
Admiración del mundo

Actas selectas del XIV
Coloquio Internacional
de la Asociación
de Cervantistas

editado por
Adrián J. Sáez



Edizioni
Ca' Foscari



Admiración del mundo

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

24



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México, México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Les Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Admiración del mundo

Actas selectas
del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por
Adrián J. Sáez

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2021

Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

© 2021 Adrián J. Sáez per il testo | for the text

© 2021 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscar.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2021 | 1st edition December 2021

ISBN 978-88-6969-579-7 [ebook]

ISBN 978-88-6969-580-3 [print]

Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas / editado por Adrián J. Sáez — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2021. — 426 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 24). — ISBN 978-88-6969-580-3.

URL <https://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-580-3/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-579-7>

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Abstract

In Cervantes' *The Lawyer of Glass* there is a great praise of Venice, which is described as "the admiration of all mankind" because of its "infinite riches, her most wise government" and other values that makes it only similar to "the great Mexico". With this invitation, this book collects the three key-note lectures and a selection of the presentations given at the 14th Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (2-4 October 2019), mostly about Cervantes' theatre, reception and Italian relationships. At the same time, the volume pays tribute to Donatella Pini and Carlos Romero Muñoz, organisers of the classic series "Giornate cervantine".

Keywords Cervantes. Galatea. Don Quixote. Exemplary Novels. Poetry. Intertextuality. Reception. Voyage to Parnassus. Persiles.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Índice

Cervantes veneciano: introducción

José Manuel Martín Morán, Adrián J. Sáez 11

CONFERENCIAS PLENARIAS

Cervantes y el derecho: préstamos recíprocos

Susan Byrne 17

Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda

Clea Gerber 37

Las recreaciones teatrales en el examen de la recepción del *Quijote*

Emilio Martínez Mata 59

COMUNICACIONES

El Escipión de *La Numancia* o el miedo a perder la Fama

Jordi Aladro 81

El pasaje más oscuro del *Quijote* esclarecido

Carlos Ansó 89

Nombre y renombre: el testamento de Alonso Quijano

Gonzalo Díaz-Migoyo 97

Las deformaciones lingüísticas en los entremeses cervantinos

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona 111

El cardenal Espinosa y Mateo Vázquez de Leca: su influencia en la actividad teatral de Miguel de Cervantes

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero 123

<i>El hombre que mató a don Quijote de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación</i>	185
Santiago A. López Navia	
Panorama y efectos del entrelazamiento en el <i>Quijote</i>	199
José Manuel Martín Morán	
<i>La fuerza de la sangre cervantina en el espejo de una novela de Kleist</i>	215
Wolfgang Matzat	
«Nunca representados», siempre sobre las tablas: los <i>Entremeses de Cervantes</i> y la escena contemporánea	229
Daniel Migueláñez	
El arte de la novela de Cervantes a Zayas	253
Emre Özmen	
Hojeando algunas biografías recientes	267
Donatella Pini	
El <i>Quijote</i>, ‘The Prince of Purpoole’ y <i>Gesta Grayorum</i>	279
Montserrat Reguant	
La ironía y la parodia en las novelas cervantinas como respuesta al género picaresco	287
Francisco de Borja Rodríguez Álamo	
De nuevo sobre el epigrama latino del <i>Viaje del Parnaso</i>	303
Fernando Romo Feito	
Cervantes y la escritura <i>de senectute</i> (en torno al <i>Viaje del parnaso</i>)	313
Pedro Ruiz Pérez	
El <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> de Apostolo Zeno y Pietro Pariati: del <i>Quijote</i> al libreto	325
Maria Caterina Ruta	
Las ciudades de Cervantes: corografías entre historia y ficción	339
Adrián J. Sáez	

Motivos quijotescos y metaficción cervantina en el «Tríptico del carnaval» de Sergio Pitol	
Luis Carlos Salazar Quintana	355
Los Ludeña, regidores madrileños y familia hidalga principal de la Mancha	
Una relación clientelar de Miguel de Cervantes	
Jesús Sánchez Sánchez	367
Verdad, mentira y poesía en la historia de Timbrio y Silerio en <i>La Galatea</i>	
Sara Santa-Aguilar	383
<i>El Quijote en la calle: historia de un espectáculo</i>	
Pilar Serrano Sánchez de Menchén	395
Autenticando el discurso de la verdad en <i>El casamiento engañoso</i> y <i>El coloquio de los perros</i>	
Miguel Ángel Zamorano Heras	411

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Cervantes veneciano: introducción

José Manuel Martín Morán

Università degli Studi del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro», Italia;
Presidente de la Asociación de Cervantistas

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Hay veces que los astros parecen alinearse felizmente, como en el caso de la celebración del evento cervantino-veneciano cuyas actas selectas se recogen en este volumen. Bien es verdad que no fueron necesarios muchos cuerpos celestes para que la coyuntura se mostrara favorable; bastaron dos, aunque muy brillantes: el primero orbita en la galaxia cervantina, mientras el segundo surge de las memorias del tiempo de la crítica cervantista.

Y es que la razón y el título para el encuentro proceden directamente de *El licenciado Vidriera*, donde el narrador, al relatar las andanzas itálicas del soldado Tomás Rodaja, nos regala un estupendo elogio de Venecia:

Fue a Venecia, ciudad que, a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico, para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo. Parecióle que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y,

finalmente, toda ella en sí y en sus partes digna de la fama que de su valor por todas las partes del orbe se extiende, dando causa de acreditar más esta verdad la máquina de su famoso Arsenal, que es el lugar donde se fabrican las galeras, con otros bajeles que no tienen número. Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento. (274)

Mucho se podría decir del pasaje, un encomio que se distancia de la mala fama habitual de Venecia en el Siglo de Oro por su enfrentamiento tradicional con España, que se construye a partir de una interesante comparación americana, etc., pero, para el caso, su formulación más sintética («admiración del mundo») valía tanto como una suerte de dilogía ('del lugar admirable al escritor admirable') que estimulaba el deseo de reflexionar sobre Cervantes en un sarao de los buenos en Venecia (¿y dónde mejor?).

El segundo cuerpo celeste de la coyuntura favorable fue el deseo compartido por la Università Ca' Foscari Venezia y la Asociación de Cervantistas de conmemorar una notable hazaña de los estudios cervantinos que tuvo en Venecia una de sus dos sedes: nos referimos a las *Giornate cervantine*, que, a partir del año 1990, y durante casi un decenio, bajo la batuta inspirada de Donatella Pini (Università degli Studi Padova) y Carlos Romero Muñoz (Università Ca' Foscari Venezia), congregó a lo más granado del cervantismo internacional, en alternancia ordenada entre Padua y Venecia, gracias a una tradición investigadora iniciada por Franco Meregalli y otros.¹ Analizada, pues, la alineación astral favorable y constatada la fuerza gravitacional de sus cuerpos, nos pareció conveniente convocar de nuevo a la familia cervantista internacional en la universidad de Venecia: al fin y al cabo, se trataba solo de una vuelta a casa.

En fin, en respuesta a nuestra invitación, un centenar largo de críticos se reunió en el *XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* durante 3 días (2-4 de octubre de 2019) en torno a tres ejes temáticos principales: el teatro, la recepción y las relaciones italianas, aunque -como siempre- el encuentro estuvo abierto a cualquier aspecto relativo a la vida y obra de Cervantes. Y, efectivamente, en las dos sesiones paralelas hubo de todo: en orden, en el presente volumen se encontrarán trabajos sobre *La Numancia*, comentarios exegéticos puros y duros, vueltas sobre la muerte de don Quijote, reflexiones sobre los juegos lingüísticos en los entremeses, apuntes sobre el mecenazgo de Mateo Vázquez, las conexiones con Boiardo y Ariosto, los ecos alemanes de *La fuerza de la san-*

¹ Ver los libros colectivos editados por Pini (1992), Romero Muñoz, Pini y Cancellier (1995 y 1998) y Pini y Pérez Navarro (2000).

gre, la intertextualidad cervantina de María de Zayas, notas sobre las biografías cervantinas de los últimos tiempos, el epigrama latino del *Viaje del Parnaso*, la experiencia napolitana del autor, la reescritura de Zeno y Pariati, las corografías cervantinas, las reescrituras mexicanas, la documentación sobre los Ludeña, la poesía de *La Galatea*, noticias sobre una representación en Argamasilla de Alba y un acercamiento al narrador del *Coloquio de los perros*, amén de las tres conferencias plenarias sobre Cervantes y el derecho, la ecuación Cervantes-Garcilaso-Avellaneda y un vistazo panorámico a las recreaciones teatrales quijotescas.

Finalmente, es una gustosa obligación dar las gracias a una serie de instituciones y personas que han contribuido a la realización del coloquio y de la publicación posterior: primeramente, a la Università Ca' Foscari Venezia y el DSLCC (Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati) por la generosa acogida, así como a los colaboradores y patrocinadores del encuentro (el GREC - Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo, la marca Borgoluce en la persona de la *principessa* Ninni di Collalto, los amigos de la Osteria Ai Pugni y el caro G.P. Cremonini de Riviera: ristorante per onnivoro); asimismo, hay que agradecer la participación de todos los autores (presentes y ausentes del volumen) y su labor a los comités científico y organizativo, junto con Edizioni Ca' Foscari con la *cara* y eficiente Francesca Prevedello; y, finalmente, a la *squadra* de ángeles (Giulia Berta, Camilla Cerri, Alessandra Criscuolo, Beatrice Da Ros, Laura Ferro, Claudia Fogliani, Alessandra Gazzetti, Emma Piva y Nicole Stella) que han contribuido decisivamente a la buena marcha del coloquio con su buen hacer y su simpatía. A todos ellos, gracias sobre gracias por haber hecho posible este Cervantes *venexiano*.

Bibliografía

- Cervantes, M. de (2013). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Madrid: RAE.
- Pini, D. (ed.) (1992). *Don Chisciotte a Padova = Atti della I Giornata Cervantina* (Padova, 2 maggio 1990). Padova: Programma.
- Romero Muñoz, C.; Pini, D.; Cancellier, A. (a cura di) (1995). *Atti delle Giornate Cervantine* (Venezia, 7 maggio 1991, II Giornata; Padova, 4 maggio 1992, III Giornata; Venezia, 23 aprile 1993, IV Giornata). Padova: UniPress.
- Romero Muñoz, C.; Pini, D.; Cancellier, A. (a cura di) (1998). *Atti della V Giornata Cervantina* (Venezia, 24-25 novembre 1995). Padova: UniPress.
- Pini, D.; Pérez Navarro, J. (a cura di) (2000). *Atti della VI Giornata Cervantina* (Padova, 17-18 aprile 1998). Padova: UniPress.

Conferencias plenarias

Cervantes y el derecho: préstamos recíprocos

Susan Byrne

University of Nevada, Las Vegas, USA

Abstract There is a well-recognised close relationship between creative and juridical writings. At times, authors of creative texts adapt juridical elements in the form of minor details, or broad thematic bases, so as to create convincing fictional realities. Alternatively, they use the same aspects to comment on socio-juridical problems in an ambiguous or ironic fashion. This study focuses on the history of these processes and, specifically, on certain key examples in the works of Miguel de Cervantes, seen in relation to multiple legal documents, including a late sixteenth-century manuscript that details punishments for erotic crimes.

Keywords Cervantes. Don Quijote. Antonio de la Peña. Erotic crimes. Hypothetical and narrative discourse.

Índice 1 Introducción. – 2 Historia y práctica de los préstamos jurídico-creativos. – 3 El galeote incestuoso y el manuscrito de fallos eróticos. – 4 Discursos narrativo e hipotético.

1 Introducción

Desde tiempos remotos, los jurisperitos han embellecido sus escritos con imágenes prestadas de las obras creativas. Por ejemplo, en apoyo de sus argumentos para una ley de compra y venta, los juristas del Emperador Justiniano citaron de la *Iliada* de Homero.¹ Los es-

1 En *Las instituciones* III.17, se ejemplifica el cambio de bienes en vez de monedas para un acto de compra y venta de los griegos de Homero, quienes compraron el vino por cobre, acero, pieles, bueyes y esclavos. El texto completo está disponible en traducción



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | © Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/001

critores de la Constitución estadounidense describieron su dificultad en plantear una democracia como un combate quijotesco contra molinos de viento (cf. Byrne 2019a). La práctica sigue vigente hoy día, y en fallos legales de varias partes del mundo se encuentran citas a Shakespeare, a Kafka, a Dickens, y a Bob Dylan.²

Esta costumbre de citar el jurista a la obra creativa tiene también su versión espejada, con detalles jurídicos que funcionan para adornar o, en algunos casos, para informar plenamente los escritos creativos. En lo que sigue, voy a repasar brevemente unos tempranos ejemplos de este proceso en dos textos españoles del Medioevo, mirar otros en las novelas de Miguel de Cervantes a la luz de varios documentos legales, y ofrecer una perspectiva sobre el papel del autor alcaáino en la trayectoria de préstamos jurídicos haciéndose creativos. Mi metodología es filológica e histórica, es decir, una lectura cuidadosa del texto creativo acompañada por contextualización en la jurisprudencia actual del momento histórico.

2 Historia y práctica de los préstamos jurídico-creativos

La época en que se estudiaron en Bolonia los recién (en el siglo XI) redescubiertos códigos jurídicos del Emperador Justiniano se designa el Renacimiento del siglo XII. Durante el próximo siglo XIII, de entre los círculos de Alfonso VIII, Fernando III, y Alfonso X de Castilla, salieron escritos que muestran el impacto de estos fenómenos y estudios en Italia, siendo los más destacados entre ellos el *Cantar de mio Cid* y las *Siete Partidas*. En la colección de leyes, es evidente el interés entre los jurisperitos castellanos por incorporar la jurisprudencia clásica a la suya actual,³ y el poema épico narra la historia del héroe que al final, en vez de acudir a las armas, pone su reclamación de derechos en la corte.⁴

El poeta del *Cantar* incluye varios pormenores relacionados a tópicos legales, y el primero en notar y estudiarlos fue el jurista Eduardo

inglesa en formato electrónico: Justinian, *The Institutes* (535 CE). Fordham University Medieval Sourcebook: Corpus Iuris Civilis. Ed. by P. Halsall. <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/535institutes.asp>.

2 Muchos juristas de los Estados Unidos han citado a Bob Dylan (Long 2012), y los de la Corte Suprema estadounidense tienen una larga historia de citar a Shakespeare (Gleicher 2001). Varias decisiones de las cortes colombianas contienen referencias a Kafka y a Dickens (Soto Hoyos 2014), y una tesis reciente analiza citas literarias en las sentencias de los jueces de la Corte Constitucional Colombiana (Correa Bedoya 2018).

3 El jurisperito principal de Alfonso X, Jacobo de Junta/Jacobo de las Leyes, se reconoce por experto en el derecho romano, lo que incorporó a las Partidas (Pérez Martín 2008).

4 Para el simbolismo jurídico del *Cantar de mio Cid* (en adelante, *CMC*), véase Montaner 1994. Para las probabilidades de que tuviera formación jurídica el poeta, véase Deyermond 1987, 51.

de Hinojosa (1904), a principios del siglo XX. Un detalle que se le escapó a Hinojosa, y a sus seguidores en el campo de derecho-literatura, es la edad de la niña de *nuef* (nueve) años, capacitada por este detalle mínimo para, sin riesgo, informarle al héroe del contenido de la carta del rey (cf. Byrne 2002). Su voz de la niña, reconocida por ingenua y patética,⁵ es también una protegida, y al señalar esta edad precisa, el poeta nos deja constancia de su propio conocimiento de las leyes clásicas, es decir, se auto-tacha de jurista. El dato de la edad se confirma en las Partidas:

Por quales yerros pueden ser acusados los menores, e por quales non.

Moço menor de catorze años, non puede ser acusado de ningún yerro que le pusiessen, que ouiesse fecho en razon de luxuria. Ca, maguer se trabajasse de fazer tal yerro como este, non deue ome asmar que lo podria cumplir. E si por aventura acaesciesse que lo cumpliesse, non aura entendimiento cumplido para entender, nin saber, lo que fazia. E porende non puede ser acusado, nin le deuen dar pena porende. Pero si acaesciesse, que este tal otro yerro fiziesse, assi como si firiesse, o matasse, o furtasse, o otro fecho semejante destes, e fuesse mayor de diez años e medio (*), e menor de catorze; dezimos, que bien lo pueden ende acusar... (*Siete Partidas* 1576, VII.I.ix, 263)

El asterisco señala una glosa en el margen del texto que baja la edad indicada a los nueve años y medio, en caso de que sea mujer: «*Mayor de diez años, e medio. *In foemina erit, si major sit novem annorum cum dimidio*» (VII.I.ix, 264).

Esta colección de leyes supuestamente posdata al poema, y los primeros estudiosos de los detalles jurídicos en el *CMC* se sorprendieron por la falta de leyes contemporáneas que correspondieran a los datos señalados en el poema, mayormente por no darse cuenta de que las cortes de la Península fueron tan activas en los debates sobre el derecho clásico como las de Italia, Francia e Inglaterra. El dato de la edad, por ejemplo, se testimonia en los códigos justinianeos, y la fórmula matemática precisa se encuentra en una colección de glosas a los mismos volúmenes de los siglos XI y XII en bibliotecas italianas: «*septem] xii. // et dimidium*» (Crescenzi 1990, Códice T3, 465).

⁵ Para la dramatización del *topos* literario *puer-senex*, véase Garci-Gómez 1975; el dramatismo en el contraste entre la niña inocente y el guerrero estoico, Gwara 1983; la niña osada v. los adultos temerosos, DeChasca 1972; el patetismo del único momento en que el Cid parece «desconcertado», Beltrán 1978, 236; el típico literario de la joven sabia con papel de profetisa, Cátedra, Morros 1985; las lecturas de la escena por parte de otros poetas, Montaner, Serrano 1990 y, claro, la belleza enternecedora de esta escena con la niña, comentada por Manuel Alvar (2000).

Es decir, para la mujer se determina la edad de culpabilidad por dividirse entre siete (*septem*) años, la edad de sobrepasar el estado de *infans*, o sea incapacitada para hablar con lógica, y doce años, la edad de *puber*. Justo divididos por la mitad, antes de cumplir los nueve y medio, no se responsabiliza por sus actos en cuanto sean transgresiones legales; pero a los nueve y medio y después, sí. Así el dato legal tiene un propósito literario específico, y la niña de nueve años puede informarle al héroe sobre el contenido de la carta de destierro sin sufrir el castigo amenazado: la pérdida de ojos y de bienes, etc.

Cuatro siglos después, estos datos precisos sobre la edad mantienen su vigencia, conforme el testimonio de un manuscrito de fallos jurídicos de finales del siglo XVI:

El infante que no exceda de siete años, pues hasta entonces dura la infancia, o el que es cercano a ella que dura hasta diez años y medio en el hombre y hasta nueve y medio en la mujer, en ninguna manera quedan obligados por el delito, porque como no tienen consentimiento síguese que no pueden pecar.⁶

Varias adaptaciones novelísticas y novedosas de estos datos se encuentran en la obra de Miguel de Cervantes, un contemporáneo del autor del manuscrito. En sus *Novelas ejemplares*, Cervantes se aprovecha del plurisimbolismo tanto estético como social de estos números: con dos muchachos «de hasta edad de catorce o quince» y así capacitados para independizarse en *Rinconete y Cortadillo* (en *Novelas ejemplares*, I, 191); con la española inglesa Isabel, llevada de su casa a la edad de «siete años, más o menos» (I, 243), es decir cuasi-*infans* pero «como fue creciendo... [y] tenía doce años» (I, 244), lo suficientemente hermosa (y apropiadamente legal) para hacer arder con amor a Ricaredo; con Tomás, quien será el licenciado Vidriera, encontrado por los dos caballeros estudiantes cuando tenía «hasta edad de once años» (II, 43), poco más de la medida de diez y medio que le hace responsable por sus acciones; igual con Leonora de *El celoso extremeño*, «al parecer de edad de trece o catorce años» (II, 102), pocos en comparación con los muchos de Carrizales pero suficientes, conforme a la ley del día; y arriesgándose hasta cierto punto, los «trece años, o poco más» (II, 139) que tenía Carriazo de *La ilustre fregona* cuando salió de su casa en busca de la vida libre de un pícaro. Este último no ha cumplido literalmente los catorce años estipulados por ley, pero el autor hace incierto el dato con la frase «o poco más» (II,

⁶ El manuscrito de Antonio de la Peña se titula *Tratado de los juicios, jueces o orden de las penas criminales*, y se fecha del siglo XVI. Se encuentra en la Biblioteca Nacional Española, MSS/6379, y se ha digitalizado: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014234&page=1>. En adelante, se citará por nombre del autor y número de folio: Peña, fol. 91r.

139). En todos estos casos, la edad precisa se carga de un sentido socio-legal, pero Cervantes juega con su lector al añadir varias ambigüedades semánticas: «más o menos», «hasta la edad de», «poco más de», «al parecer», tal como hace con «un lugar de la Mancha» sin precisar cuál, en el *Quijote* (I, 1). Son leves guiños de ojo frente a la precisión y presión jurídica por especificidad, y con ellos Cervantes reclama un derecho creativo en forma de la ilusión cuasi-borrosa que puede tener hasta el dato humano más concreto: un número.

Otro ejemplo de estos préstamos jurídico-creativos tenemos en los arcos de arena del *CMC*, que también tienen su pareja en las Partidas, donde se lee:

Baratadores & engañadores ay algunos omes de manera que quieren fazer muestra a los omes que han algo, & tocan saccos, & bolsas, o arcas cerradas, & llenas de arena, o de piedras, o de otra cosa ssemejante, & ponen de ssuso para fazer muestra dineros de oro, o de plata, o de otra moneda, & encomiéndanlos, o danlos en guarda en la ssacristania de alguna eglesia, o en casa de algund ome bueno faziéndoles entender que es thesoro aquello que les dan en condesijo, & con este engaño toman dineros prestados, & ssacan otras malas baratas. (*Siete Partidas* 1576, VII.XVI.ix)

Este ejemplo ex-contrario tiene su fuente en una ley de *Las instituciones* de Justiniano (III.XVII.4), donde se lee que el que compra corre todo el riesgo del precio contratado. Es el concepto de *caveat emptor*: el peso de averiguar valor antes de comprar porque después, ya es tarde. Los baratadores y engañadores solían añadir una provisión en contra de abrir las arcas antes de cumplir un año, con la intención de estar ya lejos, o de hacer nulo el trato por haberlas abierto el engañado antes de cumplir el año. Se encuentra la misma advertencia en el *CMC*, cuando el Cid le advierte a los judíos Rachel y Vidas: «que non las catedes en todo aqueste año» (v. 121).

Cuatro siglos después de la composición del *CMC*, y esta vez en *Don Quijote*, Cervantes se aprovecha del tema al poner en ridículo las veras en la misma burla y en la ley en sentido más amplio, usando el nombre Barataria para la ínsula de Sancho Panza. En términos jurídicos, este nombre es clave porque señala a la vez tres distintas prácticas ilegales: el fraude (como acabamos de ver en las Partidas), el soborno o cohecho (como nos explican otros manuales jurídicos de la época) y la litigiosidad, todas en juego en la ínsula. Es notable que entre los primeros quehaceres de Sancho en Barataria es el defraudar de un truco similar a las arcas de arena, en forma del báculo lleno de doblones, y el cierre a su mandato se acompaña con un informe a los duques, uno en que insiste Sancho que no ha baratado: «ni he tenido lugar de hacer cohechos, ni de cobrar derechos... entré desnudo, y desnudo me hallo» (II, 55). Aquí el uso es más que un me-

ro guiño de ojo, como vimos con las sugerencias solapadas sobre las edades. Al aprovecharse del nombre Barataria, Cervantes contrasta el derecho en términos muy serios con el entretenimiento: destacando a este, critica solapadamente a aquel por la astucia de su jurista iletrado pero sagaz y honesto. Y así el autor creativo también se hace eco de unos debates jurídicos contemporáneos sobre los criterios educativos para corregidores (cf. Byrne 2014).

Además estos desafíos en cuanto a la edad, clase social y capacidad para ejercer cargos jurídicos, con otra crítica suya Cervantes se enfrenta descaradamente a los poderosos, en forma de un comentario insólito sobre un procedimiento contencioso entre las cortes civil y eclesiástica. Antonio Maravall (1972, 1: 219-20) ha señalado que desde el siglo XIV y hasta finales del XVI, las cortes civiles de España resistieron, cada vez con más eficacia, los intentos de las cortes eclesiásticas para oír casos civiles. En efecto, a lo largo del siglo XVI se promulgaron múltiples ordenanzas, pragmáticas y leyes que proclamaban en contra de estas prácticas, con eco en el *Quijote* y en otros textos de la época, que se refieren consistentemente la necesidad de separación entre las leyes divinas y humanas. La Recopilación de 1567 manda en dónde se puede poner cada tipo de pleito, y destaca una práctica llamada la 'vía de fuerza', por la cual el rey alzaba una fuerza impuesta ilícitamente por una corte eclesiástica al negarle al reo una apelación:

así por derechos, como por costumbre inmemorial nos pertenece alzar las fuerzas que los jueces eclesiásticos, y otras personas hacen en las causas que conocen, no otorgando las apelaciones que dellos legítimamente son interpuestas. (Recopilación [1640] 1982, 2.5.36)

Decirlo el rey no previno en todo que ocurriera, y unos documentos reveladores nos informan no solo sobre estos casos sino también sobre el conocimiento público de ellos. De finales del siglo XVI y comienzos del XVII, tenemos varios impresos que testimonian estas apelaciones: un documento en la Biblioteca Colombina de Sevilla: «Información... en el pleyto que pende por vía de fuerza» (MS 3-4-18), y otro del censor de la primera parte del *Quijote*, el cronista Antonio de Herrera y Tordesillas (1609), titulado «Información en el hecho y relación de lo que pasó en Milan en las competencias entre las jurisdicciones eclesiástica, y seglar, desde el año de 1595 hasta el de 1598». Quiero destacar que estos documentos fueron impresos, y circulaban libremente: en efecto, los pleitos legales fueron los únicos textos nunca censurados en la España de la temprana modernidad (Byrne 2015, 129). El caso revisado por Herrera y Tordesillas consiste en unos 179 folios llenos de los insultos cambiados entre las autoridades civiles y eclesiásticas en el caso oído en Milán. Este contenido divertido se presta a una lectura novelesca, y el novelista Cervantes va a aprovecharse del tema.

El autor creativo tiene doble conexión, personal y profesional, al informe de Herrera y Tordesillas. El punto principal del pleito fue que los eclesiásticos se quejaron sobre la sembradura, cosecha y venta de trigo, una serie de eventos que tenían también su importancia para Cervantes, quien fue primero excomulgado luego encarcelado por su propio trabajo estatal de apropiar trigo de las autoridades eclesiásticas. La crítica arriesgada del autor creativo sobre el proceso 'vía de fuerza' en el *Quijote* se destaca, en primer lugar, en un punto léxico concreto del episodio de los galeotes, cuando don Quijote cambia su meta de desfacer 'agravios' o 'tuertos' -la norma en toda la novela⁷- por 'desfacer fuerzas', después de ponerse asustado frente a la idea de que el rey pueda poner, en vez de alzar, fuerzas a un súbdito suyo: «¿Cómo gente forzada? -preguntó Don Quijote-. ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente? / ... -aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas» (I, 22).

El protagonista luego toma su papel de rey al oír las apelaciones, y el mensaje comprometido de Cervantes está escondido en plena vista: desfacer fuerzas en vez de tuertos. No es un mero sinónimo, como lo califican las ediciones modernas, y su resonancia polisémica hace claro el error de algunas ediciones modernas en cambiarle al autor estos usos únicos de vocablos llamativos, que a veces esconden secretos semánticos sabrosos.

3 El galeote incestuoso y el manuscrito de fallos eróticos

Quisiera enfocarme brevemente en uno de estos 'forzados' en particular, en relación a las leyes contemporáneas. Es el galeote que le confiesa al protagonista:

- Yo voy aquí porque me burlé demasiado con dos primas hermanas mías, y con otras dos hermanas que no lo eran mías; finalmente, tanto me burlé con todas, que resultó de la burla crecer la parentela tan intricadamente, que no hay diablo que la declare. Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, víame a pique de perder los tragaderos, sentenciáronme a galeras por seis años, consentí: castigo es de mi culpa. Mozo soy, dure la vida, que con ella todo se alcanza. (I, 22)

⁷ Por ejemplo: «los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar» (I, 2); «es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios» (I, 19); «desfagan los tuertos y agravios» (I, 31); «desfacedor de agravios, enderezador de tuertos» (I, 52); «deshaciendo agravios y enderezando tuertos» (II, 4); «De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desface los tuertos» (II, 10). Todos son tuertos o agravios, en contraste con las 'fuerzas' del episodio de los galeotes.

Augustín Redondo (2007, 243) ha sugerido que la puntuación original de la novela, la misma citada aquí, señala la posibilidad de que estas dos «primas hermanas mías» pudieran ser, en verdad, las mismas hermanas del galeote, basando su conjetura en que la germanía contemporánea usaba prima por prostituta. Un manuscrito guardado en la BNE, ya citado *supra* en cuanto a las edades, escrito por un jurista español nombrado Antonio de la Peña, y titulado *Tratado de los juicios, jueces y orden de las penas criminales*, confirma la propuesta de Redondo y aporta otros datos reveladores sobre el galeote.⁸ Es un manual de fallos para, mayor- aunque no exclusivamente, crímenes eróticos, y lleva ex-libris de la biblioteca del Conde de Miranda.⁹

El índice del manuscrito incluye la pena de los adúlteros; la del pecado nefando; las penas para el incesto, para la ramera y su rufián, para el que *strupare* al menor o a la esclava, para probar ser una mujer manceba de clérigo; e, interesantemente, por dos modos distintos (con o sin fuerza) de corromper a una doncella, viuda, o monja. No se limita a lo erótico, sino que discute también las penas para el alcahuete, adivino, hechicero y encantador; por tirarle a alguien de los cabellos; por darle bofetada a otro o al juez; y por vender vino aguado o de precio elevado. Este último, claro, nos recuerda una de las ordenanzas de Sancho Panza en Barataria, aunque en este caso, Sancho es más severo en su remedio, la muerte, por la venta de vino aguado.

La BNE le pone al manuscrito una fecha entre 1501-1600, pero unos indicios internos nos señalan un *post-quem* más tarde, y a propósito durante la vida de Cervantes. Por ejemplo, Peña ofrece detalles de casos suyos siendo «juez mayor» en Senabria en 1545 (fol. 103r), habla de tomar residencia en Cuellar en 1570 (fol. 103r),¹⁰ y hay múltiples referencias a la Recopilación de leyes, no publicada hasta 1567 (por ejemplo, fol. 154v). Peña y su manuscrito fueron enfoque de la tesis doctoral de un jurista español del temprano siglo XX y este hombre, Manuel López-Rey y Arrojo, le puso fecha condicional en 1573-74.

La poca información que tenemos sobre el autor viene del mismo manuscrito. Conforme López-Rey (1934, 674-5), maneja como un conjunto bien entendido los preceptos de múltiples volúmenes legales de la época: el Fuero Juzgo, Fuero Real, Leyes del Estilo, Partidas, Ordenamiento, Nueva Recopilación, y más; es decir, conoce bien la ley y la práctica de ella. En su proemio, Peña se identifica como ex-abogado de la Audiencia Real en Valladolid, y ofrece dos razones prin-

8 Le agradezco a Redondo el haberme señalado la existencia del manuscrito (BNE MSS/6379), ahora digitalizado por la BNE.

9 Para los datos sobre el Conde de Miranda y sus códices ahora en la BNE, véase Andrés 1979. El manuscrito tiene números de folio en lápiz agregados por el personal de la biblioteca, y cito en adelante por ellos.

10 La referencia a Cuellar está en el folio número 103 de un total de 195 folios, así que por lo menos la mitad del manuscrito fue preparó después de 1570.

principales por haber escrito el tratado: la natural inclinación al mal de todo hombre, y los jueces que juzgan solo por su propio parecer, es decir, la ley del encaje. Expresa su deseo de que Felipe II busque en sus reinos «personas que sean letrados» (fol. 9v) para jueces, pero que también tengan interés en lo que dicen los abogados sobre las leyes, para ser jueces dignos del título. Más tarde, Peña insulta a los jueces injustos que no conocen la ley como «carniceros... verdugos... y homicidas» (fol. 58r). También, y notablemente, confirma dos lecturas posibles de la frase ‘pena de muerte’: «si por alguna ley o estatuto se impone para algún delito pena de muerte, no declarando qué muerte, no se ha de entender cortar la cabeza, sino de otra menor, que es destierro perpetuo de galeras según la común opinión de los doctores» (fols. 58r-v). Advierte Peña que sabe del caso de un juez que debió imponer pena de muerte pero que decidió cortarle la mano al reo en vez de matarlo: Carlos V le dio al mismo juez pena de muerte, ahorcándole (fol. 58r).

La perspectiva de Peña, el juez practicante autor del manuscrito, se refleja de varios modos en los escritos cervantinos, siendo un eco obvio el consejo de don Quijote a Sancho Panza en contra de «la ley del encaje, que suele tener mucha cabida con los ignorantes que presumen de agudos» (II, 42). Otro caso más sutil tenemos cuando Cervantes imita este tipo de juez practicante con resonancia creativa en el protagonista rencoroso del entremés *El juez de los divorcios*, quien comparte en mucho su tono desilusionado del jurista Peña. Mientras Cervantes dramatiza varios casos de descontento matrimonial, su ficticio juez resentido niega cada y toda petición oída. Frente a los casos verídicos sobre el divorcio, Peña los refiere sin más a la corte eclesiástica aunque en su voz se atestigua íntimamente el pensar de un oficial de la época en pleitos relacionados a matrimonios, y a mujeres. Su rabia anti-mujer excede en mucho la del juez ficticio cervantino y por esta virulencia, López-Rey postuló sobre Peña: «Es casi seguro que fue casado y nada feliz» (1934, 676).

El manuscrito de castigos confirma plenamente la conjetura de Redondo sobre la lectura correcta de las dos «primas hermanas mías»: por muchos pormenores y una casuística elaborada, se deduce del manuscrito que los únicos que verdaderamente tienen pena de muerte para el incesto son los del primer grado de parentesco.¹¹ El dato se ratifica también con otro juego de palabras en la segunda parte del *Quijote*, cuando dice una de las doce dueñas barbadas: «nosotras las dueñas de mi señora por jamás quisimos admitirlas [las muje-

11 Para los lugares y leyes particulares de estos detalles, véase Byrne 2019b, 74-7. En el mismo estudio (73, notas 6-7), comento unas lecturas poco precisas de estas leyes por parte de Roberto González Echevarría, quien ofrece un buen estudio temático sobre el amor en Cervantes (*Love and the Law in Cervantes*) pero confunde en algo los datos legales.

res para quitar el vello], porque las más oliscan a terceras, habiendo dejado de ser primas» (II, 40). Las prostitutas [primas], con tiempo, se hacen terceras -como sabemos por el modelo de la *Celestina*, y como nos recuerda la dueña barbada. En conclusión, Peña confirma que las primas hermanas del galeote eran sus dos hermanas, quienes eran prostitutas, y por eso le iban a ahorcar.

La relación del galeote con las otras dos hermanas, las no suyas, también tiene su condena en las leyes contemporáneas, que prohíben relaciones con pariente de otro amado. Peña lo confirma en dos lugares, el primero para los ya casados: «Ytem. pero quando después de casado conociese a parienta alguna de su muger entonces obligada queda a las dichas penas» (fol. 156v).

Y el segundo para los prometidos:

Quando ocurriere este caso que después de contraído matrimonio con alguna muger viniese a noticia del marido aver tenido ayuntamiento carnalmente antes del matrimonio con parienta de la dicha su muger dentro del quarto grado. (fol. 156v)

En estos casos, pierde el esposo el derecho a pedirle a su mujer el «débito» conjugal: «advierta el marido que no pida el débito a su muger porque peccaría pero si su muger le pidiere obligado está a dársele» (fol. 156v).

No tenemos en el texto cervantino sobre el galeote incestuoso ningún indicio de un matrimonio, pero la cuestión de incesto por afinidad era candente durante Trento, y lo seguía siendo por razones que incluyen la dificultad de decidir herencias, como dice el galeote: «resultó de la burla crecer la parentela tan intrincadamente, que no hay diablo que la declare» (I, 22).

Para la mitad del siglo XVI, el Imperio necesitaba galeotes, y los castigos criminales corpóreos -la muerte, cortarle el pie, la mano, etc., y el exilio- se cambiaron por tiempo en las galeras (Recopilación [1640] 1982, 8.24.4), y así tenemos del galeote cervantino: «víame a pique de perder los tragaderos, sentenciáronme a galeras por seis años, consentí» (I, 22).

Conforme el mensaje sobre 'vía de fuerza' y un procedimiento jurídico eclesiástico, el juez que le puso el castigo pudiera ser un religioso, puesto que ciertas autoridades eclesiásticas, como un consejero religioso al rey, también tenían autoridad para poner estos fallos (Castillo de Bobadilla 1611, II.XVII.29, Caso 4).

Otro detalle cuestionable sobre este personaje es el tiempo extendido de sus acciones del galeote. Dentro de los parámetros sociales que suponen una atención particular a este crimen, ¿por qué no le castigaron antes? En un estudio sobre las raíces bíblicas y la evolución histórica de las prohibiciones en contra del incesto, Ruth Fine (2014) nota el número escaso de denuncias de la época, y su

giere unos factores sociales relevantes. Otro para añadir se encuentra en los textos legales: además los castigos corpóreos y sociales, el crimen de incesto llevaba también la pérdida de la mitad de los bienes a la Cámara real. Se confirma en la Recopilación ([1640] 1982, 8.20.7), y en el manuscrito de Peña: «Ytem. Pero conforme a la ley del Ordenamiento Real los que en este grado cometen este delicto pierden la mitad de sus bienes para la Cámara de su magestad» (Peña, fol. 156r). Durante las Cortes de Madrid de 1579, se había presentado a Felipe II una queja sobre esta práctica:

Petición n. 58, *Que se apliquen partes de los bienes de los que cometen incesto*

Las leyes destos Reynos ponen pena de perdimiento de mitad de bienes a los que cometen incesto, y aunque muchos cometen este delicto, como toda la pena se aplica a la Cámara, y no tienen parte en ella los jueces ni denunciadores, pocas veces se castigan. Suplican a V.M. por que semejante delicto no quede sin punición y castigo, se mande que la dicha pena se reparta en tres partes, en camara, denunciador, y juez. (Cortes de Madrid 1588)

La práctica jurídica de la época incluye varias instancias de este tipo de repartición en tres partes de una multa. Los que se quejan en este documento quieren que se extienda la práctica a los casos de incesto para limitar lo que era, conforme dicen, una plétora de casos de incesto no juzgados por falta de intereses pagados al denunciador y al juez. La respuesta de Felipe II: «A esto vos respondemos, que está proueydo lo que conuiene» (Cortes de Madrid 1588, petición 58), se puede tachar de desinterés, o despreocupación, puesto que tiene un mismo tono como el del galeote: «Mozo soy, dure la vida, que con ella todo se alcanza» (I, 22). Las dos voces confirman que la sociedad castellana del día no era la monolíticamente contrarreformista que por mucho tiempo se le pintaba. En todo caso, se puede deducir que la persona que sí denunciaba al galeote no tuvo ninguna parte en los dineros pagados aunque como hemos visto, el mismo galeote admite falta de dineros como un problema.

En suma, en el episodio de los galeotes, los detalles jurídicos son usados de forma ingenua por Cervantes para formar un comentario agudo de substrato, desde la premisa 'vía de fuerza' a los casos individuales oídos por apelación. El autor nos revela a la vez la práctica jurídica, la pragmática vital, y la vida cotidiana de la época. El momento exigía un héroe: el rey ponía fuerzas en vez de alzarlas, y los incestos aparentemente corrían sin castigo. A la ironía del tratamiento de las edades en las *Novelas ejemplares*, y al guiño de ojo admirable por el uso de Barataria en el *Quijote*, hay que añadir esta arenga seria a la vez divertida en el episodio de los galeotes, con que Cervantes levanta una voz fuerte en contra de la injusticia pro-

cesal, tanto civil como eclesiástica. Es casi esperpéntica la perspectiva del autor creativo aquí, con su enfoque en una realidad ya deformada; la versión inventada sucede ser la más justa, a pesar de su locura pretendida y su aparente fracaso final.

4 Discursos narrativo e hipotético

En estos episodios cervantinos cargados de aspectos legales, hay juegos a nivel léxico, como hemos visto, y a nivel semántico en la combinación de narración (discurso anecdótico) e hipótesis (cuestionamiento jurídico). Para esta dualidad discursiva, hay una base etimológica en otros textos jurídicos que informan sobre la historia y el uso del vocablo 'fazañas' que reconocemos todos del texto cervantino pero que era también característico de los textos legales de los siglos XI al XIV castellano. En unos fueros antiguos se encuentran secciones de fazañas que funcionan como ejemplos particulares: en las Leyes de Estilo, se especifican «cuáles son las fazañas que valen y en qué manera» (ley cxcviii);¹² en el Fuero Viejo, una fazaña de Castilla empieza con: «Dos escuderos de Galicia dijeron mal en riepto...» (fol. 54v),¹³ para luego narrar todo lo que dijo e hizo cada uno; otra fazaña del Fuero Viejo presenta un nombre llamativo, «Diego Fernández de Tovar dijo mal en riepto a Pero Ferrández Quixada...» (fol. 55v); y para conectar estas fazañas con el manuscrito de fallos eróticos de Peña, otra sorprendente del Fuero Viejo narra la historia de quebrantar a la mujer su virginidad con la mano:

Esto es fazanna de fuero de Castiella. Que de un omne de Castro de Ordiales una moça querellávase que la forçara e quel avía quebrantada toda su natura con la mano e era apreçada conmo era derecho, et judgaron en casa del infante don Alfonso, fijo del rrey don Ferrando, quel cortasen la mano e después quel enforcasen. (Fuero Viejo, fol. 26r)

En estos fueros, las fazañas muestran un cambio del discurso dentro del texto supuestamente jurídico, pasando desde lo hipotético legal (el abstracto del fuero: si pasa esto, vamos a imponer este castigo) a un discurso narrativo (anecdótico) para relatar casos específicos relacionados a los fallos (Valle Videla 2018, 409-11). Es una casuística temprana

¹² Cito de la versión del texto en el Corpus Diacrónico de Español, tomada de un manuscrito de El Escorial: Leyes de Estilo, Esc.Z.III.11, edición electrónica en CORDE a cuidado de Pedro Sánchez-Prieto Borja.

¹³ Cito del manuscrito MSS 709 de la Biblioteca Nacional Española, disponible en el catálogo digital de la misma. Lleva título *Fuero Viejo de Castilla*, y está fechado en 1501.

na. Se debate si con tiempo, estas fazañas para ser juzgadas se transformaron literalmente en fueros o no, pero el proemio-prólogo a una edición de las Partidas de finales del siglo XV parece decir que sí, al alegar que las Partidas fueron sacadas de «las leyes de los enperadores & de las fazañas antiguas de España»; «según las leyes y fazañas». ¹⁴

Este fue el modelo para Cervantes, y un vaivén idéntico entre fazaña e hipótesis es también lo que vemos a lo largo de *Don Quijote*, una novela que nos hace leer con gusto a la vez cuestionar varios aspectos sociales y literarios propuestos por el autor. En la obra creativa, se juntan narración e hipótesis.

Uno de los actos más polémicos del *Quijote* muestra una combinación ideal de estos factores discursivos y literarios, y quisiera cerrar con un estudio breve de él en su relación al manuscrito de Peña. No es una fazaña del protagonista sino la de otro personaje: Anselmo, el curioso impertinente, cuya historia constituye un ejemplo creativo de otro crimen erótico, el adulterio. El personaje Anselmo le induce a su amigo Lotario a probarle la virtud a su esposa de Anselmo, llamada Camila. Como se nota en el título, la causa es la curiosidad impropia (impertinente) de Anselmo. Es de interés que Cervantes ya había usado la frase «curiosidad impertinente» en *La Galatea* (III, 372), para decir que fue señal de los celos. En la novela intercalada en el *Quijote*, Anselmo no tiene razón para ser celoso, pero se fabrica una, al decidir probarle a su mujer.

Conforme el jurista Peña, el adulterio es propincuo a la traición y de este delito «nacen y proceden casi todos los otros» (fol. 117v). Es «abominable» en todo sentido, y hasta cuando no sabe nadie más, insiste en que sí, sabrá Dios (fol. 117v). Su descripción del acto incluye los vocablos pestífero, infamia, abominable, y para la mujer adúltera, añade la posibilidad de concebir de «siente ajena», asegurando que esto «es un latrocinio del qual imposible es hazer res-titución» (fol. 118r):

Y por tanto conviene a la muger que concibió de simienta ajena que persuada al tal hijo que se meta flayre y profese en la horden de san Francisco porque no suceda a su padre putativo y lleve los bienes que no son suyos. (fol. 118r)

La práctica de oblación del niño natural a una orden se conocía a lo largo del Medioevo, pero la orden de San Francisco como la predilecta para esto sigue siendo un poco engimático. En este punto en su manuscrito (fols. 118v-123r), Peña entabla una arenga fuerte en contra de la mujer que incluye: su estado de «animal imperfecto»

¹⁴ Cito de la versión del texto incluido en CORDE: *Siete Partidas de Alfonso X*, BNM I 766 (impresión de 1491), ed. de Pedro Sánchez-Prieto, 2004.

(fol. 120r); la fábula del cuervo, el queso, y las falsas alabanzas de la raposa; Adán y Eva; Semíramis de los asirios; y la novela sobre la matrona de Efeso, del *Satiricón* de Petronio. Es decir, sus castigos legales se ejemplifican con todo tipo de escrito, desde lo bíblico a lo fabuloso.

Aunque sea con distinciones, se escucha cierto eco de esta diatriba del jurista en *El curioso impertinente* de Cervantes, y particularmente en la resistencia de Lotario a lo que le pide su amigo Anselmo. Lotario revisa la amistad humana y divina, destaca lo irrazonable del deseo de Anselmo a probarle a su mujer, repite en varios momentos su «manifiesta locura», advierte contra el «manifiesto peligro» en que les pone a los dos, e invoca, como el jurista, a Dios y al resultado de «llorar contino», «lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón» (I, 33). Como el jurista, incluye Cervantes las referencias casi obligatorias a Adán y Eva, y a la mujer como «animal imperfecto», pero los adornos, es decir los colores retóricos del novelista, son antitéticos a los del jurista por concentrarse en todo lo positivo de la mujer: es animal imperfecto pero también es como un diamante, la mejor joya del mundo, armiño que no quiere ensuciarse, hermoso jardín, y espejo de cristal. Para el jurista, su esposo Anselmo será el peor de los adúlteros: «y lo que peor y más abominable es que ellos mismos las yncitan [a sus mujeres] y dan ocasión que les cometan adulterio» (Peña, fol. 133r). Peña narra la historia de un hombre que se cayó mudo por este crimen, luego insiste en la pena de muerte:

También se comete este peccado quando el marido fuese alcahuete de su muger y en este caso tiene pena de muerte conforme a la ley de la partida. Y en esta pena los juezes devían condenar al tal marido porque no tienen verguenza de ensuciar la compañía del matrimonio ensuciando a su muger y por mejor dezir a su propia carne. Y en esto cometen un peccado que es casi contra la naturaleza. (fol. 133r)

A pesar de esta declaración tajante a favor de la pena de muerte, el jurista sigue a describir lo que se ve todos los días para estos hombres, que no lo es. Comienza con la versión del castigo que se ve en París: «Ytem. En París por este delicto llevan al marido en un asno, la cara vuelta hacia la cola y la muger lleva al asno por el cabestro y así van por las calles públicas diciendo: quien tal hace que tal pague» (fol. 133v). Luego retrata la versión castellana:

Ytem. Lo que hoy en nuestro Reyno se platica, es que sacan al marido y a la muger caballeros en sendos asnos, él desnudo delante y ella vestida detrás con una rystria de ajos en la mano y cuando dize el verdugo: quien tal hace que tal pague, ella le da con la rystria y así lo vemos cada día se executa esta pena en este delicto con algún destierro que se les da. (fol. 133v)

Lo que importa para este castigo no es el destierro, a pesar de ser consecuencia sumamente seria, sino el teatro de los azotes con la rystria de ajo. La escena descrita nos recuerda que cuando Lotario escucha por primera vez el plan de seducir a Camila le advierte a Lotario sobre lo que «comunmente se platica» con el marido de la mujer adúltera (I, 33). Para los lectores de la época, tal como las edades mencionadas antes, o el vocablo Barataria, y el proceso 'vía de fuerza', esta frase también habría tenido una resonancia obvia.

La justicia final ofrecida por Cervantes, no tan teatral como la del juez, es mucho más poética y trágica: los tres personajes van a morir. Anselmo deja Florencia, ata el caballo a un árbol, y se cae con suspiros penados. Oye de un hombre que pasa las noticias de Florencia: su esposa se ha escapado con su mejor amigo y: «con tan desdichadas nuevas, casi casi llegó a términos Anselmo, no sólo de perder el juicio, sino de acabar la vida» (I, 35).

Más tarde, un amigo lo encuentra, no mudo con vida como el ejemplo del manuscrito de Peña, sino literalmente sin voz, sin vida y «boca abajo», es decir, mudo y muerto, después de haberse confesado por escrito la historia de su «necio e impertinente deseo» (I, 35). Los otros dos mueren poco después: Lotario durante una batalla en Nápoles y Camila, de tristeza y melancolía en un monasterio.

Cervantes pone fin a *El curioso impertinente* con un comentario del cura en la novela exterior, quien duda de la verosimilitud de la historia por las relaciones precisas entre los personajes: «Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene de imposible» (I, 35).

Luego el mismo cura comenta el estilo de la narración: «y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta» (I, 35). Esta es una combinación ejemplar de una fazaña (lo anecdótico de la historia narrada) con dos juicios (lo hipotético de la opinión del cura sobre la fazaña contada, además su parecer estético sobre el modo de contarla). Aquí, su juicio sobre la verosimilitud del crimen desdice, obviamente, al de Peña, quien nos asegura que el desfile de vergüenza por este crimen entre marido y mujer se veía cada día en España. Las dudas del cura también enfatizan el deber individual del lector, porque no hay respuestas únicas, y cada cual tiene que pensar y decidir por sí mismo, tanto frente a una historia como frente a su modo de contar. Al modelo de los compiladores del *Digesto* justinianeo, se permite y hasta se promulga la disensión. Es otro toque estilístico jurídico-histórico de que se aprovecha plenamente Cervantes, con sus múltiples voces narrativas que se desdican y debaten a lo largo de la novela. Estas voces se ofrecen como eco de las de los juristas clásicos, con sus opiniones, contradicciones, y afirmaciones.

Ahora bien, volviendo al jurista Peña, y a su desfile con rystria de ajo: se recuerda que esto fue el castigo específico para el hombre alcahuete de su mujer. Hay que notar que en *El curioso impertinente*,

aunque fuera culpa del marido, Camila se cayó vencida. Reconocemos a Cervantes por su bondad frente a los personajes femeninos, y a Camila no le impone ningún castigo público vergonzoso; al contrario, el autor parece dolerse de ella. Hemos visto sus descripciones positivas de la mujer en general, que contradicen las negativas del jurista Peña. En perdonarle a Camila, Cervantes se atiene a otro modelo, el de las Partidas que notan una defensa legítima para la mujer cuyo esposo funcionó de su alcahuete (VII.XVII.vii). En contraste, y a pesar de referirse las Partidas cuando quiera, Peña no ofrece remedio ninguno a la mujer adúltera, no obstante la causa. Propone unos castigos sorprendentes: le advierte al marido que «no conviene castigarlas [a sus mujeres] con heridos porque se hazen muy peores con esta manera de castigo», pues aconseja «palizas blandas» y hasta reírse mientras se las da (Peña, fol. 118v). Se refiere una dicta de San Pablo para luego terminar con un ejemplo que se asegura en nota marginal proviene del volumen jurídico *De legibus connubialibus* del jurista italiano Gian Francesco Poggio Bracciolini. Este ejemplo se lee:

Cuenta Poggio que una vez una muger llamó a su marido piogoso. El qual con buenas palabras no la pudo domeñar ni hazer callar. Aunque le fue ya forzado de la dar, antes mientras más le daua, ella con su pertinacia más le llamaba piogoso. Visto por el marido que ni con buenas palabras ni con golpes no la podía domeñar ni hazer que callase, la tomó y metió en un pozo diziendo y jurando que si no callaua la auía de ahogar. Y aunque esta desatinada muger tenía ya el agua que le llegaua a la garganta no quería callar. El marido enojado de tan gran pertinacia y desobediencia que le tenía la dejó caer. La qual como no podía ya pronunciar por la boca la dicha ynjurja leuantó las manos a la cabeza, y con las uñas de las manos poniendo unas sobre otras hazía como que mataua piojos ynjurjando a su marido y explicando con señas la ynjurja que con palabras ya no podía explicar. (Peña, fols. 118v-119r)

Este último nos señala de maravilla la mezcla de factores jurídicos y creativos en la época, en este caso por parte del jurista. La historia sí viene de Poggio, pero no de sus escritos legales, sino de los *Facetiae*, o *Historias jocosas*. El jurista español se aprovecha para ilustrar el adulterio no por ponerle los cuernos al marido sino por insultarlo con palabras; es un desafío personal más que un crimen. Y así en su manual de castigos, Peña ejemplifica un caso ya pseudo-jurídico con una fazaña ficticia que en conjunto representa otra cosa: su ideal ex-contrario de la mujer perfecta. Podemos ver a Cervantes a la misma luz: de casos ficticios de libros de caballerías, y de leyes actuales de su época, forma para su protagonista don Quijote ejemplos e ideales para entretener a la vez criticar. Todo es posible dentro de una novela, en que hasta la misma vivencia es narración hipotética.

A lo largo del siglo XVI, y en los textos que hoy llamamos novelas, el contenido legal se había aumentado hasta servir de fundamento para obras pseudo-creativas que cuestionaron la justicia: la primera novela picaresca, *Lazarillo de Tormes*, es la representación de una voz que hacía falta en unos casos y debates legales de principios del siglo XVI sobre la barraganería (Byrne 2012, 8-9). Durante el mismo siglo los historiadores, tal como los juristas, habían empezado a enfocarse en más que los datos, al pesquisar el porqué de las acciones pasadas. A este ambiente, uno en que los límites disciplinarios eran tan borrosos que un jurista ejemplifique un castigo legal con una ficción, llegó Cervantes para llevar los préstamos estilísticos y temáticos a su apogeo.

El autor creativo se apropia del estilo léxico-semántico jurídico con su atemporalidad y multiplicidad de voces en busca de la justicia, este último en sí un concepto lindo pero efímero y camaleónico. Mientras realiza este paso narrativo, pone una mirada irónica a la sustancia de los casos y a los procesos jurídicos insólitos de su momento y lugar histórico. Luego y por fin, añade unas cuestiones directas, confiándose en su lector para juzgarlo todo, hasta y específicamente el modo de contar. Ya tenía su público listo para entender todos estos mensajes, aquel público entrenado con los casos legales impresos y conocidos. Los varios modelos jurídicos le ofrecieron a Cervantes una base sugestiva, de la cual sabía formar y codificar la combinación precisa de factores legales, históricos, casos, hipótesis y fazañas -para ponernos una mimesis real a la vez ideal, a la vez imposible de realizar. Es la formación y el fuero escrito, en otras palabras una teoría temprana y muy moderna, de la novela frente a la corte de opinión pública. Esta, como sabemos, la aceptó y la promulgó, haciéndola nueva costumbre y modelo genérico.

Por su incorporación innovadora de aspectos retóricos y detalles precisos de múltiples disciplinas, primero entre ellas el Derecho histórico y contemporáneo, Cervantes fundamentó este nuevo género, marcado por historias y cuestiones hipotéticas no resueltas en el mismo texto, así destacando la inseguridad de una narración y de la vida misma. *Don Quijote*, una obra narrativa sin cualquier duda, está también impregnada de lo hipotético-jurídico, desde las series verbales acronológicas: es, ha sido, y será -a las fazañas, ejemplos y casos narrados para ser juzgados por lectores. Hipotéticos también son los debates estéticos sobre las letras, y sobre su estilo de narrar. Cervantes casa los tres discursos: hipotético, anecdótico y estético, en una triple boda de iguales para simultáneamente cuestionar, narrar y juzgar. Este desafío crítico entretiene a la vez reclama una exégesis abierta, porque las cuestiones vitales tratadas en el texto cervantino nunca van a tener respuestas definitivas. Su papel de Cervantes en la trayectoria de préstamos jurídicos haciéndose creativos es haber perfeccionado esta síntesis inestable, una que marca el cuestionamiento causal y existencial de toda sociedad moderna.

Bibliografía

- Andrés, G. de (1979). «Los códices del Conde de Miranda». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, 611-28.
- Alvar, M. (2000). «El Cid, personaje real». Hernández Alonso, C. (dir.), *El Cid, Poema e Historia = Actas del Congreso Internacional* (12-16 de julio de 1999). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 13-24.
- Beltrán, L. (1978). «Conflictos interiores y batallas campales en el *Poema de mio Cid*». *Hispania*, 61(2), 235-44.
- Byrne, S. (2002). «¿Por qué una “niña de nueve años”? la edad de razón y la razón del poeta del *CMC*». *La corónica*, 31(1), 5-17. <https://doi.org/10.1353/cor.2002.0024>.
- Byrne, S. (2012). *Law and History in Cervantes' Don Quixote*. Toronto: University of Toronto Press.
- Byrne, S. (2014). «Cervantes y Castillo de Bobadilla». Martínez Mata, E.; Fernández Ferreiro, M. (eds), *Comentarios a Cervantes = Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Oviedo, 11-15 de junio de 2012). Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 356-67.
- Byrne, S. (2015). «Las leyes en el *Quijote*, de 1605 a 1615». Rabaté, P.; Tropé, H. (éds), *Autour de "Don Quichotte" de Miguel de Cervantes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 123-30.
- Byrne, S. (2019a). «Chapter 2. Constitutions». Watt, G. (ed.), *Cultural History of Law*. Vol. 3, *A Cultural History of Law in the Early Modern Age (1500-1680)*. Ed. by P. Goodrich. London: Bloomsbury Academic, 39-64. <https://doi.org/10.5040/9781474206600.ch-003>.
- Byrne, S. (2019b). «Juridical Philology: Incest, Adultery, and the Law». Alcalá Galán, M.; Fernández, E. (eds), *Sexo y género en Cervantes/Sex and Gender in Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 71-88.
- Castillo de Bobadilla, J. (1611). *Política para corregidores*. Barcelona: Geronymo Margarit.
- Cátedra, P.M.; Morros, B.C. (eds) (1985). *Poema de Mio Cid*. Barcelona: Planeta.
- Cervantes, M. de (1995). *Novelas ejemplares*. 2 vols. Ed. de H. Sieber. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (1999). *La Galatea*. Ed. de F. López Estrada y M.T. López García-Berdoy. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. de C. Sabor de Cortazar y I. Lerner; prólogo de M. Morínigo. Buenos Aires: Eudeba.
- Correa Bedoya, M. (2018). *El lenguaje del poder y el poder del lenguaje: literatura en las sentencias de la Corte Constitucional Colombiana* [tesis]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Cortes de Madrid (1588). *Cortes de Madrid, año de 1579, acabadas en 82 y publicadas en 84*. Madrid: Querino Gerardo.
- Crescenzi, V. (a cura di) (1990). *La glossa di Poppi alle Istituzioni di Giustiniano*, nr. 114. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo.
- DeChasca, E. (1972). *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*. Madrid: Gredos.
- Deyermond, A. (1987). *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española*. Ed. de J. Vallcorba. Barcelona: Sirmio.
- Fine, R. (2014). «Relaciones peligrosas: en torno al incesto y la violación e la obra de Cervantes». Martínez Mata, E.; Fernández Ferreiro, M. (eds),

- Comentarios a Cervantes = Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Oviedo, 11-15 de junio de 2012). Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 188-201.
- Garcí-Gómez, Miguel (1975). *“Mio Cid”*. *Estudios de endocrítica*. Barcelona: Planeta.
- Gleicher, J. (2001). «The Bard at the Bar: Some Citations of Shakespeare by the United States Supreme Court». *Oklahoma City Law Review*, 26(1), 327-54.
- García González, J. (1963). «Notas sobre fazañas». *Anuario de Historia del Derecho Español*, 33, 609-24.
- González Echevarría, R. (2005). *Love and the Law in Cervantes*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Gwara, J.J., Jr. (1983). «Equine Imagery in the *Poema de mio Cid*». *La corónica*, 12(1), 9-20.
- Hinojosa, E. de (1904). «Las relaciones entre la poesía y el derecho». *Discurso leído ante S.M. El Rey Don Alfonso XIII*. Madrid: RAE, 7-41.
- Long, A.B. (2012). «The Freewheelin’ Judiciary: A Bob Dylan Anthology», in «Symposium – Bob Dylan and the Law», special issue, *Fordham Urban Law Journal*, 38(5), 1363-83. <https://doi.org/10.2139/ssrn.1837683>.
- López-Rey y Arrojo, M. (1934). «Un práctico castellano del siglo XVI: Antonio de la Peña». *Revista de ciencias jurídicas y sociales*, 69, 655-802.
- Maravall, A. (1972). *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente.
- Montaner, A. (ed.) (1993). *Cantar de mío Cid*. Barcelona: Crítica.
- Montaner, A. (1994). «El simbolismo jurídico en el *Mio Cid*». García, M.; Martin, G. (éds), *Études Cidiennes = Actes du colloque Cantar de Mío Cid* (Paris, 20 janvier 1994). Limoges: Presses universitaires de Limoges, 27-36.
- Montaner, A.; Serrano, J.E. (1990). «Una niña de nueve años: el *Poema de Mio Cid* y dos lecturas contemporáneas (Manuel Machado y Ezra Pound)». *Hispanica Posnaniensia*, 1, 133-50.
- Pérez Martín, A. (2008). «Jacobo de las leyes: Ureña tenía razón». *Anales de Derecho. Universidad de Murcia*, 26, 251-73.
- Recopilación [1640] (1982). *Recopilación de las leyes destos reynos, hecha por mandado de la Magestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestro señor; que se ha mandado imprimir, con las leyes que después de la vltima impresión se han publicado, por la Magestad Católica del Rey don Felipe Quarto el Grande nuestro señor*. 5 vols. Ed. facsímile. Valladolid: Lex Nova.
- Redondo, A. (2007). «Los amores burlescos en el *Quijote*. Una cala en la parodia cervantina». *Cervantes*, 27(1), 227-48.
- Siete Partidas* (1576). *Las Siete Partidas del sabio Rey don Alonso el Nono, nuevamente Glosadas, por el Licenciado Gregorio López, del Consejo Real de Indias de su Magestad. Con su Repertorio muy copioso, assi del Testo como de la Glosa*. En Salamanca: En casa de Domingo de Portonarijs Ursino, Impressor de la Sacra Real Magestad, Con privilegio Imperial.
- Soto Hoyos, J.F. (2014). «Jurisprudencia literaria en Colombia: Los usos de la literatura en las decisiones judiciales». *Summa Iuris*, 2(2), 217-51.
- Valle Videla, L. (2018). «Nueva visión de la relación entre fueros y fazañas del derecho territorial». *Historia. Instituciones. Documentos*, 45, 407-25.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda

Clea Gerber

Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

Abstract This paper focuses on the references to Garcilaso de la Vega in *Don Quixote*, particularly in the second part, dated 1615. The aim of this study is to highlight the mechanism used by Cervantes to make Garcilaso's verses an efficient tool for the dispute that his *Quixote* holds with Avellaneda's text. From this perspective, I inquire into the way Cervantes builds himself as a reader of the classic writer, and sets his own writing on that trail. Garcilaso's work is useful to him, among other things, to raise a discussion on the survival of texts for posterity.

Keywords Don Quixote. Garcilaso. Avellaneda. Poetics. Classic.

Índice 1 Introducción. – 2 Versos de Garcilaso en el *Quijote*. – 3 La resurrección de los textos. – 4 Cervantes, Garcilaso y el devenir de los clásicos. – 5 La *Égloga* III y el sentido de un final.

1 Introducción

La admiración de Cervantes por Garcilaso, atestiguada por la evocación frecuente de sus versos en la obra cervantina, ha sido señalada muchas veces por la crítica. Desde las señeras páginas de José Manuel Blecua (1947) y las posteriores de Elías Rivers (1991), se ha hecho hincapié en que esta preferencia se debe en buena medida a los ideales renacentistas del alcalaíno: en el marco de la ideología cervantina, Garcilaso representaría «el ideal puro de un eterno clasicismo» (Rivers 1991, 967). Si en las primeras décadas del siglo XVI Garcilaso había inventado para la poesía española «una escritura



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/002

clásica, un sistema perdurable de composición literaria», Cervantes habría encontrado el modo de actualizar el mito pastoril y el estilo clásico a comienzos del XVII:

El gran descubrimiento de Cervantes fue, en efecto, que los sueños de una literatura clásica pueden sobrevivir en la literatura del mundo moderno solo si están injertos en la mentalidad de personajes novelísticos. De este modo no se mueren las antiguas escrituras: se reinterpretan de una manera radicalmente nueva. (Rivers 1991, 967)

Estudios más recientes se han abocado a ampliar el registro de reminiscencias garcilasianas en los textos de Cervantes, desde la inaugural *Galatea* (1585) hasta su obra póstuma, el *Persiles* (1617), donde se hallan algunas de las huellas más significativas de esta admiración.¹ En efecto, en el prólogo, fechado pocos días antes de su muerte, Cervantes deja unas memorables palabras de despedida: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (49).² Se advierte aquí la resonancia de unos versos de Garcilaso en la *Égloga* II: «Adiós, montañas; adiós, verdes prados; / adiós, corrientes ríos espumosos: / vivid sin mí con siglos prolongados» (*Égloga* II, vv. 638-640).³

Por otra parte, uno de los más famosos pasajes en donde Cervantes manifiesta el elogio de Garcilaso es aquel del capítulo octavo del libro III del *Persiles*, cuando los peregrinos llegan a las riberas del Tajo y, a la vista de aquel paisaje inmortalizado en los versos garcilasianos, Periandro evoca con emoción el «Aquí dio fin a su cantar Salicio», de la *Égloga* I. La familiaridad con que es citado por este príncipe septentrional, educado lejos de España, encuadra a Garcilaso entre los grandes poetas clásicos (Díez Fernández 1996, 96). En efecto, Periandro había «visto, leído, mirado y admirado», según se explicita, «las famosas obras del *jamás alabado, como se debe, poeta Garcilaso de la Vega*» (III, 8; énfasis añadido).

Ahora bien, los peregrinos, finalmente, no pasarán por Toledo, es decir que Periandro no podrá «reverenciar desde cerca» la ciudad, tal como quería. En el *Persiles* solo quedará de ella la imagen

¹ Recientemente, Gómez Canseco (2016) ha relevado la importante presencia de Garcilaso en el teatro de Cervantes.

² El *Persiles* se cita siempre por la edición de Juan Bautista Avale Arce (Castalia, 1992), indicando entre paréntesis la parte en números romanos y capítulo en arábigos.

³ Todas las citas de Garcilaso corresponden a la edición de Bienvenido Morros (2007) para la editorial Crítica. Como recuerda Montero Reguera (2003), similar era la despedida cervantina cuando iniciaba el viaje camino del Parnaso: «Adiós, dije a la humilde choza mía; / adiós, Madrid; adiós tu prado y fuentes» (I, 274, ed. de Adrián J. Sáez).

de aquellas riberas del Tajo mitificadas por Garcilaso y recordadas por Cervantes, en consonancia con la reflexión previa del protagonista sobre la perdurabilidad del arte:

No diremos: «Aquí dio fin a su cantar Salicio», sino «Aquí dio principio a su cantar Salicio»; aquí sobrepujó en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles, y parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra. (III, 8)

Me detengo especialmente en este pasaje porque creo posible postular que, para el Cervantes tardío, el de los últimos tiempos de vida y escritura, la evocación de Garcilaso se orienta muy especialmente a subrayar la trascendencia que brinda la poesía. Sigo en este punto la propuesta de Edward Said (2009), para quien el concepto de «estilo tardío» –que retoma de Adorno– no se refiere meramente a los últimos textos de un escritor, sino a aquellos en los que este se muestra «consciente de su final». Esto último, como precisa Manuel Arranz, «no significa únicamente consciente de la proximidad de la muerte, consciente de la decadencia física, del término de la vida, del paso inexorable del tiempo, sino, sobre todo, consciente de que la obra propia ha cerrado ya su ciclo, de que ya no hay nada más allá» (2010, en línea). Se trata de un momento que, lejos de vislumbrarse como un manso punto de llegada, supone la tensión de una supervivencia *más allá* de lo generalmente aceptable y configura una suerte de «exilio autoimpuesto» (Said 2009, 39).⁴

Así pues, una cierta relación con la muerte, cierta inscripción de la muerte en el texto –que se manifiesta muchas veces en la forma de un desasosiego o armonía no resuelta– caracterizaría, desde esta perspectiva, a los textos tardíos. Es en este marco, entonces, que propongo revisar la marcada presencia de huellas textuales garcilasianas en el *Quijote*, sobre todo en la secuencia final del libro de 1615, saturada de remisiones al poeta toledano. Es en este segundo volumen quijotesco, de fecha cercana a la muerte del autor, donde se intensifica el trabajo intertextual sobre una poesía cuyas reminiscencias han acompañado toda la trayectoria del Cervantes escritor.

Antes de entrar en ello, cabe señalar que los críticos no están de acuerdo en cuanto a qué se considera ‘eco textual’ de versos de Garcilaso en Cervantes. Para Aladro-Font y Ramos Tremolada (1996),

⁴ Se observa un creciente interés por el estudio de la etapa final de la producción cervantina como un ciclo *de senectute*, desde diversas perspectivas. Sobre el *Quijote* de 1615 y el *Persiles*, pueden verse en este sentido los trabajos de Canavaggio (2014), Grilli (2015; 2016), Ortiz Robles (2016), Gerber (2018a) y Vila (2019), así como el de Ruiz Pérez sobre el *Viaje del Parnaso*, en estas mismas Actas.

la presencia de huellas garcilasianas en el *Quijote* de 1605 se reduciría a cuatro menciones, en contraste con las quince que descubren en el libro de 1615: por ello se proponen desentrañar el sentido de lo que llaman, desde el título de su trabajo, «Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*». Revisiones más recientes como las de Alberto Blecua (2013) o Gálvez y Huerta (2015) amplían bastante el inventario de huellas léxicas del toledano en la obra cervantina, pero de todos modos coinciden en que hay una mayor presencia de reminiscencias garcilasianas en la segunda parte del *Quijote*.

Las explicaciones propuestas por los críticos frente a este desequilibrio refieren a la supuesta inseguridad de Cervantes ante el mundo lírico y pastoril en la primera parte, así como a una madurez que lo habilitaría a juegos intertextuales más arriesgados en la segunda; y también se ha puesto el foco en la evolución de don Quijote como personaje, donde las evocaciones garcilasianas destacarían la firmeza de su amor por Dulcinea (Aladro-Font, Ramos Tremolada 1996). Sin embargo, en sintonía con la estética tardía que caracteriza a la secuela cervantina, resulta más decisivo el hecho de que en el *Quijote* de 1615 Garcilaso esté singularmente presente, sobre todo en el tramo final del libro –y del recorrido del caballero–, para evocar la vida eterna de la buena poesía y castigar, de paso, la mala: esto es, el apócrifo de Avellaneda.

2 Versos de Garcilaso en el *Quijote*

Más allá de los muchos ecos garcilasianos que es posible descubrir a lo largo del *Quijote*, no son tantas las citas completas de sus versos, sin modificación alguna. Todas se dan en la segunda parte y ligadas a núcleos de sentido importantes de esta secuela, por lo que se hace necesario detenernos en principio en cada una de ellas. La primera se da en el capítulo 6, cuando don Quijote argumenta ante su sobrina la necesidad de su nueva salida como caballero andante:

Yo tengo más armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte; así que, casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo de ir a pesar de todo el mundo, y será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea. Pues con saber, como sé, los innumerables trabajos que son anejos al andante caballería, sé también los infinitos bienes que se alcanzan con ella; y sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso; y sé que sus fines y paraderos son diferentes, porque el del vicio, dilatado y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se aca-

ba, sino en la que no tendrá fin; y sé, como dice el gran poeta castellano nuestro, que

Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento
do nunca arriba quien de allí declina.

— ¡Ay, desdichada de mí -dijo la sobrina- que también mi señor es poeta! (II, 6, 676-677)⁵

Esta primera cita directa de Garcilaso, al que don Quijote señala como «nuestro» poeta castellano, refiere a un tema de vital importancia en el texto de 1615: la búsqueda de trascendencia. Si bien esto es central en el *Quijote* desde sus inicios, pues el manchego procuraba a través de su proyecto caballeresco inscribirse en el libro de la fama y ganar con ello inmortalidad, el volumen de 1615 profundiza aún más la cuestión al tener como punto de partida, precisamente, el renombre conseguido tras la publicación de la primera parte. Don Quijote, al inicio de este nuevo libro, ya se sabe en boca de todos. De lo que se trata ahora, como queda claro por la mayor extensión de la secuencia preparatoria de la salida (hay siete capítulos que corresponden a la estancia en casa), es de revisar lo ya hecho, opinar sobre sus resultados y discutir con quienes lo censuran. La lucha ya no es por ser famoso, sino por definir el sentido de esa fama. Si a ello sumamos que el prólogo nos ha introducido en la disputa con el libro de Avellaneda en torno a la apropiación de la historia del manchego, queda claro que este rescate de Garcilaso para afirmar las asperezas de que está hecho el camino a la fama se dirige tanto a la discusión entre los personajes como a la que atañe a la recepción del propio *Quijote*. Avellaneda ha optado por el camino fácil de inflar algo que ya tenía vida propia (la imagen prologal del perro hinchado es por demás elocuente), en las antípodas del rol creador que se atribuirá Cervantes, en la senda garcilasiana.

En relación con ello, el fragmento citado retoma el tópico de las armas y las letras, objeto de un elaborado discurso por parte de don Quijote en el texto de 1605, y da cuenta del desplazamiento del protagonista de uno a otro polo de la dicotomía. En efecto, si bien comienza afirmando enfáticamente que su sino son las armas, la cita garcilasiana y el lamento posterior de la sobrina sobre su condición de poeta lo ubican claramente del lado de las letras. Y esta es una de las paradojas centrales con las que ha de lidiar el personaje en esta secuela: la tan ansiada fama le ha llegado, finalmente, no en vir-

⁵ El *Quijote* se cita siempre por la edición de Francisco Rico (1998), indicando entre paréntesis la parte en números romanos y el capítulo y la página, en arábigos.

tud de su «fuerte brazo», como imaginaba al comenzar su periplo caballeresco, sino gracias a la circulación de la historia impresa de la primera parte.

Vale la pena recordar el pasaje antes citado del *Persiles*, con su elogio al «jamás alabado, como se debe, poeta Garcilaso de la Vega», y contrastarlo con la presentación de sí mismo que don Quijote imagina en boca de un gigante al concebir su primera salida: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla *el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha*» (I, 1; énfasis añadido).⁶ Desde el inicio, la aventura de las armas apuntaba hacia la trascendencia de las letras: de hecho, el primer proyecto de don Quijote había sido escribir continuaciones de sus amados libros («muchas veces le vino deseo de tomar la pluma» [I, 1]), antes de optar por convertirse él mismo en una prolongación viviente del ciclo caballeresco. Esta veta creadora, tan marcada en el personaje cervantino, está por completo ausente en el don Quijote de Avellaneda, lo que explica quizá la renovada insistencia en afirmar el polo de las «letras», así como la analogía entre caballería andante y poesía, en la secuela de 1615.

Asimismo, importa subrayar que el recuerdo de los versos garcilasianos citados por el hidalgo para justificar su última salida acompañará a lo largo de todo el texto la defensa de la dura profesión de caballero andante. Así, cuando el grave eclesiástico del palacio ducal amoneste a don Quijote por su elección de vida y lo conmine a quedarse en su casa y cuidar su hacienda –misma línea argumental que la sobrina– el hidalgo replicará: «¿Por ventura es asumpto vano o es tiempo mal gastado el que se gasta en vagar por el mundo, no buscando los regalos dél, sino *las asperezas por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad?*» (II, 32; énfasis añadido). La evocación de la *Elegía I* (vv. 202-204) forma parte así de un campo semántico que pone de relieve el propósito trascendente de la gesta del hidalgo cervantino y, al mismo tiempo, del propio *Quijote* como obra destinada a perdurar en el tiempo.

⁶ El CORDE (RAE, *Corpus diacrónico del español*) muestra que la fórmula «jamás como se debe alabado» es uso cervantino. Esta hiperbólica afirmación que hace don Quijote sobre sí mismo en el capítulo inaugural de 1605 se repetirá tres veces en la segunda parte de 1615 y siempre en contextos en los que el protagonista es manipulado por algún personaje que conoce su locura caballeresca: en II, 25 lo llama así Maese Pedro, que no es otro que Ginés de Pasamonte; en II, 35 la expresión referida al manchego aparece en boca del falso Merlín, en realidad el mayordomo del duque; finalmente, en II, 64 se la dice Sansón al enfrentarlo (y finalmente vencerlo) disfrazado de Caballero de la Blanca Luna. En contraste con estas amargas burlas, los otros dos usos registrados de la expresión se hallan en el *Persiles* y constituyen elogios sinceros a figuras que representan los ideales renacentistas cervantinos: además de la frase ya señalada sobre Garcilaso, encontramos una mención al «rayo espantoso de la guerra, *jamás como se debe alabado Carlos V*» (III, 18; énfasis añadido).

La segunda cita directa de versos garcilasianos la encontramos en el capítulo 18, en el marco de la estancia de los protagonistas con el Caballero del Verde Gabán. Justo antes de entrar a la casa de este personaje, donde hará aparición su hijo poeta, Lorenzo de Miranda, don Quijote recuerda los versos que dan inicio al soneto X de Garcilaso. He aquí el comienzo del capítulo:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y suspirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:
 —¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería!
 ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura! (II, 18)

Cervantes aprovecha en varios pasajes de su obra esta famosa exclamación garcilasiana, que en el siglo XVII llegó a encerrar, como señala Canavaggio (2000, 199) -siguiendo a Herrero García (1930, 79)-, la esencia y *substratum* del poeta renacentista. Lo interesante es que, en este caso, los versos de Garcilaso funcionan como introducción a una secuencia en la que el protagonista elogiará con entusiasmo las dos composiciones del joven Miranda: una glosa y un soneto sobre el mito de Píramo y Tisbe, es decir, dos piezas poéticas que reactualizan textos anteriores. De este modo, el problema de cómo incorporar la palabra ajena en la propia labor poética se vuelve un eje central de este pasaje. Según afirma Canavaggio:

el tema recurrente que vertebra todo el episodio se ordena según un proceso de intertextualización, en el cual el movimiento apertural viene a ser un hito decisivo: en él se opera en efecto, ya no en el ámbito de un discurso abstracto, sino dentro de la misma trayectoria vital de don Quijote, marcado del signo de la parodia, el entronque entre Caballería andante y Poesía. (2000, 204)

Como hemos visto, la primera cita de versos garcilasianos, evocada por el hidalgo ante la sobrina para justificar la necesidad de una nueva salida, ya asociaba caballería andante y poesía, y ello en el marco de una evaluación de la historia del personaje, conocida en virtud del libro impreso. Ahora se suma con fuerza a este campo semántico evocado por los versos del toledano la cuestión de la intertextualidad, o la conciencia del trabajo y la manipulación hecha sobre textos previos, eje de sentido que recorre de inicio a fin el *Quijote* de 1615.

En este marco, dos hitos importantes y vinculados entre sí son la discusión sobre la glosa hecha por el hijo de don Diego de Miranda en el citado capítulo 18 y el debate sobre el «hurto» poético del mancebo recitante en el fingido funeral de Altisidora (II, 69-70), y es significativo constatar que se trata, justamente, de lugares del texto donde hacen su aparición versos tomados de Garcilaso. A propósito de la glosa del joven Lorenzo en la secuencia que se abría con la evocación del soneto X, don Quijote expresa lo siguiente:

Un amigo y discreto [...] era de parecer que no se había de cantar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces la glosa iba fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba. (II, 18)

Se trata de un pasaje donde se explora el tema de la creación artística, no solo por el debate sobre las composiciones del personaje, sino también por sus vínculos con otras zonas de la novela mediante las que se va tejiendo una trama cargada de sentido metapoético. Los versos garcilasianos, como tendremos ocasión de comprobar, ocupan un rol particular en esta trama.

Finalmente, la tercera y última evocación de versos completos de Garcilaso destaca por la relevancia concedida a la cita en cuestión. Se trata de la aparición de una estrofa entera de la *Égloga* III en la farsa de la muerte y resurrección de Altisidora, última burla de la que son víctimas don Quijote y Sancho en los dominios de los duques. En el espectacular funeral de la doncella -muerta, supuestamente, por el rechazo amoroso de nuestro hidalgo- aparece un mancebo en cuyo recitado se insertan los versos de Garcilaso:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.
Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido. (II, 69, vv. 1186-1187)

Más tarde, los protagonistas tendrán ocasión de comentar este extraño «hurto» –así lo llama el joven– con el propio recitante y con la Altisidora resucitada, quien les trae además la noticia de que ha visto, a la puerta del infierno, a unos diablos jugando a la pelota con el libro de Avellaneda. Ante la pregunta de don Quijote acerca de la relación entre los versos de aquel poeta y la muerte de esta señora, el joven le responde:

No se maraville vuestra merced deso [...] que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necedad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética. (II, 70; énfasis añadido)

Si antes los versos de Garcilaso precedían el debate sobre una glosa, ahora motivan la discusión sobre un hurto. Algo ha cambiado entre uno y otro pasaje del texto: los personajes han sabido de la existencia del libro apócrifo, lo cual ha complicado el problema, latente en toda la secuela, de cómo alcanzar la trascendencia a través de la palabra escrita. El modo en que una obra se nutre, mal o bien, de los textos anteriores, será un punto clave en este sentido.

3 La resurrección de los textos⁷

El *Quijote* de 1615 vuelve con insistencia sobre el problema de cómo los textos viven, o reviven, en otros, y es en este marco donde propongo situar el uso de los versos de Garcilaso. No parece casual, en este sentido, que las discusiones sobre hurtos y glosas literarias de los pasajes que antes citamos se entrelacen con dos renacimientos fingidos: los de Altisidora y Basilio respectivamente.

En efecto, el burlesco renacer de Altisidora remite a la secuencia anterior de la fingida muerte y «resurrección» del pastor Basilio durante las bodas de Camacho, la cual en cierto modo resulta preanunciada, como veremos, por los versos de don Lorenzo de Miranda. A su vez, los dos episodios reescriben a su modo aquel del entierro del pastor Grisóstomo, el «muerto de amor» de la primera parte, pues son una repetición farsesca de aquello que en 1605 aparecía de modo trágico en los capítulos referidos al malogrado estudiante-pastor: la desesperación amorosa. El propio Sancho explicita esta idea en el diálogo con la Altisidora rediviva, cuando comenta que «esto del morirse los enamorados es cosa de risa: bien lo pueden ellos decir, pero hacer, créalo Judas» (II, 70).

⁷ Resumen en este apartado algunas ideas que pueden leerse con mayor desarrollo en Gerber 2016.

Ahora bien, el hecho de que estos pasajes de 1615 constituyan una parodia del tema de la muerte trágica de los amantes nos instala de lleno en el problema de la manipulación de los mitos, y en este marco destaca aún más la temática de la resurrección, que permea estos episodios. Si el recuerdo de Orfeo y la posibilidad de revivir a Eurídice es explícito en el caso de Altisidora gracias a los versos de la *Égloga* III (evocados también en la «Canción desesperada» de Grisóstomo), en el de Basilio queda claro desde el comienzo que el renovar/resucitar es un eje central de la secuencia: cuando don Quijote y Sancho escuchan por primera vez su historia de amor con Quiteria, el estudiante que la narra les dice a propósito de esta pareja que «tomó ocasión el amor de *renovar al mundo* los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe» (II, 19; énfasis añadido). Y cabe recordar el soneto de don Lorenzo de Miranda sobre Píramo y Tisbe expuesto en el capítulo inmediatamente anterior, cuyo final reza: «los mata, los encubre y *resucita*/ una espada, un sepulcro, una memoria» (II, 18; énfasis añadido). Así pues, el soneto en un plano y la historia de Basilio y Quiteria en otro serán reactualizaciones del relato ovidiano. De tal modo, la cuestión de cómo renovar o «resucitar» el legado de los clásicos aparece sutilmente entrelazada al suceso del «renacer» del personaje.

El episodio de la supuesta vuelta a la de Basilio resulta una peculiar manipulación y transformación de la situación trágica planteada por el mito poético de Ovidio. Paralelamente, se desarrolla la exitosa manipulación del joven protagonista de la secuencia, quien logra subvertir la preeminencia del Interés sobre el Amor que proclaman las danzas alegóricas de la boda y demuestra de nuevo, tal como se desprendía del duelo de los estudiantes en el capítulo previo, «cómo la fuerza es vencida del arte» (II, 19). En este sentido, el final feliz de los amores de Quiteria y Basilio parece confirmar la opinión de don Quijote, en la discusión previa con don Lorenzo de Miranda, sobre cómo las glosas dan *otro* sentido a los textos.⁸

El tratamiento cervantino de esta problemática lo muestra, una vez más, profundamente implicado en las preocupaciones de su tiempo, tal como se advierte al consultar la entrada ampliada de la voz «glosa» en el *Tesoro* de Covarrubias:

⁸ La apropiación del relato ovidiano que representa la historia de Basilio y Quiteria resultará a su vez la contracara del ridículo libro de *Transformaciones* u *Ovidio español* ideado por el primo humanista, personaje burlesco que aparecerá inmediatamente después de esta secuencia y que se dedica a confeccionar suplementos vacuos a la labor de otros autores. El confronto entre los distintos modos de ‘resucitar’ los textos legados por la tradición se configura entonces como un hilo conductor que permite recorrer la secuencia de capítulos que va desde la discusión poética con don Lorenzo de Miranda (18), pasando por las bodas de Camacho (19-21) y el diálogo con el primo (22) hasta el relato quijotesco sobre la Cueva de Montesinos (23). Y todo ello se anuncia con la cita garcilasiana de los versos del soneto X que pronuncia don Quijote al llegar a la casa de los Miranda.

yo digo que así como la glosa es la lengua del texto, así ocasional y accidentalmente la copia demasiada de glosas ha sido enmudecimiento de lenguas y aterramiento de ingenios. De donde vemos por experiencia que *cuando se usaba el proverbio que dice: «Liber librum aperit», que un libro es glosa de otros, sabían mucho más los hombres que agora, que con confianza de glosas, comentarios, anotaciones, escolios, observaciones, castigaciones, misceláneas, centurias, paradojas, colectáneas, lucubraciones y adiciones, han dejado ranciar los ingenios y enmudecerse las lenguas.* (s.v. «glosa»; énfasis añadido)

Así pues, en lugar de propender a la acumulación o «copia demasiada» de escolios a lo ya hecho, la apropiación de los textos pasados debería apuntar a transformar productivamente el legado recibido. De tal modo es posible sustraerse a una tarea meramente acumulativa, que «deja ranciar los ingenios», según Covarrubias, y que resulta emblemática perfectamente en los profusos y vanos catálogos del primo humanista. Recordemos, de paso, que una de las más famosas evocaciones cervantinas de la obra garcilasiana es la mención de que el licenciado Vidriera lleva consigo un «Garcilaso *sin comentario*» (270; énfasis añadido).⁹

Se puede afirmar entonces que la temática de la resurrección, que recorre el *Quijote* desde sus inicios a partir del proyecto del protagonista de «resucitar la caballería andante», tiene un marcado sesgo metapoético y resulta, particularmente en 1615, un eje central en el planteamiento cervantino sobre cómo apropiarse del pasado a la hora de crear arte nuevo. En este sentido, es significativo que tanto el caso de Basilio como el de Altisidora sean en algún sentido una re-versión del de Grisóstomo, pues de este modo el texto de 1605 resulta equiparado a los antecedentes clásicos que evocan estos episodios.

Ahora bien, si la gesta del manchego procuraba desde sus inicios «resucitar la *ya muerta*» (II, 16; énfasis añadido), o bien, como se dice en otras ocasiones, «la *ya puesta en olvido* andante caballería» (II, 25; énfasis añadido), la secuela cervantina viene a plantear que el problema ahora no es tanto el olvido como la memoria perpetuada por malas copias, suplementos vanos, glosas insuficientes o hurtos injustificados. Es justamente el peligro ante posibles resurrecciones espurias -como la emprendida por Avellaneda- lo que subyace a la temática de la reproducción literaria tal como es tratada en 1615. Esto afectará de manera decisiva el modo de plantear la recuperación de Garcilaso y, más en general, la propia noción de rescritura en esta segunda parte.

⁹ La cita corresponde a la edición de las *Novelas ejemplares* preparada por García López (Crítica, 2001).

4 Cervantes, Garcilaso y el devenir de los clásicos

La última cita garcilasiana, que nos hace leer en la novela cervantina una octava entera de la *Égloga* III, resulta significativa no solo por su mayor extensión, sino también porque introduce, ya cerca del final, una cuestión fundamental para dejar sentada la trascendencia del *Quijote*: el ajuste de cuentas con Avellaneda.

En efecto, la discusión sobre los versos cantados por el mancebo, quien califica despreocupadamente su labor como un «hurto», se vincula con la crítica a la reedición espuria de las aventuras de don Quijote. El libro de Avellaneda, tras haber hecho irrupción en una venta (II, 59) y ser hallado luego en la imprenta barcelonesa (II, 62), reaparece en la visión de ultratumba que relata la resucitada Altisidora poco antes del diálogo con el joven. Dada su importancia, citaré *in extenso* el fragmento aludido:

- La verdad que os diga -respondió Altisidora-, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían.
- Eso no es maravilla -respondió Sancho-, porque los diablos, jueguen o no jueguen, nunca pueden estar contentos, ganen o no ganen.
- Así debe de ser -respondió Altisidora-, mas hay otra cosa que también me admira, quiero decir, me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ese». Y el diablo le respondió: «Esta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmeme de ahí -respondió el otro diablo- y metedle en los abismos del infierno, no le vean

más mis ojos.» «¿Tan malo es? -respondió el otro.» «Tan malo -replicó el primero-, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara.» Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión. (II, 70)

Podemos ver entonces que al engarzar la secuencia del mancebo recitante y la aparición del apócrifo en la visión infernal de Altisidora, la protesta cervantina contra la actuación indebida de Avellaneda queda inserta en medio de otra en la que el «agredido» es nada menos que Garcilaso de la Vega (Joly 1996). Cervantes y Garcilaso quedan hermanados ante el expolio que significa el mal uso de su obra.

Es interesante además destacar el modo en que aparece aludido aquí el libro de Avellaneda. Hay que tener en cuenta que, si bien resulta un lugar común referirse al *Quijote* como un «libro de libros», son escasas las efectivas apariciones de volúmenes impresos a lo largo de la trama cervantina. Los de la biblioteca del protagonista y los pocos que atesora el ventero Juan Palomeque son los únicos que encontramos en el texto de 1605 (donde proliferan, en cambio, manuscritos de todo tipo), mientras que en la secuela, amén de los ridículos ejemplares «para dar a la estampa» que tiene en preparación el primo humanista, se impone claramente la presencia de la continuación apócrifa. Recordemos que el propio don Quijote hojea este volumen en el capítulo 59, antes de toparse con él en la visita a la imprenta y finalmente verlo reaparecer en la visión de Altisidora, en el medio de otros libros de cuyo nombre, al parecer, nadie quiere acordarse.

La aparición ultraterrena del apócrifo resulta ser, de este modo, el punto más alto de una evocación bastante paradójica del libro como objeto a lo largo del *Quijote*, y en particular en esta segunda parte.¹⁰ Si los ejemplares que preparaba el primo estaban llenos de «cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria» (II, 21), en palabras del protagonista, y la imprenta se presentaba ante sus ojos como un espacio donde anónimos operarios sostenían el engranaje de una experiencia maquinica, el conjunto de volúmenes pateados por los diablitos completa la oscura percepción sobre el libro impreso que se le ofrece aquí a don Quijote.

En este marco, resulta significativo que la continuación de Avellaneda aparezca insistentemente en el *Quijote* de 1615 mientras que el objeto-libro de la primera parte cervantina, que muchos perso-

10 Sobre las diferencias en el modo de representar los libros entre uno y otro *Quijote*, y en general sobre el campo semántico que asocia cuerpos y textos en Cervantes y Avellaneda, ver Gerber 2018b.

najes conocen, nunca se haga presente en su materialidad. Propongo entender esto a la luz del contraste entre un libro que no está *corporalmente* pero genera comentarios, versiones y nuevas escrituras y un apócrifo que hace su última aparición en las antípodas del rol otorgado a la letra impresa, dadora de vida eterna: confinado a las puertas del infierno (y no como un cuerpo digno de veneración sino, bien por el contrario, objeto de patadas en el carnavalesco juego de pelota de los diablos).

Resulta lógico, desde esta perspectiva, que la continuación apócrifa forme parte de un conjunto de libros vanos, huecos («de viento y borra»), que van de mano en mano sin parar en ninguna y ni siquiera como pelotas son «de provecho para servir otra vez» según afirma Altisidora (II, 70).¹¹ Esta puntualización parece indicar que es un libro no apto para la lectura: se trata en cambio de literatura efímera, que como mucho cabe leer para luego abandonarla, como hace don Quijote. En este sentido, se contrapone explícitamente a la condición de un ‘clásico’, que puede definirse en función de su capacidad de ser leído una y otra vez (Calvino 1993). Un texto clásico es precisamente el que admite distintas lecturas, versiones y re-escrituras, e incluso manipulaciones aberrantes como la que sufre la obra de Garcilaso con el «hurto» del joven o el propio *Quijote* de 1605 en manos del continuador. Así pues, el contrapunto que el texto propone entre la sustancia efímera de la secuela de Avellaneda y la construcción del libro de 1605 como un «clásico» ilumina la función que cumplen, en la red metapoética cervantina, los versos de Garcilaso de la Vega.

Asimismo, es importante destacar que los versos de la *Égloga* III cantados en el funeral de Altisidora se centran en la figura de Orfeo y en particular en la eternidad de su voz, pues la imagen que se evoca es la de la cabeza de Orfeo, que sigue cantando después de haber sido arrojada al Ebro.¹² Es claro que este recorte del mi-

¹¹ Javier Herrero (1982) ha mostrado cómo en la obra de Cervantes los malos libros y sus autores aparecen asociados al elemento «aire», en alusión a la vanidad hueca y vacía. Sobre este tema, y en particular sobre los ataques a Avellaneda, ver Gómez Canseco 2004. Un trabajo reciente de Béhar (en prensa) profundiza sobre el funcionamiento de las metáforas del libro en el marco de la sinécdoque mayor que es el *Quijote*.

¹² Tal como recuerda Pérez de Moya, tras haber sido Orfeo despedazado, los dioses trasladan al cielo su lira y convierten en piedra a la serpiente que quiso tragar su cabeza. La declaración del mitógrafo sobre esto último es la siguiente: «La serpiente que había pretendido tragar la cabeza de Orpheo denota el tiempo, porque con la culebra denotaban los antiguos el año. La cabeza denota el ingenio y obras de Orpheo, porque en la cabeza están todos nuestros sentidos; y en querer la serpiente tragar esta cabeza denota que como con la distancia de tiempo se suele perder la memoria del nombre de algunos, quiso el tiempo esconder la memoria de Orpheo, y no pudo. *Haberse convertido la serpiente en piedra es decir que el tiempo no puede dañar la memoria de Orpheo, más que poderse comer una piedra*» (Pérez de Moya 1999; énfasis añadido). Desarrollo más este tema en Gerber 2016.

to resulta funcional al planteo cervantino en torno a la trascendencia que brinda el arte. Creo que esto se plantea con renovado vigor en 1615 en tanto se integra en un problema mayor que escenifica esta segunda parte, y que tiene que ver, precisamente, con los peligros que surgen para el manchego y su historia tras haberse convertido en libro impreso.

Si algo obsesionaba al protagonista en el primer *Quijote* era la obtención de la fama que lo eternizaría en la memoria de las gentes, como conjuro contra el olvido y la insignificancia. Pues bien, la amenaza del olvido es un peligro ya reconocido en esta continuación: así, don Quijote les explicará a los duques que «perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías en el profundo abismo del olvido» (II, 32; énfasis añadido). Sin embargo, en paralelo a ello, surge en 1615 una acechanza todavía peor: la de la mala memoria, emblemática en la continuación del plagiarlo, y que resultará un enemigo igual de poderoso y cruel. No en vano proliferan duplicaciones, espejamientos y figuras de dobles en esta segunda parte: paradójicamente, la fama y su fijación textual le han costado al hidalgo la pérdida del control sobre su propia historia, a la par que han habilitado, a partir de la reproductibilidad técnica que posibilita la imprenta, apropiaciones indebidas que generan una memoria espuria. Y no deja de ser irónico que en esta ‘mala memoria’ que representa el apócrifo retorne el temido fantasma del olvido, pero esta vez puesto sobre sí mismo en tanto caballero olvidado de su dama, lo que genera la respuesta más airada de cuantas le conocemos:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido. (II, 59; énfasis añadido)

A propósito de ello, cabe destacar otro motivo que se recupera de Garcilaso y cuyo tratamiento se refuncionaliza en 1615 en relación con la disputa con el apócrifo: el de la dureza del objeto amoroso, presente en las tres escenas de entierro real o fingido a las que hemos aludido –la muerte desesperada de Grisóstomo en 1605, la supuesta muerte y vuelta a la vida de Basilio y la farsa del funeral y la resurrección de Altisidora en 1615. Es destacable en estas secuencias la repetida mención del mármol que evoca la conocida apertura del lamento de Salicio en la *Égloga* I:

¡Oh, más dura que el mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemó
más helada que nieve, Galatea! (2007, 201)

Así, la dureza de Marcela se enfatiza diciendo que Grisóstomo «importunó a un mármol» (I, 13), se advierte que Quiteria estaba ante los ruegos de los amigos de Basilio «más dura que un mármol» (II, 21) y, finalmente, la resucitada Altisidora increpará a don Quijote mediante un «verso travestido» de evidente filiación garcilasiana: «¡Oh más duro que mármol a mis quejas, empedernido caballero!» (II, 70).

Antonio Armisén ha puesto de relieve la productividad del mito de Anaxárate -convertida en dura pierda en castigo por su indiferencia ante el suicidio de su enamorado- para la poesía del toledano, y en particular para el aprovechamiento del personaje de Altisidora. El verso de la *Égloga* I travestido por la desenvuelta doncella aludiría a este mito, bien conocido en su época y desarrollado explícitamente por Garcilaso en la Canción V. El hecho de que en la Canción el mito se utilice como *argumentum* persuasivo en materia de consejos de amor arroja luz sobre la actuación y el discurso de Altisidora, marcada desde su primera aparición por la huella léxica del poeta toledano (Armisén 2010, 25-6).

Es interesante poner en relación este señalamiento sobre la temática pétreo con la polémica entre don Quijote y su versión apócrifa que tiñe toda esta secuencia, y bien concretamente con el punto central de la misma: la firmeza/fidelidad hacia la dama. Dado que esta firmeza es inherente a la constitución del personaje cervantino, el protagonista de Avellaneda no es, y no puede ser el verdadero don Quijote porque manifiesta estar «desamorado» de su dama desde el comienzo de su nueva salida.

La invocación burlesca de Altisidora, «Oh más duro que mármol a mis quejas, empedernido caballero», resulta muy significativa en este sentido: invierte los roles genéricos -la dureza o firmeza evocada es la del varón- y además aparece otro término, «empedernido», que refuerza la idea propuesta, pues no alude a «obstinado», sino a «duro como el pedernal». Ya antes, en el capítulo 44, el manchego se había referido a su inquebrantable fidelidad a Dulcinea en estos términos: «Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfenique, y para todas las demás soy de pedernal» (II, 44). Esta insistencia en la fidelidad del caballero a su dama, un tema central de la secuela de 1615, está en sintonía con su indignada reacción al conocer la condición de «desamorado» del protagonista de Avellaneda.

Se puede relacionar la evocación de estos versos garcilasianos en boca de Altisidora con el recuerdo en su funeral de los versos de la *Égloga* III -y por su intermedio, de Orfeo- para dar cuenta de la posibilidad que tiene el arte de vencer al tiempo y al olvido. El verdadero arte perdura, como el verdadero amor del caballero. La firmeza de su amor, en la que insiste don Quijote desde 1605, toma otro sentido en 1615, donde recibirá la cruel noticia de que el continuador ha osado construir un «caballero desamorado». A lo efímero de los sentimientos de tal personaje correspondería, pues, la sustancia

efímera de las hojas de semejante libro, deshechas con justicia en el juego de pelota de los diablos infernales.

5 La *Égloga* III y el sentido de un final

Para el momento en que Cervantes comienza a escribir, la obra de Garcilaso se consagra como el único clásico secular de la lengua española: las primeras ediciones comentadas del Brocense datan de 1574 y 1577, y luego en 1580 sale la edición monumental de Herrera (Rivers 1981). No es casual, por ende, que la discusión sobre la productividad de los textos y la posibilidad de trascendencia que brindan se genere a partir de la poesía del toledano y, más concretamente, que la secuela de 1615 construya su propia condición de 'clásico' mediante un denso campo semántico que gira en torno a la *Égloga* III.

En efecto, es importante advertir que en el paso del *Quijote* de 1605 al de 1615 cambia el referente eglógico principal de las evocaciones cervantinas. Si en la primera parte pueden hallarse varias reminiscencias textuales de la *Égloga* I y la II, el único eco que se ha señalado de la III es el verso «con muerta lengua y con palabras vivas» en la «Canción desesperada» de Grisóstomo: esta alusión a los poderes órficos de la poesía remitiría a «la lengua muerta y fría en la boca» que aun así haría sonar «la voz a ti debida» en el famoso poema garcilasiano. En contraste con esta única mención, el libro de 1615 propone un trabajo sostenido sobre la *Égloga* III. Baste recordar que al comienzo de la nueva salida, cuando se dirigen hacia el Toboso para solicitar la licencia de Dulcinea antes de partir, don Quijote le recuerda a su escudero la materia de esta égloga:

Mal se te acuerdan a ti, ¡oh, Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contestas y tejidas. (II, 8)

Me parece significativo que sea la *Égloga* III, posiblemente la última composición escrita por Garcilaso (2007, 223; Rivers 2001, 417), la poesía que se evoca insistentemente en el cierre de la segunda parte del *Quijote*, una segunda parte que se encamina, toda ella y ya desde los paratextos, a buscar ese cierre. En efecto, el prólogo de la secuela de 1615 fija las condiciones en que se desarrollará esta nueva entrega del libro, tendiente a enterrar al personaje y su historia para asegurarse de «que ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios» (II, Pról.). Esto está en sintonía con la certificación de la muerte del personaje que hará el cura en el capítulo final, «para quitar la

ocasión de que algún otro autor que no fuese Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II, 74). Si el impulso que mueve la historia en 1605 es la promesa de continuación –el capítulo 1 nos decía que lo que más admiraba el hidalgo de las historias de caballerías era «aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura» (I, 1)– ahora, en cambio, se hace necesario construir un final.

El interrogante que se abre es, entonces, ¿cómo encarar el fin? ¿Cómo enterrar la historia y asegurarle, al mismo tiempo, vida eterna? ¿Cómo garantizar que siga entre nosotros la voz de los muertos? La *Égloga* III parece indicarle a Cervantes un camino ante estas preguntas. Se ha señalado cómo Garcilaso construye aquí de modo consciente una tradición, en la que su propia producción se integra al panteón de la mitología clásica. Las cuatro ninfas tejen sendos tapices que conforman cuatro historias de amores malogrados: las tres primeras corresponden a las historias de Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo, y Venus y Adonis, mientras que la última, que ocupa una posición destacada en la composición, se centra en Elisa y Nemoroso, los personajes de la propia obra del toledano. Tal como lo señalara Egido (2004), toda la égloga se construye así como una afirmación del quehacer poético, a partir del cual cabe operar la conversión de una trágica historia personal en un nuevo capítulo de las *Metamorfosis* ovidianas. Asimismo, el poema ofrece un nuevo modo de representar, distanciadamente y a través de múltiples mediaciones, el dolor que provoca la pérdida amorosa. Si la *Égloga* I ponía en escena el llanto de Nemoroso por la muerte de su amada, la *Égloga* III nos entrega un eco de su lamento resonando en la voz de la propia Elisa, evocada en el epitafio que labra sobre la corteza de un árbol una de las ninfas representadas en el último tapiz. Es claro que se trata de un texto eminentemente metapoético, que subraya su propia constitución como artificio, algo muy acorde con la estética de la secuela cervantina.

Así pues, el texto poético elegido para el «hurto» del joven que canta en el funeral de Altisidora no podría venir más a cuento en relación con las problemáticas literarias tratadas a lo largo de todo el *Quijote*, y de modo particular en esta secuencia final de nuestra novela. La *Égloga* III involucra cuestiones especialmente caras a la reflexión poética cervantina: el vínculo con el legado de los clásicos (con insistencia en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya importancia es central en el *Quijote*), la relación entre naturaleza y artificio, la urdimbre poética como un *tejido*, la posibilidad de resucitar la voz de los muertos a partir de la escritura, entre otras. De este modo, la discusión sobre la poesía del mancebo recitante pone en el primer plano, a través de la recuperación del gesto de Garcilaso, el problema de la construcción de la propia tradición quijotesca, que ha de defenderse de intromisiones espurias como la de Avellaneda.

A su vez, si la égloga tercera complejiza el arte de la primera en relación con la representación del dolor ante la pérdida amorosa, el *Quijote* de 1615 profundiza el abismo de la pregunta por la amada, que desde luego aparecía ya en 1605, pero se intensifica notoriamente en esta secuela. A partir del engaño de la Dulcinea encantada, urdido por el escudero al comienzo de la nueva salida, pasando por las crueles burlas de los duques, hasta llegar a la noticia de que Avellaneda ha pintado al protagonista como un «caballero desamorado», la dama de don Quijote se vuelve en la continuación cervantina aún más inasible de lo que era en la primera parte. Y ante esto, como vimos, el hidalgo insiste en su firmeza, que garantiza a su vez la autenticidad del libro.

El movimiento que propone el libro de 1615 respecto del de 1605 es análogo al que efectúa la *Égloga* III de Garcilaso en relación con la I. Solo que, en este caso, la presencia del libro de Avellaneda, al que se intenta expulsar de la noción de 'obra' que se está construyendo en torno a los dos volúmenes cervantinos, agrega elementos singulares al proceso de mitificación de la propia historia que emprende Cervantes, en la senda del toledano.

Así pues, el vínculo planteado en el *Quijote* de 1615 entre Garcilaso, Cervantes y Avellaneda –«el bueno, el feo y el malo», en jocosa denominación de Adrián J. Sáez (2019)– constituye una elaborada meditación sobre el poder del arte para vencer a la muerte y al olvido. En este marco, la cuestión de las glosas, hurtos o resurrecciones espurias como la del mancebo recitante nos muestra que no solo se trata de garantizar la memoria contra los embates del tiempo, sino también de entablar una disputa sobre los distintos modos de edificar esa memoria. O, lo que es lo mismo, sobre el problema de volverse un 'clásico', que ha de ser recordado, pero también torpemente manoseado y hurtado. Ante esto, en un movimiento que parece afirmar «dime quién es tu clásico y te diré quién eres», Cervantes enarbola los versos de Garcilaso como conjuro contra la escritura insustancial y efímera de los vanos continuadores.

Bibliografía

- Aladro-Font, J.; Ramos Tremolada, R. (1996). «Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16(2), 89-106.
- Armisen, A. (2010). «Garcilaso y el verso travestido de Altisidora. Anaxárate, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615». Pina, M.C. de (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo*. Alcalá: Universidad de Alcalá; Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 15-60.
- Arranz, M. (2010). «Sobre el estilo tardío». *Las nubes*. http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/said.html (2020-02-08).
- Béhar, R. (2019). «De la gravure au poème: la ville et son portrait à la Renaissance – l'exemple de Tolède». Bénat-Tachot, L.; Blanco, M.; Guillaume-Alonso, A.; Thieulin-Pardo, H. (éds), *L'invention de la ville dans le monde hispanique (IXe-XVIIIe siècle)*. Paris: Éditions hispaniques, 53-86.
- Béhar, R. (en prensa). «Le livre, métaphore du livre: le paradoxe de l'écriture de Cervantès». Salas, I. (éd.), *Les métaphores du livre à la Renaissance*. Genève: Droz.
- Bleuca, J.M. (1947). «Garcilaso y Cervantes». *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid: Ínsula, 141-50. https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/bleuca.htm.
- Bleuca, A. (2013). «Cervantes y su intertextualidad española». *Parole Rubate*, 8, 197-219.
- Calvino, I. (1993). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Canavaggio, J. (2000). «Garcilaso en Cervantes: 'Oh dulces prendas por mi mal halladas'». *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 199-205.
- Canavaggio, J. (2014). «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès». *e-Spania*, 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23513>.
- Cervantes, M. de (1992). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J.B. Avall-Arce. Madrid: Castalia.
- Cervantes, M. de (1998). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2001). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesía*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Díez Fernández, J.I. (1996). «Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 93-112.
- Egido, A. (2004). «El tejido garcilasista de la *Égloga III*». *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el siglo de oro*. Barcelona: J.J. de Olañeta; Ediciones UIB, 80-97.
- Garcilaso de la Vega (2007). *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de B. Morros. Barcelona: Crítica.
- Gálvez, P.; Huerta, D. (2015). «Garcilaso y Cervantes en la perspectiva del canon». *Acta Poetica*, 36(2), 81-111.
- Gerber, C. (2016). «Cervantes contra la mala imitación: Altisidora, Avellaneda y las resurrecciones infernales en el *Quijote* de 1615». *Cuadernos del Sur-Fascículo Letras*, 46, 23-39.

- Gerber, C. (2018a). «'Que yo me voy muriendo': temporalidad, viaje y amistad en los preliminares del *Persiles* de Cervantes». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6(2), 131-40.
- Gerber, C. (2018b). *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Instituto Universitario «Miguel de Cervantes»; Universidad de Alcalá.
- Gómez Canseco, L. (2004). «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)». Villar Lecumberri, A. (ed.), *Cervantes en Italia = Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 septiembre 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 129-47.
- Gómez Canseco, Luis (2016). «Garcilaso en el teatro de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 92, 147-71.
- Grilli, G. (2015). «Cervantes de senectute: entre el *Quijote* y el *Persiles*». *Anuario de estudios cervantinos*, 11, 161-77
- Grilli, G. (2016). «De senectute». *Cervantes último*. Roma: Aracne Editrice.
- Herrero, J. (1982). «La metáfora del libro en Cervantes». Bellini, G. (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista* (Venecia, 25-30 de agosto de 1980). Roma: Bulzoni, 579-84.
- Joly, M. (1996). «Muerte y resurrección de Altisidora». *Études sur «Don Quichotte»*. Paris: Publications de la Sorbonne, 195-202.
- Montero Reguera, J. (2003). «El primer garcilasista». *500 años de Garcilaso de la Vega*. Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-primer-garcilasista/>.
- Ortiz Robles, M. (2016). «El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes», en «'Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza': el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después», *eHumanista/ Cervantes*, 5, 413-25. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume5/ehumancer5.finalfinal.option2.pdf.
- Pérez de Moya, J. (1999). «Philosophia secreta». Texto transcrito y editado por el Proyecto Cervantes de la Universidad de Alicante. *Azogue*, 2. <http://www.revistaazogue.com>.
- Sáez, A.J. (2019). «El bueno, el feo y el malo: los libros en Cervantes». *Orillas: revista d'ispanística*, 82, 203-14.
- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate.
- Rivers, E. (1991). «Cervantes y Garcilaso». Criado de Val, M. (coord.), *Cervantes, su obra y su mundo = Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 963-8.
- Rivers, E. (2001). *Garcilaso de la Vega. Obras Completas con comentario*. Madrid: Castalia.
- Vila, J.D. (2019). «'Con las ansias de la muerte': el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino». López Poza, S.; Pena Sueiro, N.; de la Campa, M.; Pérez Cuenca, I.; Byrne, S.; Vidorreta Torres, A. (eds), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lia Schwartz*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacions, 813-27.

Las recreaciones teatrales en el examen de la recepción del *Quijote*

Emilio Martínez Mata

Universidad de Oviedo, España

Abstract Theatrical recreations of *Don Quixote* provide valuable information about the reception of Cervantes's novel and the changes in its interpretation. These recreations also help us to perceive Cervantes's artistic originality. This article examines some milestones by authors such as Shakespeare and Fielding within the wide range of theatrical recreations of *Don Quixote* in Spain and England in the seventeenth and eighteenth century. These will be regarded as testimonies that shed light on the interpretative changes experienced by *Don Quixote* in that period, the most transcendental in its trajectory.

Keywords Cervantes. Shakespeare. Fielding. Quijote. Theatre.

El estudio de la recepción del *Quijote* se ha basado fundamentalmente en el análisis de las opiniones que expresan una valoración o una interpretación del mismo, además del análisis de las novelas influidas por el *Quijote* en cuanto que revelan diferentes concepciones de la obra cervantina.

Mi pretensión en este trabajo es la de poner de manifiesto la utilidad de las recreaciones teatrales en el examen de esa recepción. Este análisis puede ilustrarnos acerca de las propias recreaciones y de los cambios en la interpretación del *Quijote*, pero también, por contraste, de la propia naturaleza de la novela cervantina. Las recreaciones quijotescas no solo nos dan información valiosa sobre cómo



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-03-08 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/003

mo es percibido el *Quijote* en distintos momentos históricos y en diferentes países, sino que también nos ayudan a percibir la originalidad artística de Cervantes.

Trataré de mostrar un panorama muy sintético por medio de unos pocos casos, escogidos por su valor ilustrativo, en dos países, Inglaterra y España, y en los dos primeros siglos de la recepción del *Quijote*.¹ Así pues, dejaré fuera las recreaciones escritas a partir del Romanticismo, en las que la dimensión simbólica proporcionada por los románticos alemanes a la novela cervantina orienta esas recreaciones de una manera determinante, diferenciándolas de manera absoluta de las anteriores.

El hecho de que las recreaciones teatrales de los siglos XVII y XVIII se centren de forma prioritaria en las historias intercaladas, frente a la casi total ausencia de estas en las recreaciones posteriores al Romanticismo, nos está indicando no solo el interés teatral de esas historias sino también la consideración de la de don Quijote y Sancho como una historia de naturaleza puramente burlesca o paródica, propicia para los géneros vinculados a la comicidad, como las fiestas y mascaradas. Cuando aparecen don Quijote y Sancho en las recreaciones del siglo XVII, lo hacen como personajes cómicos, desprovistos de la densidad que les había otorgado Cervantes.

Probablemente la primera obra basada en el *Quijote* sea la comedia de Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle (El caballero del mazo de mortero en llamas)*, representada en 1607 o 1608 y publicada en 1613 (Hattaway 1969, vii-ix).² La crítica más reciente descarta la autoría conjunta con John Fletcher, a pesar de que colaboró con él en al menos siete obras y de que este sabía español y había leído con interés a *Cervantes* antes de su traducción al inglés: siete de sus comedias están basadas en obras cervantinas, dos en el *Quijote*, cuatro en las *Novelas ejemplares* y una en el *Persiles* (además de influencias ocasionales del *Quijote* en otras dos).³

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Recreaciones teatrales del Quijote (RETEQ)* (Ref: MCI-20-PID2019-111485GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 Dada la inmensa bibliografía sobre el tema (desde los primeros estudios específicos: La Grone 1937 y Pérez Capo 1947), procuraré reducir en lo posible las referencias citadas.

2 Ha sido traducida por Jesús Tronch Pérez con el título *El caballero de la ardiente mano* para EMOTHE (ARTELOPE). Puede verse una revisión de los comentarios críticos de la obra en Albalá Pelegrín (2016, 56-8). Hace un valioso comentario del quijotismo de Beaumont Pardo García (2005).

3 Del *Quijote* se derivarían el perdido *Cardenio* (1612), en colaboración con Shakespeare, y *The Coxcomb* (1608-1610), en colaboración con Beaumont, basada en *El curioso impertinente*. De las *Novelas ejemplares* procederían *The Chances* (1617), basada en *La señora Cornelia*; *The Fair Maid of the Inn* (representada en 1626), en *La ilus-*

La comedia de Beaumont muestra una indudable influencia del *Quijote* en una fecha muy temprana, 1607, cinco años anterior a la primera traducción inglesa, la de Shelton. Esa influencia se percibe no solo en personajes y episodios sino también en la intencionalidad paródica de la literatura caballeresca. El argumento, de naturaleza metaliteraria, juega con la representación en escena de una comedia, *The London Merchant* (*El mercader de Londres*), y con la intromisión en la misma de un personaje, George, precisamente un mercader londinense, y su esposa, que están sentados entre el público, aunque en seguida suben al escenario. Descontentos con la crítica a los comerciantes que suponen en la comedia, pretenden que se represente una acción caballeresca, más acorde a sus gustos, por lo que exigen un papel relevante para su criado, Rafe, quien, obedeciendo a sus amos, va a desempeñar el papel de un caballero andante.

De manera que en la obra se muestra la interferencia constante entre la comedia que están representando los actores -una intriga sentimental con algún parecido a la historia de Cardenio- y las interrupciones quijotescas del aprendiz, al modo de las interferencias de don Quijote en la historia de Cardenio. El personaje que interpreta el aprendiz revela notables similitudes con don Quijote: se ofrece para reparar afrentas (2, 4), se encomienda varias veces a su dama (3, 4), busca una empresa para obtener «fama eterna y liberar a almas gentiles de infinitas cadenas de acero» (3, 2), se refiere a la venta como castillo (2, 6). Sin embargo, hay una notable diferencia: el aprendiz, a diferencia del personaje cervantino, es consciente de que está representando un papel.

En la obra aparecen, además, un barbero, la princesa Polpiona, hija del rey de Moldavia (evocando a la princesa Micomicona) y una venta que recuerda la de Juan Palomeque. En la comedia representada dentro de la obra, *The London Merchant*, se pueden percibir también elementos de la historia de Cardenio, como el matrimonio concertado egoístamente entre el padre de una joven y un caballero rico sin tener en cuenta los sentimientos de la muchacha, y de *El curioso impertinente*, cuando el enamorado, a pesar de la seguridad de su amor, la pone a prueba de manera tan necia e impertinente como Anselmo hacía respecto de su esposa Camila (3, 1).

La obra de Beaumont revela una concepción burlesca y paródica del *Quijote* al utilizar episodios o alusiones concretas en una trama

tre fregona; Love's Pilgrimage (1615), en colaboración con Beaumont, en *Las dos doncellas*; y *Rule a Wife and Have a Wife* (1624), en *El casamiento engañoso*. Habría que añadir *The Custome of the Country* (1620), en colaboración con Philip Massinger, fuertemente influida por el *Persiles*, a lo que se suma la influencia ocasional del *Quijote* en dos obras más de Fletcher: *The Prophetess* (1622), en colaboración con Massinger, y *The Pilgrim* (1621). Sobre Fletcher, puede verse Ardila 2008.

al servicio de la burla de las clases medias o populares y de la inocencia con la que son arrastrados por las fantasías caballerescas. A la vez, se burla también de la fascinación que la violencia caballeresca o las inverosímiles fantasías (como la historia de Micomicón) producen en las mentes ingenuas de comerciantes o personajes humildes (a la manera de la fascinación por los relatos caballerescos que demuestran el ventero, su hija y Maritornes en el *Quijote*, I, 32).

A pesar de su concepción burlesca, la primera recreación teatral de la novela cervantina daría muestra de un quijotismo más profundo, que va más allá de la influencia de personajes y episodios concretos, al poner en escena la conciencia de la diferenciación entre representación y realidad, entre literatura y vida. Pero parece que ese aspecto no fue bien comprendido: la comedia no tuvo éxito y las referencias al *Quijote* posteriores en el teatro inglés del XVII tendrían carácter puramente cómico o burlesco, cuando no lo hacen asociando la novela cervantina a los denostados libros de caballerías. Quizá ni siquiera el propio Beaumont fuera muy consciente de lo que implicaba su quijotismo y pretendiera simplemente burlarse a la vez del afán por el dinero de los comerciantes al tiempo que de sus disparatados e inapropiados gustos caballerescos. La utilización que lleva a cabo de los dos planos, el de la representación y el de la realidad, parece más enfocada hacia la burla y la comicidad que hacia una dimensión más profunda.

También de una fecha muy cercana a la publicación de la novela cervantina, 1613, es el *Cardenio* (o *History of Cardenio*) de William Shakespeare y John Fletcher. No hay razones para suponer un conocimiento de Shakespeare del español, por lo que solamente habría podido leer el *Quijote* en la traducción de Shelton de 1612, mientras que Fletcher es el dramaturgo que revela una mayor influencia de Cervantes: como he indicado antes, siete de sus comedias están basadas directamente en novelas cervantinas.

El *Cardenio* ha despertado un enorme interés crítico por los problemas de atribución que plantea, al conocerse solo en una versión del siglo XVIII, y, en especial, porque esta obra habría constituido el único lazo entre los dos grandes genios de la literatura occidental.

Tenemos noticia de dos pagos a la compañía de Shakespeare, The King's Men (lo que no implica necesariamente su participación como autor), el 20 de mayo y el 9 de julio de 1613, por la representación en la corte de seis obras, una de ellas con el título de *Cardenio* (Hammon 2010, 9-10). La inequívoca referencia al personaje del *Quijote* indicaría que la obra estaría basada en la historia cervantina. En 1653 un editor, Humphrey Moseley, inscribe en el Stationers' Register un manuscrito para publicar con el título *History of Cardenio. By Mr. Fletcher and Shakespeare*. El manuscrito no llegaría a editarse y acabaría perdiéndose, pero la inscripción nos informa de que habría sido una obra conjunta de los dos autores.

La colaboración de dos escritores en la composición de una obra dramática era una práctica frecuente porque permitía aumentar el repertorio de una compañía en menos tiempo en una época en la que se necesitaba un alto número de obras ya que se representaban solo unos pocos días. Por lo general, la crítica acepta que Shakespeare habría colaborado con otros dramaturgos en varias obras al final de su vida, sobre todo con Fletcher, un modo de proceder que resultaba excepcional en él, a diferencia de este, que escribe un elevado número de obras en colaboración, especialmente con Beaumont.

La versión que conocemos del *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher es la que publicó Lewis Theobald en 1728 con el título de *Double Falshood, or The Distressed Lovers (Doble falsedad, o los amantes afligidos)*, representada en Londres un año antes con bastante éxito. En la portada se indica que ha sido «escrita originalmente» por William Shakespeare y «revisada y adaptada para la escena» por Lewis Theobald. Era una práctica común entonces la de representar a Shakespeare o sus contemporáneos en una versión refundida, actualizando y simplificando la lengua.

El refundidor, Theobald, había sido, al lado de Alexander Pope y Warburton, uno de los más importantes editores de Shakespeare en la primera mitad del XVIII. En la licencia se indica que Theobald había declarado en su solicitud haber comprado a un alto precio una copia manuscrita de una obra de Shakespeare con el título de *Double Falshood, or The Distressed Lovers*.⁴ En el prólogo del editor, Theobald afirma haber utilizado tres manuscritos para su versión. Dice que uno de ellos había sido regalado por Shakespeare a una hija natural y que otro lo había comprado al antiguo apuntador de la compañía de William Davenant (Theobald [1728] 2010, 167-9).⁵ No se conserva ninguno de los manuscritos citados por Theobald, aunque, gracias a una nota en *The Gazetteer* (1770), sabemos que un manuscrito del *Cardenio* se guardaba en el museo del teatro de Covent Garden, si bien se habría perdido en el incendio de 1808 (Hammond 1984).

Theobald atribuye la obra únicamente a Shakespeare, aunque recuerda que «otros», aun admitiendo semejanzas con Shakespeare, habían identificado el estilo, la dicción y los caracteres como más próxi-

4 «By his petition [de Theobald], humbly represented to us that he having at a considerable expense purchased the manuscript copy of an original play of William Shakespeare called *Double Falshood, or The Distressed Lovers*» (Theobald [1728] 2010, 162).

5 Hammond (2010, 85) interpreta que la viuda de Davenant, que había sucedido a su marido al frente de la compañía, podría haber sido la 'hija natural' de Shakespeare mencionada, en cuanto esposa del hombre, Davenant, que se suponía hijo natural de Shakespeare. Lo notable del caso es que Davenant había escrito una comedia, *The Spanish Lovers (Los enamorados españoles)*, representada en 1626. No se conserva el texto, pero con ese título podríamos aventurarnos a pensar que se trataría de los amores de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando.

mos a Fletcher.⁶ Por otra parte, el análisis lingüístico y estilístico del *Cardenio* ha revelado un mayor papel de Fletcher, especialmente en la parte final, mientras que la intervención de Shakespeare estaría limitada a la primera parte de la obra.⁷

El debate crítico sobre si *Double Falshood* está basada o no en manuscritos derivados de la perdida *History of Cardenio* y sobre el papel de Theobald es un debate muy vivo, con opiniones enfrentadas.⁸ Un indicio revelador de la posición mayoritaria de la crítica en los últimos años es el hecho de que la obra haya sido publicada en la colección «Arden Shakespeare» en una excelente edición de Brian Hammond.

Por mi parte, creo que el mayor peso de Fletcher en la redacción de la obra desbarata una de las acusaciones que se le han hecho a Theobald, la de hacer pasar una obra suya como escrita por Shakespeare. Por una razón muy simple: si hubiera pretendido escribir una falsificación de Shakespeare, habría imitado a este y no a Fletcher.

No es posible, por tanto, dilucidar con exactitud el grado de intervención del adaptador, aunque se piensa que los cambios introducidos por Theobald no habrían sido muy importantes, precisamente porque se manifiesta orgulloso de una novedad de muy pequeño calado (la adición de unos pocos versos en la serenata de don Fernando).

Sin embargo, hay un cambio que se debe con seguridad a Theobald (o a una versión intermedia): el nombre de los personajes. Como hemos visto, las referencias que tenemos de las representaciones de 1613 y la inscripción de 1653 del manuscrito *History of Cardenio* indican en el título el nombre del personaje cervantino. En cambio, en la versión de Theobald el personaje de Cardenio se llama Julio, el de Luscinda, Leonora, el de Dorotea, Violante, y el de don Fernando, Henriques.⁹

El perdido *Cardenio* se ha convertido en un fenómeno crítico en el que predomina la fascinación por la controvertida huella shakespeariana, al tiempo que ha quedado minimizada en buena medida la comparación con la historia cervantina (Martínez Mata 2016).

En el *Quijote*, Cardenio aparece adquiriendo protagonismo por el modo enigmático con el que es evocado, primero, por la maleta abandonada que contiene escritos de lamentación amorosa y, después, por

⁶ «Others again, to depreciate the affair, as they thought, have been pleased to urge that though the play may have some resemblances of Shakespeare, yet the colouring, diction and characters come nearer to the style and manner of Fletcher» (Theobald [1728] 2010, 169).

⁷ Hammond (2010, 98-104) revisa los resultados de los análisis de Stephan Kukowski, Jonathan Hope, Robert A.J. Matthews y Thomas V.N. Merriam y Cyrus Hoy, además de exponer su propio análisis.

⁸ Folkenflik (2012) hace una revisión de las dos corrientes interpretativas. Una versión detallada de la posición escéptica en Stern 2011.

⁹ Para no establecer más confusión, mantendré en mis referencias al *Cardenio* los nombres cervantinos.

el comportamiento que refiere el cabrero, el de una extraña locura que alterna momentos de gran violencia y otros de extremada amabilidad. Se construye, pues, como una figura enigmática, cuyo misterio le proporciona mayor protagonismo.

En el *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher, la obra se inicia con la evocación no de Cardenio, sino de don Fernando, del mal comportamiento del joven noble que refieren su padre, el duque Ricardo, y su hermano mayor, don Pedro. El comienzo de la obra por parte de dos personajes de un alto rango de la nobleza, en cuyo diálogo se da por supuesto que los méritos del cabeza de familia se transmiten por la sangre al hijo, presenta ya los postulados aristocráticos que van a fundamentar la obra.

El Cardenio cervantino está atormentado por su indecisión, por la inexplicable paralización sufrida al contemplar la boda de su amada con su amigo el noble don Fernando. Por el contrario, el Cardenio de Shakespeare y Fletcher tiene una menor complejidad psicológica. Su papel en el final feliz es prácticamente inexistente. Frente al Cardenio cervantino que se transforma por completo al contemplar la fidelidad y firmeza en el amor de Luscinda,¹⁰ el de Shakespeare y Fletcher desempeña en esa escena final una función secundaria, sin que se perciba ninguna evolución psicológica.

Las diferencias se aprecian aún más en el personaje de Dorotea. Por un lado, la Dorotea inglesa es un personaje que se expresa con mayor dramatismo que el cervantino. En cambio, carece de la determinación de la cervantina: su decisión de dejar a su familia y a la sociedad es resultado sobre todo de su desconcierto, sin ningún propósito que rijan sus pasos.

Se revela también como una mujer bastante más convencional que la cervantina: llora en tres ocasiones diferentes y es librada de la agresión sexual del dueño de los rebaños por la llegada de don Pedro, mientras que la cervantina se libra ella misma, con sus propias fuerzas, del asalto de su criado en la soledad del monte arrojándolo por un barranco (I, 28).

La Luscinda de Shakespeare y Fletcher se muestra interviniendo por sí misma, a diferencia de la historia cervantina, donde, hasta la escena del encuentro en la venta, aparece solo en las palabras de Cardenio y Dorotea. En cambio, la Luscinda y la Dorotea inglesas no tienen el papel determinante que desempeñan en el final feliz de la historia cervantina, ya que, en la recreación teatral, las dos mujeres quedarán relegadas a un segundo plano por la función ejercida en el desenlace por el duque y su hijo mayor.

En el personaje de don Fernando, Cervantes retrata, de una forma sorprendentemente descarnada, el egoísmo y prepotencia de un

¹⁰ Sobre la transformación de Cardenio puede verse Martínez Mata 2015.

noble de elevado linaje, que no duda en incumplir la palabra dada y en traicionar al amigo, mientras que en el *Cardenio* aparece en una versión más amable en algún aspecto.

También hay diferencias notables en el episodio de la boda con Luscinda. En el *Quijote*, Cardenio refiere cómo don Fernando había acudido sin acompañamiento alguno y «sin otro adorno que los mismos vestidos ordinarios que solía» (I, 27). La propia ceremonia es un episodio apresurado, cuya trascendencia se cifra en el descubrimiento de la voluntad de la joven de darse muerte con el cuchillo que lleva oculto para mantenerse fiel a su amado sin desobedecer al padre.

En la obra de Shakespeare y Fletcher, se aprovechan las oportunidades dramáticas que ofrece el episodio. Frente al carácter semi-secreto en el *Quijote*, la ceremonia adquiere otra dimensión, proporcionada por el altar lleno de cirios, los criados de don Fernando con luces y los de Luscinda. Además, el propio don Fernando se dirige a Luscinda en la actitud del enamorado, humillándose ante ella («contempla tu esclavo»),¹¹ frente a la prepotencia y posterior ira del don Fernando cervantino.

La diferencia más destacada entre las dos historias se aprecia en el modo de llegar al final feliz: mucho más convencional en el *Cardenio* inglés, porque se produce por la sensata intervención del hermano de don Fernando, todo ello bajo la autoridad del padre. En el *Quijote*, por el contrario, el final feliz se consigue exclusivamente por la intervención de los personajes femeninos y gracias a sus cualidades: la lealtad y valentía de Luscinda y, en especial, la determinación e inteligencia de Dorotea, una simple labradora.

En el *Cardenio*, el encuentro de los personajes se produce en la casita de caza del duque. No se trata ahora del escenario neutro de la venta, sino de un lugar que sitúa de antemano a los personajes bajo el manto protector del duque. Y se llega al final feliz gracias a una trama tejida por el hermano mayor de don Fernando, quien simboliza, en cuanto que heredero del duque y ejecutor de sus designios, la jerarquía aristocrática.

Especial interés presenta, ya muy cerca del final de siglo, el drama musical de Thomas D'Urfey, *The Comical History of Don Quixote*, representado y publicado en tres partes, la primera y la segunda en 1694, y la tercera en 1696.¹² Se trata de un drama musical, es decir, una obra en la que se intercalan números de canto y baile, con música interpretada por una orquesta. En la obra de D'Urfey colabora-

11 «Behold your slave» (3, 2).

12 Se ha publicado recientemente la edición y traducción de la primera parte en la colección de recreaciones quijotescas que ha desarrollado el proyecto *Q.Theatre* (D'Urfey [1694] 2019).

ron los compositores de mayor relieve del momento, John Eccles y Henry Purcell. La representación alcanzó un gran éxito, permaneciendo en cartel durante más de treinta años.

Al igual que Beaumont, D'Urfey presenta también la mezcla de una historia amorosa con los elementos cómicos de la historia de don Quijote, recogiendo los episodios más conocidos por el público inglés (en la primera parte, la lucha con los molinos de viento, don Quijote armado caballero de modo burlesco, la batalla con los cueros de vino, el yelmo de Mambrino, la liberación de los galeotes, la historia de Marcela y la de Cardenio y Dorotea), además de la aparición como personajes degradados de Teresa Panza y su hija, llamada Teresa la Jamona, que se comporta como una campesina extremadamente burda y tosca.¹³ La vulgaridad y degradación de los personajes en aras de un humor bajo, desvergonzado, es el rasgo más llamativo de la obra de D'Urfey. Esa degradación alcanza también al hidalgo, al que no se le muestra más que en una versión ridícula, casi grotesca.

Este humor degradante del drama musical de D'Urfey viene a ser continuación, en un tono más burdo y desvergonzado, de la línea interpretativa que había inaugurado Edmund Gayton, con sus *Pleasant Notes upon Don Quixot* de 1654, y la traducción de Philips del *Quijote* de 1687. Gayton había tomado la novela cervantina como punto de partida para hacer comentarios jocosos sobre determinados pasajes, rebajando al hidalgo al privarle de cualquier dimensión seria o bondadosa para convertirlo en un cobarde hipócrita y mentiroso. En su traducción, Philips no solo había cambiado la lengua de los personajes, convirtiendo a Sancho en un delincuente de los bajos fondos londinenses, sino que había añadido obscenidad para conseguir la risa.

Esta línea interpretativa que confluye en D'Urfey reduce el *Quijote* a una farsa y transforma a su protagonista en un bufón indigno. No está haciendo más que extremar la versión cómica y burlesca con la que se había interpretado al *Quijote* desde los inicios del siglo.

Las obras mencionadas, las más significativas del siglo, son una muestra de un gran interés por el *Quijote* en Inglaterra en ese momento, reflejado en el hecho de que se producen en el XVII no menos de dieciséis recreaciones teatrales del *Quijote*, de mano de algunos de los más importantes escritores. Además de los ya citados Shakespeare, Fletcher, Beaumont y D'Urfey, recrean o mencionan en sus obras al *Quijote* escritores de la talla de Ben Jonson, Philip Massinger,

13 En la segunda parte, D'Urfey mantiene los personajes de la historia de Cardenio e incorpora la conversación entre don Quijote y Sancho sobre Dulcinea, las aventuras con los duques y algunas referencias a la historia de Marcela. En la tercera, aparecen la aventura de los leones, las bodas de Camacho, las enseñanzas que recibe Sancho, la representación teatral interrumpida y la muerte de don Quijote.

Thomas Middleton, Robert Davenport, William Cartwright, Thomas Randolph, William Davenant, William Wycherley, William Congreve y Aphra Behn.¹⁴

Esa considerable presencia cervantina, mayor que en ningún otro país en ese momento, se produce a pesar del clima anticatólico y antiespañol desarrollado especialmente a partir de 1623, con el desastroso resultado de la visita del Príncipe de Gales a la Corte española. Precisamente, algunos de esos autores influidos por Cervantes, como Ben Jonson y Thomas Middleton, compondrían comedias con un fuerte componente antiespañol (Vila Carneiro 2017). La fascinación por lo español, incluyendo la apropiación (*piratería*), no resulta incompatible, ni mucho menos, con la perdurable rivalidad entre las dos naciones. La difundida imagen de la enemistad generada desde 1555 y exacerbada con la Armada Invencible (1588), a pesar de algunos periodos de paz, ha oscurecido a los ojos de la crítica la importancia y cantidad de los préstamos españoles en la literatura inglesa del periodo (Fuchs 2013).¹⁵

Si pasamos a la recepción en España, podemos observar que en el siglo XVII la novela cervantina será recreada en unas pocas comedias: *Don Quijote de la Mancha* (publicada en 1618, pero escrita entre 1605 y 1608) y *El curioso impertinente* de Guillén de Castro;¹⁶ *Don Gil de la Mancha* (1627), de autor desconocido;¹⁷ *El hidalgo de la Mancha* (1673), de Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara (una comedia burlesca, relacionada con el carnaval de 1673);¹⁸ la comedia de disparates *Aventuras verdaderas del segundo don Quijote* de un tal Castillo; *La fingida Arcadia* (1622-1623), de Tirso de Molina.¹⁹ A esta lista tendríamos que añadir la comedia inédita –y, casi con toda seguridad, inacabada por fallida– de finales del XVII *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia, de la que se conserva únicamente un fragmento (Madroñal 2010), y la perdida *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote* de Calderón, estrenada en el carnaval de 1637, que sería, sin duda, una comedia burlesca o de disparates.²⁰ Junto con las comedias men-

14 Sabemos incluso que se llegó a representar una mascarada con dos personajes que evocaban a don Quijote y Sancho: *The Triumph of Peace. A Masque* (1634), de James Shirley.

15 Hay abundante bibliografía sobre las relaciones hispano-inglesas en ese periodo y sobre la imagen de España en Inglaterra. Puede verse, en especial, Maltby 1971; Shaw Fairman 1981; Dadson 2004.

16 Véase Arellano 1998.

17 Editada por Jurado (2012).

18 Editada por García Martín (1982), cf. Mata Induráin 2003.

19 Editada por Roncero (2007).

20 Sobre los datos conocidos de las representaciones de esta comedia y otras quijotesas, cf. González 2010.

cionadas, los personajes del *Quijote* aparecen también en, al menos, ocho entremeses²¹ y nueve mascaradas.²²

Tanto las comedias como los entremeses y las relaciones de las mascaradas coinciden en ofrecernos unos personajes cervantinos caracterizados por su extravagancia, su carácter ridículo y la comicidad destemplada que producen. Por ejemplo, en la relación de una de las mascaradas se señala que «dio mucho que reír a todos [...], era para perecer de risa [...] y hacían perecer de risa a la gente, y en particular a los que habían leído el libro». Concluye la relación resaltando el alborozo que produce la mascarada: «Puedo afirmar que fue este uno de los buenos días de regocijo que yo he visto en mi vida».²³

El carácter ridículo de la apariencia y comportamiento de don Quijote es resaltado en las comedias. Un personaje de la obra de Guillén de Castro destaca la apariencia ridícula del caballero y su consecuencia, la comicidad: «¡Jesús, qué extraña figura! [...] / Risa me pudo causar» (v. 1370 y v. 1373).

Don Quijote es presentado como un personaje fuera de lo común por su aspecto y su habla, a la vez que relacionado con el carnaval y la locura, en la comedia *El hidalgo de la Mancha*. En la presentación que hace don Pedro de don Quijote en el principio de la primera jornada pone de manifiesto la «extravagancia de su locura», reflejada en la apariencia y en su habla: «Y te aseguro, Beatriz, / que es rara la extravagancia / de su locura en el modo / de lenguaje, adorno y cara» (I, vv. 269-272). Poco antes había señalado cómo su llegada constituirá motivo de alborozo en las fiestas de Carnestolendas: «Y [las fiestas] han de ser regocijadas, / porque ha llegado al Toboso / un hidalgo de la Mancha / a quien llaman don Quijote» (I, vv. 260-263).

Incluso cuando parecería, por el título, que el personaje cervantino iba a ocupar un papel principal, como en *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro,²⁴ acaba desempeñando una función de burda comicidad, casi entremesil, como un simple contrapunto cómico a la acción principal, la de la trama amorosa procedente de la historia

21 Esos entremeses serían los siguientes: el *Entremés de los romances* (frente a las frecuentes consideraciones del *Entremés de los romances* como posible fuente argumental del *Quijote*, Azcune y Fernández Nieto [2004] defienden de manera convincente la posterioridad del citado entremés respecto de la novela cervantina); el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (1617), de Francisco de Ávila; *El ventero* (ca. 1630) y *El remediador*, los dos de Quiñones de Benavente; la *Mojiganga o entremés de las aventuras del caballero don Pascual de Rábano*; el *Entremés de don Guindo*, el *Entremés del hidalgo* (ca. 1637) y el *Entremés del rey de los tiburones* (Madroñal 2012, 327-8).

22 Para un comentario de las fiestas y mascaradas a las que da pie el *Quijote*, incluyendo la celebrada en un lugar tan lejano como Manila en 1621, puede verse Martínez Mata 2019b.

23 El texto de la relación editado en Arellano 2005, 950-1.

24 Escrita en 1607 o 1608, pero publicada en 1618 (cf. la edición de Arellano [2007]).

de Cardenio. Esa historia adquiere en la comedia de Guillén un desarrollo diferente al cervantino al introducir el tema del cambio de identidad, lo que se indica en el título originario: *Los hijos trocados*. Algo que se ha ido insinuando desde el principio a los espectadores, pero que los personajes no conocerán hasta el final: Cardenio y don Fernando han visto cambiadas sus identidades cuando eran unos recién nacidos. A diferencia de la novela cervantina, Cardenio no es noble sino villano, aunque habla y se comporta como un noble, mientras que el noble prepotente, don Fernando, se comporta de un modo extremadamente ruin y desleal, hasta el punto de que, primeramente, abandona a su padre a punto de perder la vida en las garras de un oso y, en la última escena, pretende incluso darle muerte.

Sancho apenas interviene, mientras que don Quijote es una figura ridícula. En su primera aparición los personajes le califican en seguida de loco (vv. 665 y 671), llama la atención por lo extraño de su apariencia²⁵ y el único efecto que consigue es provocar la risa, incluso en situaciones de tensión.²⁶ No solo acabará enjaulado, sino que, algo inconcebible en la novela cervantina, don Quijote se pone a nadar en el escenario, creyendo que es el Leandro de la historia clásica que cruzó a nado el estrecho entre Sesto y Abido para visitar a su amada Hero, aquí una doncella que se burla del hidalgo.²⁷

En cuanto a las alusiones a personajes del *Quijote* en la comedia española del siglo XVII, podemos constatar que son relativamente abundantes, lo que testimonia su popularidad, pero están puestas en boca de personajes locutores del donaire, el gracioso o las criadas.²⁸ Lo que puede deducirse de las referencias a don Quijote en las comedias del XVII es que aparece como prototipo del loco extravagante, caracterizado por la connotación burlesca, con una función esencialmente cómica, además de presentarlo en ocasiones como la personificación del fracaso (Profeti 2009, 65).

Calderón es el autor que hace un mayor número de menciones al *Quijote* en sus obras, pero, aun cuando hay influencia de episodios concretos, como el de Clavileño o la carreta de las Cortes de la Muerte, en general son alusiones a la figura de un don Quijote ridí-

25 Lucinda exclama al verle: «¡Jesús, qué extraña figura!» (v. 1370). En la acotación se había indicado: «Sale don Quijote en Rocinante, y él vestido como le pintan en su libro» (p. 52).

26 En boca de Dorotea: «con tan bravo defensor / riera, si no llorara» (vv. 669-670), «Dios me detenga la risa» (v. 2908) y en la de Lucinda: «risa me pudo causar» (v. 1373).

27 «Quiero irme / a ver mi Hero nadando [...] *Va nadando por el tablado como si estuviera dentro del agua* [...] ¿No nado como una pluma?» (vv. 1884-1885 y 1892).

28 Profeti (2009) revisa alusiones en Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Juan Bautista Diamante.

culo, como un caballero loco y entrometido (Arellano 1999, 14-16).²⁹ Resulta significativo que, Calderón, el escritor de su tiempo que más cita a Cervantes, cree un neologismo con sentido despectivo, puesto además en boca de un criado: *enquijotarse*, con el valor de 'dejarse seducir por aventuras novelescas, amorosas o caballerescas'.³⁰

La asociación entre el texto de Cervantes y el entretenimiento, especialmente el vinculado al carnaval, se pone de manifiesto en una carta de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora general de los Países Bajos, al marqués de Vileda, en la que le agradece el envío del *Quijote* y lamenta que no hubiera llegado a tiempo para utilizarlo en las recientes Carnestolendas, porque podría haber dado motivo a una mascarada:

También os agradezco a don Quijote, que ha sido todo mi pasatiempo estas Carnestolendas y si hubiera llegado más temprano, quizá hubiéramos sacado algo de él para alegrallas, pero no faltará alguna ocasión. (Bruselas, 6 de marzo de 1615)³¹

Si pasamos al siglo XVIII, podemos observar que las recreaciones teatrales del *Quijote* en España no difieren en exceso de las del siglo anterior y, lo que es más importante, no nos dan información de relieve sobre el cambio interpretativo que la novela cervantina había experimentado en algunos países. Al contrario, pese a la enorme difusión europea, unida a un creciente prestigio, y al éxito editorial que llegó alcanzar en ese momento, las recreaciones teatrales no resultan en absoluto relevantes desde la perspectiva de la interpretación del *Quijote*. De esas recreaciones, dos se basan en la historia de Cardenio y Dorotea y cuatro en el episodio de las bodas de Camacho, que también plantea el tema de los matrimonios por interés.³²

La mayor parte de esas obras pertenecen al último tercio del siglo, el momento en el que la Academia da respuesta con su edición de 1780 a la gran acogida que el *Quijote* había tenido en toda Europa. En orden cronológico, serían las siguientes: *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), de Rafael Bustos Molina (sobre

²⁹ Arellano (1999) hace una revisión de los estudios anteriores sobre el tema. Close (2001) analiza la influencia de Cervantes en la comedia, especialmente en Calderón, centrándose más que en elementos concretos, en el desarrollo de una nueva estética, la de «lo fabuloso verdadero», por medio de la supresión o modificación de los elementos ingenuamente maravillosos, en la vinculación entre literatura y vida, a través de la conciencia de ello por parte de los personajes, y en la actitud racionalista, antisupersticiosa, por la que los fenómenos aparentemente prodigiosos son aclarados por el narrador o los personajes.

³⁰ En *Mañana será otro día* (cf. Torres 1998).

³¹ Citado en Martínez Hernández 2010, 51.

³² Se trata de un problema relevante en la época, como refleja la atención que le presta la prensa y la literatura, en especial Leandro Fernández de Moratín (Martínez Mata 1990).

la historia de Cardenio); *Las bodas de Camacho* (1777), de Antonio Valladares de Sotomayor; *Las bodas de Camacho el rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés; *El amor hace milagros* (1784), de Pedro Benito Gómez Labrador (con la historia de Camacho); *El Rutzvandscaadt o el Quijote trágico* (1785), de José Pisón Vargas, que no es propiamente una recreación quijotesca, porque solo utiliza la novela cervantina como modelo paródico para criticar las tragedias de la época; dos comedias anónimas, sin fecha conocida, conservadas en manuscrito: *Aventuras de don Quijote y religión andantesca* (sobre la historia de Cardenio) y *Comedia pastoral en cinco actos. Las bodas de Camacho*; además de *Don Quijote renacido*, de Francisco José Montero Nayo (no localizada).³³

También resulta significativo que, al igual que en el siglo anterior, los personajes de la novela cervantina den pie a ocho entremeses o sainetes, además de varias referencias en tonadillas (Roldán Fidalgo 2019), pese a que el atractivo del teatro menor para el público sea la actualidad de su temática.

Por el contrario, la acogida del *Quijote* en las tablas en Inglaterra en el siglo XVIII se muestra muy diferente. La primera recreación teatral de relieve es una obra, titulada *Don Quixote in England*, de Henry Fielding, el más importante autor teatral de la primera mitad del siglo. Escrita hacia 1728, retocada más tarde, añadiendo el tema de las elecciones, y estrenada y publicada en 1734, se sitúa en los inicios de la carrera de su autor. Como es bien conocido, Fielding triunfaría después en el género de la novela, abriendo un camino, seguido por Smollet y Sterne entre otros, que situaría al *Quijote* en la base de la novela moderna.

En *Don Quixote in England*, si bien el caballero y el escudero siguen dando pie a escenas cómicas (ambos resultan apaleados y no queda ninguna duda de la locura del uno y de la simpleza del otro), don Quijote se convierte ahora en instrumento de la sátira.

La acción tiene lugar en una venta, como en la novela cervantina, situada ahora en Inglaterra, en la que se entrecruzan los episodios cómicos de don Quijote y Sancho con los amorosos de una Dorotea que integra también a la Luscinda cervantina por su amor correspondido con un joven de su clase social y por el propósito del padre de casarla por interés con un caballero rico y prepotente. Es don Quijote el que efectúa una sensata defensa de los jóvenes enamorados, mostrando lo que debería ser obvio para todos: el dislate de casar a una joven con un noble desconsiderado debido a la codicia del padre.

Encontramos, además de los citados, abundantes paralelos con episodios de la novela cervantina: la confusión de la venta con un

33 Sobre las recreaciones españolas del *Quijote* en el siglo XVIII, sigue siendo fundamental Montero Reguera 1993.

castillo, el ventero reclamando inútilmente el pago de sus servicios, la farsa de una Dulcinea encantada (Gnutzman 1981). La recreación teatral de tan elevado número de episodios de la novela cervantina en una realidad diferente, la de la Inglaterra en elecciones, supone una conexión bastante fiel con el modelo en lo argumental para darle una dimensión de otra naturaleza.

Fielding incorpora el motivo de las elecciones parlamentarias, con la corrupción aneja, además de una serie de sensatas reflexiones de don Quijote criticando la hipocresía social y la corrupción, con un propósito que va más allá de la actualización de la historia en un contexto bien diferente. A pesar de su locura, el personaje pasa de ser objeto de burla a instrumento de sátira social, en línea con la interpretación satírica del *Quijote* predominante en ese momento en Inglaterra (estudiada por Martínez Mata 2019a). Desde el personaje ridículo que veía el siglo XVII, objeto únicamente de la mofa, en la obra de Fielding don Quijote se ha convertido en medio para satirizar no ya los disparates de los libros de caballerías, sino diversos comportamientos sociales. Su ingenua sinceridad pone en evidencia la hipocresía de una sociedad interesada únicamente en el medro y en el dinero, por lo que viene a ser un precedente del personaje Parson Adams de su novela más cervantina, *Joseph Andrews* (1742).

En *Joseph Andrews*, Fielding habría mostrado a sus contemporáneos la dimensión seria de don Quijote, la combinación cervantina de locura en lo caballeresco y buen juicio en todo lo demás que había pasado desapercibida en el siglo XVII. Cuando Fielding sustituye en su personaje Parson Adams el modelo caballeresco de don Quijote por otro irreprochable, el de la Biblia y el mundo clásico -un referente ético aceptado en teoría por todos, pero bien lejos de ser llevado a cabo en la realidad-, consigue que la inocencia y buena intención del personaje desenmascare el comportamiento corrupto e interesado de los demás, proporcionando por tanto a su quijotismo una función satírica. La locura acaba siendo una manía o excentricidad inocente, compatible con su ingenua sinceridad y su benevolencia (su deseo de ayudar a los demás), lo que convierte al personaje quijotesco en un excéntrico amable (Tave 1960), en contraste con el egoísmo de los personajes que encuentra en su camino.

La última cala que vamos a efectuar en este panorama es la de una desconocida recreación cuyo manuscrito hemos editado recientemente Clark Colahan y yo. Se trata de la obra de James Whitchurch, *Don Quixote. A Comedy*, de 1774-1776, por lo que sabemos, nunca impresa ni representada.

Al igual que habían hecho, como acabamos de ver, Shakespeare y Fletcher, D'Urfey y Fielding, Whitchurch reserva también un lugar central a la historia de Cardenio, si bien no se percibe ninguna huella que pudiera revelar una hipotética influencia de sus predecesores. A diferencia de ellos, ofrece una versión bastante fiel al original

cervantino otorgando a don Quijote y a Sancho un relieve y una caracterización muy próxima a la que tienen en el *Quijote*.

Lo significativo es que Whitchurch, aun manteniendo la fidelidad argumental, consigue reflejar el sentimentalismo ético característico de la Ilustración inglesa. A la carga ética de las historias intercaladas cervantinas (determinados comportamientos pueden causar la infelicidad de los demás), Whitchurch incorpora una concepción benevolente de la naturaleza humana basada en la idea de moralidad de Shaftesbury, que tendrá una enorme influencia en los pensadores británicos del XVIII, en especial, Francis Hutcheson, David Hume y Adam Smith.

En la opinión de Shaftesbury, sentimos de forma natural un rechazo por la maldad y una satisfacción ante el bien, de manera que incluso la persona más perversa posee alguna capacidad de empatía. La preocupación por la condición de los otros, incluso la de los malvados –el inmoderado noble don Fernando, en este caso–, se ve como algo natural, ya que la benevolencia es «la más grata y placentera de las emociones» (en palabras de Adam Smith 1997, 525).

Con muy pocos cambios en los diálogos y en la actitud de los personajes, sin modificar la trama de la novela cervantina, Whitchurch consigue que su versión del *Quijote* resulte un manifiesto de los nuevos valores de la Inglaterra de la Ilustración, la benevolencia y la empatía, popularizados por el Adam Smith de *La teoría de los sentimientos morales* (1759).

En la obra de Whitchurch toda esa carga ética que se observa en la novela cervantina se potencia con una concepción benevolente de la naturaleza humana. No importa tanto el amor, sino la amistad y los afectos sociales. La reacción de don Fernando es instantánea al conocer, por el escrito de Leonora (la Luscinda cervantina), las consecuencias de su comportamiento, desplomándose en una silla, «abrumado por el remordimiento». También, cae rendido a los pies de Dorotea al conocer la firmeza de su amor, a pesar de su innooble comportamiento con ella. Don Fernando pide repetidamente a Dorotea, Cardenio y Leonora que le perdonen, humillándose ante cada uno de ellos. Declara que ya no merece el amor y la fidelidad de Dorotea, pero que se esforzará para ser digno de ellos.

Y ofrece su espada a Cardenio para que tome venganza, quitándole la vida, del mal que le ha causado. El arrepentimiento instantáneo y la voluntad de reparar el daño causado, ofreciendo su propia vida para ello, le hace merecedor de la grandeza del perdón. Todo ello concluye no solo en la felicidad de las parejas, sino en especial en el restablecimiento de los «indisolubles» vínculos de la amistad («reconciliémonos ahora con los insolubles lazos de la amistad» dice Cardenio).³⁴

34 «Now let us be reunited by the indissoluble bonds of friendship» (Martínez Mata, Colahan [2016] 2019, 112)

De hecho, en la recreación de Whitchurch se pone más énfasis en restaurar la amistad que en la felicidad de las parejas, en línea con el alto valor ético atribuido a la amistad por los pensadores de la Ilustración. Las palabras 'amigo' y 'amistad' aparecen cinco veces en esa escena, mientras que 'felicidad' aparece solo en dos ocasiones.³⁵

Si la amistad ocupa un primer plano en el final de la comedia de Whitchurch, la empatía va a desempeñar un relevante papel a lo largo de ella. De manera reiterada, se expresa en los diálogos la inquietud por la felicidad de los otros y la compasión por sus sufrimientos. La preocupación que muestran los personajes de Whitchurch por lograr no solo la felicidad propia sino también la de los demás solo puede explicarse por una ética similar a la manifestada por Adam Smith, quien da un papel central a la participación en los sentimientos de los otros.

La escena final está muy lejos de la tensión del episodio en el *Quijote*. La conducta del ofensor, tal como se muestra en la obra de Whitchurch, es muy diferente de la del personaje cervantino. Don Fernando cambia tanto su actitud que su arrepentimiento le lleva a entregar su espada a Cardenio para que haga justicia en él, diciendo: «He aquí un hombre indigno del sagrado nombre de amigo. Toma esta espada y húndela en el pecho de quien es demasiado vil para vivir».³⁶

Ese inesperado arrepentimiento refleja el fondo de empatía que anidaría incluso en el mayor malvado (según la concepción ética que acabo de comentar) y permite que pueda ser reintegrado a la nueva sociedad, alejada de forma absoluta de los valores aristocráticos del honor del Antiguo Régimen. En esa nueva sociedad, es la amistad, la relación entre iguales, la que establece las nuevas reglas de convivencia.

En el *Quijote* de Cervantes la espada que lleva Cardenio a la boda de Luscinda, aunque finalmente no la utiliza, y la espada a la que dirige la mano el noble prepotente, don Fernando, cuando ve a Luscinda y Cardenio abrazados en la venta, están expresando el riesgo de que la historia acabe trágicamente, como había ocurrido en la historia de *El curioso impertinente*. A la vez, simbolizan el comportamiento aristocrático propio del Antiguo Régimen, en el que las diferencias se

35 Cardenio pregunta a Leonora si es capaz de perdonar a don Fernando: «¿Qué dice mi Leonora? ¿No puedo esperar que aún sea él un amigo?» («What says my Leonora? May I not hope he still will be a friend?», 111). Después del perdón de Leonora, Cardenio le llama «amigo mío» y le abraza diciendo «reconciliémonos ahora con los indisolubles lazos de la amistad», y redondea su entusiasmo con «seremos perfectos amigos» («Now let us be reunited by the indissoluble bonds of friendship [...] We will be perfect friends» 112). El comportamiento perverso de don Fernando aparece sintetizado por él mismo, en el momento del arrepentimiento, precisamente en haber sido «indigno del sagrado nombre de amigo» («Here thou beholds't a man unworthy of the sacred name of friend», 111).

36 «Here thou beholds't a man unworthy of the sacred name of friend. Take then this sword, and plunge it in the bosom of one too base to live» (111).

dirimen por la violencia individual, de manera muy próxima al estado de naturaleza que había descrito Hobbes, en el que el hombre vive en un estado de guerra, con la consecuencia de que el más fuerte maltrata al más débil. En la obra de Whitchurch, el acto de Cardenio de arrojar al suelo la espada que le ofrece don Fernando y perdonar sus ofensas da lugar al nacimiento del *nuevo* don Fernando, de manera que se reemplazan los violentos códigos aristocráticos, que pertenecerían a un estadio anterior de civilización, por las prácticas humanitarias e ideales igualitarios de la nueva sociedad.

Lo que revela *Don Quixote. A Comedy* es que James Whitchurch encontró en el *Quijote* el instrumento apropiado para difundir por medio de la escena las ideas de benevolencia y empatía, además del relevante papel otorgado a la amistad, un tipo de relación social que anula las diferencias jerárquicas propias de la sociedad del Antiguo Régimen.

Desde la comedia de Beaumont, el *Quijote* había sido recreado en el teatro reflejando diferentes valores ideológicos y estéticos. Las recreaciones españolas habían mostrado una concepción del *Quijote* situada dentro de lo burlesco y la comicidad, con un personaje ridículo en su apariencia y comportamiento, un loco extravagante o, en ocasiones, un hidalgo con pretensiones nobiliarias inapropiadas. Esa concepción no se había modificado demasiado en España ni siquiera en el siglo XVIII, en el que las recreaciones teatrales, al igual que en el siglo anterior, reflejaban un mayor interés por las tramas novelescas de Cervantes, las más próximas a la *novella* renacentista italiana. Por el contrario, la trayectoria del *Quijote* en el teatro en Inglaterra refleja una conexión estrecha con el cambio de interpretación que se produce a finales del XVII y, sobre todo, a comienzos del XVIII. Si la obra de Beaumont respondía a la visión burlesca de los inapropiados gustos caballerescos de la burguesía londinense, la de Shakespeare y Fletcher reflejaba el interés por la trama amorosa y las consecuencias de las pasiones desenfrenadas de un joven noble y la de D'Urfey por la burda comicidad, en cambio, la de Fielding mostraba la interpretación satírica de la novela cervantina, a la vez que la de Whitchurch convertía al *Quijote* en exponente de los valores morales de la Ilustración inglesa.

Bibliografía

- Albalá Pelegrín, M. (2016). «Don Quijote ante sus traductores: un siglo de traducciones y adaptaciones dramáticas en Inglaterra (1612-1703)». Morgado, N.; Schwartz, L. (eds), *Cervantes ayer y hoy*. Nueva York: Hispanic Society of America, 53-74.
- Ardila, J.A.G. (2008). «Fletcher, John». Alvar, C. (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 5. Madrid: Castalia, 4861-4.
- Arellano, I. (1998). «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro». *Crítica*, 72, 73-92.

- Arellano, I. (1999). «Cervantes en Calderón». *Anales Cervantinos*, 35, 9-35.
- Arellano, I. (ed.) (2005). «Mascaradas quijotescas». *Príncipe de Viana*, 236, 947-61.
- Arellano, I. (ed.) (2007). «Guillén de Castro: *Don Quijote de la Mancha*». *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor, 9-155.
- Azcune, V.; Fernández Nieto, M. (2004). «Cervantes no imitó al *Entremés de los romances*». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 29, 103-7.
- Close, A. (2001). «Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*». Egido, A. (ed.), *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Ibercaja, 33-52.
- Dadson, T. (2004). «La imagen de España en Inglaterra en los siglos XVI y XVII». López de Abiada, J.M.; López Bernasocchi, A. (eds), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Verbum, 127-75.
- D'Urfey, T. [1694] (2019). *The Comical History of Don Quixote. Part I*. Ed. by L. Baratta. Transl. by A.M. Khan and V. Chacón Carmona. Florence: Società Editrice Fiorentina. Recreaciones quijotescas en Europa 11.
- Fielding, H. (1734). *Don Quixote in England*. London: J. Watts. Trad. esp.: *Don Quijote en Inglaterra*. Trad. de A. Ballesteros González. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2005.
- Folkenflik, R. (2012). «'Shakespeareque': The Arden *Double Falsehood*». *The Huntington Library Quarterly*, 75(1), 131-43.
- Fuchs, B. (2013). *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- García Martín, M. (ed.) (1982). *Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara: El hidalgo de la Mancha*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gnutzmann, R. (1981). «*Don Quixote in England* de Henry Fielding con relación al Quijote de Cervantes». Criado de Val, M. (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo = Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1115-35.
- González, L. (2010). «El Quijote en el teatro español del s. XVII». Marín Pina, M.C. (ed.), *Cervantes en el espejo del tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 147-72.
- Hammond, B. (1984). «Theobald's *Double Falshood*: An 'Agreeable Cheat'?». *Notes and Queries*, 31(1), 2-3.
- Hammond, B. (ed.) (2010). *Double Falsehood*. London: Methuen Drama. The Arden Shakespeare.
- Hattaway, M. (ed.) (1969). *Francis Beaumont: The Knight of the Burning Pestle*. London: Ernest Benn.
- Jurado, A. (2012). *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- La Grone, G.G. (1937). *The Imitations of "Don Quixote" in the Spanish Drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Loftis, J. (1984). «English Renaissance Plays from the Spanish *Comedia*». *English Literary Renaissance*, 14(2), 230-48.
- Madroñal, A. (2010). «La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia». *Anales Cervantinos*, 42, 305-52.
- Madroñal, A. (2012). «Una colección de entremeses inédita y desconocida (con la edición de *La cabeza encantada*)». *Anales Cervantinos*, 44, 319-46.
- Maltby, W.S. (1971). *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660*. Durham: Duke University Press.
- Martínez Hernández, S. (2010). «*En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos*. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte». *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, 35-67.

- Martínez Mata, E. (1990). «El discurso XLI del *Censor* y el tema del matrimonio impuesto». *Estudios de Historia Social*, 52-53, 313-17.
- Martínez Mata, E. (2015). «Cardenio a la luz de Luscinda». *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(8), 949-63.
- Martínez Mata, E. (2016). «Cervantes y Shakespeare, la historia de Cardenio». *Clarín*, 126, 18-24.
- Martínez Mata, E. (2019a). «El *Quijote* en el nacimiento de la novela moderna: la interpretación satírica». Martínez Mata, E.; Carvajal Pedraza, P. (eds), *Recepción e interpretación del Quijote*. Madrid: Visor, 61-77.
- Martínez Mata, E. (2019b). «Las primeras recreaciones teatrales del *Quijote*: fiestas y mascaradas». Martínez Mata, E.; Fernández Ferreiro, M.; Marigno, E. (eds), *Recreaciones teatrales del Quijote. Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales*. Madrid: Visor, 95-114.
- Martínez Mata, E.; Colahan, C. (eds) [2016] (2019). «James Wadham Whitchurch: *Don Quixote, A Comedy*». *Harvard Library Bulletin*, 27(3), 1-119.
- Mata Induráin, C. (2003). «Burlas carnalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios». *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2, 51-71.
- Montero Reguera, J. (1993). «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos, 119-29.
- Montero Reguera, José (2005). *El "Quijote" durante cuatro siglos*. Valladolid: Universidad.
- Pardo García, P.J. (2005). «Beaumont, Francis». Alvar, C. (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 1. Madrid: Castalia, 1215-17.
- Pérez Capo, F. (1947). *El «Quijote» en el teatro. Repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona: Millá.
- Profeti, M.G. (2009). «Presencia de don Quijote en el teatro del siglo de Oro». Kumor, K. (ed.), *De Cervantes a Calderón. Homenaje al Famoso Kazimierz Sabik*. Varsovia: Universidad, 55-72.
- Roldán Fidalgo, C. (2019). «Tras la pista de don Quijote en el teatro breve dieciochesco». *Hipogrifo*, 7(1), 665-83.
- Roncero, V. (ed.) (2007). «Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*». *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor, 157-303.
- Shaw Fairman, P. (1981). *España vista por los ingleses del siglo XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Smith, A. (1997). *La teoría de los sentimientos morales*. Trad. de C. Rodríguez Braun. Madrid: Alianza.
- Stern, T. (2011). «The Forgery of Some Modern Author?: Theobald's Shakespeare and Cardenio's *Double Falsehood*». *Shakespeare Quarterly*, 62(4), 555-93.
- Tave, S.M. (1960). *The Amiable Humorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Torres, J.C. de (1998). «"Enquijotóse mi amo" o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma: Universitat de les Illes Balears, 619-29.
- Theobald, L. [1728] (2010). *William Shakespeare: Double Falsehood*. Ed. by B. Hammond. London: Methuen. The Arden Shakespeare.
- Vila Carneiro, Z. (2017). «La representación de las identidades nacionales española e inglesa en el teatro de principios del siglo XVII». *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 20(2), 139-54.

Comunicaciones

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

El Escipión de *La Numancia* o el miedo a perder la Fama

Jordi Aladro

University of California, USA

Abstract This work examines how the Cervantine tragedy *Numancia* portrays the figure of the Roman Consul Scipio, an unscrupulous leader who is more interested in increasing his fame than in achieving a just peace. It seems relevant to highlight the rivalry between Scipio and Theogenes, a rivalry that is neither political nor military, but a fight of egos. Both yearn for the fame and notoriety resulting from unusual feats that will forever be retold. Theogenes substantiates his fame through the mass suicide of his people. Scipio is driven by pride when defeating the brave Numancians through starvation only to fulfil his promise to triumph without spilling Roman blood.

Keywords Scipio. Theogenes. Fame. Pride. Suicide.

Una onza de buena fama, vale más que una libra de
perlas (Cervantes, *Persiles*, II, 14)

La Numancia es una portentosa tragedia épica con dos héroes, o mejor dicho dos anti-héroes, como figuras principales.¹ Un héroe colectivo: los numantinos con su líder Teógenes, y otro individual: Escipión. Personajes antagónicos pero que funcionan y actúan de forma paralela y complementaria. Sin embargo, a estos dos protagonistas hay que añadirles un tercero que permea toda la obra: la idea de Fama. Tema muy recurrente en casi toda la obra cervantina fácilmente rastreadable desde la temprana *Numancia* al póstumo *Persiles* (Correa 1959).

1 Utilizo la edición de Alfredo Baras Escolá (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009).

Así, Marcelino Javier Suárez Ardura nos dice que «Fama» es quizás uno de los vocablos más frecuentes en el Quijote. «Fama», «famoso», «famosa», «famosos» y «famosas» llegan a sumar 287 apariciones. Si los asociamos con vocablos como «gloria» o «gloriosa», habríamos de elevar la cantidad de apariciones a 333. Bien es cierto que «fama» no es «gloria» y que «gloria» remite a contenidos angulares en el espacio antropológico. Pero también es cierto que en el *Quijote* «fama» y «gloria» aparecen vinculadas en el mismo sintagma más de una vez (Suárez Ardura 2007).

No es de extrañar, por ello, que sea la Fama precisamente el personaje que cierra *La Numancia*, exaltando la gesta numantina en los versos que ponen punto y final a la tragedia:

Hallo sólo en Numancia todo cuanto | debe con justo título cantarse, y lo que puede dar materia al llanto | para poder mil siglos ocuparse. | La fuerza no vencida, el valor tanto, digno de prosa y verso celebrarse; | mas, pues de esto se encarga la memoria, | demos feliz remate a nuestra historia. (vv. 2432-2439)

En el Renacimiento, era «fama todo aquello que de alguno se divulgaba, ora sea bueno ora malo». Cuando la fama es *cum laude* se dice gloria y añade Covarrubias: «*Est frequens de alicuo fama cum laude*. Una fama y una voz común que hay de algunos, a quien loamos y engrandecemos por sus hechos y su virtud». Don Quijote en el capítulo 47 de la primera parte define clara y distintamente lo que se entiende por fama: «andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa». Y más adelante:

Caballero andante soy, y no de aquellos de cuyos nombres jamás la Fama se acordó para eternizarlos en su memoria, sino de aquellos que, a despecho y pesar de la misma envidia...ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad para que sirva de ejemplo y dechado en los venideros siglos donde los caballeros andantes vean los pasos que han de seguir, si quisieren llegar a la cumbre y alteza de las armas. (II, 3)

«Según estos ideales -escribe Riley (2002, 30)-, la virtud (en el sentido más amplio de la palabra) era una parte integral de la fama. Sin ella, era meramente publicidad, o aun mala fama». Por eso, la conducta de los héroes, así históricos como inventados, que gozaban de la fama auténtica, era apreciada por su ejemplaridad. Su conducta se juzgaba digna de imitarse.

Está claro, entonces, que el concepto de fama en Cervantes se construye en base a dos componentes: por un lado, el acto, el hecho en sí, que dará lugar a la fama y, por otro, la resonancia de este hecho. Si el eco es negativo es mala fama y, si es virtuoso, se dirá buena fama o gloria.

Volvamos a la tragedia. A pesar de que un buen número de prestigiosos cónsules estuvieron al mando de la contienda con Numancia (entre otros, Nobilior, Claudio Marcelo, Cecilio Metelo, Pompeyo, Popilio Lenas, el general Hostilio Mancino, a quien los numantinos humillaron ocasionando al ejército romano, en el 137 a.C., uno de los mayores ultrajes de su historia, y finalmente a Furio Filo), en Roma no se entendía que un grupo de celtíberos estuvieran desafiando el prestigio y al poder omnímodo de Roma. Las legiones romanas no estaban acostumbradas a las derrotas, por eso el Senado Romano manda al héroe de Cartago: Publio Cornelio Escipión.

La llegada de Escipión a Numancia genera un cierto grado de esperanza entre los numantinos, ya que esperan del héroe un comportamiento justo, y digno de su reputación, ya que el valor, la virtud y la justicia deben ser los rasgos más sobresalientes del héroe. Así lo anuncia el primer Numantino: «Tu virtud y valor es quien nos ceba, | y nos declara que será ganancia | si por señor y amigo te tenemos» (vv. 262-264). Se produce una magnificación de la figura del héroe a través de sus actos, aunque Escipión ya ha anticipado que no aceptará una rendición honrosa por parte de los numantinos: «No quiero otro primor ni otra fragancia | en tanto que español viva en Numancia» (vv. 143-144). Desgraciadamente, esa inicial esperanza de paz justa buscada por los numantinos se desvanece por la actitud de Escipión: «Señor, que esa arrogancia nos muestras» (v. 279), insisten los embajadores numantinos: «[Numancia] quiere serte vasallo y fiel amigo» (v. 287). Escipión los decepciona y no hace gala ni a su nombre ni a su reputación: «Sin querer la amistad que te ofrecemos, | correspondiendo mal de ser quien eres» (vv. 291-292).

Después de la partida de los embajadores, sentencia Escipión: «buscando de vencerle tal camino, | que más a *mi* provecho se convenga» (vv. 316-317). Y más adelante: «¿Qué gloria puede haber más levantada | en las cosas de guerra que aquí digo» (vv. 1129-1130). Escipión no acepta la rendición de los numantinos porque no es un diplomático; el cónsul romano es un militar que únicamente busca renombre y fama y sabe que solo lo logrará con una hazaña memorable: «¿Que gloria puede haber más levantada | en las cosas de guerra que aquí digo, que, sin quitar de su lugar la espada, vencer y sujetar al enemigo?» (vv. 1128-1129). Escipión es un general dominado por el orgullo y la soberbia, que no puede distinguir entre la justicia y la venganza: «Cada cual se fabrica su destino | no tiene aquí Fortuna alguna parte» (vv. 157-158).² Tal apetito de gloria se ve degradado por su egoísmo. Se produce así un desajuste entre el héroe y los va-

² Frase que parece gustarle a Cervantes. «cada uno es artífice de su ventura» (*Quijote*, II, 66). Se trata de una frase de Claudio Apio 'el Ciego' que se difundió a través de una epístola del Pseudo Salustio.

lores y acciones que deben acompañar su nombre, lo cual provocará la caída moral de Escipión. Por eso le pregunta Caravino: «¿qué gloria alcanzaréis en darnos muerte» (v. 1215), tarde le llega la pregunta al cónsul que ya la había contestado: «que ya he puesto en ella la ventura | la gloria mía y vuestra sepultura» (v. 270).

¿Por qué mueren en realidad los numantinos? Ya lo anticipa en su profecía el cuerpo muerto: «No entiendas que de paz habrá memoria» (v. 1077). Y Teógenes confirma: «Solo se ha de mirar que el enemigo | no alcance de nosotros triunfo y gloria, | antes ha de servir él de testigo | que apruebe y eternice nuestra historia | y si todos venís en lo que digo | mil siglos durará nuestra memoria» (vv. 1418-1423).

El primer suicidio³ en *La Numancia* es el de Marquino, quien incapaz de enfrentarse a sus conciudadanos y contarles las nuevas desgracias, se tira a la tumba vacía. Su sacrificio carece de ritual y no existen beneficiarios de su muerte; sin embargo, estructuralmente inaugura un ciclo de violencia que irá creciendo con rapidez hasta convertirse en uno de los ejes centrales de la tragedia. Curiosamente, ninguno de los sacrificios numantinos conseguirá el objetivo que el sacrificio por antonomasia persigue: restaurar la armonía en una comunidad o salvar la vida de sus miembros con una sola muerte (cf. Petro 2005). Y no lo logra porque no es esto lo que busca Numancia, con su líder Teógenes al frente.

Hay en el suicidio numantino, cierto orgullo, así como también una oscura vocación tanática y teatral.⁴ Un numantino dice: «que yo mi gusto pongo en quedar muerto» (v. 599), y más adelante añade: «nosotros mismos, a quien ya es molesto | y enfadoso el vivir que nos atierra, | hemos dado sentencia irrevocable | de nuestra muerte, aunque crüel, loable» (vv. 1644-1647; cursiva añadida). De lo que se trata, como señala la Enfermedad, es de anhelar que «en el morir han puesto su contento, | y, por quitar el triunfo a los romanos, | ellos mismos se matan con sus manos» (vv. 2021-2023). Las palabras «loable» y «triunfo» nos ponen aquí sobre la pista del verdadero motivo de la actitud numantina. El suicidio, tanto el colectivo (los numantinos) como el individual (Bariato), tiene un mismo fin: eternizarse en la Historia y en la memoria para que su derrota sea respetada por el olvido. Es decir, no buscan la salvación sino la gloria.

³ Las sociedades, sobre todo las de raíz judeocristiana, suelen condenar este acto supremo de desesperación. Esta repulsa social con respecto al suicidio se pone de relieve en la *Biblia* (*Génesis* 4:10, *Apocalipsis* 22:20), en Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, libros III y V), en San Agustín (*Ciudad de Dios*, libro XXII), en Santo Tomás (*Summa* 2-2, q. 64), en Dante (*El infierno*, canto XIII). El mismo Cervantes no puede aprobar este tipo de actitudes y por eso dice que «la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal de que le falta el ánimo para sufrir los males que teme. Y ¿qué mayor mal puede venir a un hombre que la muerte? Y siendo esto así, no es locura el dilatarla?» (*Persiles*, II, 13).

⁴ Véase este aspecto teatral en Hermenegildo 1992.

Por esto, el objetivo de ser recordado sólo se logra con una muerte individual, la de Bariato: «que tú sólo has llevado la ganancia | desta larga contienda ilustre y rara» (vv. 2411-2412). Recordemos que Bariato inicialmente no quiere morir, y por eso huye con su amigo Servio a esconderse en la torre: «¿Por dónde quieres que huyamos Servio? | [...] ¿No ves, triste, que nos siguen | mil hierros para matarnos? | [...] A una torre de mi padre | me pienso ir a esconder» (vv. 2116, 2120-2122, 2126-2127). Va a ser la presencia de Escipión y sus tardías promesas el detonante del sacrificio de Bariato y con ello la victoria moral de Numancia sobre Roma: «Tarde, crüel, ofreces tu clemencia» (v. 2342), Bariato es un personaje capaz de anteponer el futuro colectivo al presente individual⁵ con un sentido de comunidad impropio de un niño. Se trata de un gesto tan altruista como doloroso, y ahí radica su fortaleza moral. El sacrificio de un mártir, con su congénito ritual exhibicionista, y no la de un suicida, como Teógenes, será el origen del mito numantino y la caída de Escipión: «Tú con esta caída levantaste | tu fama, y mis vitorias derribaste» (vv. 2407-2408). Presagio que ya al final de la primera jornada habían vaticinado España y el Duero: «Mas ¡ay! Que veo el término cumplido | llegada ya la hora postrimera, | do acabará su vida y no su fama» (vv. 389-391), «Un consuelo le queda en este estado: | que no podrán las sombras del olvido | escurecer el sol de sus hazañas» (vv. 461-463).

Aquí nos parece importante destacar la velada rivalidad entre Escipión y Teógenes, rivalidad que no es ni política ni militar, sino una lucha de egos en busca de algo que está más allá de la victoria o la salvación: ambos anhelan la Fama. Pero no cualquier fama o notoriedad, sino la que resultante de hazañas inusuales, nunca vistas antes, y que serán parte de la Historia precisamente por su excepcionalidad. Teógenes desde la autodestrucción de su gente y Escipión desde el orgullo, derrotando, sin derramar sangre romana, a un pueblo que ha resistido dieciséis años de asedio, y que está mermando la fama y renombre del Imperio romano: «Paréceos, hijos, que es gentil hazaña | que tiemble del romano nombre el mundo, | y que vosotros solos en España le aniquiléis y echéis en el profundo?».

Por otro lado, éstas son las preocupaciones de Teógenes: «Solo se ha de mirar que el enemigo | no alcance de nosotros triunfo y gloria» (vv. 1418-1419). Y añade: «ni el romano poderío | llevará de vosotros triunfo o palma, pues por más que codicia los atiza, | triunfarán de Numancia en la ceniza» (vv. 2076-2077). Esta actitud hace que los líderes, ofuscados por su arrogancia y orgullo, no escuchen los sabios consejos de sus súbditos. Jugurta advierte a Escipión que: «la fuer-

⁵ Sacrificio que nos recuerda a Héctor cuando al verse abandonado por Atenea: «Cuando menos, no muera yo sin esfuerzo y sin gloria, sino tras cumplir gran hazaña que aun los hombres futuros hayan de oír». (*Iliada*, canto XXII).

za del ejército se acorta | cuando va sin arrimo de justicia, | aunque más le acompañen a montones | mil pintadas banderas y escuadrones» (vv. 61-64) y a Teógenes le reclama un soldado numantino: «¿A quién, fuerte Teógenes, invocas? | ¿Qué nuevo modo de morir procuras? | ¿Para qué nos incitas y provocas | a tantas desiguales desventuras?» (vv. 2164-2167).

Escipión con su carácter rencoroso, vengativo y sumamente cínico, solo busca gloria al unir su destino con el del Imperio, ya que es el Senado Romano quien le ha nombrado en este cargo. Escipión no es independiente de sus actos, sino que está sujeto al destino del Imperio que orienta y marcará sus decisiones. Hay desde el principio de la obra una clara interdependencia entre el cónsul romano y el Imperio:⁶ «Esta difícil y pesada carga | que el Senado romano me ha encargado | tanto me aprieta, me fatiga y carga | que ya sale de quicio mi cuidado» (vv. 1-4). Escipión parece preguntarse: ¿qué beneficios puede darme una victoria más, yo que he sometido a Cartago? La respuesta es sencilla: ninguna; ¿pero qué consecuencias puede tener para mi reputación una derrota? Muchas y no buenas. Ante este dilema Escipión medita y busca una salida, una estrategia que, a los ojos del Senado Romano, a los del mundo, y especialmente a los de la Historia, hagan aumentar su fama hasta convertirla en gloria. La solución será ganar una guerra sin combatir ni sufrir baja romana alguna. Eso le dará lo que tanto anhela: la gloria inmortal. Ahí su desesperación final al ver tornadas en humo y viento su esperanza de una memorable victoria. El arrepentimiento llega tarde: «¿Estaba, por ventura, el pecho mío | de bárbara arrogancia y muertes lleno, | y de piedad justísima vacío?» (vv. 2306-2308). Junto a la derrota moral, a Escipión también le duele que Bariato le haya quitado la gloria: «Tú con esta caída levantaste tu fama, y mis victorias derribaste» (vv. 2407-2408). Curioso plural «victorias»; es decir, esta victoria deshonorosa ensombrecerá todas sus otras hazañas bélicas. Escipión será recordado por tus triunfos sobre los cartagineses (la buena fama), pero también por tu derrota moral en Hispania (la mala fama) y por ello no tendrás gloria, parece decirle Cervantes; al igual que Felipe II, quien será elogiado por su Imperio (la buena fama) y por la adhesión de Portugal en 1580, precisamente el año en que Cervantes es liberado, pero también recordado por su olvido de los más de 20.000 esclavos españoles en el norte de África (la mala fama). Por eso Cervantes con su *Numancia* y en otras de sus obras, tanto en verso como en prosa,⁷ no le dejará en paz ni en la gloria.

⁶ La idea de patria, justicia e Imperio está muy bien explicada en Vivar 2004.

⁷ Véase sobre este aspecto, entre otros estudios, a Rey Hazas 2000; Kahn 2006; Aladro 2014.

Bibliografía

- Aladro, J. (2014). «*La Numancia*, Cervantes y Felipe II». *Comentarios a Cervantes*. Ed. de M. Fernández Ferreiro y E. Martínez Mata. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 932-46.
- Cervantes, M. de (1990). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J.B. Avalle-Arce. Madrid: Castalia.
- Cervantes, M. de (2009). *Tragedia de Numancia*. Ed. de A. Baras Escolá. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cervantes, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. 2 vols. Madrid: RAE.
- Correa, G. (1959). «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes». *Hispanic Review*, 27(3), Joseph E. Gillet Memorial, Part III, 280-302.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Hermenegildo, A. (1992). «Teógenes y el difícil arte de morir: la Numancia cervantina». *Arquivos do Centro Cultural Português*, 31, 917-23.
- Kahn, A.M. (2006). «Moral Opposition to Philip in Pre-Lopean Drama». *Hispanic Review*, 74(3), 227-50.
- Petro, A. (2005). «El fallido ritual sacrificial en *La Numancia* de Cervantes». *Bulletin of Spanish Studies*, 82(6), 753-72.
- Rey Hazas, A. (2000). «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal». *Príncipe de Viana*, anejo 18(61), 239-60.
- Riley, E.C (2002), «La singularidad de la fama de Don Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22(1), 26-41.
- Suárez Ardua, M.J. (2007). «La idea de fama en el Quijote». *El Catoblepas*, 66.
- Vivar, F. (2004). *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid: Biblioteca Nueva.

El pasaje más oscuro del *Quijote* esclarecido

Carlos Ansó

Università di Pisa, Italia

Abstract Confronting the judgments that the priest makes about *Tirante el Blanco* in the scrutiny of the library, the last book of chivalry that he judges, and Antonio de Lofraso's *Los diez libros de amor*, this study solves with extreme simplicity the enigma that almost two centuries ago Diego Clemencín defined in his notes as "el pasaje más oscuro del *Quijote*".

Keywords Scrutiny. Library. Judgment. Tirante. Lofraso.

Desde que hace casi dos siglos Diego Clemencín calificara como «el pasaje más oscuro del *Quijote*» el juicio que el cura dedica al *Tirante el Blanco* en el escrutinio de la librería de don Quijote, el pasaje en cuestión se ha convertido en una especie de desafío permanente para los comentaristas de la obra; comentaristas que, frente al enigma que dicho fragmento propone, podríamos dividir básicamente en dos grupos: los que, después de haberle dado un par de inevitables vueltas al asunto, se limitan a concordar con Clemencín en que sí, que el pasaje resulta verdaderamente oscuro, y los que espoleados por este desafío intentan proponer a toda costa alguna clave de lectura que restituya coherencia al juicio.

No es nuestra intención hacer aquí un resumen de la polémica que a lo largo del tiempo han mantenido y siguen manteniendo los integrantes de este segundo grupo, una labor que, al menos por lo que se refiere al siglo XX,¹ ya realizó perfectamente Pedro Javier Pardo

1 Y en las dos últimas décadas las cosas no han cambiado mucho.

García en su valiente artículo (en mi opinión, de obligada lectura) «*Don Quijote* y los eruditos. Sobre una polémica crítica y sus interpretaciones metacríticas» (2000). Sin embargo, y una vez eximidos de escribir otro preámbulo más útil, sí creemos obligado reseñar, a propósito de dicho artículo, el hecho de que, después de haber descrito en él las teorías interpretativas de nada menos que veinticinco críticos,² además de los bandos en que unos y otros se alinean, el nada malintencionado profesor concluya descorazonado: «Lo peor de todo es que tanta interpretación y tanta iluminación crítica del pasaje no solo no ha iluminado las obras objeto y sujeto del mismo, sino que ha tenido la paradójica virtud de hacer el pasaje cada vez más oscuro, algo inquietante en cuanto que implica una seria reflexión sobre la crítica y su función que puede conducir a un escepticismo total sobre la misma» (Pardo García 2000, 419);³ un aviso, pues, para navegantes que no podemos por menos que suscribir abiertamente.

Pero dejando a un lado las polémicas, y dado ese decepcionante resultado que Pardo García atribuye a las lecturas mencionadas,⁴ volvamos de nuevo al texto e intentemos plantear el asunto en los términos más sencillos posibles; sin excluir, por tanto, a quien se asome por primera vez y sin resabios al problema.

Después de que el cura ha escrutado y juzgado la práctica totalidad de los libros de caballerías de don Quijote, la sobrina de este, que no ve la hora de tirarlos por la ventana, agarra enérgicamente un montón del que se le cae uno; se trata de la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, que el barbero recoge del suelo.

¡Válame Dios -dijo el cura dando una gran voz-, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es es-

2 Expone las lecturas de Menéndez Pelayo, Vaeth, Arnold, Montoliu, Palacín, Mendizábal, Díaz Valenzuela, Rodríguez Marín, Maldonado, Rubens, Sanvisenti, Fernández Turienzo, Centeno, Schewill, Eisenberg, Bandera, Solá Solé, Bates, Riley, Canavaggio, Riquer, Sansone, Torres y Aylward.

3 Opinión que el autor se forja -habría que añadir- aun participando él mismo activamente en la polémica, ya que cuatro años antes había publicado otro artículo donde se alineaba con la tesis que Bernardo Sanvisenti había propuesto en 1922 (Pardo García 1996); lo cual lo hace merecedor de un crédito suplementario.

4 En realidad llega a definir la polémica crítica objeto de su artículo «el paraíso de la aporía» (Pardo García 2000, 419).

te el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho. (VI, 20v-21)⁵

La contradicción entre los elogios que el cura dedica al libro y la condena posterior a su autor –sin intentar retorcer las palabras– parece más que evidente.

Pero dejemos por un momento el pasaje a un lado. No es este el único juicio ambiguo que encontramos en el escrutino. Veamos, si no, qué es lo que dice el licenciado unos párrafos más adelante a propósito de *Los diez libros de Fortuna de Amor* de Antonio de Lofraso, poeta sardo, según puntualiza:

Por las órdenes que recibí –dijo el cura– que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo, y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmele acá, compadre, que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia. (VI, 21v)

Que las cosas tampoco están demasiado claras en este fragmento, aunque no contenga ni una condena ni un elogio explícitos del autor de la obra escrutada, lo demuestra no solo la ambigüedad del juicio, con ese aprecio final un tanto hiperbólico que el cura demuestra hacia un libro que acaba de calificar de disparatado (la raja de Florencia era un tejido fino y muy caro en la época), sino la puntual polémica que, aunque de menor repercusión que la del *Tirante*, también este paso ha suscitado entre toda una serie de críticos; críticos interesados –hay que decirlo– en saber si Lofraso contaba verdaderamente con la aprobación de Cervantes –en cuyo caso poder mirar a su obra como a uno de los primeros mojones ilustres de la literatura sarda– o si Cervantes lo condenaba –en cuyo caso tratarla como la obra menor que evidentemente parece; es decir, con un poco más de cautela.⁶

⁵ Para las citas del *Quijote* hemos seguido la edición dirigida por Rico (Cervantes 2004).

⁶ Las mismas observaciones que aquí hacemos las formula Cherchi (2018) en su artículo «Antonio Lo Frasso e la sua versione ‘acculturata’ del romanzo pastorale». Sin embargo, para ilustrar de algún modo esta polémica, véanse en un pequeño muestrario las conclusiones a las que llegan dos estudiosos del tema. La primera es de M. Rubio Arquez, que en su «Prefacio» a Antonio de Lofraso, *Fortuna de amor* (ed. M. Galiñanes

Pues bien, una vez realizada esta observación, volvamos de nuevo al juicio sobre el *Tirante*, y leámoslo ahora usando el evidenciador:

¡Válame Dios –dijo el cura dando una gran voz–, que aquí esté Tirante el Blanco! **Dádmele acá, compadre**, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo **es este el mejor libro del mundo**: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho. (VI, 20v-21)

Obsérvense en el fragmento, sobre todo, esas dos frases que transcribimos en negrita: «**Dádmele acá, compadre**, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos» y «Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo **es este el mejor libro del mundo**». Si avanzamos una página en la lectura del capítulo volvemos a encontrárnoslas en la opinión que le merecen al licenciado, justamente, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, de Antonio de Lofraso, donde leemos:

Por las órdenes que recibí –dijo el cura– que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que, por su camino, **es el mejor** y el más único de cuantos deste género han salido a la luz **del mundo**, y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. **Dádmele acá, compadre**,

Gallén, Roma 2014) afirma: «la opinión de Cervantes apenas analizada ha sido respetada y, sobre todo, respaldada por la crítica posterior con algunas excepciones y estas, a su vez, casi siempre guiadas por una subjetiva visión, a menudo eclipsada por la necesidad de encontrar en Lofraso lo que no hay o, en otras, por desear inútilmente elevarle a una categoría que nunca tendrá» (Rubio Arquez 2014, 15). La que sigue, en cambio, es de Galiñanes Gallén –es decir, la estudiosa que realiza la edición que prologa Rubio Arquez–, que dos años antes de dicha edición había afirmado, en su artículo «Autobiografía e intertextualidad en *Los diez libros de Fortuna de Amor*, de Antonio de Lofraso», que «hay que considerar *Fortuna de Amor* como una de las obras fundamentales de la literatura sarda escrita en lengua española» (Galiñanes Gallén 2012, 91). Juzgue el lector.

que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia. (VI, 21v)

¿Por qué señalamos esta coincidencia? Pues porque son dos expresiones que no vuelven a aparecer, ni antes ni después, en todo el escrutinio, lo cual constituye un pequeño nexo lingüístico que relaciona los dos parlamentos. No es el único, como veremos enseguida; sin embargo ¿cómo no reparar inmediatamente en este detalle?

No tema quien lee. Nada más lejos de nuestra intención que realizar una nueva exégesis de los términos que provocan la incongruencia con que se expresa aquí el cura. Es más, sin perdernos en mayores disquisiciones, nos limitaremos a describir ahora, con la mayor sencillez posible, el mecanismo por el que esta incongruencia se genera; para lo cual nos permitimos tomar un atajo y proponer a la atención del lector, sin añadir ni eliminar una sola palabra del texto, estos dos mismos fragmentos modificados:

¡Válame Dios -dijo el cura dando una gran voz-, que aquí esté Tirante el Blanco! **Dádmele acá, compadre**, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen; y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. **Dádmele acá, compadre**, que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia.

Por las órdenes que recibí -dijo el cura- que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha **compuesto**, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo. Con todo eso, os digo que merecía el que le **compuso**, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho.

Note el lector que si intercambiados sus finales -pues no otra cosa hemos hecho- los fragmentos que analizamos no solo no contienen contradicción alguna, sino que ganan bastante en coherencia expresiva. Obsérvese, si no, en el caso del *Tirante* la fórmula con que se

cierra ahora, ese «dádmele acá, compadre»; una fórmula que –como hemos evidenciado con la negrita– no hace más que repetir y remachar la frase con que el cura inicia su elogio, dando así al fragmento un acabado y una cohesión expresivas mucho mayores que ese «llevadle a casa» que leemos en el libro. Mas no solo eso: obsérvese asimismo en el caso del fragmento de *Los diez libros de Fortuna de Amor* –y aquí aparece el nexa que aún no habíamos evidenciado– cómo ahora se conjuga un par de veces y con un único sentido el verbo ‘componer’, una repetición absolutamente natural y en la que, a despecho de todas las especulaciones a que el término ha dado lugar si leído en el fragmento del *Tirante*, aquí no tiene más sentido que el que cualquier lector le hubiera atribuido cuando se está hablando de un escritor y de su obra; es decir, el de ‘escribir’.⁷

Todo nos lleva, pues, a afirmar –dada esa coherencia no solo lógica sino estilística con que fluyen los fragmentos si leídos de ese modo– que lo único que ha ocurrido es que han sido trastocados sus finales. Por lo demás, obsérvese a este propósito que las frases intercambiadas siguen en ambos casos a las afirmaciones de que son los mejores libros del mundo. Lo cual nos induce a pensar asimismo que bien pudiera tratarse de dos fragmentos escritos a posteriori e insertados, con una indicación común –del tipo «después de ‘el mejor libro del mundo’»–, en el parlamento equivocado.

La última pregunta que nos hacemos es, pues: ¿en qué fase de elaboración del libro pudo darse un despiste de estas características –porque de un despiste parece que se trata–? Pues bien: si consideramos la total imposibilidad de que los fragmentos, tal como fueron impresos, hubieran podido nacer así en una primera redacción del texto –según demuestra la misma lógica de los hechos⁸–, y después de observar los lugares que ambas inserciones ocupan en sus respectivas páginas en la *princeps* (las dos van, más o menos, en medio; lo cual elimina la posibilidad de que se trate de algún tipo de apaño técnico del cajista para ajustar dichas páginas), la única hipótesis plausible que se nos ocurre es que, después de una relectura de su trabajo, Cervantes entregara estos añadidos al copista encargado de transcribir los borradores de su novela al original –es decir, a la versión en limpio que se enviaba a los órganos de censura y, en última instancia, a la imprenta–, y que este, de manera mecánica –y evidentemente errónea– los insertara donde a partir de aquel momento, tanto el lector distraído como una cierta crítica que bien pudiéramos calificar de bulímica, los hemos leído todos. Sin más.

⁷ Por lo demás, lo mismo ocurre con la palabra «necedades», un término absolutamente natural que, si leído aquí, no necesita de ninguna de las exégesis con que la crítica del fragmento ha intentado iluminarlo.

⁸ ¿Cómo iba a escribir Cervantes el actual final del juicio sobre el *Tirante* sin haber escrito aún el juicio sobre Lofraso?

Bibliografía

- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por F. Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cherchi, P. (2018). «Antonio Lo Frasso e la sua versione ‘acculturata’ del romanzo pastorale». D’Arienzo, L. (a cura di), *Atti del convegno Antonio de Lo Frasso. Aspetti della letteratura sardo iberica del cinquecento* (Cagliari, 22 maggio 2018). Cagliari: Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, 289-310. Archivio Storico Sardo 3.
- Galiñanes Gallén, M. (2012). «Autobiografía e intertextualidad en *Los diez libros de Fortuna de Amor*, de Antonio de Lofrasso». *Cuadernos de Aleph*, 4, 75-92.
- Pardo García, P.J. (1996). «*Don Quijote, Tirante el Blanco*, y la parodia realista. De nuevo sobre ‘el pasaje más oscuro del Quijote’». Arellano, I.; Pinillos, C.; Vitse, M.; Serralta, F. (eds), *Studia Aurea = Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 3. Pamplona: Universidad de Navarra, GRISO, 377-88.
- Pardo García, P.J. (2000). «*Don Quijote* y los eruditos. Sobre una polémica crítica y sus interpretaciones metacríticas». Vistarini, A.B.; Casasayas, J.M. (eds), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de «locos amenos»*. Memorial Maurice Molho. Salamanca: Universidad de Salamanca; Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, 362-422.
- Rubio Arquez, M. (2014). «Prefacio». Galiñanes Gallén, M. (ed.), *Antonio Lofrasso: Los diez libros de Fortuna de Amor*. Roma: Aracne, 11-17.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Nombre y renombre: el testamento de Alonso Quijano

Gonzalo Díaz-Migoyo

Northwestern University, USA

Abstract Fame, the main purpose of don Quixote's behaviour, is also Alonso Quijano's principal concern in his deathbed. His last will and testament intend to ensure that his posthumous renown shall not be limited to his quixotic ill fame, rather that his present anti-chivalric stance shall make his pre-quixotic sanity memorable, as well as that of his last moments (deserving thus the honourable name of Alonso Quijano el Bueno). The analysis of the testament's provisions (*mandas*) reveals the extent to which this common desire informs all of them.

Keywords Cervantes. Quijote II, 74. Testament. Posthumous fame.

Índice 1 Introducción. – 2 Doble fama, doble nombre. – 3 Última voluntad. – 3.1 Primera manda: Sancho. – 3.2 Segunda y tercera mandas: sobrina y allegados. – 3.3 Cuarta manda: Avellaneda.

1 Introducción

Tal como anuncia el título del último capítulo del *Quijote*, «De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo y su muerte», el enfermo muere después de dictar su testamento *in articulo mortis*. Lo que el título no anuncia, a pesar de ser el acontecimiento de mayor importancia en las postrimerías del moribundo, es que acaba de recuperar la cordura: aunque enfermo físicamente incurable, muere curado de su locura. Su testamento, válido pues como hecho en uso pleno de sus facultades mentales, será su último acto en estas condiciones. Una vez concluido, comienza su agonía y será incapaz de ma-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | © Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/006

nifestar voluntad alguna. Al acabar de dictarlo, en efecto, «tomándose un desmayo, se tendió de largo a largo en la cama. Alborotáronse todos y acudieron a su remedio, y en tres días que vivió después desde donde hizo el testamento se desmayaba muy a menudo» (II, 74).¹

Aunque el testamento declara la última voluntad de un razonable Alonso Quijano y no la del loco don Quijote, el moribundo se propone lo mismo que pretendía el caballero, cobrar fama: entonces se trataba de unos «eterno nombre y fama» caballerescos, ahora de una contraria fama anticaballeresca. La primera, ampliamente difundida por su *Historia*, parece haber eclipsado a la adquirida durante su ya larga vida como hidalgo pueblerino. En efecto, aunque el vuelco que sufre su vida poco antes de morir deshace y contraría su reciente pasado quijotesco, ello no impide que el moribundo tenga conciencia de que su renombre de loco, inevitable y merecido, será duradero. No resignándose, sin embargo, a que su muerte confirme esta ineludible infamia pretende aliviarla haciendo memorable tanto su recuperada cordura agónica actual como la sensatez anterior a su locura, mediante una muerte que, condenando la locura anterior, sea capaz de dar «a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase renombre de loco» (II, 74). En resumidas cuentas, el moribundo quiere que su buena muerte haga recordar el nombre de Alonso Quijano el Bueno como atenuante de su mala fama quijotesca, que esta no oculte su modesta reputación consuetudinaria.

2 Doble fama, doble nombre

Hasta ahora el nombre y el apodo del hidalgo, Alonso Quijano el Bueno, habían sido silenciados, por lo que su declaración en el lecho de muerte causa tanta sorpresa como su inesperada recuperación de la cordura. Hubiera resultado más sorprendente todavía, sin embargo, que el cambio mental y espiritual del enfermo no fuera acompañado del cambio nominal correspondiente, es decir, que de llamarse don Quijote hubiera pasado al simple anonimato o a aquella indecisa nominación inicial como Quijada, Quesada o Quejana. Imprecisiones que tenían entonces razón de ser, como explica el historiador: «Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta con que en la narración dél no se salga un punto de la verdad» (I, 1), porque, efectivamente, el cuento que entonces comenzaba no era el de un hidalgo manchego cualquiera de nombre indiferente, sino el de un extraordinario loco autodenominado don Quijote de la Mancha, conocido y merecedor de recuerdo histórico precisamente con ese nombre. Antes de volver loco el hidalgo era un don Nadie que no merecía crónica algu-

¹ Todas las citas se refieren a Cervantes 2015.

na y cuyo anonimato se debía simplemente a la falta de motivos para recordar su verdadero nombre. Una vez cuerdo, el antiguo loco ha de aprovechar la última oportunidad que le ofrece la cercanía de la muerte para afirmar su verdadero nombre y negar la pertinencia de su apodo caballeresco. Es la manera de asegurarse de que no caiga en el olvido del anonimato la vida que precedió a su breve locura: una larga y discreta vida como Alonso Quijano, cuyas buenas y sin duda ordinarias costumbres le granjearon el sencillo renombre de Bueno.²

Este propósito del moribundo de conseguir un renombre póstumo que refleje su vida entera anima de principio a fin su testamento, pero no se limita a este documento. Va de la mano de las repetidas declaraciones con las que se esfuerza por convencer a los que asisten a sus últimos momentos de que efectivamente merece su antiguo buen nombre de Alonso Quijano el Bueno. Aunque inicialmente estos dudan de la realidad de su recuperada cordura inclinándose a creer «que alguna nueva locura le había tomado» (II, 74), acaban finalmente convencidos de ella: «A las ya dichas razones añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto concierto, que del todo les vino a quitar la duda y a creer que estaba cuerdo» (II, 74).³ La muestra definitiva de este convencimiento la ofrece el escribano cuando declara «que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote» (II, 74),⁴ conclusión especialmente significativa por ser el reconocimiento oficial de cordura hecho por un individuo ajeno al círculo de allegados del testador.

² No cabe olvidar que también Monipodio apoda a Cortadillo como el Bueno, pero lo hace con otra significación, como jocoso paralelo con Guzmán el Bueno.

³ A ello contribuye también sin duda la expresión de pesar del moribundo por no tener ya «tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros [libros] que sean luz del alma» (II, 74).

⁴ Observación que, a mi parecer, se ha malentendido repetidamente cuando se afirma que el escribano sigue creyendo que en su lecho de muerte don Quijote no ha dejado de ser y de sentirse caballero andante, es decir, de estar loco. Creo que sus palabras significan todo lo contrario, es decir, que en opinión del escribano el moribundo no se parece a ningún caballero andante del que él haya tenido noticia en sus lecturas de libros de caballerías. Se suele entender que la referencia implícita aquí es al *Tirante el Blanco*, tan alabado por su verosimilitud aunque sibilamente juzgado por el cura durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, donde el protagonista también hace testamento en trance de muerte. En la medida en que se tenga en cuenta esta implicación, se podría decir que don Quijote sí imita a un caballero andante al morir, aun cuando sea uno considerado excepcional, pues en *Tirante el Blanco* se refieren «cosas de que todos los demás libros de este género carecen» (I, 6). En cualquier caso, el reconocimiento de su cordura no podía dejar de ser advertido por el escribano, que no hubiera podido aceptar el testamento de Alonso Quijano si no lo creyera en sus cabales; un extremo, por cierto, que había certificado ya con la autoridad oficial de su cargo en los prolegómenos del documento.

3 Última voluntad

A diferencia del testamento cerrado que don Quijote decía haber dejado en su casa asegurándole a Sancho la paga de su salario, su último testamento es abierto y público. Anula, pues, al anterior y refleja fehacientemente las nuevas circunstancias y los últimos y definitivos deseos del moribundo. Tal como exigía el protocolo de la buena muerte cristiana⁵ es el suyo un testamento hecho después de haberse confesado y de haber certificado el cura la capacidad testamentaria del confesante: «-Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno, bien podemos entrar para que haga su testamento» (II, 74). El historiador no se cuida de destacar, o, más bien, se cuida de no destacar, el contenido de los preliminares acostumbrados de este tipo de documentos, cuyo carácter formulario no revelaría la voluntad última del testador, y pasa directamente al detalle de las mandas, que, como expresión de su última voluntad, son objeto de exacta transcripción. Son cuatro y muy breves, todas animadas por una misma pasión anticaballeresca y por el mismo propósito de atajar o paliar las secuelas de su pasada locura para su fama póstuma. Este doble condicionamiento elimina la miríada de preocupaciones y asuntos habituales en los últimos momentos de quien se acerca a la muerte. Así, no parecen haber hecho mella en el ánimo del testador consideraciones religiosas de ningún tipo: ni alma, ni salvación, ni vida eterna son cuestiones de las que se ocupe más allá de lo que sobre ellas se dice en las silenciadas declaraciones acostumbradas del encabezamiento. Su honrada fama de hidalgo y su opuesta infamia caballeresca ocupan todo su interés,⁶ pero, adviértase, atinentes ambas a su posteridad terrenal y no a la vida del más allá.

⁵ Varios trabajos recientes tratan pormenorizadamente de los requisitos y los procedimientos de los testamentos en trance de muerte en España en los siglos XVI y XVII. Destacan entre ellos los de Eire (1995), Martínez Gil (2000), Ruiz García (2011), Schmidt (2010) y Sáez (2012).

⁶ El honor en cuestión para el moribundo no es ya el heroico del caballero andante correspondiente a su locura anterior, sino el discreto de quien es respetado y reconocido por llevar una vida sensata y prudente. Antinomia perfectamente ejemplarizada en el contraste entre el Caballero del Verde Gabán, un «santo a la jineta» para Sancho, y don Quijote cuando aquel le acompaña en la aventura de los leones, donde este exhibe su desatinada valentía.

3.1 Primera manda: Sancho

La primera manda reza así:

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

Es probable que esta primacía en la voluntad del testador se deba a que Sancho es quien más le preocupa como recordatorio póstumo de su antigua dolencia como testigo que ha sido, además de partícipe, de sus anteriores locuras, y, sobre todo, como única persona que continúa creyendo que su señor sigue loco. En efecto, aunque la manda está expresamente dedicada a resarcir monetariamente al criado y a agradecerle su servicio, tiene además un claro subtexto relacionado con la fama póstuma del moribundo. Admitir la existencia de una deuda entre ambos parecería revalidar las circunstancias que dieron lugar a ella, o sea, parecería ratificar la pervivencia actual de la pasada locura en la que tuvo lugar el acuerdo. Pero fijémonos, en primer lugar, en que el testador soslaya prudentemente las particularidades de la deuda aludiendo vagamente a ella como debida a «ciertas cuentas y dares y tomares» entre ellos, con lo cual evita precisar las razones de reconocerla y de acatarla actualmente. De hecho, reconocer estar en deuda con Sancho no implica que el moribundo vuelva a revivir su pasada fantasía sino precisamente lo contrario, revela la intención de clausurar y anular definitivamente aquel pasado común saldando la obligación monetaria entonces contraída. En segundo lugar, no olvidemos que la condonación de la deuda de Sancho obedece ante todo al afecto que su señor le ha cobrado. Así lo manifiesta inequívocamente el moribundo cuando cierra el legado mediante la sentida expresión de su incapacidad actual para beneficiar a su criado como en el pasado: «Si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece» (II, 74).⁷

⁷ Se ha malentendido frecuentemente esta frase como indicativa de la continuada locura del moribundo en la medida en que sigue hablando de la ínsula prometida a Sancho en

Ni la cancelación del lazo dinerario que los unía ni el agradecimiento que la justifica son suficientes sin embargo para acallar la preocupación que Sancho causa al moribundo. Teme, con razón, que la persistente creencia del criado en que ambos siguen inmersos en el mundo caballeresco tenga consecuencias indeseables para su fama póstuma. La preocupación es suficientemente fuerte como para interrumpir el dictado del documento e intentar vencer el empeinamiento de Sancho con razones adicionales a las que ofrece la manda testamentaria. Esfuerzo cuya extemporaneidad resalta la importancia que el moribundo concede a la cuestión: «-Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo» (II, 74). La declaración de que sus antiguas caballerías se debieron a un error hace que esta disculpa no sea simplemente un intento de reparación del agravio al buen nombre de Sancho por haberle contagiado su locura. Es también el modo de caracterizar como igualmente errónea la persistente locura del criado y, así calificada, mitigar sus consecuencias negativas para la posteridad del testador. Alonso Quijano intenta librar a Sancho de su equivocación no tanto por prurito de culpabilidad como por la cuenta que le tiene: declarar que ya no sufre la contagiosa locura de antaño es negar expresa y públicamente su pervivencia en la insania del escudero e impedir así que perdure vicariamente en ella. Siendo Sancho el único de los allegados que sigue creyendo que el moribundo está todavía loco, si este, una vez cuerdo, no invalidara como errónea la causa de haber hecho al escudero «parecer loco como yo», es decir, su pasada creencia en la existencia de la caballería andante, esta creencia tendería a perdurar vicariamente en la quimera del escudero.

Mas el recalcitrante Sancho no da su brazo a torcer y no solo sigue comulgando con la pasada demencia caballeresca, sino que, más gravemente, sigue creyendo que tampoco se ha librado de ella su señor y, en consecuencia, le anima a que la ponga por obra. Razones todas que agudizan la preocupación del moribundo pues si Sancho sigue tratándole como loco en sus últimos momentos así es también forzosamente cómo ha de recordarle, y hacerle recordar, una vez muerto. Como de costumbre, Sansón Carrasco aprovecha la disparidad entre criado y señor para abundar maliciosamente en la equivocación.

el pasado. Así, por ejemplo, Margit Frenk cuando, a propósito de esta benevolente afirmación, estima que «[s]altan a los ojos pequeñas frases que [como esta] dicen mucho, [e] inclinan la balanza del lado de la locura» (2015, 110). Me parece evidente, sin embargo, que se trata de una oración condicional, pragmática y sintácticamente correcta, que resalta la imposibilidad de gratificar a su criado «alocadamente» como antes había hecho, en vista del distinto estado mental del testador. Es la cordura actual del testador, no una persistente locura, la que le impide beneficiarle tal cómo solía prometerle en el pasado.

da opinión del escudero e insistir en considerar al moribundo como si todavía fuera y se creyera caballero andante.⁸ El enfermo no pasa por alto la aviesa implicación del bachiller y les para los pies a ambos con una rotunda recapitulación en la que declara, una vez más, su antiguo y su nuevo estado, con sus nombres correspondientes, y su deseo actual de que su renombre póstumo no olvide el que mereció antes de caer en la locura:

Señores -dijo don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano. (II, 74)

Paliado así, en la limitada medida en que se lo permiten sus circunstancias, el peligro de que su más cercano colaborador prolongue vicariamente su pasada manía caballeresca después de muerto, el moribundo atiende a continuación a cuestiones que afectan al resto de sus allegados.

3.2 Segunda y tercera mandas: sobrina y allegados

En la segunda manda del testamento Alonso Quijano cumple sensata y justamente varias obligaciones habituales respecto de las personas a su cargo y en su más inmediato entorno, la designación de heredera y de albaceas. La manda, aunque ajena a cualquier preocupación anticaballeresca, es de tan obligada normalidad que sin ella quedaría en entredicho el sentido común del testador, extremo que, no se olvide, este pretende demostrar inapelablemente. No es, sin embargo, más que el introito al cumplimiento en la siguiente manda, la tercera, de otra obligación ineludible del testador respecto de su sobrina, una manda que, esta sí, está enfrascada en sus actuales temores anticaballerescos respecto de su renombre póstumo. Se trata de la memorable prohibición que el moribundo impone a su sobrina de no casarse con hombre que tenga conocimiento de cualquier materia caballeresca so pena de perder el legado testamentario.

— *Item*, es mi voluntad que si Antonia Quijana mi sobrina quisiera casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballe-

⁸ Aun cuando está ya convencido de la cordura del enfermo, como demuestra el tenor del epitafio que le dedicará.

rías; y en caso que se averiguase que lo sabe y, con todo eso, mi sobrina quisiera casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado, lo cual puedan mis albaceas distribuir en obras pías a su voluntad. (II, 74)

Su aparente severidad ha parecido a muchos extravagante y hasta indicativa de cierta nueva locura del moribundo, pues entienden que resultaría imposible que la joven encontrara a nadie que desconociera los libros de caballerías y, por tanto, que el testador la condena cruelmente a la soltería. No resulta ello tan evidente, sin embargo, a la luz de varias consideraciones. En primer lugar, el testador no condena a su sobrina a la soltería sino a la pérdida de la herencia de no cumplir la específica condición impuesta, dejándole libertad para casarse a su gusto, aun cuando como tutor suyo bien pudiera haber desautorizado incondicionalmente cualquier casamiento de su pupila forzando su soltería. Habría que determinar si desconocer estas materias caballerescas era tan infrecuente entre el pueblo como se suele decir. Para afirmarlo se suele aducir el ejemplo de la venta de Juan Palomeque, en la que todos, el ventero, su mujer, su hija y hasta la criada Maritornes, no solo sabían de las historias caballerescas sino que gustaban de ellas. Y hasta disponían de un par de ellas en una maletilla olvidada por algún viajero. Pero un lugar de paso como era una venta no es buena muestra de lo que era la vida en la mayoría de los pueblos y lugares de la época. Aislados de un modo que hoy resulta casi inconcebible, no era imposible, quizás ni siquiera infrecuente, que gran parte de la población rural desconociera modas y costumbres cortesananas como la de los libros de caballerías. Se sabe, sí, que no era desconocida la práctica de la lectura en voz alta a las cuadrillas de trabajadores del campo, pero desconocida no quiere decir que fuera frecuente ni que soliera tratar de caballerías literarias. Ni Chevalier (1968; 1976), ni Lucía Megías y Marín Pina (2008), ni Eisenberg (1982) consideran que los libros de caballerías fueran lectura u objeto de conocimiento común del vulgo, opinión que solo cabe modificar ligeramente a partir del trabajo de Nalle (1989) sobre los moriscos juzgados por la Inquisición con quense en los siglos XVI y XVII. Desde luego, en el lugar castellano de cuyo nombre no quiere acordarse el historiador y en sus alrededores, ni a Sancho ni a su familia, ni al vecino que auxilia al maltrecho hidalgo en su primera salida, ni a los arrieros de la cercana venta donde para primero don Quijote o a las mozas del partido que los asisten, les resultan conocidas las caballerías librescas. El avispado ventero andaluz quizás supiera algo del asunto, si no es que simplemente lo barrunta para deshacerse del importuno caballero. Su conocimiento, en cambio, por el cura, por su amigo el barbero y por el bachiller Carrasco nada tiene que ver, claro está, con la ignorancia de sus vecinos. De modo que quizás la sobrina no habría tenido una dificultad tan insupera-

ble como se cree actualmente para encontrar pareja desconocedora de tales materias.

En segundo lugar, téngase en cuenta que teniendo a su cargo una sobrina soltera cercana a los veinte años, el hidalgo ya había desatendido seriamente su obligación de asegurarle un buen casamiento, sin duda a causa de su absorbente manía caballeresca. La medida testamentaria es pues también una apresurada compensación de su anterior negligencia en la materia. Aunque pueda parecer hoy draconiana, gana mucho en sensatez cuando se tiene en cuenta la antedicha situación personal de mandante y mandataria, un tío a punto de morir cuya joven sobrina queda desprovista del amparo de su custodia. Si en vez de su sobrina se hubiera tratado de un sobrino, el testador probablemente se habría cuidado de facilitarle una educación adecuada para asegurarle el futuro, prohibiéndole o no la lectura de libros de caballerías.

La responsabilidad del tutor era ante todo autorizar y asegurar un buen casamiento a su pupila y la obligación de la sobrina era conseguir la autorización de su tío para ello. Dadas sus apuradas circunstancias, el moribundo ejerce esta potestad, que era al mismo tiempo una obligación, desautorizando anticipadamente lo que considera un mal casamiento por el único medio del que dispone actualmente, desheredarla si no acata su voluntad. Las muchas otras prohibiciones y condiciones, hoy sin duda consideradas extravagantes y abusivas, que imponía a las mujeres de la época todo aquel que tenía potestad legal sobre ellas no eran ni más severas ni más sorprendentes que esta.

Por otra parte, ¿no recuerda la severidad de esta disposición testamentaria la de la pasada quema de su biblioteca, ni más ni menos excesiva una que otra? Añádase a ello que la sobrina, como nos recordó Jacques Joret en su día (1991, 127-9),

es quien propone el auto de fe excediendo al ama que se contentaba con increpar los libros de caballerías:

La sobrina decía lo mismo, y aún decía más: [...] Mas yo me tengo la culpa de todo, que no avisé a vuestras mercedes de los disparates de mi señor tío, para que lo remediaran antes de llegar a lo que ha llegado, y quemaran todos estos descomulgados libros; que tiene muchos, que bien merecen ser abrasados, como si fuesen de herejes. (I, 5)

Ella es quien se muestra más intolerante y ejecutiva, proponiéndole al cura, que quiere salvar los libros que no merecen el castigo del fuego, la condena de todos ellos:

- No [...]: no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores; mejor será arrojarlos por las ventanas al patio, y hacer un rimero de ellos, y pegarles fuego; y, si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo. (I, 5)

Anticipando a todos, incluso al propio don Quijote, se cura en salud y manda quemar también los libros de pastores:

- ¡Ay señor! —dijo la sobrina—. Bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza. (I, 6)

La sobrina había demostrado pues tan abundante y vocingleramente lo que pensaba de la caballeresca que no le extrañaría en demasía la condición que le impone su tío, ella que tantas veces había maldecido fervientemente estos libros. Los demás acompañantes del moribundo, algo menos simples que Sancho, sobrina y ama, tampoco dejarían de entender y de apoyar la prohibición testamentaria en la nada improbable medida en que conocieran y aprobaran las condenas de la literatura caballeresca acostumbradas en la época. Recuérdense, por ejemplo, las palabras de Pedro Malón de Chaide en 1588, en *La conversión de la Magdalena*, tratando de los efectos de la literatura profana sobre la juventud de la época:

Otros leen aquellos prodigios y fabulosos sueños y quimeras, sin pies ni cabeza, de que están llenos los Libros de Caballerías, que así los llaman a los que, si la honestidad del término lo sufriera, con trastocar pocas letras se llamaran mejor de bellaquerías que de caballerías. (cit. en Ife 2009, 16)

O las de Benito Arias Montano, que los tiene por «monstruos, partos de ingenios estúpidos, hez de libros e inmundicias recogidas para perder el tiempo y estragar las costumbres de los hombres». Igualmente los condenaron, como se sabe, Juan de Valdés, Juan Luis Vives, Pedro Mexía o Antonio de Guevara, quien exigía la prohibición «porque su doctrina incita la sensualidad a pecar, y relaja el espíritu a bien vivir» (cit. en Ife 2009, 16).

Para comprender la sana intención, y quizás hasta abonar la prohibición, del testador, basta pensar que para él los libros de caballerías eran materias tan peligrosas y tan abominables que la única manera de resistirse a ellas era desconocerlas. Hablaba con conoci-

miento de causa, sin duda. El carácter hiperbólico de su prohibición no resulta impertinente para quien como él no puede olvidar su reciente dolencia: acaba de verse liberado de una infición que remató en locura, desgracia sufrida en carne propia que tiene muy fresca. En estas circunstancias no puede menos de condenar exaltadamente objetos y prácticas tan atractivos y tan peligrosos como los que a él le cambiaron la vida. ¿Qué mucho entonces que quiera evitar estos males a su sobrina por el único medio a su alcance en estos momentos, descarnado, sin duda, pero eficaz, amenazándola con desheredarla? La protección del futuro de la joven no sería muy distinta, en todo caso, de la que hoy propusiera con cierta justificación cualquier moribundo para paliar el peligro o la tentación de posible drogadicción de un ser querido, especialmente tratándose de menores sujetos a su tutela.

Vehemencia aparte y volviendo a la preocupación del moribundo por que se le recuerde como sensato enemigo de la caballerescas literaria, la eficacia de la manda a este respecto, como la de una gran mayoría de disposiciones testamentarias, consiste en hacer aplicable en el futuro una decisión tomada en el presente, en este caso condicionar de tal modo el matrimonio futuro de su sobrina que la voluntad anticaballerescas del moribundo siga activa y sea de obligado recuerdo para ella tanto si acata como si desatiende la decisión del difunto.

3.3 Cuarta manda: Avellaneda

Habiendo asegurado así la anuencia y el recuerdo de su anticaballerescas sensatez por su única sucesora familiar, el moribundo remata la reivindicación de sus honrados nombre y renombre ante el círculo de allegados que le acompañan con una última disposición testamentaria en la cuarta y última manda. En ella atiende a un ámbito de su memoria póstuma que sobrepasa el alcance doméstico, el de su biografía por Avellaneda. Había comenzado acordándose de Sancho, cuya duradera locura amenaza con prolongar infamantemente su memoria póstuma. Se acuerda ahora de otra amenaza concomitante, la de la indeseable agudización de su mala fama caballerescas mediante historias adicionales de sus andanzas, pero sobre todo de la amenaza que supone para su memoria la ya conocida biografía espuria de Avellaneda. Ambos recordatorios ponen en peligro su propósito de recuperar su antiguo buen nombre. En vista de lo cual el testador suplica

a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamen-

te ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto de esta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos. (II, 72)

Desde la actual postura anticaballeresca del moribundo cualquier difusión por escrito de sus caballerías ha de parecerle tan pernicioso y tan condenable como el haberlas acometido él mismo. No mete en el mismo saco la contribución a su mala fama de Cide Hamete Benengeli, cuyas ineludibles consecuencias sabe y asume, ni pretende disminuir los efectos de la continuación de Avellaneda a causa de su indebida intrusión autorial. Lo hace, dice, a causa de la desazón que le produce haberle dado motivo «sin yo pensarlo [...] de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe». Tachar de dislates los escritos del espurio continuador y arrepentirse con falsa escrupulosidad de haber dado pie a ellos «sin yo pensarlo» es un astuto modo de invalidar el trabajo de Avellaneda. En vez de acusaciones de falsedad, que obligarían a odiosas comparaciones de las que saldría malparado y aun más vivamente recordado, el moribundo propicia el olvido de la continuación apócrifa al rebajar su tenor a la categoría de disparates, desvirtuándola así como reflejo de lo realmente sucedido.⁹

La desvalorización refleja también la voluntad del testador de cegar anticipadamente otras posibles continuaciones igualmente peligrosas para su buen nombre póstumo, para las que sería aplicable este mismo disimulado sofión. El cura advierte agudamente este propósito adicional del moribundo cuando, recién muerto este, se apresura a consolidarlo con el testimonio que solicita del escribano «para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II, 72).

⁹ Ni Cervantes ni el moribundo Alonso Quijano consideraron *peccata minuta* la introducción libresca del pseudónimo autor. Por eso el primero la recuerda nada menos que en el Prólogo a su propia continuación y el segundo en una ocasión tan señalada como la de su última voluntad testamentaria. Personaje y autor comparten estrategia y emparejan su opinión sobre la falsa continuación. La fingida disculpa y el falso arrepentimiento del moribundo respecto del continuador trae inevitablemente a la mente la burlesca contestación de Cervantes a Avellaneda en el prólogo de la segunda parte, cuando rogaba a sus lectores que «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». Aunque para el lector el Prólogo no sea más que un recuerdo a estas alturas de su lectura, el texto fue sin duda escrito a inmediata continuación del final de la segunda parte y en su estela. Análogamente a cómo lo hace el moribundo, el prologuista utiliza la maliciosa traza consistente en trivializar la historia apócrifa reduciéndola a producto de la falsa habilidad escritora con que nos engaña el demonio.

4 Recapitulación

Creo que no se ha precisado suficientemente hasta ahora, como espero haberlo hecho aquí, que las mandas de este breve testamento, expresión condensada de la última voluntad del moribundo Alonso Quijano, pretenden asegurar la pervivencia de su memoria honrosa y cotidiana como complemento obligado de su deshonrosa fama caballeresca en los que para él son los tres ámbitos pertinentes de su nombre y renombre póstumos: el recuerdo de Sancho, compañero y fautor de sus caballerías, la memoria doméstica y familiar de su sobrina, y la consideración pública de los lectores de la espuria historia de Avellaneda.

El testamento *in articulo mortis* del hidalgo no expresa solamente la última voluntad de quien, recuperada la cordura, olvida o ignora su reciente episodio caballeresco para enlazar con su anterior personalidad consuetudinaria. Pretende también ser el cierre vital de toda una existencia, abarcándola y cifrándola en su integridad alternante entre cordura y locura. Por eso no resulta extraño que la postrera voluntad del hidalgo esté teñida por su temor y su aborrecimiento de las librescas caballerías de su pasado: sabiéndose condenado a ser recordado como lo que ha dejado de ser, un transitorio don Quijote de la Mancha, solo su demostración actual de antiquijotismo es capaz de contrarrestar aquella ineludible infamia. El testamento es su última oportunidad para enderezar el ahora odioso «eterno nombre y fama» quijotesco que perseguía cuando loco y para recuperar para la posteridad su verdadero nombre y renombre como Alonso Quijano el Bueno.

Más aun. El testamento quiere ser también el cierre definitivo de la existencia libresca del personaje, cuya pervivencia a mano de eventuales recordadores, tanto la memoria viva de quienes le sobrevivan como la libresca de posibles historiadores, le resulta inaceptablemente amenazante. La intromisión avellanedesca había sido ya un temible presagio de tan odiosa posibilidad.

No se puede decir, sin embargo, que la pretensión del moribundo haya tenido el éxito deseado. La fama del loco sin duda ha eclipsado a la del cuerdo. Lo que sí consigue, en cambio, involuntariamente, es que el telón de fondo vital de su insignificante cordura resalte más nítidamente la significancia de su magnífico desvarío.

El testamento de Alonso Quijano, retrospectión típica de los momentos postreros de una existencia, cierra su vida y su historia reflexivamente mediante el doble recuerdo condenatorio de sus jornadas caballerescas y reivindicativo de su honrada vida anterior. Mas este reflexivo carácter último no estuvo nunca ausente ni en su vida ni en su historia: en una primera instancia, en la primera parte, sus aventuras ya habían sido reflejo y espejismo de unas librescas vidas caballerescas, y en una segunda instancia, en la segunda parte,

también se había enfrentado a su propia imagen reflejada en el reconocimiento y el recuerdo ajenos. Podemos quizás postular una instancia adicional de esta repetida deriva reflexiva, la propiciada por una quinta manda tácita, esa que nos encomienda a nosotros, lectores del *Quijote*, legatarios también de su memoria, la custodia y reflejo de su fama.

Bibliografía

- Cervantes, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Barcelona: Alfaguara.
- Chevalier, M. (1968). *Sur le public du roman de chevalerie*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- Chevalier, M. (1976). *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- Eisenberg, D. (1982). *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- Eire, C.M.N. (1995). *From Madrid to Purgatory: The Art & Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ife, B.W. (2009). *Reading and Fiction in Golden-Age Spain: A Platonist Critique and some Picaresque Replies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frenk, M. (2015). *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*. México: Fondo de cultura económica.
- Joset, J. (1991). «De la familia de don Quijote y de la sobrina de este o 'Familles, je vous hais' (André Gide)». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989). Barcelona: Ed. Antropos, 123-33.
- Lucía Megías, J.M.; Marín Pina, M.C. (2008). «Lectores de libros de caballerías. *Amadís de Gaula, 1.508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 289-311.
- Martínez Gil, F. (2000). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nalle, S.T. (1989). «Literacy and Culture in Early Modern Castile». *Past & Present*, 125, 65-96.
- Ruiz García, E. (2011). «El *Ars Moriendi*: Una preparación para el tránsito». Ávila Seoane, N.; Salamanca López, M.J.; Zozaya Montes, L. (eds), *La muerte y sus testimonios escritos = IX Jornadas científicas sobre documentación*. Madrid: Universidad Complutense, 315-44.
- Sáez, A.J. (2012). «De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*». *La locura en la literatura de Cervantes, Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 105-12.
- Schmidt, R. (2010). «La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* de 1615». *Anales Cervantinos*, 42, 117-30.

Las deformaciones lingüísticas en los entremeses cervantinos

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona

Universidad Carlos III de Madrid, España

Abstract Cervantes shows a particular sensitivity towards some linguistic deformations. In the theatre, and more specifically in the short theatre, these deformations serve a comic purpose in dialogue, and aim to define characters. On the one hand, they concentrate on situations that manifest the vision of the world and attitudes of the language deformers. On the other hand, these traits connect with Cervantes's specific conception of speech.

Keywords Linguistic deformation. Conception of speech. Individuality. Entremés. Cervantes.

Índice 1 Introducción. – 2 Las deformaciones en el teatro cervantino. – 3 Deformaciones y caracterización. – 4 Ética y lenguaje: las alcaldadas.

1 Introducción

Hablando del lenguaje de los entremeses, dice Ricardo Senabre: «Cuando tratamos de catalogar los principales recursos que vertebran el lenguaje de los géneros menores, hallamos que en Cervantes se encuentra el origen de casi todo» (1998, 87). Uno de los recursos que Senabre considera más característicos del entremés es la deformación de palabras, presente por doquier en la obra cervantina. Y, aunque había algunos precedentes en el siglo XVI, de Cervantes en adelante las deformaciones lingüísticas se generalizaron en el entre-

més barroco.¹ Pero en Cervantes, las deformaciones adquieren unas peculiaridades bien significativas, como se espera probar en estas páginas. No es el primero en utilizarlas ni tampoco su más contumaz cultivador en el teatro; Quiñones de Benavente pone en boca de sus personajes estas infracciones verbales tanto o más que Cervantes. Pero en Cervantes son otra cosa; no se limitan a ser un truco humorístico o caracterizador, sino que este uso adquiere, además, un valor sintomático que trasluce el talante moral del personaje. Por otra parte, es claro que la discreción, lo mismo en el terreno lingüístico que en otras facetas de la vida, es parte del ideal expresivo cervantino defendido en *Don Quijote*. A primera vista, las deformaciones lingüísticas se avienen mal con ese ideal y convendría fijar el lugar que ocupan dentro de la concepción cervantina del hablar.

2 Las deformaciones en el teatro cervantino

2.1 Antes de nada, es necesario aclarar el sentido del término ‘deformación’ en este trabajo. Esta expresión se refiere a la confusión de dos expresiones (palabras o frases) similares en el sonido y diferentes en su significado; se trata del error asociativo conocido como ‘etimología popular’, que está en la mayor parte de las deformaciones del entremés barroco. Salvo pocas excepciones, no se tendrán en cuenta otros hechos lingüísticos, propios de la reproducción del habla vulgar, que también alteran las formas estandarizadas pero no se confunde en ellos el significado de la palabra deformada con el de otras expresiones. Lo ejemplificaré con unas palabras que suenan en boca de Panduro al principio de *La elección de los alcaldes de Daganzo*:

1 Las deformaciones lingüísticas en los entremeses, y en particular en los cervantinos, han sido objeto de atención, pero no se han estudiado con detenimiento. Senabre las considera rasgo estilístico primordial del género, les atribuye una función caracterizadora y las describe con algún detalle, lo mismo que Martín Fernández (1999-2001) para el caso de Quiñones de Benavente y Agostini (1964-65) para el de Cervantes. Una y otra las ejemplifican con más abundancia que Senabre pero no van más allá en su estudio. Con mayor aplicación se han abordado las deformaciones en *Don Quijote*. Amado Alonso (1948) dedicó al tema un artículo en el que explica convincentemente cómo se producen las prevaricaciones sanchopancescas, cómo sirven para la caracterización del personaje y para acrecentar la comicidad, sin olvidar el valor social del buen lenguaje en tiempos cervantinos. Del trabajo de Alonso han bebido, en mayor o menor medida, los trabajos posteriores de Rosenblat (1978), Zucker (1973) y Fernández Rodríguez-Escalona (2016). Este último (2016, 401-31) se orienta a mostrar la relación entre las transgresiones lingüísticas y el perfil ético de Sancho. Lo dicho en estos trabajos puede aplicarse, sustancialmente, al entremés cervantino pero es necesario tener en cuenta algunas diferencias.

¡Algarroba, la luenga se os deslicia!
Habrad acomedido y de buen rejo. (vv. 5-6)²

Panduro deforma, al menos, cuatro palabras en dos versos: *luenga* (lengua), *deslicia* (desliza), *habrad* (hablad) y *acomedido* (comedido). Las tres últimas caen de lleno en el habla vulgar y en ellas, percibida la deformación, no hay conflicto de significados. La primera, en cambio, es distinta: la deformación del sustantivo *lengua* y es fónicamente idéntica al adjetivo de igual forma (*luenga*), que significa 'largo o alexado', según recoge Covarrubias.

En este mismo entremés encontramos las deformaciones: *sorbe* (orbe), *jamestad* (majestad), *friscal* (fiscal), *potra-médicos* y *potra-alcaldes* (protomédicos y protoalcaldes). En *El retablo de las maravillas* Benito Repollo confunde *ciceronianca* con *ciceroniana* y *ante omnia* con *Antona*. Repulida deforma en *El rufián viudo*: «Zonzorino catón es Chiquiznaque» (v. 178, el personaje quería decir *ensorino*). Y en *Pedro de Urdemalas* dos personajes confunden *Salmón* («Salmón, el rey discreto», v. 198; «Salmón, rey de los judíos», v. 1275) con *Salomón*; otras deformaciones en esta comedia son: *sonador* (senador), *rota* (recta), *rezumo* (resumo), *me arremeto* (me remito) y *lonjas* (lisonjas). En todos estos casos, las palabras deformadas aportan al discurso del personaje un sentido degradante y grotesco, contrario por completo a su intención.

2.2 En el teatro cervantino no pocas deformaciones suscitan alguna situación embarazosa. La presencia de una figura que corrige los deslices idiomáticos y la consiguiente reacción es peculiar de Cervantes. En los versos iniciales de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, Algarroba y Panduro se corrigen mutuamente; al inicio es este último el que reprocha unos deslices doctrinales («la *luenga* se os *deslicia*»)³ respecto a lo que el cielo puede o no puede hacer y eso provoca la reacción airada de Algarroba (vv. 4-31). Poco más adelante el autor invierte los papeles y este se desquita reprochando a Panduro sus confusiones verbales:

PANDURO

¿Hallarse han por ventura en todo el *sorbe*?

ALGARROBA

¿Qué es *sorbe*, sorbe-huevos? *Orbe* diga

El discreto panduro y serle ha sano. (vv. 56-58)

2 Citamos los entremeses por la edición de Asensio (Cervantes 1970).

3 En las citas se señalan siempre con cursiva las deformaciones así como las eventuales correcciones propuestas en los textos.

Algunas deformaciones escapan a la vigilancia del censor de estos usos, como en este pasaje en que la corrección va un tanto desatendida:

PANDURO

Aviso es que podrá servir de arbitrio
Para su *Jamestad*; que, como en corte,
Hay *potra-médicos*, haya *potra-alcaldes*.

ALGARROBA

Prota, señor Panduro; que no *potra*.

PANDURO

Como vos no hay *friscal* en todo el mundo.

ALGARROBA

¡*Fiscal*, pese a mis males! (vv. 98-103)

Algarroba no percibe su *Jamestad*, como antes no había percibido *luenga*, y en la corrección de *potra-médicos* y de *potra-alcaldes* revela que desconoce la forma de la raíz *proto*. Con la introducción de un corrector, Cervantes introduce también la tirantez y el conflicto, que, como en este caso, se desarrolla en forma de disputa entre personajes que no pueden admitir la irrupción del otro en el discurso propio.

Un paso más avanza el autor en *Pedro de Urdemalas* y en *El retablo de las maravillas*. La jornada primera de *Pedro de Urdemalas* incluye un pasaje entremesado que guarda similitud con el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo*. El escribano Redondo corrige las deformaciones del alcalde Martín Crespo y este se defiende alegando la escasa importancia de las formas para la comunicación:

ALCALDE

Tan *tiestamenta* pienso hacer justicia,
como si fuese un *sonador* romano.

REDONDO

Senador, Martín Crespo.

ALCALDE

Allá va todo.

Digan su pleito apriesa y brevemente:
que apenas me le habrán dicho, en mi ánimo,
cuando les dé sentencia *rota* y justa.

REDONDO

Recta, señor alcalde.

ALCALDE

Allá va todo. (vv. 295-301)⁴

⁴ Citamos la comedia por la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (Cervantes 1987, 641).

Con «allá va todo» el alcalde muestra que su expresión pretende pasar por encima de cuestiones formales, como si *rota* y *recta* fuesen formas intercambiables que no afectan al fondo del asunto del que habla. Y ante un nuevo tropiezo deformante, esta vez de otro personaje, es el propio escribano el que irónicamente asume el poco escrupuloso mensaje del alcalde:

LAGARTIJA

No hay más en nuestro pleito, y me *rezumo*
en lo que sentenciare el señor Crespo.

REDONDO

Rezumo por *resumo*, allá va todo. (vv. 310-312)

En *El retablo de las maravillas* es también un escribano, Pedro Capacho, el que corrige en dos ocasiones al alcalde Benito Repollo. En la primera, Benito alardea de culto y preciso ante la concurrencia:

BENITO.- Sentencia *ciceronianca*, sin quitar ni poner un punto.

CAPACHO.- *Ciceroniana* quiso decir el señor alcalde Benito Repollo.

BENITO.- Siempre quiero decir lo que es mejor, sino que las más veces no acierto. (171)

La segunda corrección viene a propósito de la disparatada interpretación que el alcalde hace del latinismo *ante omnia*, pronunciado por Chirinos:

CHIRINOS.- ... *ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo.

BENITO.- Señora autora, aquí no os ha de pagar ninguna *Antona*, ni ningún *Antoño*; el señor regidor Juan Castrado os pagará más que honradamente, y si no, el Concejo. ¡Bien conocéis el lugar, por cierto! Aquí, hermana, no aguardamos a que ninguna *Antona* pague por nosotros.

CAPACHO.- ¡Pecador de mí, señor Benito Repollo, y qué lejos da del blanco! No dice la señora autora que pague ninguna *Antona*, sino que le paguen adelantado y ante todas cosas, que eso quiere decir *ante omnia*.

BENITO.- Mirad, escribano Pedro Capacho, haced vos que me hablen a derechas, que yo entenderé a pie llano; vos, que sois leído y escrito, podéis entender esas algarabías de allende, que yo no. (172-3)

Benito Repollo tiene conciencia de algunas cosas relevantes para la comunicación. El alcalde oye, físicamente, «ante omnia» y procesa la expresión sabiendo que el que habla dice algo pertinente y comprensible para el oyente. En este caso el oyente, que es él mismo, capta que hay algo relevante en *ante omnia*, y, como no entiende inmedia-

tamente el sentido de la locución latina, la interpreta como nombre propio (Antona), atribuyéndole relevancia en el contexto en el que la dice Chirinos. Benito Repollo sabe también que los sonidos lingüísticos son convencionales y admiten realizaciones con distintos matices sin cambio de significado; «Antona» y «ante omnia» suenan de manera parecida y puede pensar que las dos secuencias sonoras pueden pasar por variantes del nombre. Pero en la lógica comunicativa del alcalde Repollo falta conciencia de muchas otras cosas. Por sus entendederas no asoma ni remotamente: a) que *ante omnia* tiene su propio significado, b) que es una expresión latina, c) que es relevante en el contexto en que la dice Chirinos y que, en definitiva, da muy lejos del blanco, como le espeta el escribano. El alcalde declina toda responsabilidad en la comunicación. Para él, el desliz ni siquiera es tal, toda vez que no se le habla «a derechas», y no tiene por qué hacerse cargo de las «algarabías de allende» que producen su confusión.

3 Deformaciones y caracterización

3.1 En los entremeses, Cervantes emplea varios procedimientos para caracterizar a sus personajes. A. González señala los habituales en la literatura dramática: lo que el personaje dice de sí mismo, lo que otros dicen de él, sus propios actos o el nombre. Y hace hincapié en el empleo de «un tipo particular de lenguaje» (González 2005, 582),⁵ donde, aunque no las menciona, se pueden incluir las deformaciones lingüísticas.

En el entremés barroco, la presencia de las deformaciones permite caracterizar como hablante al personaje que las profiere. Desde esta perspectiva, la deformación es un hecho lingüístico sin más, un producto verbal. Los personajes o no la perciben o, si la perciben, no la consideran suficientemente relevante como para pronunciarse en relación con ella. Es, simplemente, algo que está ahí y no necesita mayor justificación para su encaje dentro del mundo dramático.

Los deformadores hablan exclusivamente desde el significado, sin reparar en unas diferencias fónicas que no son capaces de advertir.

5 En el entremés, dada su brevedad, la caracterización de los personajes por sus actos (incluidos en ellos los actos de hablar) se descubre en la escena, pero viene de lejos. Cuando ingresa en la escena, el personaje se muestra como es, como se había hecho previamente, entre bastidores o en la práctica escénica habitual (como Juan Rana, por ejemplo). Mediante distintos procedimientos caracterizadores, el espectador reconoce esa personalidad que viene de antes y sabe ya qué puede esperarse del personaje. Estos personajes no evolucionan en el transcurso de la representación, sino que comparecen en el escenario para mostrarse en su ser y para dejar bien claro hasta dónde puede llevarles ese modo de ser, como en los casos del bobo, el rufián o el soldado.

El que yerra es, generalmente, un personaje perteneciente al mundo rural y, mostrando sus transgresiones lingüísticas, muestra también su rudeza en la escena. El deformador queda retratado como un ignorante, al modo del bobo del quinientos, del que puede considerarse legítimo descendiente. El espectador reconoce este modo de hablar y le mueve a risa.

3.2 A Cervantes no solamente le interesa el lenguaje como producto verbal resultante del proceso comunicativo, sino que lo considera instrumento para la consecución de un fin: el personaje habla para algo. Su discurso nace de un impulso expresivo y se le supone un objetivo. El personaje elige los medios lingüísticos que considera más adecuados, entre los que su capacidad lingüística alcanza a discernir, para la consecución del fin que pretende alcanzar. Cervantes no sólo caracteriza a los personajes como usuarios del idioma, sino como verdaderos hablantes, con todas las consecuencias que esto implica. Quiere esto decir que en el producto del hablar quedan las huellas del proceso que lo ha propiciado y de las actitudes de las que parte el hablante. De esa manera, al caracterizar lingüísticamente a sus personajes, Cervantes también proyecta una imagen moral de ellos. Esto se muestra con claridad en el caso de las deformaciones.

Una proporción significativa de los deformadores cervantinos desempeña algún papel en el gobierno municipal; Algarroba y Panduro son regidores y Benito Repollo y Martín Crespo, alcaldes. Alardean de la preeminencia que creen que les otorga el cargo, y para eso no dudan en utilizar términos que escapan a su competencia idiomática; desean brillar en público con una sentencia rotunda y hasta se ufanan de sus propios disparates creyéndolos dichos agudos. La «sentencia *ciceronianca*» de Benito Repollo es buena muestra de esto.

Excepto en el caso de Daganzo, los personajes correctores cervantinos son escribanos; corporativamente están subordinados a los deformadores, pero su nivel de instrucción es muy superior al de los alcaldes que deforman el lenguaje. En Daganzo, los personajes que se corrigen mutuamente son regidores (Strosetzki 2006), no alcaldes, están en un plano de igualdad y tratan de zaherirse uno a otro con sus reproches. Los escribanos corrigen a los respectivos alcaldes más por afán didáctico que por otra cosa. No obstante, bien imbuidos de la autoridad que encarnan, los rústicos reaccionan con acritud, pues no toleran las enmiendas de un inferior. Las puntualizaciones dejan al descubierto sus limitaciones y sienten su envanecimiento reducido al ridículo. El deformador considera amenazada su supremacía en la situación y, con ello, cuestionada públicamente su autoridad. Por eso condena la propiedad y la precisión verbales a la más absoluta irrelevancia. En la respuesta de Martín Crespo a las correcciones de Redondo («allá va todo»), el «todo» engloba a «senador» y «sonador», a «recta» y «rota», a «me resumo» y «me

rezumo» en un conjunto indiferenciado. El «quiero decir» de Benito Repollo sobrepasa a lo que realmente dice, amparándose en que la intención se sobrepone a las formas. Ambos pretenden disimular su error lingüístico igualando las formas debajo del manto de la intención para rehacer su imagen.

4 Ética y lenguaje: las alcaldadas

4.1 Independientemente de que se plasme con más concreción y claridad en unas obras que en otras, en toda la creación literaria cervantina subyace una misma concepción del hablar (Fernández Rodríguez-Escalona 2016, 143-66). Tan cervantinos son los discursos de don Quijote como los refranes de Sancho y las deformaciones de los alcaldes. En la segunda parte de *Don Quijote* figura el pasaje, tantas veces citado, en el que Cervantes propone el lenguaje de los discretos cortesanos como modelo lingüístico. El hablar del discreto no se identifica con ningún estrato social particular ni con ningún uso geográfico específico; el habla de los discretos cortesanos, «aunque hayan nacido en Majalahonda», se distingue por igual del habla vulgar y de la afectación, y engloba no solamente una estilística, sino también una ética del hablar. El hablar del discreto se sustenta sobre la autenticidad del hablante, sobre el respeto al oyente (cortesía) y a la verdad del discurso y sobre los caracteres lingüísticos del decoro (claridad, llaneza y propiedad).

Es obvio que las deformaciones contravienen el modelo de Cervantes y que el habla de los alcaldes rústicos se opone diametralmente a la de los discretos cortesanos. Por el lado ético, el que tiene que ver con el acto comunicativo, la práctica de las deformaciones revela que a la autenticidad, concebida como la correspondencia entre el discurso y la plena autoconciencia del sujeto, los alcaldes oponen un hablar que aspira a ocultar lo que verdaderamente son; ya se ha visto cómo Crespo y Repollo tratan de lucirse con sus dichos aunque en ellos, muy a su pesar, delatan su ignorancia. A la cortesía que se debe al interlocutor, oponen estos rústicos personajes una notoria zafiedad perseverando en el error.

El hablar discreto respeta la correspondencia entre cosas y palabras establecida en la convención lingüística. Pero las deformaciones suponen una alteración de la convención. Con su rechazo de las correcciones, el deformador trata de cambiar la legitimidad de su manera de nombrar las cosas; cuando Martín Crespo responde al escribano («Allá va todo»), quiere otorgar carta de naturaleza a su disparate, aunque solo sea limitadamente en el espacio y en el tiempo; aspira a hacer valer su disparatada manera de hablar al menos dentro del inmediato círculo de personajes que participa en la escena.

Por la vertiente estilística, la desvirtuación del modelo no es menos evidente. La fallida legitimación del nombrar rústico crea confusión y atenta contra el ideal de claridad, los empingorotados dichos de los alcaldes desdican el de llaneza y la impropiedad es tan notoria que no merece mayor detenimiento. El encaje de la deformación con el ideal cervantino se produce por la vía del contraejemplo. Cervantes muestra usos inapropiados con la pretensión de censurarlos. No le basta con situar esa manera de hablar en el foco de las risas del receptor; es preciso mostrar también cómo en el hablar se trasluce el ser del hablante. Nada es inocente en el uso del lenguaje.

4.2 Las concepciones del hablar están en correspondencia con las concepciones del mundo. El ideal lingüístico cervantino surge de la concepción moderna del mundo, que halla en don Quijote su arquetipo más logrado. Entre el hablar y el ser hay una correspondencia que posibilita que este se exprese en aquel. Hablamos como somos, ahora y en los tiempos cervantinos y en cualquier tiempo.

El discreto aflora en cualesquiera actividades que emprende. El discreto se debe a sí mismo y debe a los demás un modo de hablar que deje patente huella quien es. El individuo es el centro de la concepción del hablar y de la concepción moderna del mundo; por eso el modelo lingüístico cervantino no puede identificarse con ningún grupo social. La expresión del discreto concuerda con el individuo que lleva dentro.

El habla del deformador niega el valor del individuo. El deformador pretende aparentar lo que no es; deplora la singularidad que distingue al individuo y pretende hacerse valer como miembro de una casta. No se entrará aquí en esta cuestión, a la que tantas citas han aportado *El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*; lo que importa ahora es llamar la atención sobre cómo en un modo de expresarse alientan unos valores morales. Los aspirantes a alcalde en Daganzo y los aldeanos de Algarrobillas manifiestan ostentosamente su limpieza de sangre, una cualidad que recae en un individuo pero no depende del individuo por sí mismo, sino de su linaje. En la visión de estos personajes, el grupo está muy por encima del individuo, y por eso fundamentan su identidad en la pertenencia al grupo y no en la conciencia de uno mismo. La exhibición de la ignorancia voluntaria supone la renuncia a cualquier vislumbre de individualidad en estos personajes; es antológica a este respecto la respuesta de Humillos a la pregunta de si sabe leer:

BACHILLER

¿Sabéis leer, Humillos?

HUMILLOS

No, por cierto,

Ni tal se probará que en mi linaje

Haya persona de tan poco asiento,

Que se ponga a aprender esas quimeras
Que llevan a los hombres al brasero,
Y a las mujeres a la casa llana. (vv. 143-148)

Es la renuncia al individuo y lo que el individuo lleva aparejado lo que origina la grotesca manera de hablar de los rústicos. No se aprecia en esto, al menos a primera vista, la influencia de la conciencia de casta; acaso también la renuncia al individuo origina la conciencia de casta, que no deja de ser un confortable refugio identitario para quien no desea ser por sí mismo o no se atreve a ello.

Los deformadores asumen los valores y prejuicios de la mentalidad social vigente en la época; evidencian una obsesión extrema por la limpieza de sangre, mérito más que suficiente, a juicio de estos personajes, para cualquier puesto de honor. Una de las claves del tratamiento de las deformaciones en Cervantes es precisamente el temor de que las correcciones empañen la adhesión a esos valores convencionales.

4.3 Las deformaciones no solo hablan de la competencia lingüística de los personajes cervantinos; revelan también las actitudes del rústico recreado por los prejuicios o las circunstancias. El hallazgo de Cervantes consiste en servirse de este recurso lingüístico como instrumento para la caracterización moral de sus criaturas literarias.⁶ Pero no es Cervantes el único que ofrece una visión peyorativa de este tipo de personajes. En la entrada correspondiente a *alcalde*, dice Covarrubias: «Los preeminentes son los de casa y corte de su Majestad y los de las chancillerías, y los ínfimos los de las aldeas:

⁶ Las deformaciones lingüísticas son recurso muy del gusto de Cervantes. Recurre a ellas en las *Novelas ejemplares* (1613), en *Don Quijote* (1605-1615) y en su teatro (1615). En *Rinconete y Cortadillo*, Rincón escucha asombrado cómo circulan por el patio de Monipodio confusiones como *estupendo* (estipendio) o *solomico* (sodomita), entre otras muchas; y también en *La ilustre fregona* un mozo de mulas iguala *contrapás* y *con trapos*. Es, no obstante, en el teatro y en *Don Quijote*, sobre todo en su segunda parte, donde el tratamiento es más matizado. Las deformaciones se concentran en el espacio de unos dos años (diez, si se estiran las fechas hasta el primer *Quijote*). Es, probablemente, esta concentración temporal la que convierte el recurso en algo muy familiar para su autor y la que propicia los diferentes matices que adquiere su tratamiento en la novela y en el teatro, pues al margen de las similitudes, que son muchas, hay no pocas diferencias. Ciertamente es que las deformaciones dan lugar a repetidos encontronazos en *Don Quijote*, donde se abordan de manera más refinada que en los entremeses, pues este género requiere rapidez y vivacidad, mientras que la novela posibilita una mayor demora y atención a los detalles. Pero las diferencias son palpables, sobre todo en el rol de los personajes enfrentados en el conflicto lingüístico y en sus actitudes. La de don Quijote es más agresiva que la de los personajes teatrales y reprende varias veces a Sancho; don Quijote, por otra parte, no está subordinado a su escudero ni este se pavonea (ni puede hacerlo) de superioridad de ninguna clase. El episodio de *Don Quijote* que mayor similitud guarda con los entremeses es el de las reprensiones de Sancho a las deformaciones de Teresa (II, 5).

los cuales por ser rústicos suelen decir algunas simplicidades en lo que proveen, de que tomaron nombre alcaldadas». Que Covarrubias se haga eco de estos pintorescos personajes es síntoma de que a la altura de 1611 llamaban la atención su jactancia y su simplicidad. 'Alcaldada' es un término marcado despectivamente en Covarrubias, que no se ahorra la referencia al lenguaje rústico. Y si esa actitud está en el *Tesoro*, en el teatro cervantino se pueden encontrar escenificadas algunas verdaderas alcaldadas, de las que forman parte las deformaciones.

El alcalde es el deformador por antonomasia en el teatro de Cervantes. Ya se ha visto cómo los alcaldes del entremés barroco emparentaban, como hablantes, con el bobo. Pero en Cervantes ya no se halla el bobo o al menos no se halla en el estado en que se encontraba medio siglo antes. Sevilla Arroyo y Rey Hazas advierten que el bobo cervantino nace del de Lope de Rueda, pero en Cervantes esta figura se transforma hasta diversificarse en otras varias (1987, LII-LIII). La asociación de los disparates de este personaje-tipo con la aparición de pinceladas éticas bastante marcadas es el camino que el autor ha seguido para esa transformación. Al diversificarse, del bobo de Lope de Rueda se ha desprendido ya un nuevo tipo con unas características propias: el alcalde. De Cervantes en adelante pululan por el entremés otros alcaldes que comparten unos pocos rasgos, suficientes para diferenciarlos como un tipo reconocible para el público barroco:

- a. *Rusticidad*: es un tipo humano perteneciente al mundo rural.
- b. *Posición social*: es labrador de buena posición dentro del mundo aldeano y ostenta la autoridad que le da un cargo.
- c. *Limpieza de sangre*: alardea de limpieza de sangre y de su propia posición dentro del mundo social en el que se desenvuelve.
- d. *Ignorancia*: es un ignorante bien instalado en su limitada visión de las cosas; Cervantes lo retrata como un necio que no vacila en exhibir la necesidad.
- e. *Lenguaje*: utiliza arcaísmos y todo tipo de transgresiones y deformaciones lingüísticas.
- f. *Comicidad*: resulta ridiculizado dentro del mundo escénico.

De estos rasgos, el que mejor capta la esencia del alcalde rústico es el lenguaje; en su modo de hablar se subsumen, de un modo u otro, todos los demás rasgos.

4.4 El personaje prototípico del alcalde rústico nace en Cervantes como resultado de sobreponer al bobo una mirada crítica sobre el mundo. Salvadas las distancias, es la misma mirada crítica que el autor muestra en *Don Quijote*. La realidad de las cosas y los deseos del sujeto están ahí, forman parte de ese mundo; la tarea de vivir consiste en identificar la configuración del mundo y el papel que el sujeto desempeña en él, pues no todos los papeles son aceptables. El al-

calde rústico muestra uno de esos senderos vitales que conduciría a una vía muerta; y Cervantes lo muestra con convicción, con sutileza y sin hosquedad.

Los entremesistas barrocos, con Quiñones a la cabeza, adoptan el personaje cervantino, pero renuncian a la visión que Cervantes proyecta sobre él, a la distancia crítica. Abundan casi exclusivamente en la comicidad del rústico; reproducen y hasta incrementan las deformaciones que Cervantes había encasquetado al personaje, e incluso recogen esporádicamente alguna corrección que no pasa de ser algo parecido a una nota aclaratoria. El barroco asocia la comicidad con la deformación; a mayor número de disparates verbales más vis cómica. Con los nuevos tiempos se prefería la carcajada sonora y degradante a la sonrisa distante e inteligente.

Bibliografía

- Agostini, A. (1964-65). «El teatro cómico de Cervantes». *BRAE*, 44/172 (1964), 223-308; 44/173 (1964), 475-540; 45/174-175 (1965), 65-116.
- Alonso, A. (1948). «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1-20.
- Cervantes, M. de (1970). *Entremeses*. Ed. de E. Asensio. Madrid: Castalia.
- Cervantes, M. de (1987). *Teatro completo*. Ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Fernández Rodríguez-Escalona, G. (2016). *La concepción cervantina del hablar. Lenguaje y escala de valores en "Don Quijote"*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Instituto de Investigación Miguel de Cervantes.
- González, A. (2005). «Caracterización dramática de personajes en los entremeses de Cervantes». *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Seúl, 17-20 de noviembre de 2004). Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 577-86. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_54.pdf.
- Martín Fernández, M.I (1999-2001). «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente». *Anuario de Estudios Filológicos*, 22 (1999), 265-86; 23 (2000), 307-27; 24 (2001), 343-53.
- Rosenblat, Á. (1978). *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos.
- Senabre, R. (1998). «El lenguaje del entremés». *Capítulos de historia de la lengua literaria*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 85-101.
- Strosetzki, C. (2006). «El regidor en el Siglo de Oro: una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria». Close, A. (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Cambridge, 18-22 julio 2015). Madrid: AISO, 573-8.
- Zucker, G.K. (1973). «La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el Quijote». *Thesaurus*, 28, 515-25.

El cardenal Espinosa y Mateo Vázquez de Leca: su influencia en la actividad teatral de Miguel de Cervantes

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract When Cervantes returned from his captivity in Algiers, he began a prolific period as a theatrical playwright. It was then, between 1581 and 1591, that he wrote numerous comedies, tragedies, and sacramental *autos*. Cervantes's theatrical training, however, is a mystery. He only remembers his youthful attendance of theatrical performances by Lope de Rueda, but he does not write anything about the Italian *Commedia dell'arte*, for example. In this article, I propose to study the influence of the 'confessional' politics of Cardinal Espinosa and Mateo Vázquez (1565-1591) on the theatrical conception of Miguel de Cervantes, as well as the influence of Juan López de Hoyos and Alonso Getino de Guzmán on his theatrical apprenticeship.

Keywords Miguel de Cervantes. Spanish Court. Golden Age theatre.

Índice 1 Introducción. – 2 El cardenal Diego de Espinosa y su política moralizadora ante el auge del teatro. – 3 Juan López de Hoyos, Alonso Getino y el teatro madrileño (1565-72). – 4 El secretario Mateo Vázquez de Leca, Cervantes y sus vínculos teatrales (1573-91).

1 Introducción

Eclipsado durante mucho tiempo por ser el autor del *Quijote*, el descubrimiento a lo largo del siglo XVIII de algunas copias manuscritas de piezas teatrales, como el *Trato de Argel*, no publicadas por Cervantes en 1615, supuso un acicate para recuperar a este como dramaturgo.

No queremos cansar al lector en esta breve introducción con su enumeración y con las citas bibliográficas pertinentes sobre el teatro cervantino, pero sí queremos resaltar un aspecto que no se ha tratado todavía con la suficiente amplitud: la formación teatral de Cervantes y sus inicios como dramaturgo. Es verdad que en algunos fragmentos de sus obras el escritor recuerda sus primeras experiencias como un joven espectador de las representaciones de Lope de Rueda o de Pedro Navarro (citas ampliamente reproducidas), pero son recuerdos muy parciales, en consonancia con el hecho de que la producción teatral cervantina fue tardía. Y si bien el cervantismo ha dado siempre gran importancia a la influencia de Lope de Rueda en la formación dramática del autor del Quijote, situando en las ciudades de Sevilla o en Córdoba la asistencia de Cervantes a las citadas representaciones de Rueda, lo cierto es que, desde sus primeros poemas (1569), publicados en colaboración con su maestro Juan López de Hoyos, hasta sus textos poéticos compuestos en Argel para Bartholomeo Ruffino de Chiambery, Antonio Veneziano y Mateo Vázquez de Leca (1578), no encontramos un gran interés en Cervantes por cultivar el género teatral. En su prisión argelina se ha supuesto que inició la composición de sus *Tratos de Argel*,¹ pero un testigo directo de sus labores literarias en la ciudad berberisca, Antonio de Sosa, solo declara que aquel cautivo alcalaíno era conocido porque «se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor y de su bendita Madre, y otras cosas santas y devotas, algunas de las cuales comunicó particularmente conmigo» (Torres Lanzas 1905).²

Todo parece indicar que a Cervantes no le interesó demasiado el teatro en su juventud, ni en España (donde solo cita a Rueda y Navarro), ni en Italia, de cuyos dramaturgos tampoco nada nos dice, cuando sabemos que la *Comedia del Arte* estaba ya en apogeo, como pronto los españoles disfrutarían.³ Solo la poesía, en su versión más lírica, ya fuera elegíaca, heroica, pastoril o religiosa, le gustaba y la practicaba de continuo en aquellos años juveniles. Ser escritor de comedias no estaba entre sus proyectos literarios, al menos hasta 1581. Es entonces cuando se enrola entre los miembros de una nueva gene-

1 Sobre esta propuesta, Stagg 1953. Stagg completaba aquí, de alguna manera, el trabajo anterior de Buchanam 1938.

2 La revisión más reciente de la *Información de Argel* ha sido editada por Sáez (Cervantes 2019).

3 En 1574, cuando el príncipe heredero de Cleves viajó a Italia, fue recibido en Nápoles por el cardenal Antonio Perrenot de Granvela, quien le agasajó con diferentes fiestas y espectáculos, entre ellos comedias, como informó a Felipe II: «hasele mostrado todo lo que havia que ver en esta tierra, haziendole siempre acompañar muy bien y honradamente, y se le han dado passatiempos de comedias, salteadores, Juegos de pelota, Juegos de lanças y otras cosas que gustava [...]» (Granvela a Felipe II [Nápoles, 28 de enero de 1575], Archivo General de Simancas [AGS], *Estado*, leg. 1066, fol. 4; citado por Pérez de Tudela 2013, 332-3 nota 18).



Figura 1 Autor desconocido, Representación teatral de Lope de Rueda. ca. 1940-50. 15 × 7,5 cm. Colección de Cromos Culturales. Serie de Miguel de Cervantes. Barcelona: editorial Barsal. Colección del Autor

ración de dramaturgos, todos ellos vinculados a la Corte y a las academias literarias. ¿Pero, por qué y cómo se produjo este cambio en su inicial trayectoria, hasta entonces exclusivamente poética? Para dar respuesta a estos dos interrogantes, nos proponemos situar la decisión de Cervantes de convertirse en un escritor de comedias en un contexto personal, social y temporal muy concreto: la Corte de Madrid entre 1566 y 1590, un período especialmente interesante para el teatro del Siglo de Oro. La ciudad española se había consolidado como sede permanente de la Corte, desde 1561, pero también se había convertido en la ‘capital’ de una nueva Monarquía Hispánica, desde que entre 1580 y 1582 se produjera la conquista de Portugal y la reunificación de todos los reinos de España. Como es sabido, durante estos años Madrid fue la localidad elegida por Cervantes para fijar su residencia habitual, con algunas largas estancias en Esquivias, Sevilla y Alcalá de Henares, y fue también el lugar donde desarrolló la mayor parte de su actividad teatral. No cabe duda de que, fracasados sus intentos de medrar en la Corte, obteniendo algún oficio que premiara sus servicios militares, optó por dedicarse a la composición dramática. No fue escasa su producción. Él mismo cifra sus obras de teatro entre veinte o treinta. A partir de 1591, sin embargo, Cervantes abandonará su carrera como dramaturgo, ocupado en sus labores como comisario real de abastos y desplazado, además, por el éxito arrollador de las obras de Lope, pero el escritor alcalaíno tenía en muy alta estima no solo sus creaciones teatrales, sino sobre todo el estilo clásico con que habían sido compuestas. No estaba plenamente de acuerdo con los cambios impuestos por la comedia lopesca, y como anunciara en la *Adjunta al Viaje del Parnaso* (1614), estaba decidido a publicar seis nuevas comedias y entremeses, de nueva creación, citando algunas de las obras que habían salido de su pluma:

PANCRACIO - ¿Y vuesa merced, señor Cervantes -dijo él-, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

MIGUEL - Sí -dije yo-, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

PANCRACIO - ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL - Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO - Pues, ¿por qué no se representan?

MIGUEL - Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos.

PANCRACIO - No deben de saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL - Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares. (399-400)

Es interesante aquí el argumento final que Cervantes da a su interlocutor: «Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares». Se refiere a que el éxito de cada comedia estaba en función del contexto en que era representada y, por tanto, de las expectativas del público. A encontrar cuáles eran los «sazonos» que animaron e inspiraron a Cervantes a escribir y representar sus obras teatrales en la década de los ochenta del siglo XVI dedicaremos las siguientes páginas. En esta tarea, nuestro propósito será analizar esta cuestión buscando los vínculos que con respecto al teatro establecieron dos de los grandes patronos cortesanos de la época, el cardenal Diego de Espinosa y el secretario real Mateo Vázquez de Leca. Ambos personajes, como sabemos, estuvieron relacionados con Cervantes antes y después de su cautiverio argelino. No en vano, varias de sus obras poéticas más tempranas fueron dedicadas a Espinosa y a Vázquez. ¿Es posible que su producción teatral posterior también respondiera al influjo de estos vínculos cortesanos? Entre 1568 y 1591 los caminos del cardenal Espinosa, de Mateo Vázquez y de Miguel de Cervantes se cruzan, con el teatro como 'tablado' simbólico de estos encuentros. No cabe duda de que el escritor alcalaíno fue testigo de la política cultural (término poco preciso para el siglo XVI) que los dos primeros protagonizaron durante el reinado de Felipe II. Ambos personajes (por su relevante papel político) no fueron ajenos al devenir del

teatro español del Siglo de Oro que, entre las décadas de los setenta y los ochenta, experimentó una profunda transformación. Cervantes, como miembro de la denominada ‘generación de Lepanto’, fue uno de sus protagonistas literarios.

Para responder deberemos establecer de manera previa si el cardenal y el ‘archisecretario’ real ejercieron algún tipo de influencia, tanto personal como política, en la configuración del teatro español de la época. E insistimos en analizar ambas esferas (la pública y la privada), y si esta actividad pudo derivarse de la inesperada decisión cervantina de dedicarse a la creación dramática durante estos años, como su actividad literaria principal, relegando la que hasta entonces siempre lo había sido: la lírica de carácter palatino, pastoril o religiosa. Esta línea de investigación supone abordar de nuevo los vínculos de Miguel de Cervantes con los bandos cortesanos de la época, es decir, su relación con las redes clientelares y con las ideologías políticas en la corte de Felipe II. Sobre estas cuestiones se ha ido construyendo en las últimas décadas un relato complejo. Escribía Rey Hazas:

Uno de los aspectos quizá menos conocidos de la vida y la obra cervantinas es su búsqueda permanente de vinculación con dos de los patrones más significados del reinado de Felipe II, en concreto con el cardenal Espinosa y Mateo Vázquez, sabedor de que eran los administradores de la gracia real y podían concederle una vacante que solucionara sus considerables problemas económicos. Esa búsqueda resultó a la postre infructuosa, y Cervantes no consiguió la seguridad que anhelaba para su vida; pero no fue baldía para su obra literaria, que se vio, de una u otra manera, en la necesidad de adecuarse a las exigencias del mencionado patronazgo real, por lo que su análisis puede ayudarnos a iluminar algunas facetas de la primera época literaria cervantina que han permanecido oscurecidas hasta la fecha. (Rey Hazas 1998, 437)

Las interpretaciones sobre el bando en el que Cervantes se incluyó no han sido siempre coincidentes. Rey Hazas nos ofreció un sabroso estado de la cuestión sobre la relación de la obra cervantina con las facciones políticas de la España del siglo XVI (Rey Hazas 2005), e interpretó que la redacción de *Los Tratos de Argel* obedeció al deseo de Cervantes por halagar el castellanismo de Vázquez, pues en algunos pasajes parece criticar la anexión de Portugal (Rey Hazas 1998, 446). Montero Reguera situó también parte de su creación literaria en este bando cortesano, denominado como castellanista (Montero Reguera 2007, 45-50). En cambio, Patricia Marín Cepeda prefiere ubicarlo, por sus amistades, en el grupo de los llamados ebolistas o papistas, liderados por Antonio Pérez hasta su caída en desgracia en 1578 (Marín Cepeda 2015), y en el mismo sentido abo-

ga Javier Blasco, por la vinculación de Cervantes con la espiritualidad descalza, propia del derrotado partido papista (Blasco Pascual 2005; 2014). La cuestión del clientelismo literario en el mecenazgo del Siglo de Oro ha sido también abordada, para otros autores, por Eduardo Torres Corominas, discípulo de Rey Hazas, y por Francisco Javier Escobar Borrego. Ambos han estudiado los aspectos más cortesanos, políticos, eclesiásticos y administrativos del proyecto de confesionalización de la Monarquía Hispánica iniciado por el cardenal Espinosa (Torres Corominas 2008; 2009; Escobar Borrego 2015; 2017). En este tema, queremos aportar un matiz. Se han confundido en algunas ocasiones los intereses literarios y artísticos de algunos de los miembros más relevantes del llamado ‘partido castellanista’, liderado tras la muerte del prelado por su secretario Mateo Vázquez, con el proyecto confesional. Creemos que deben diferenciarse ambos conceptos, confesionalismo y castellanismo, pues el segundo hace referencia exclusivamente a un bando cortesano, enfrentado al partido ‘papista’ liderado por Antonio Pérez. Sus disputas estaban más en función de lograr el control del aparato administrativo y cortesano de la Monarquía y con la orientación que debía darse a la política europea, que en la adecuación de la sociedad española a un modelo confesional y católico de vida y gobierno.

En este conjunto de investigaciones, que entrecruzan a los autores de nuestro período áureo, incluido Cervantes, con las pugnas políticas y clientelares de la Corte española, yo mismo defendí en su momento la vinculación del creador del *Quijote* con la clientela del cardenal Espinosa y de su sucesor al frente de la misma, Mateo Vázquez de Leca. Y en 2010 planteé: «De igual modo sospechamos que las primeras piezas teatrales cervantinas, *Los Tratos*, *Los Baños*, *La Numancia* y *La batalla naval*, pudieron estar relacionadas en su composición con el deseo del secretario por adecuar la actividad dramática a los proyectos políticos de la Monarquía. Vázquez gustaba del teatro» (Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 248-9). Este trabajo, presentado en el *XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, trata de confirmar esta hipótesis.

2 El cardenal Diego de Espinosa y su política moralizadora ante el auge del teatro

Los datos sobre la vinculación que Diego de Espinosa (1513-1572) tuvo con las actividades teatrales son escasos en el ámbito personal, pero, en cambio, son importantes en el político y administrativo. Tal disparidad resulta, sin embargo, coherente con respecto a su trayectoria profesional y las funciones que desempeñó en el gobierno de la Monarquía. Entre 1559 y 1564 Espinosa fue oidor en la Chancillería de Valladolid y en la Casa de Contratación de Sevilla, después re-

gente en el Consejo Real de Navarra, presidente del Consejo Real (1565), Inquisidor General (1566), obispo de Sigüenza y finalmente Cardenal (1568) (Escudero López 2001). Tan meteórico ascenso hizo que se ganara muchos enemigos en la Corte, pero también le granjeó muchos partidarios, quienes solían declararse como ‘aficionados a vuestra señoría ilustrísima’ en sus memoriales y cartas al prelado. La mayor parte de estos solicitantes aspiraban a formar parte de la clientela del cardenal, siempre a cambio de un oficio o de una merced económica por sus servicios prestados a la Corona. Diego de Espinosa no despreció incluir entre sus aficionados a relevantes personajes de la cultura de la época. Es decir, también ejerció el mecenazgo. En su correspondencia podemos encontrar entre los protegidos del Cardenal al cronista Esteban de Garibay, al ingeniero Juan Bautista Antonelli, al médico y botánico Francisco Hernández, y, por supuesto, a Juan López de Hoyos, maestro de Estudio de Madrid, de quien Miguel de Cervantes era discípulo predilecto. Si como mecenas queda todavía mucho que estudiar, en el aspecto de su gestión política la situación es la contraria. Como es sabido, el cardenal fue el impulsor de una gran proyecto político, que se ha denominado como ‘Confesionalización de la Monarquía’.⁴

Desde que fue nombrado, para sorpresa de muchos, presidente del Consejo de Castilla (1565) y del de la Inquisición (1566), emprendió con el apoyo del rey una serie de reformas para modificar no solo la pesada burocracia de la Monarquía, sino también la sociedad española, al dictado de un ideario que se ha venido en denominar como confesional, o confesionalista. Espinosa y sus colaboradores no descurdaron los aspectos sociales de este modelo de gobierno, que nunca se limitó a mejoras burocráticas o legislativas. Había una clara conciencia entre sus promotores de que, para que las reformas dieran fruto, era necesario empezar desde abajo. Y el Concilio de Trento ya había dado las pautas para ello. Si lo que se deseaba era mejorar la cristiandad católica de los súbditos de la Corona, no bastaba con cuidar y vigilar la formación teológica y moral del clero, o reformar las órdenes religiosas, era necesario abordar también la mejora de todo el sistema educativo y cultural.

Este proyecto cultural del confesionalismo de Espinosa fue uno de los ejes de su política y se mantuvo después de su muerte. No se trataba (al menos no solo), de favorecer una determinada cultura académica y palatina, pues para ello los mecanismos del mecenazgo estaban ya plenamente consolidados, sino de delimitar los contenidos de la cultura popular, lo que era mucho más difícil. A esta faceta del proceso confesional se la denominó entonces como la ‘reformación de

⁴ El proceso de confesionalización filipino fue descrito por Martínez Millán (1999). Del mismo autor, Martínez Millán 1993; 1998a; 1998b. Véase también Borgognoni 2017.

las costumbres'. Trento había marcado los objetivos a este respecto, de modo que en el Concilio de Toledo de 1565 la Iglesia ya se reservó un importante papel en esta 'reforma', como, por ejemplo, en el control de las fiestas y de los regocijos populares, lo que incluía lógicamente al teatro. Y Espinosa no desdeñó en este tema el papel que desde el gobierno se podía realizar. El teatro no escapó al ideario confesionalista de Espinosa, quien tomó algunas decisiones significativas al respecto, si bien su muerte en 1572 dejó en suspenso las más importantes, que deberían ejecutarse a través de una Junta de Reforma. En su concepción, las obras teatrales debían servir para sobre todo la catequización de los fieles y la propaganda de determinados valores, y no tanto para el mero entretenimiento burlesco, y menos para la sátira. El nuevo presidente del Consejo de Castilla e Inquisidor General no estaba en contra del teatro, al contrario, consideraba que era una actividad pública muy útil si su capacidad para entretener se dirigía hacia otros efectos más virtuosos, es decir, las representaciones debían convertirse en una herramienta de moralización, de difusión de la Fe y de la ideología política del gobierno real. Tal idea no era nueva, ni mucho menos, pues siempre había estado presente en la Iglesia, pero en este período de reforma católica y de enfrentamiento con el protestantismo, los promotores más conspicuos de esta concepción fueron los padres jesuitas. En los colegios de la Compañía el teatro tenía una relevante función pedagógica.⁵ Que Espinosa, como eclesiástico, apreciara el teatro colegial de los jesuitas no resulta sorprendente, como más adelante veremos, pero prácticamente nada sabemos sobre sus aficiones teatrales antes de que fuera llamado a Madrid por Felipe II. Cuando en enero de 1560 participó en el recibimiento que se hizo en Pamplona a la reina Isabel de Valois, no se registra que hubiera una representación teatral para agasajar a la soberana. Sí la hubo unos días después, pero ya en Tudela, cuando la joven esposa de Felipe II fue entretenida en una casa-palacio donde se alojó por unos actores vestidos de peregrinos, que danzaron ante ella y su séquito acompañados al son de unas campanillas (González de Amezúa 1948-58, 1: 113). Tan rústica farsa, propia del Camino de Santiago, debió ser encomendada por el ayuntamiento de la ciudad navarra a actores locales.

Sin embargo, cuando en mayo de 1562 Espinosa abandonó el puesto de regente del Consejo de Navarra para ser uno de los miembros del Consejo de Castilla, se encontró ante la pujante realidad del teatro madrileño, que era ya muy relevante, en cantidad y en calidad. Desde que en 1561 Felipe II decidió que en esta ciudad se iba a asentar su Corte, Madrid atrajo a un gran número de compañías, deseo-

⁵ García Soriano 1945; González Gutiérrez 1997; Menéndez Peláez 1995; 2004-05; Alcántara Mejía, Ontiveros, Gazes Gryj 2014; Martínez Quevedo 2014.

sas de representar sus farsas, autos sacramentales y comedias ante los vecinos y cortesanos de la Villa. Hasta entonces, habían sido las otras cortes y grandes ciudades de Castilla y Andalucía, como Valladolid, Toledo y Sevilla, las que habían concentrado la actividad teatral. En Madrid, en cambio, el consejo de la Villa solo había proporcionado de manera regular a los vecinos los tradicionales festejos de toros, danzas y autos sacramentales, que el calendario de festividades de la localidad exigía. A partir de 1561, en cambio, los comediantes situaron a Madrid en sus mapas. No en vano, sabían que las representaciones teatrales eran muy apreciadas en Palacio. La evolución del teatro español en el siglo XVI ha sido espléndidamente abordada por Teresa Ferrer Valls, y en particular la del teatro cortesano (Ferrer Valls 1991), pero aportaremos aquí una breve cronología para situar la política del cardenal Espinosa sobre el teatro en su contexto, y las propias experiencias juveniles que Cervantes pudo tener antes de su viaje a Italia en 1568. Desde aquellas representaciones de momos en los palacios de Enrique IV y de los Reyes Católicos, las farsas y comedias se habían ido consolidando como un entrenamiento palatino habitual. También en los Países Bajos, como ha señalado Sanz Ayán, en la corte borgoñona y en la de Carlos V fueron habituales las farsas cuaresmales (Sanz Ayán 2003) y un teatro político, dedicado a ensalzar acontecimientos como la victoria de Pavía (1525), la Paz de Madrid (1526), la coronación imperial de Bolonia (1530) o la Tregua de Niza (1538).⁶ De manera paralela, el teatro neolatino, de origen universitario, se incorporó en las actividades lúdicas de la Corte española. Una de las primeras muestras fue la *Hispaniola*, de Juan Maldonado, compuesta y representada ante Leonor de Austria (1518), y en 1540, cuando Felipe II (todavía un príncipe) visitó las aulas de la universidad de Alcalá de Henares, fue agasajado con una comedia latina, *Ate relegata et Minerva restituta*, del humanista Pérez de Toledo.⁷ No obstante, las farsas religiosas, o *autos*, fueron la actividad teatral más habitual en la Corte, sobre todo en la Casa de las Infantas María y Juana de Austria. Desde 1543 Cristóbal de Gerica, cantor de la capilla, fue el encargado de organizar representaciones palaciegas en la Navidad de aquel año y en la de 1544-45, período en el que también los comediantes Alonso Martín y Francisco de la Fuentes, vecinos de Madrid, representaron sus farsas de Semana Santa en presencia de las hijas de Carlos V. Desde 1545 Jorge de Montemayor sería el autor de muchas de las farsas representadas ante las infantas y el príncipe. En la misma época se constata la entrada en Castilla de compañías teatrales italianas, como la de los

⁶ Remitimos a los estudios de Hüsken (1997), Waite (2000) y Mareel (2006).

⁷ Morel-Fatio 1903; Bonilla y San Martín 1925; García Soriano 1945; y por último Alvar Ezquerro 1983.

Intronanti, quienes actuaron durante las fiestas por la boda del archiduque Maximiliano y de la infanta María (1548).

Es en 1554 cuando se constata por vez primera la asistencia de Felipe II y de su hijo don Carlos a una obra de Lope de Rueda. Fue en el castillo de la Mota, en una fiesta que el Conde de Benavente celebró para agasajar a ambos con «muchas y hermosas invenciones» (Muñoz 1877, 44-5). Rueda representó entonces un auto de la Sagrada Escritura, «muy sentido, con muy regocijados y graciosos entremeses, de que el Príncipe gustó muy mucho y el Infante don Carlos» (47-8). Durante los años siguientes, la princesa doña Juana de Austria, gobernadora de Castilla, invitó numerosas veces a Lope de Rueda y a Gaspar de Oropesa para que representaran en su Corte, ante el príncipe don Carlos. Desconocemos cuál era la temática de las representaciones realizadas en su presencia entre 1555 y 1556,⁸ pero suponemos que serían autos navideños o de la pasión de Cristo. No obstante, su teatro popular no tardaría en ser aceptado también en Palacio, en especial cuando Felipe II escogió trasladar a Madrid la sede permanente de la Corte (1561). En este mismo año Rueda se instaló en Madrid, donde a finales de año representó en el Real Alcázar una comedia ante la reina Isabel de Valois, recién llegada a España. Al año siguiente, en septiembre de 1562, sabemos que el príncipe don Carlos mandó dar ciertas telas y ropas a Perote, «moço de lope de rrueda», se supone que para representar alguna farsa.⁹ La reina fue muy aficionada a las comedias, a las máscaras y a otros géneros teatrales, que solía organizar dentro de los espacios privados de la familia real. Para ello se requería la ayuda de poetas, escritores y comediantes, que proporcionaban los textos y preparaban los escenarios, en los que no solo actores profesionales, sino también las damas de la reina, incluso la princesa Juana de Austria, se disfrazaban para representar sus papeles en estas comedias y máscaras, una de las cuales contenía una escena sobre el «paraíso de Niquea» (Rodríguez Salgado 2003, 73).¹⁰ En 1565 hubo una gran actividad teatral en Palacio, a cargo de los maestros de hacer come-

8 En las cuentas de la Casa de don Carlos se registran los siguientes pagos: «A oropesa porque hizo vna farsa quarenta rreales» (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, leg. 1123, s/f, data del año 1556). A Gaspar de Oropesa, otros 200 reales por una comedia (2 de enero de 1556), y otros 20 escudos por otra comedia (23 de febrero de 1556). Y finalmente, un pago «A lope de rrueda», de 200 reales por una comedia (29 de junio de 1556) (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, leg. 1123, s/f, data del año 1556).

9 AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, leg. 1121, V, s/f.

10 Más información en González de Amezúa 1949, 1: 468-72. Se publica el texto de la máscara de 1564 que la reina Isabel y la princesa Juana protagonizaron en Ferrer Valls 1993, 183-9.

dias, Alonso Rodríguez y Alonso de Cisneros.¹¹ Comenzó el año con una comedia que se representó el 25 de enero, estando presente el rey, continuando las fiestas en febrero y marzo del mismo año. Para entonces, estas representaciones habían supuesto un coste de 3500 ducados. El gasto era tan elevado que los tesoreros de la reina solicitaron a Felipe II que pagara él una parte y que para el abono del resto se pidiera un préstamo (Rodríguez Salgado 2003, 67-8).¹² Según cálculos de Esther Borrego (2016-17, 323), entre 1561 y 1568 se representaron en el Alcázar un mínimo de 41 comedias, una máscara y un «entretenimiento». Además, se sabe que la reina solía asistir a representaciones de farsas en casa de María Enríquez, su camarera mayor y duquesa de Alba.

Es precisamente en este momento cuando Espinosa es llamado a Madrid, para ejercer como miembro del Consejo de Castilla (1562), siendo testigo no solo de los problemas de urbanización y de conflictividad social que supuso la ubicación de la corte en la pequeña ciudad castellana, sino también del auge del teatro. La gran afición de la familia real hacia las actividades teatrales y el despilfarro relacionado con ellas debieron llamar la atención de Espinosa, quien recibió en 1565 la presidencia del Consejo de Castilla. Fue a partir de entonces cuando empezó a intervenir para moderar las representaciones teatrales en la Corte. Y lo hizo de manera constante y siempre en la misma dirección. Una de las primeras referencias la encontramos en 1566, cuando don Juan Manrique de Lara, mayordomo de la reina Isabel, escribió a Espinosa solicitando que se permitiera al ya citado Alonso Rodríguez montar sus obras en Valsain: «Alonso Rodríguez, que representa comedias, ha venido aquí a representar su necesidad y la de su familia por causa de haberle mandado Vuestra Señoría que no lo haga en esa villa hasta tener certidumbre de la salud de la reina nuestra señora».¹³ Como la reina había dado a luz el día 12 de agosto a una niña (la infanta Isabel Clara Eugenia), se entiende que Espinosa, ante el estado convaleciente de la madre, hubiera prohibido que se celebraran farsas u otros festejos hasta que se confirma-

11 Sabemos quiénes fueron los autores de estas comedias. En las cuentas de la reina figura un recibo de Alonso Rodríguez, «maestro de hazer comedias», que cobró 100 reales por representar nada menos que tres comedias (AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 41, fol. 413. Madrid, 11 de noviembre de 1565); y otro recibo de Alonso de Cisneros, vecino de Toledo, por una farsa para palacio, por la que cobró 4^o reales, si bien se aclara sobre la farsa: «y no vbo efeto», por lo que parece que se suspendió (AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 41, fol. 440. Madrid, 8 de diciembre de 1565).

12 En una relación de los gastos de la reina en 1565, se incluyeron los 3500 ducados que «costó la comedia y maxcara que hizieron las damas de su mag. para el mes de hebrero del año 1565» (Instituto de Valencia de don Juan [IVDJ], envío 50, caja 173, f. 230r).

13 Juan Manrique de Lara a Diego de Espinosa (El Bosque de Segovia, Valsain, 31 de agosto de 1566), British Library, Add. Ms. 28335, fol. 79; citado por García Prieto 2018, 182, nota 45.

ra el buen estado de la madre, afectada de fiebres puerperales, pero la alusión a la «necesidad» del autor de comedias, nos desvela que la prohibición de representar comedias debió ser más larga. En este contexto, una segunda referencia, aunque apócrifa, parece verosímil y (como veremos), significativa. En diferentes fuentes se cuenta que hacia 1567, un año en el que la reina Isabel de Valois asistió a varias comedias,¹⁴ Espinosa tomó la inesperada decisión de prohibir el acceso a Palacio del comediante Alonso de Cisneros. Cuando el príncipe don Carlos, quien había invitado a este para que interpretara una comedia, supo que Espinosa le había expulsado de la Corte, entró en cólera y se enfrentó al prelado con especial virulencia. Así lo cuenta Luis Cabrera de Córdoba (1619):

Avía mandado [don Carlos] que le representase vna comedia Cisneros, eceleste, representante i, por orden del Cardenal Espinosa inpedido i desterrado, no osó venir a Palacio. Indinóse contra el Cardenal, a quien sumamente aborrecía por su inperioso gobierno i gracia que tenía con el Rey, i viniendo a Palacio le asió del roquete, poniendo mano a vn puñal, i le dixo: «Curilla, ¿vos os atrevéis a mí, no dexando venir a servirme a Cisneros? Por vida de mi padre que os tengo de matar». Del Cardenal, arrodillado i vmilde, fue detenido y satisfecho.¹⁵

Afortunadamente para Espinosa, el heredero al trono no tardaría en ser arrestado por orden de su padre el rey, pero esta anécdota permite vislumbrar la concepción que el «curilla», pero presidente del Consejo de Castilla, tenía con respecto al teatro, en especial sobre el popular, y sobre su inconveniente presencia en la vida cortesana. Las comedias podían tener perniciosos efectos en la moralidad y, en el caso de don Carlos, no parece que este tipo de actividad de ocio le conviniera en modo alguno, más bien al contrario. En 1570 Espinosa volvió a prohibir que Alonso de Cisneros representara sus obras ante la nueva reina, Ana de Austria, que acababa de llegar a España. En su solicitud el autor de comedias exponía que él había representado muchas veces sus obras ante la difunta reina Isabel de Valois, y que ahora quería hacerlo ante la nueva esposa de Felipe II, «yendo asta el puerto donde a de desenbarcar la Reyna nuestra señora y venilla sirviendo por el camino según y como su Magestad me lo mandare, y para esto suele aver algunos juezes que lo ynpiden si no se aze primero en sus posadas. Suplico a V. Magestad me haga merced de zedula real para que siendo católico lo que yo representare ninguno me lo ynpida». La respuesta fue: «No ha lugar» (Pérez Priego

¹⁴ Los pagos y gastos para estas comedias en AGS, *Casa y Sitios Reales*, leg. 81, s/f.

¹⁵ En Pérez Priego 1991; 1995, 227-43; García García 1997.

1995, 231). Como en Burgos la nueva reina fue recibida con una representación del *Amadís*, fiesta para la que se erigieron decorados que representaban a la ciudad de Londres, y que incluyó una fingida batalla de galeras sobre ruedas y un torneo, no parece que Espinosa estuviera motivado por la necesidad de excusar gastos. La única explicación plausible a sus reiteradas prohibiciones hacia Cisneros es que el prelado actuara de acuerdo con el ideario confesionalista que caracterizaba a su gobierno. Como bien recalca el autor de comedias en su solicitud: «para que siendo católico lo que yo representare ninguno me lo ynpida». En este matiz sobre los contenidos de sus representaciones radicaban sus desencuentros con Espinosa. En opinión de este, las farsas y comedias de Cisneros no respondían a los objetivos de reforma de las costumbres que deseaba implantar en Castilla, y la Corte no debía ser una excepción. De nuevo en 1572 nos encontramos con una disposición semejante, cuando el mayordomo de la reina Ana de Austria intervino para impedir que se representara una farsa ante la reina y la princesa Juana, por considerar que la temática no era adecuada al tiempo de la Cuaresma. En su lugar, se hizo un auto sacramental, acompañado de unos entremeses. Con este cambio, el mayordomo, marqués de Ladrada, no se hizo muy popular entre las damas (García Prieto 2018, 183).

La desconfianza hacia los contenidos de las farsas y comedias no era nueva, especialmente si se trataba de representaciones burlescas sobre temas bíblicos o sobre la vida de frailes, que, tras la aparición del protestantismo, podían, sin duda, servir a los intereses de la herejía. Cuando en 1540 cierto fray Pedro de Orellana fue encarcelado por el Santo Oficio en Cuenca, acusado de acercamientos a la llamada «secta de los luteranos», logró desarrollar desde la prisión inquisitorial una activa redacción de coplas, entremeses y farsas que le solicitaban sus admiradores. A los inquisidores confesaría que había escrito en su celda «ynfinitas farsas» (Castillo Gómez 2006, 143-5). Se comprende que, a medida que el conflicto religioso no mostraba signo alguno de resolverse, y que las farsas eran cada vez más publicadas por los impresores, como parte de un negocio que exigía escasa inversión, pero proporcionaba pingües beneficios, se plantearan medidas de control sobre la representación y difusión de las obras teatrales. En 1555 las Cortes castellanas solicitaron que se prohibieran los libros «de mentiras y vanidades como son Amadís y todos los libros que después de él se han fingido de su calidad y lectura, y coplas y farsas de amores, y otras vanidades»,¹⁶ que pervertían a la juventud y se apartaban de la doctrina cristiana. La respuesta a todas estas demandas se vio discretamente recogida en la *Pragmática so-*

¹⁶ *Capítulos y leyes discedidos en las cortes de Valladolid, el año que pasó de 1555...* Valladolid: Sebastián Martínez, 1558, fol. 55v.

bre la impresión de libros (1558) y en el *Índice de Libros prohibidos* (1559), donde se incluyeron a algunos autores y sus ediciones, como obras de Bartolomé Torres Naharro.¹⁷ Sin embargo, el éxito popular del teatro era una realidad incontestable. Y a medida que en las plazas y en los nuevos corrales de comedias se sucedían las representaciones ante un público entusiasta, las críticas de los moralistas arreciaron. Se trataba de un fenómeno que hoy denominaríamos como ‘de masas’, que se difundía de una manera oral e itinerante, de acuerdo con las formas de representación teatral de la época. Un texto impreso, como la *Propalladia* de Torres Naharro, podía ser prohibido o censurado, pero ¿cómo se podía controlar a los actores? Sin duda, su ‘libertad’ representaba un problema para la Fe y para la Corona, a los ojos de la Inquisición y del Consejo de Castilla, dos instituciones de las que el cardenal Espinosa fue presidente. El 13 de junio de 1572, el Consejo de la Inquisición, presidido por Espinosa, remitió al Comisario del Santo Oficio en Salamanca, Francisco Sancho, la siguiente instrucción:

Entendiéndose que se hazen representaciones en vulgar de cosas de la sagrada escriptura y que allí se tratan de las más substanciales de ellas: ha parescido que se podía proveer que los que las ubiesen de representar las llevasen primero a los inquisidores para que las viesen y aprobasen: hareis, señores, que se platique sobre esto y será bien que para mayor inteligencia destos daños se procure haber algunos destos autos y se vean, y avisarnos eis de vuestro parescer y del medio que se podia dar para obviar estos inconvenientes.¹⁸

Ahora bien, no era la cuestión de la herejía lo que más les preocupaba a los moralistas, pues el público castellano parecía ser ya un fino censor y sabía detectar aquellos argumentos que escondieran doctrinas heréticas. Lo que fundamentalmente se quería controlar eran los perjuicios para la moral que conllevaban las representaciones de comedias, por la relajación y corrupción de las costumbres que suponían. En este contexto, se comprenden algunas de las acciones de gobierno, relacionadas con el teatro, que Espinosa (cardenal desde 1568) emprendió en los últimos años de su vida. Convertida la ciudad de Madrid en inesperada sede de la corte, desde 1565 el prelado se esforzó por adecuar la vida urbana y los festejos a la nueva condi-

¹⁷ En el catálogo se prohíben, además, entre otras obras dramáticas la *Orfea*, el *Amadís* de Gil Vicente, la *Thesorina* de Jaime de Huete, la *Tidea* de Francisco de las Natas, la *Circe* de Giambatista Gelli, la *Égloga de Plácida* y *Victoriano* de Juan del Encina, o algunas farsas anónimas como la *Josefina* (atribuida a Miguel de Carvajal) (cf. Vélez Sainz 2016).

¹⁸ Citado por Vitse 2005, 95, y antes por Roldán Pérez 1991, 72.

ción de su capitalidad. La presidencia del Consejo de Castilla le daba la suficiente autoridad para ello, pues de este Consejo dependía la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, el órgano de gobierno y judicial del que dependían las localidades donde la Corte tenía su sede, en este caso Madrid. A iniciativa de Espinosa, por ejemplo, el ayuntamiento madrileño recibió varias instrucciones sobre cómo se debían celebrar las tradicionales fiestas religiosas (y sus autos sacramentales), así como otras celebraciones en loor del rey y de la monarquía. Como veremos más adelante, el maestro Juan López de Hoyos sería uno de los humanistas que ayudó al cardenal Espinosa en esta tarea, y es en este contexto cuando un jovencísimo Miguel de Cervantes, discípulo de López de Hoyos, compuso sus versos al natalicio de la infanta Catalina Micaela (1567) y dedicó al prelado su *Elegía* en tercetos a la muerte de Isabel de Valois (1569). Si, como parece, además Cervantes asistió a las sesiones de alguna de las academias literarias cortesanas existentes entonces, o, al menos, tuvo contacto con algunos de sus miembros, como Pedro Laínez, ayuda de cámara del príncipe don Carlos, no puede negarse que fue un testigo muy directo de la política cultural confesional del cardenal Espinosa y de su impacto en la actividad teatral.

La segunda línea de actuación que tomó Espinosa en su propósito de reformar el consumo teatral en Madrid consistió en promocionar que fueran determinadas cofradías religiosas, o asistenciales, las que tuvieran a su cargo los nuevos corrales de comedias. No era una práctica novedosa, en Valladolid se había establecido así desde algunos años atrás, pero cuando en 1572 la cofradía que gestionaba el Hospital de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en Madrid, se quejó de sus parvos ingresos, obtuvieron del Consejo de Castilla autorización para que «las comedias que se representasen en esta corte se hiziesen en los sitios que señalasen los dichos diputados» (Davis, Varey 1997, doc. 1, 89-102). La medida fue dictada por el cardenal Espinosa, tras consultar a los consejeros Gasca y Durango, y suponía, en la práctica, otorgar a esta Cofradía el monopolio de las representaciones teatrales en Madrid. Si lo que se buscaba era un mejor control de esta actividad lúdica, la fórmula era muy adecuada, y consecuente con el ideario confesionalista del prelado, al ofrecer unas representaciones teatrales que obedecieran a un beneficio social y devoto. Además, se reveló como un método sólido. En 1574, cuando se opuso a este monopolio la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora (la cual también tenía a su cargo un hospital, el de la Soledad, o de Niños Expósitos), las dos cofradías llegaron a un acuerdo amistoso para compartir el monopolio, ahora duopolio. Cuando Cervantes empezó a representar sus obras en Madrid, el éxito de la actividad teatral proporcionaba tales beneficios a ambas cofradías, que en 1583 el Consejo de Castilla dio orden de que el Hospital General participase también de los beneficios (Varey, Shergold 1958, 73-4; Sanz Ayán, García García 2000).

Espinosa estaba demostrando su tenaz y persistente propósito de que el teatro en la Corte se ajustara a un canon confesional estricto. Había logrado desplazar a los autores de comedias de palacio, había puesto bajo su control los contenidos de las fiestas religiosas, autos sacramentales y festejos de la villa de Madrid, había otorgado el monopolio de los corrales de comedias a la cofradía del Hospital de la Pasión, e incluso, al final de su vida, trató de poner en marcha una Junta de Reформación, que solo su muerte en 1572 retrasaría varios años.

Pero, aparte de estas iniciativas ¿cuál era la tipología teatral que Espinosa propugnaba? Si los comediantes, como Alonso de Cisneros, tanto le disgustaban, ¿cuál era la alternativa? No hemos encontrado testimonios fidedignos de su asistencia a eventos teatrales, ni siquiera como obispo de Sigüenza, o acompañando a Felipe II en la Corte. No obstante, no descartamos que asistiera en Sevilla, cuando Felipe II fue recibido en la ciudad (1570), a la representación por el Colegio de la Compañía de Jesús de una pieza escrita para la ocasión por el padre Acevedo, con el título *In adventu Regis*, y en la que se mostraba el triunfo del rey y de la Iglesia sobre los moriscos granadinos sublevados. El mismo año también se representó en el interior de la catedral una *Tragedia de San Hermenegildo*, que parece pudo ser escrita por el humanista Juan de Mal Lara para agasajar al monarca.¹⁹ Este teatro alegórico y de propaganda, sin duda, era del gusto del cardenal, y se corresponde con el argumento de la única obra teatral que sabemos le fue dedicada. Nos referimos al manuscrito de una *Obra en la qual se rreprehenden los viçios y se ensalçan las vyrtudes*, compuesta por cierto Jerónimo Pérez del Hoyo, de Toro. El manuscrito fue guardado entre sus papeles de «curiosidad» por Mateo Vázquez de Leca, secretario de Espinosa.²⁰ Que Vázquez decidiera conservar esta *Obra* nos revela que el texto tenía cierto interés para él. Concebida bajo la tipología teatral de una «justa», la pieza no conserva indicaciones sobre cuándo o dónde se representó, si es que en alguna ocasión llegó a ser puesta en escena. Puesto que Pérez del Hoyo se refiere a Espinosa como «obispo de Sigüenza y presidente del ssumo [sic] Consejo de su magestad», esto permite situar la dedicatoria entre 1568, año en que Espinosa recibió el citado obispado, y 1572, en que falleció. El argumento, no obstante, es significativo: gira en torno al problema de las herejías y la parábola del hijo pródigo. Su valor como texto poético y dramático no es muy

¹⁹ La obra de Acevedo se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid, 9-2564, ms. 383, fols. 41r-58r. Sobre la *Tragedia de San Hermenegildo*, Sánchez Arjona 1887, 205-7.

²⁰ Pérez del Hoyo, *Obra en la qual se rreprehenden los viçios y se ensalçan las vyrtudes*, Biblioteca Zabáburu, Altamira, carpeta 154, doc. 84. «Es una fittion de justa», explica el autor.

elevado, ni su autor Pérez del Hoyo (sobre el que nada hemos averiguado) fue conocido en la época, pero su *Justa* teatral constituye un ejemplo de la orientación confesional que Espinosa consideraba que el teatro debía tener. Se comprende que Cisneros insistiera en el carácter católico de lo que representara ante la reina Ana (1570).

Ahora bien, sería un error considerar que el cardenal Espinosa solo pretendía promover un teatro carente de calidad, religioso, o arcaico. Al contrario, no debemos olvidar que, como presidente de la Suprema, autorizó las ediciones castigadas de *La Celestina*, del *Lazarillo*, de las obras teatrales de Torres Naharro y de los poemas de Castillejo. Fue un cliente de Espinosa el humanista y cosmógrafo Juan López de Velasco, quien por mandato inquisitorial y «con licencia del consejo de la santa y general Inquisición y de su Magestad»,²¹ realizó la edición expurgada conjunta de la *Propalladia* y del *Lazarillo* y, en otro volumen de la poesía de Cristóbal de Castillejo. Esto supuso recuperar un verdadero canon literario en lengua castellana, que había sido sometido a severas prohibiciones por el Santo Oficio en 1559. Espinosa, en cambio, aceptó la propuesta de rescatar de la censura estas obras, tras proceder a su renovación moral. La nueva edición de las obras de Castillejo se publicó en 1573, ya fallecido Espinosa, pero en sus preliminares se hace expresa mención de la próxima publicación de otras obras:

Y así, viendo que las obras de Castillejo eccelentes y maravillosas en la elegancia y abundancia de palabras y conceptos, andavan derramadas y perdidas de mal escritas y con riesgo de prohibirse por algunos respetos, y que la Propaladia de Torres Naharro, obra singular y estremada en el donaire y gracia de la lengua, aunque estava prohibida en estos reynos años avía, se leía e imprimía de ordinario en los estrangeros. (Vélez Sainz 2016, 83 nota 18)

A los pocos meses, en efecto, se publicaba la *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro y Lazarillo de Tormes. Todo corregido y emendado por mandato del consejo de la Santa y General Inquisición* (Madrid: Pierres Cosín, 1573) (Ruán 2016). Que fuera Espinosa quien autorizara la difusión, castigada, de estas obras, y en especial de la *Propalladia*, obra que contenía varias de las comedias de Torres Naharro, bastantes de sus poesías y su importante proemio, donde se proporcionaba la primera exposición teórica importante acerca del teatro en el Renacimiento europeo, permite contemplar la concepción que tenía el cardenal sobre el teatro español desde una perspectiva diferente. No se trataba de prohibirlo (como se haría unas décadas más tarde), sino de moralizarlo en sus contenidos y de mejorarlo en su calidad li-

²¹ Tal y como figura en la portada de las ediciones de estas obras.

teraria, un objetivo para el que la lectura de 'clásicos' teatrales, como Torres Naharro, era una laudable iniciativa.

Si esto era lo que se buscaba, entonces el modelo dramático que más se acercaba al ideario de Espinosa era, probablemente, el que proponía el naciente teatro jesuítico. No en vano, los contemporáneos al prelado no dudaron en vincular su ascenso político con el hecho de que fuera muy afecto a la Compañía de Jesús. Son varios los testimonios que acreditan el aprecio que los propios padres tenían hacia Espinosa (Orella y Unzué 1975, 576). Es más, según Martínez Millán, lo más relevante del ascenso de Espinosa «fue el patronazgo que recibió de la Compañía de Jesús, cuyo general Francisco de Borja le recomendó ya en 1559 vivamente a Felipe II para que lo ascendiese a un obispado o a cargos más altos de la Monarquía» (1999, 194-5). Cuando en 1562 el rey le llamó a Madrid y le recibió como consejero en el de Castilla, no tardó en constatar lo adecuada que era la recomendación de Borja, y el «ave gorda», como el arzobispo Valdés llamaba a Espinosa (citado por García Hernán 2000, 155), alcanzaría pocos años después las más altas magistraturas del gobierno de la Monarquía (las presidencias de los dos consejos antes citados) y un asiento como consejero de Estado. Desde aquí favoreció grandemente los intereses de la Compañía, en especial ante el propio Felipe II, a quien entre 1569 y 1570, según los propios jesuitas refieren, convenció de que «la Compañía es la religión que ahora más fruto hace en la Iglesia de Dios» (García Hernán 2000, 155, nota 168). Nombrado obispo de Sigüenza, una de sus primeras medidas fue favorecer la creación de un Colegio de la Compañía en la sede de su obispado (1569). Esta circunstancia nos lleva a plantearnos si Espinosa conoció la obra teatral del jesuita Pedro Pablo Acevedo, cuya labor docente y teatral en el colegio sevillano de la Compañía, entre 1561 y 1572, era muy celebrada. Tal fue su prestigio que en 1572 fue enviado como profesor al nuevo Colegio de los jesuitas que se abrió en Madrid. Para entonces, sin embargo, Espinosa había fallecido (murió en septiembre de dicho año), y Acevedo solo viviría un año más, pero cabe preguntarse si el cardenal favoreció que este fuera llamado a la Corte para, precisamente, reformar el consumo teatral de la Villa y Corte, en la misma línea que Martín Roa y P. Santibáñez elogiarían luego su obra dramática:

Llevó la palma de nuestro siglo en saber juntar lo dulce con lo provechoso: hizo mil ensayos para hacer sabrosa la virtud a los mozos y con estilo y nombres de comedias enseñó al pueblo a reconocer sus vicios en personas ajenas y enmendarlos en las propias suyas. Trocó los teatros en púlpitos y despidió a sus hombres de sus representaciones más corregidos y contritos que los excelentes predicadores de sus sermones. El argumento y materia daban las tragedias del mundo y los desastrados fines de la vanidad; era el fin de ellas no engañar o entretener el tiempo sino desengañar

las almas y remediarlas; no reír culpas (vicio común de los que en el mundo usan) sino llorarlas: el intento del padre y de la Compañía en hacerlas, el mismo que el de Cristo en sus parábolas y el que algunos padres de la Iglesia griega y latina tuvieron en escribirlas, y para el que ellas primero se instituyeron condenar los abusos de el mundo, esconder en el gusto de la representación la aspereza de la reprehensión de sus costumbres, el remedio de sus vicios, el desengaño de sus errores [...].²²

Trocar los teatros en púlpitos, no hay mejores palabras para definir el proyecto confesional que Espinosa impulsaba para este tipo de actividades culturales. Como es natural, el lector habrá recordado en este momento la posible formación de Cervantes en algún colegio de la Compañía, ya fuera en el sevillano de San Hermenegildo o en el cordobés de Santa Catalina,²³ e incluso tendrá en la memoria la supuesta identificación, planteada por García Soriano, entre nuestro escritor y cierto Miguel, que el padre Acevedo citó en uno de sus certámenes latinos. Nosotros no iremos más allá al respecto. Es verdad que Cervantes, en su *Coloquio de los perros* (1613), elogió la pedagogía que se impartía en los colegios de la Compañía, pero esto no prueba que estudiara en uno de ellos. Lo más probable, como sostiene Lucía Megías, es que gran parte de los grandes conocimientos de Cervantes tuviera un origen autodidacta, como fruto de unas lecturas amplias e intensivas (Lucía Megías 2016, 108), pero, puesto que sabía leer y escribir (y esto último nada mal), su familia debió ponerle a aprender a escribir en alguna de las escuelas de primeras letras que por entonces proliferaban en las ciudades castellanas. El único dato cierto (o al menos conocido) es que cuando la familia Cervantes se asentó en Madrid, hacia 1566, Miguel empezó a recibir lecciones del maestro Juan López de Hoyos, y que, gracias a este, inició, al poco tiempo, una relación clientelar con Espinosa, interrumpida por el inesperado viaje cervantino a Italia a fines de 1568. En este tiempo, Cervantes fue testigo de la reforma confesional del teatro que planteaba el Cardenal, pero para ello tuvo dos mentores. Los cervantistas, en su gran mayoría, han dado gran importancia a la influencia de Lope de Rueda en la formación dramática del autor del *Quijote*, y han situado en las ciudades de Sevilla o en Córdoba su asistencia a representaciones de Rueda. Sin embargo, no debería descartarse que

²² Roa, Martín de; Santibáñez, Juan (ca. 1600). *Historia general de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*. Manuscrito. Biblioteca Universitaria de Granada. Ms. Caja A-49, Caja B-048, Caja B-049 y Caja B-050 (en Gallardo, 1863, 10-11).

²³ Que antes Cervantes hubiera podido estudiar con los jesuitas era una presunción que expuso Rodríguez Marín (1905), y que Astrana Marín (1948-58) desarrolló después en su biografía del escritor, si bien este afirmaba que no fue en Sevilla, sino en el colegio cordobés de los jesuitas, donde Cervantes recibió algún curso de humanidades (I, 350 y ss., 415 y ss).

el verdadero y más importante aprendizaje teatral de Cervantes se desarrollara, en realidad, en Madrid, donde sabemos que su familia vivía desde 1565, y que este se realizara bajo la influencia de López de Hoyos y del actor Getino de Guzmán. La hipótesis es (como a continuación veremos) verosímil, y si fue así, entonces habría que enmarcar dicha formación dentro del proyecto confesional del cardenal Espinosa, de quien el maestro López de Hoyos fue un publicista muy activo.

3 Juan López de Hoyos, Alonso Getino y el teatro madrileño (1565-72)

No cabe duda de que, si el joven Miguel de Cervantes pudo aventurarse a ser admitido en la clientela del poderoso Cardenal, no fue tanto por sus méritos, sino por los de su maestro. Fue este quien le calificaría como su caro y amado discípulo, en la relación de los funerales por la reina Isabel de Valois. Se ha intentado aclarar tan elogiosos calificativos. Sabemos que la familia del futuro autor del *Quijote* se asentó en Madrid entre 1565 y 1566, tras residir durante los años anteriores en Cabra, Sevilla, Córdoba y Alcalá de Henares. Es posible que fuera entonces cuando Miguel de Cervantes asistiera a la escuela privada que (se cree) López de Hoyos tenía abierta en su casa, o en la Capilla del Obispo, donde detentaba un beneficio eclesiástico. Si tenemos en cuenta que entre 1566 y 1568 el Estudio de la Villa estuvo cerrado, se comprende que la familia de Cervantes optara por recurrir a los servicios de aquel clérigo madrileño. Como Cervantes había cumplido los dieciséis años, no parece que recibiera de López de Hoyos lecciones de escritura (que se aprendían a más corta edad), sino de latín y de cultura clásica para completar su formación. El objetivo familiar era que el hijo pudiera servir como escribano o secretario en la administración real y eclesiástica, o al servicio de los muchos consejeros, nobles, letrados, mercaderes y solicitadores que acudían a Madrid, siguiendo a la Corte. Su padre, Rodrigo de Cervantes, ejerció este último oficio, y Miguel también se mostraría, tras su regreso del cautiverio argelino, como un eficaz intermediario mercantil en los negocios entre particulares, ya en Sevilla, ya en Madrid. En nuestra opinión, cada vez parece más evidente que el joven alcalaíno nunca acudió como alumno a las clases del Estudio de la Villa, y que cuando López de Hoyos presenta en 1569 a Cervantes como su discípulo, se refiere en realidad a un pupilaje personal,²⁴ sin excluir que de es-

²⁴ Sabemos que López de Hoyos aceptaba este tipo de pupilajes por parte de particulares. En 1573 Luis de Herrera, regidor de Madrid, contrató por una elevada cantidad de dinero al maestro para que se encargara de la educación de sus hijos. Dato recogido por Guerrero Mayllo 1993, 92, nota 113.



Figura 2 Autor desconocido. Miguel de Cervantes, joven, recitando ante López de Hoyos. 1948. 7 × 11 cm. Colección de cromos Liebig. Serie Miguel de Cervantes (en holandés). Bélgica: Compagnie Liebig. Colección del Autor

ta enseñanza se derivara después que Cervantes ejerciera como su «repetidor», es decir, como ayudante del catedrático en el Estudio.

Probablemente a los menesteres de un oficio cancilleresco, y no a los de la literatura, se hubiera dedicado Cervantes el resto de su vida, si no hubiera sido por la influencia de López de Hoyos, quien le abrió la mente hacia la contemplación de las Musas y le franqueó las puertas de la Corte. En nuestra opinión, el papel de este humanista en la formación de Cervantes como escritor fue esencial.²⁵ Supo descubrir la genialidad que subyacía en su alumno y, con destreza, la potenció. La manera en que se refiere a él como su caro y amado discípulo no solo nos revela su gran aprecio personal, también refleja las esperanzas que había depositado en su futuro. Y este porvenir López de Hoyos decidió encammarlo en las manos del cardenal Espinosa, con quien el maestro madrileño había establecido una estrecha relación clientelar. Es poco lo que se sabe de la vida de este humanista antes de 1568,²⁶ cuando logró la cátedra de Gramática en el Estudio de la villa de Madrid, pero no hay duda de que a partir de este año se convirtió en una figura relevante en la vida cultural madrileña, siempre bajo la protección del cardenal Espinosa. Este ne-

²⁵ Han analizado su influencia en la concepción historiográfica cervantina, por ejemplo, Alvar Ezquerro y Montcher (2014).

²⁶ Véanse, acerca de López de Hoyos los más recientes estudios de Alvar Ezquerro (2005; 2006; 2008; 2014).

cesitaba de un buen panegirista, que divulgara los méritos de su gobierno, y López de Hoyos era bastante capaz para tal cometido. No estamos ante un quevedesco «dómine Cabra», tutor y maltratador de pupilos, sino ante un sacerdote humanista, que tenía a su muerte una gran biblioteca, compuesta por unos cuatrocientos títulos, que nos ponen de manifiesto tanto su conocimiento del latín, del griego y del hebreo, como su afición por la lectura de algunas obras de Erasmo (Alvar Ezquerro 2005; 2014).

Entre 1568 y 1573 López de Hoyos fue el organizador y cronista de un gran número de eventos celebrados en Madrid por entonces, y siempre al servicio de Espinosa. El ayuntamiento, deseoso de emular en este aspecto a otras ciudades españolas, como Valladolid, Salamanca o Sevilla, recurrió al maestro para que este diera a los festejos urbanos el realce y boato renacentistas que, la villa, como nueva sede de la Corte, deseaba ofrecer a sus vecinos y a los cortesanos.²⁷ Fue, por ejemplo, él quien compuso en 1568, para los funerales del príncipe don Carlos en el convento de santo Domingo el Real, «los Epitaphios, Hieroglyphicas y versos». Se confirma su autoría por un acuerdo municipal para que se le recompensara esta labor con veinte ducados, y donde se detalla su labor como coordinador general del programa funerario: «por el trabaxo que puso en los Epitafios que ordenó y dio industria para la pintura dellos... y trabaxo en escriuirlo y hazerlo pintar, y asistir con los pintores a ello, y en las honras al ponerlo por su orden». Esta labor de organización se repitió al morir en octubre de 1568 la reina Isabel, a pesar del «poco tiempo que para ello me dio el ilustre ayuntamiento desta villa» (declara el propio sacerdote) (Río Barredo 1999, 153-4). De nuevo, dos años más tarde, se acudió a López de Hoyos para organizar la entrada solemne de la reina Ana de Austria en la capital, siendo el progenitor de la mayor parte de los elementos literarios (poemas e inscripciones), así como de las alegorías, jeroglíficos y personificaciones que realizaron la bienvenida a la soberana (Velázquez Soriano et al. 2007). De manera paralela, recibió el monopolio de la publicación de relaciones sobre tan notables eventos (Río Barredo 1999, 158-9; Vaquero Serrano, Vargas Díaz-Toledo 2020). Entre 1568 y 1571 fue el autor de la *Relacion de la mverte y honras fúnebres del SS. Principe D. Carlos* (Madrid, 1568);²⁸ de la *Historia y relación verdadera de la enfermedad [...] de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valois* (Madrid,

²⁷ Sobre los festejos urbanos en Madrid durante esta época, debe acudirse al excelente trabajo de Río Barredo (1997) y también a Cámara Muñoz 1986.

²⁸ *Relacion de la mverte y honras fúnebres del SS. Principe D. Carlos, hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el segundo nuestro señor. Compvesto y ordenado por el M. Juan Lopez Cathedratico en el Estudie desta villa de Madrid. Dirigido al Illustrissimo y Reuerendissimo Cardenal don Diego de Espinosa, Obispo de Ciguença, Presidente del consejo Real, Inquisidor general &c. Con privilegio.* Madrid: Pierres Cosin, 1568, 8^o.

1569); *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid recibió a la Sereníssima Reyna doña Ana de Austria* (Madrid, 1572). Asimismo, publicaría en latín dos piezas de oratoria latina, una para festejar la batalla de Lepanto, *In commendationem et encomium parti triumpho funditas...* (Madrid, 1571), y la otra por el nacimiento del príncipe don Fernando, una *Laudatio* de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Vaticana. Ante este repertorio de publicaciones no ha de sorprender que Alfredo Alvar definiera a López de Hoyos como «un Tiziano de la pluma y del papel», pues si el pintor veneciano dedicó sus pinceles a ensalzar las gestas de Felipe II durante los años setenta del Quinientos, el humanista madrileño hizo lo propio con sus relaciones y poemas (Alvar Ezquerro 2016, 323).

No obstante, en todas estas obras de López de Hoyos, no es al rey, sino al cardenal Espinosa, el protagonista. Incluso, aunque el ayuntamiento de Madrid fuera la institución que financiara la impresión,²⁹ las tres relaciones citadas fueron dedicadas por el prelado, cuyo escudo figura en las portadas o en el interior de estas obras. Como era de esperar, Espinosa es presentado siempre de manera destacada en los eventos narrados, elogiándose las funciones que desempeñaba en el gobierno de la Monarquía. En el análisis de estos contenidos, María José Del Río Barredo (1999, 151-69) destaca, por ejemplo, que, en la relación de las honras fúnebres de don Carlos, López de Hoyos justifica su ausencia en la octava funeraria (lo que generó cierta polémica entonces) por las múltiples ocupaciones que el prelado debía atender. De igual manera, en la relación de las honras por la reina Isabel de Valois, se aprovecha para introducir unos párrafos sobre la recepción del legado papal, que había traído desde Roma el capelo cardenalicio para Espinosa, con el objeto indisimulado de hacer una loa de este. La actitud de López de Hoyos no era fruto de la casualidad, o de la mera adulación.³⁰ En la relación de la *Entrada* de la reina Ana de Austria, añadiría ya una epístola en la que solicitaba el favor del cardenal, al que se dirige como su «patrón y señor», y desvela que, si antes le había ofrecido sus otras relaciones, había sido porque su redacción le había sido encomendada directamente por el propio prelado segoviano (Río Barredo 1999, 156). No ha de sorprender que cuando Espinosa falleció (1573), López de Hoyos fuera quien publicara un *Epicedion*, glosando su figura, texto elegíaco

²⁹ Como la de las exequias de la reina Isabel. El ayuntamiento acordó dar «al maestro Juan López cincuenta ducados para ayudar a ynpimir el libro que a hecho dirigido a esta villa, de la muerte y obsequias de la reina nuestra señora». Archivo de la Villa de Madrid, *Libro de Acuerdos*, XVIII, f. 269r (27 de mayo de 1569).

³⁰ Como dato curioso, Espinosa y López de Hoyos compartían al mismo huésped, en la denominación de la época, que les alquilaba sus posadas en Madrid, el regidor Pedro Vozmediano (Guerrero Mayllo 1993, 218).

que Mateo Vázquez guardó entre sus papeles de «curiosidad».³¹ Fue en este contexto cultural y cortesano, con López de Hoyos convertido en el panegirista del cardenal Espinosa, cuando el maestro recurrió a la ayuda de su discípulo, para escribir poemas que glosaran los natalicios, funerales y bodas reales en Madrid.³² Como es sabido, el joven Miguel de Cervantes ofreció sus primicias poéticas en dos ocasiones: en 1567, con unos versos a Isabel de Valois, para recitar o para decorar algún arco durante los festejos organizados con motivo del nacimiento y bautizo de la infanta Catalina Micaela; y en 1569, con un soneto, unas redondillas castellanas y una elegía, que Miguel de Cervantes compuso, en nombre de todo el Estudio de la Villa, a la memoria de la reina, fallecida en el año anterior. En ambas ocasiones Espinosa tuvo un protagonismo destacado: en 1567 fue él quien estaba esperando a las puertas de la iglesia de San Gil para recibir a la comitiva real, con la infanta recién nacida, ya que se le encomendó el bautizo (González de Amezúa 1949, 2: 421); y en 1568, cuando presidió los funerales de la reina Isabel, Cervantes aprovechó la ocasión para dedicarle su *Elegía* a la reina.³³ No parece que ambas intervenciones poéticas se debieran a la casualidad, sino al decidido propósito de López de Hoyos por presentar los méritos de su discípulo ante el prelado.

El probable papel de Cervantes en estas fiestas urbanas, no solo como asistente, sino también como ‘actuante’, nos permite preguntarnos ahora por el conocimiento que tuvo de la creciente actividad teatral en la Corte, durante estos años. No cabe duda de que la poesía era entonces el objeto de sus principales quehaceres literarios,

31 Se trata del opúsculo poético latino de Juan López de Hoyos, *In obitvm Illvstrissimi, ac Reverendiss. D. D. Didaci Spinosaes S. C. R. P. Cardinalis*. Esta ‘menudencia’ impresa madrileña se conserva hoy en la Biblioteca Zabálburu (BZ), Altamira, 109, doc. 2. Entre sus papeles de «Diversos de Curiosidad», Mateo Vázquez tenía otro *Epicedio* al cardenal Espinosa, que le dedicó en 1577 cierto doctor Núñez, que identificamos con Francisco Núñez de Oria, médico y poeta neolatino. «Al Illustre señor Mateo Vazquez Secretario de su magestad Epicedio en la muerte del Illvstrissimo cardenal don Diego de Espinosa juntamente con su elogio» (BZ, Altamira, 154, GD. 1, docs. 78-79). Núñez de Oria ya había colaborado con López de Hoyos en menesteres muy parecidos, pues en *Historia y relación* de la muerte y funerales de Isabel de Valois, se incluyó una *Elegía* latina a la reina, escrita por Núñez de Oria. Este mantendría los vínculos con el secretario Vázquez, a quien dedicó en 1572 sus *Avisos de Sanidad*.

32 Tan abundante producción como panegirista explica que a su muerte (1583), López de Hoyos tuviera todavía en su casa «vnos libros por enquadernar que se intitulan del tránsito del príncipe don Carlos y de la reina doña Isabel nuestros señores, que serán veinte o treinta legajos poco más o menos que no se ponen más por extenso porque dicen que no son de provecho» (Alvar Ezquerro 2016, 324-5). En efecto, estas relaciones ya habían perdido todo interés, y como papel viejo debieron ser vendidas en almoneda; años atrás, sin embargo, habían sido las mensajeras de las primicias literarias de un jovencísimo Miguel de Cervantes.

33 Ambos poemas pueden ser leídos en la reciente edición de su poesía, al cuidado de Sáez (Cervantes 2016, 135-48).

y no tanto el teatro o la narrativa en prosa. A este respecto, es interesante su comentario, ya al final de su vida, recordando a Lope de Rueda, donde reconoce que, con el tiempo, algunos versos le parecieron buenos. Es decir, da a entender que en su juventud no tenía la misma opinión. Como ya hemos dicho, poco se ha indagado sobre las primeras experiencias teatrales cervantinas. Y es que, más allá de tratar de averiguar dónde asistió a las representaciones del ilustre batihaja, o si fue actorcillo en alguna obra didáctica jesuita, debería situarse la mirada del investigador en el hecho de que Cervantes, a fines de la década de los sesenta del siglo XVI, vivía en Madrid, donde, además, tenía cierto acceso a Palacio, gracias a algunas amistades. En consecuencia, tuvo la oportunidad de asistir a la amplísima oferta de representaciones teatrales que hubo sobre las tablas madrileñas en aquellos años. Gracias a las investigaciones de Bernardo J. García sabemos quiénes fueron los autores de comedias que durante la década de 1560 la Villa contrató para las habituales representaciones por Pascua de Resurrección, Corpus, Navidad y Carnaval. Nos encontramos a las compañías de Lope de Rueda (septiembre y octubre de 1562, carnaval de 1563), de Gaspar de Oropesa (febrero de 1564), de Jerónimo Velázquez (Navidad de 1564-65), de Francisco de la Fuente y Gaspar de Oropesa (febrero de 1565), de Gaspar Vázquez (Pascua florida en abril de 1565), de Melchor de Herrera (julio de 1565, en este caso por el embarazo de la reina Isabel), y a las de Pedro de Medina, Alonso Rodríguez, Cristóbal Navarro, Francisco Tabo y Jerónimo Velázquez (mayo de 1568) (García García 2009, 30). Quizás nuestro escritor fuera uno de los espectadores que, el 5 de mayo de 1568, asistió a la primera representación de una comedia en el Corral de la Pacheca, alquilado para la ocasión por la compañía del autor de comedias Alonso Velázquez.

En este listado de autores de comedias nos faltan dos dramaturgos más, probablemente menores, pero ambos muy cercanos a Cervantes. Y que consideramos fundamentales en su inicial formación dramática. Nos referimos a su maestro López de Hoyos y a Alonso Getino de Guzmán. La erudición humanística del primero ya sabemos que no era incompatible con la organización de fiestas, entradas reales y funerales, pero no suele destacarse el hecho de que el maestro del Estudio también compusiera autos sacramentales que, como nos recuerda Alfredo Alvar, fueron premiados por la Villa:

En este ayuntamiento [21 de junio 1568] se acordó que se le den el primer y segundo precio [sic] de los autos del día de Corpus Christi al maestro Juan López, el primero que son 12 ducados y a los mayordomos del Hospital de la Pasión el segundo premio de los autos que son 6 ducados... (Alvar Ezquerria 2014, 25)

Y un año después:

En este ayuntamiento (18 junio 1569) se acordó que el primer premio se le dé al maestro Juan López y el segundo a los de las danzas de las moriscas que se vieron en la fiesta de la procesión de Corpus Christi. (Alvar Ezquerria 2014, 26)

El premio en esta ocasión fue de 10 ducados (Alvar Ezquerria 2014, notas 71 y 72). Al parecer, nadie todavía se ha hecho esta pregunta: ¿ayudó Cervantes a López de Hoyos en estos menesteres teatrales sacros, o en otros previos que desconocemos, al igual que le había auxiliado en la preparación de otros festejos municipales, como en el funeral de la reina?

El otro personaje que influyó en la formación teatral cervantina fue Alonso Getino, quien además de vecino, huésped y buen amigo de la familia del escritor en Madrid, colaboró estrechamente con López de Hoyos en la organización de los funerales y festejos de la Villa entre 1568 y 1571. Como nos contara Astrana Marín (1948-58, 2: 153-7) en su monumental biografía cervantina, Getino de Guzmán había sido danzante y tañedor en varias compañías de cómicos, en particular en la de Lope de Rueda. Su experiencia teatral le permitió tener los suficientes conocimientos escenográficos como para dedicarse de manera individual a otros menesteres, organizando fiestas particulares y públicas. Cuando se produjo el asentamiento de la Corte en Madrid (1561), la ciudad se convirtió en el escenario de las grandes solemnidades palatinas, que precisaban de manos expertas para ejecutarse con el mayor boato y decoro. El Ayuntamiento, en consecuencia, le encomendó la organización de la mayor parte de estos festejos. Esta confluencia de relaciones y de amistades personales explica, a nuestro entender, el encargo a Cervantes de un soneto, dedicado a la reina Isabel de Valois tras el nacimiento de la infanta Catalina Micaela, en 1567. Desconocemos exactamente cómo se desarrollaron las fiestas madrileñas por el nuevo natalicio,³⁴ pero sí sabemos que su organización fue contratada por la Villa con Diego de Ostia y Alonso Getino de Guzmán.³⁵ Es probable que este, más versado en tramoyas teatrales y otros espectáculos escénicos, buscara entonces la colaboración del principal erudito local, López de Hoyos, con quien sabemos que después colaboró en la organización de otras celebraciones urbanas. No sería extraño, pues hubo clara colabora-

34 Solo sabemos que el príncipe don Carlos organizó y participó en una escaramuza o juego de cañas a la morisca enfrente del Alcázar y desde allí, a la cabeza de una cuadrilla de cortesanos, se fue por Madrid de fiesta durante toda la noche (Rodríguez Salgado 2003, 93).

35 En sesión de 7 de noviembre de 1567 se acordó se les librasen «cient reales por las invenciones que sacaron en las fiestas del buen alumbramiento de la Reyna Nuestra Señora» (Archivo de la Villa de Madrid [AVM], *Libros de Acuerdos*, tomo 18, fols. 24). La villa también pagó unas fiestas con toros por el nacimiento de la infanta (AVM, *Libro de Acuerdos*, tomo 16, fols. 161v-163r).

ción entre ambos durante los años siguientes. Getino proporcionaba su experiencia en la escenografía y en la construcción de tramoyas y de arquitecturas efímeras, mientras que el catedrático de gramática ponía a disposición su conocimiento del latín, de la emblemática y de la mitología, para adecuar los arcos y espectáculos de Getino con los discursos humanísticos y políticos que se deseaba transmitir a través de estos festejos públicos. Y, en dos ocasiones, tanto en las fiestas por el nacimiento de la infanta (1567), como en los funerales por la reina (1568), encontramos, y no parece que fuera casualidad, los nombres de Cervantes, Getino y López de Hoyos.

Es verdad que Cervantes resulta muy parco sobre sus iniciales experiencias teatrales (que aparentemente solo inició tras su regreso de Argel); es verdad que solo nos confiesa que de joven asistió a comedias o a autos sacramentales de Lope de Rueda y Pedro Navarro; es verdad que nada nos dice en sus escritos sobre su amistad con López de Hoyos o Getino de Guzmán. Ahora bien, esto no invalida la hipótesis de que con ellos Cervantes debió adquirir, necesariamente, una experiencia mucho más directa y personal sobre la actividad teatral, de la que pudo adquirir como mero espectador de las representaciones de Rueda y Navarro. ¿Fue así como Cervantes aprendió, a través del tamiz humanista de López de Hoyos, su interpretación tan clásica y aristotélica del teatro? ¿Provino de la misma influencia la inicial predisposición cervantina hacia la composición de comedias y tragedias de carácter histórico, que estarían en línea también con las actividades como cronista y publicista político de su maestro madrileño? ¿Aprendería Cervantes de Getino la utilidad de la música y del baile en la escenografía teatral? En nuestra opinión, es lo más probable. Lo que no aventuraba entonces el futuro escritor es que él se dedicaría años más tarde a componer comedias, tragedias y entremeses. Sus horizontes eran bastante más elevados.

Y, de nuevo, debemos volver a la figura del cardenal Espinosa. Si el poderoso presidente del Consejo de Castilla y del Santo Oficio había iniciado una reforma del teatro castellano, empezando por la Corte, necesitaba de colaboradores en el ámbito de la cultura que la llevaran a cabo. En nuestra opinión, entre ellos estuvieron López de Hoyos y Getino de Guzmán. Ambos fueron dos de sus agentes para trasladar los mismos principios confesionales a los festejos públicos en Madrid. No solo fueron las personas a las que se encomendó la organización de tantos festejos públicos en la villa, sino que también cabe preguntarse por el inesperado papel de López de Hoyos como autor de teatro. Desconocemos el contenido de sus autos sacramentales para las fiestas del Corpus Christi en Madrid, en 1568 y 1569, pero el hecho de que fueran premiados por la Villa lo atribuimos no tanto a su calidad, como a la protección de Espinosa. En dichos años se vivían momentos de gran incertidumbre política. Recordemos que en enero de 1568 Felipe II había ordenado la prisión en palacio del

príncipe don Carlos, quien fallecería pocos meses después, el 24 de julio. Y que en diciembre del mismo año se inició la rebelión de los moriscos de Granada. Se comprende que cualquier evento popular en Madrid fuera vigilado férreamente por las autoridades. Y los festejos del Corpus Christi no fueron una excepción. Desde que la Corte se instaló en la Villa, solía asistir el rey y la familia real, junto con un innumerable séquito de consejeros reales y cargos eclesiásticos y municipales (Portús Pérez 1993). La procesión salía de la iglesia de Santa María la Real y seguía por la Plaza Mayor, la calle de Toledo, las plazas de Puerta Cerrada, del Cordón y de San Salvador, para retornar por la Plaza Mayor a la iglesia de origen (Montoliú Camps 1996, 123). Esta procesión duraba varias horas, y durante los siguientes días se completaba la celebración religiosa con representaciones de autos sacramentales, corridas de toros y danzas (1996, 125). Que López de Hoyos, de nuevo, tuviera tan particular protagonismo en estas fiestas del Corpus, no creemos que pueda desligarse del interés de Espinosa por ofrecer, a través de sus autos sacramentales, luego generosamente premiados, unas representaciones sacras ejemplares y al gusto de su concepto del teatro.

Tanto a Astrana Marín (1948-58, 2: 157) como a Canavaggio (1992, 45) les llamó la atención el hecho de que estos poemas cervantinos de juventud presenten unos sorprendentes vínculos con los poemas de un joven poeta cortesano, Pedro Laínez. Como este era por entonces ayuda de cámara del príncipe don Carlos, se ha supuesto, por tanto, que Cervantes tuvo de alguna manera acceso a Palacio, en particular a las academias que se convocaban bajo la protección del duque de Alba y de otros potentados.³⁶ ¿Cómo logró acceder a tales ámbitos palaciegos? La opción más viable es que lo hiciera a través de López de Hoyos. No en vano, este estaba decidido a promover a su discípulo ante el cardenal Espinosa, como revela que el propio Cervantes dedicara su *Elegía* a la reina Isabel, «¿A quién irá mi doloroso canto?», al poderoso prelado, unos versos que el maestro del Estudio decidió incluir en su *Historia y relación* de la muerte y exequias de la reina.³⁷

36 Citemos sobre este tema la pionera obra de Sánchez (1961). Véanse también los trabajos de Barella (1988), de Cruz (1998), y de Morros Mestres (1998). Más recientemente Santiago Martínez Hernández ha dedicado unas páginas memorables sobre el papel político y cultural de estas academias en su libro (Martínez Hernández 2004, 65-124).

37 Juan López de Hoyos, *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora... Compuesto y ordenado por el Maestro Iuan Lopez, Cathedratico del Estudio desta villa de Madrid* (Madrid: Pierres Cosin, 1569). Los poemas cervantinos se encuentran en los folios 145-146, 148-149 y 157-162. López de Hoyos compuso otras obras similares en la misma época, como si actuara al modo de 'cronista de la Villa': la *Relacion de la mverte y honras fvnebres del SS. Principe D. Carlos, hijo de la Magestad del Catholico Rey D. Philippe el segundo, nuestro señor* (Madrid, 1568); el *Real Apparato y svmptvosos recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su*

Sobre la posible relación de Cervantes con la academia del duque de Alba y con la clientela de Espinosa, debemos acudir a Santiago Martínez (2004, 103-4), quien nos señala que, cuando en 1567 el noble abandonó la Corte madrileña para sofocar la rebelión neerlandesa, los miembros de su Academia se pusieron bajo la protección del Cardenal. En este contexto, el ofrecimiento a este de su *Elegía*, una de las mejores piezas líricas de Cervantes, se debe entender como un evidente intento de acercamiento hacia el poderoso ministro real. Más allá de los tristes acentos de su poema, o del deseo de que el prelado, en aquella dramática situación, consolara y ayudara al monarca, la última estrofa constituye una declaración del pacto clientelar que Cervantes pretendió establecer con su nuevo «señor»:

Con esto sesse el canto dolorido
 magnanimo señor, que, por mal diestro,
 queda tan temeroso, y tan corrido,
 quanto yo quedo, gran señor, por vuestro.
 (*Historia y relación* 1569, fol. 162)

Su plasmación fue un tanto peculiar. En 1568 Miguel de Cervantes decidió tomar el camino de Italia, probablemente en el séquito del cardenal Giulio Acquaviva, que acababa de visitar al rey Felipe II. Este viaje no estuvo motivado por una fuga, sino que estuvo integrado dentro de un amplio programa de movilidad cortesana, que Espinosa promovió tanto para alejar de España a cortesanos relacionados con el difunto príncipe don Carlos, como para ubicar en aquellos territorios a españoles en servicio de la Corona. A unos, se les señaló Italia como el destino donde ‘purgar’ sus culpas, y muchos siguieron este camino, no tanto porque obedecieran una orden expresa del prelado, sino porque fueron en seguimiento de personajes que, como Juan Zúñiga, nuevo embajador en Roma, necesitaban en sus nuevos oficios de servidores conocidos. Y Cervantes pudo ser uno de ellos. Sabemos que desde Roma Zúñiga trató de buscar acomodo a sus antiguos compañeros de la academia del duque de Alba. Es más, el embajador reconoció que su labor obedecía a una bien estudiada estrategia cortesana, respaldada por Alba y Espinosa, admitiendo que «la Academia será obedecida en que yo tome esto con mucha paciencia» (Martínez Hernández 2004, 108-9). Es aquí donde inevitablemente debemos plantearnos si esto fue lo que determinó el viaje a Italia de Cervantes hacia 1568-69 y su sorprendente selección como camarero de monseñor Acquaviva. Cuando una década más tarde escribió desde Argel su *Epístola* a Mateo Vázquez, el propio Cervantes justi-

M.) rescibio a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nueuamente, despues de celebradas sus felicissimas bodas (Madrid, 1572).

ficaría su viaje como el inicio de un largo período de servicio al rey Felipe II, y no como un mero y diletante vagabundeo por el mundo:

No fue la causa aqui de mi venida,
andar vagando por el mundo a caso
con la vergüença y la razon perdida.

Diez años ha que tiendo y mudo el passo
en seruiçio del gran Philippo nro.
ya con descanso ya cansado y lasso.
(Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 176)

El «descanso» del que habla se lo proporcionó el cardenal napolitano Giulio Acquaviva, refrendario en los tribunales apostólicos de Justicia y Gracia, quien le otorgó un oficio en su cámara. El 22 de diciembre de 1569 se inició en Madrid la información de su limpieza de sangre para acceder al codiciado empleo de Camarero del prelado. Al final, no hubo lugar, y la merced del oficio no se le concedió. Cervantes decidió entonces tomar, junto con su hermano Rodrigo, el camino de la milicia. Solo en la dedicatoria de *La Galatea* a Ascanio Colonna recordará esta etapa de su vida al servicio del cardenal, sin aportar más datos que aclaren este episodio (152).

4 El secretario Mateo Vázquez de Leca, Cervantes y sus vínculos teatrales (1573-91)

Cervantes todavía estaba en Italia, sirviendo en los Tercios, cuando el cardenal Diego de Espinosa falleció (1572). Para entonces ya habría olvidado sus pretensiones de ganarse un oficio en la Corte, gracias a la protección del prelado. La guerra contra el turco le había abierto otras vías para medrar en el servicio regio. Sin embargo, la muerte del prelado sí fue fundamental para que su secretario personal, un sacerdote de origen corso, pero criado en Sevilla desde niño, Mateo Vázquez de Leca, decidiera aprovechar su experiencia en la gestión administrativa y la confianza de Felipe II, para ejercer un preponderante papel político y cultural en la Corte española. Miguel de Cervantes y él se conocieron hacia 1565 en Madrid (no creemos que fuera antes, en Sevilla). Sin duda, trabaron cierta amistad, pues ambos vivían en Madrid y compartían espacios cortesanos muy vinculados con Espinosa. Se comprende, por tanto, que cuando Cervantes quiso buscar amparo desde su cautiverio en Argel, enviara a Mateo Vázquez su famosa *Epístola*, un poema que como ya sabemos, el secretario conservó entre sus papeles de curiosidad (Gonzalo Sánchez-Molero 2010). Sobre las relaciones establecidas entre ambos ha existido una amplia controversia. Ante la lectura de la citada *Epístola*,

ya en 1878 Díaz de Benjumea especuló sobre una antigua amistad sevillana o madrileña de Cervantes y Mateo Vázquez de Leca; más tarde en 1905 los orígenes de su relación fueron sugerentemente explicados por Francisco Navarro Ledesma, quién situó el inicio de la amistad del literato y de Vázquez en Sevilla, en el colegio de San Hermenegildo (Navarro Ledesma 1905). Sobre estas cuestiones ya tratamos en nuestro estudio sobre la *Epístola a Mateo Vázquez*, a donde nos remitimos (Gonzalo Sánchez-Molero 2010), ahora nos interesa volver al debate sobre la relación clientelar que Cervantes pudo establecer con Mateo Vázquez a partir de 1580. Para Benjumea (y para gran parte de los cervantistas del siglo XX) el secretario real no mostró gran interés por la cuestión y nada hizo por el cautivo, antiguo conocido de la Corte. Para Alfredo Alvar, la actitud de Vázquez de desdén hacia el escritor estuvo en consonancia con viejas rivalidades clientelares, generadas hacia 1568, y cuando una década después Cervantes quiso integrarse entre los lequistas, estaba ya «fuera de juego». Nunca fue muy hábil el escritor en cuanto a las amistades cortesanas que debía cultivar (Alvar Ezquerro 2004, 169-72). Sin embargo, los esfuerzos de Cervantes por encajar en este grupo no pueden ser ignorados. Dedicó al secretario regio su *Epístola* (1577), le halagó con el personaje de Larsileo en *La Galatea* (1585), e insertó sus sonetos en los preliminares literarios de algunos libros impresos en la época, como la *Filosofía Cortesana moralizada*, que Alonso de Barros dedicara a Vázquez (1587) (Teijeiro Fuentes 2013). Y es en este punto donde nos debemos hacer la siguiente pregunta: ¿no pudo querer seducir Cervantes los ojos y oídos de Larsileo, no solo con sus conocidas piezas poéticas y de narrativa lírica, sino también con la composición de unas obras de teatro, que podían serle gratas al secretario? En definitiva, lo que pretendemos es ir más allá de *La Galatea*, para buscar en la actividad teatral de Cervantes durante estos años la posible influencia de Mateo Vázquez de Leca.

Diferentes testimonios nos atestiguan que Vázquez era un espectador habitual de comedias, tanto en palacio como en los corrales de comedias. Su afición teatral debió iniciarse en Sevilla, donde vivió entre 1544 y 1564. Allí se había dado a conocer Lope de Rueda en 1559, quien, tras recorrer Castilla durante una década con su compañía, regresó en triunfo a su ciudad natal en dicho año, representando varias comedias ante el público sevillano. En 1564 Vázquez viajó a Alcalá de Henares, donde decidió matricularse, pero al poco tiempo (hacia septiembre de 1565) fue recibido por Diego de Espinosa como su secretario, trasladándose a Madrid. En esta época, al igual que Cervantes, Vázquez tuvo que conocer de primera mano los proyectos de Espinosa para moralizar el teatro, así como la intensa actividad teatral que se desarrollaba en la Corte. Sin embargo, a diferencia de su mentor político, el joven secretario gustaba de las comedias, y también estaba muy interesado en la poesía, siendo él mismo au-

tor de algunos versos afortunados. Tras la muerte de Espinosa y pasar a ser nombrado por Felipe II como su secretario personal, en 1573 Vázquez comentaba en un billete enviado al rey: «Antes de la Comedia, que ha sido bien de ver, tenía escrito lo que aquí embio a V. Mag». ³⁸ La comedia a la que se refiere tuvo lugar en el monasterio de El Escorial. De la misma manera Felipe II le escribe el 29 de junio de 1577, desde San Lorenzo: «Oy y aun en la farsa ley esos papeles, y los aduertimientos de Milio han sido buenos y bien sin causa ni fundamento las más de aquellas guerras» (Riba García 1959, 138). No se trataba tan solo de unas preferencias personales. También en sus gestiones de gobierno Vázquez tenía al teatro entre sus preocupaciones. Sabemos, por ejemplo, que en 1577 el presidente del Consejo de Castilla y el propio Mateo Vázquez escribieron al rey recomendado que los autos sacramentales que se celebraban durante el Corpus en Madrid, se realizaran por la tarde y no por la mañana, antes de la procesión, porque temían que fueran «después pocos a ella». ³⁹ Esta precaución estaba muy en línea con las suspicacias de Espinosa, pero la situación ya era muy distinta. Un año después, en junio de 1578, el famoso Alonso de Cisneros, superados los vetos del cardenal a sus obras, representó varias tragedias ante los reyes, la familia real, su corte y los frailes jerónimos en el monasterio de El Escorial (Pérez Priego 1995, 231-2). Vázquez se encontraba en el monasterio, por lo que hemos de suponer que también asistió a la representación de estas tragedias, como en anteriores ocasiones. Ya fuera porque los efectos de las recomendaciones de la Junta de reformación habían modelado adecuadamente los contenidos de estas comedias y tragedias, ya fuera por cuestiones de gusto personal, lo cierto es que la manera en que Mateo Vázquez se refiere a estas representaciones («ha sido bien de ver») sugiere que no tenía sobre el teatro prejuicios tan arraigados como los del cardenal Espinosa. Es más, tampoco le molestaba que su familia acudiera o participara en comedias. En 1583 le escribía su amigo Juan Ruiz de Velasco, preocupándose por su salud y dándole estas curiosas noticias:

V. m ande abrigado y no ueua muy frío ni caliente, y coma y duerma sin cuidado, y hable v. m. con los médicos en cosas de filosofía por entretener el tiempo; como haze el Marqués de Auñón sin dar traslado a Chumaçero, a su huerta fui a buscarle para çierto negocio y allé un jardín muy lleno de flores [entiéndase damas], representándose en él vna comedia, y la que mejor me pareció fue

³⁸ Mateo Vázquez a Felipe II (San Lorenzo, 23 de junio de 1577), IVDJ, envío 53, caja 69, carpetilla 6, fol. 68. La comedia debió ser una representación realizada en el monasterio.

³⁹ Mateo Vázquez a Felipe II (4 de junio de 1577), British Library, Add. 28263/75, fol. 139; citado por Río Barredo 1997, 139.

mi señora doña Isabel [sobrina del secretario], que estaua bestida de amarillo y la vi muy a mi placer, Dios la guarde y la dexez gozar a sus padres y abuela y a v. m. con el contento y prosperidad que yo desseo.⁴⁰

Ruiz de Velasco no deja claro en su carta si sus elogios a Isabel de Luchiano («la que mejor me pareció fue mi señora doña Isabel, que estaua bestida de amarillo») se deben a que ella era una de las damas que participaban en la comedia, pero no sería extraño. En Palacio la comedia pastoril tenía una gran aceptación como entretenimiento femenino. En 1584 las infantas y sus damas organizaron una mascarada de pastores y pastoras, y tres años después celebraron una gran comedia de temática mitológica y pastoril, donde los papeles de Diana y Cupido, aunque no se especifique en las cuentas, pudieron ser interpretados por la infanta Isabel Clara Eugenia y por el príncipe Felipe. Tal fue el éxito de estas representaciones que, en 1597 se organizó una gran representación de la *Fábula de Dafne*, en las Descalzas Reales, en presencia de la emperatriz viuda María de Austria (Sanz Ayán 2002, 31-2).⁴¹ Mateo Vázquez, como el resto de la nobleza cortesana, no desconocía la existencia de estos eventos lúdicos, que imitaban en sus propias residencias. No solo se hacían por entretenimiento, también se concebían estas representaciones domésticas como unas actividades de aprendizaje, en previsión de que las mujeres más jóvenes de la familia pasaran a servir en Palacio. Y en esta época Mateo Vázquez estaba negociando que su sobrina Isabel fuera admitida al servicio de las infantas, como dama o menina (García Prieto 2018, 218-19).⁴²

Es probable que a esta actitud favorable del ‘archisecretario’ hacia el teatro le ayudara su innegable afición por la poesía. En su biblioteca tenía una colección bastante completa de libros de poemas en latín, castellano e italiano. Entre los poetas latinos, leía a Virgilio, Horacio, Ovidio, Juvenal, y Terencio; entre los italianos, a Ariosto, el *Orlando furioso*, y a Dante; y entre los castellanos, a Juan de Mena, las *Trescientas*, a Gonzalo Pérez, su *Ulixea* de Homero, y a Ercilla, la *Arcauna*. También tenía en su biblioteca los *Triumphos morales*, de Guzmán, las *Coplas de Mingo Rebulgo* y las *Obras* de Francisco Aldana en dos volúmenes, en 4^o.⁴³ Cuando en 1581 Juan López de Velasco ter-

⁴⁰ Juan Ruiz de Velasco a Mateo Vázquez (Madrid, 4 de junio de 1583), IVDJ, envío 56, caja 75, carpetilla 6, s/f.

⁴¹ Sobre la misma ha tratado Ferrer Valls (1994-95; 1999).

⁴² Varias cartas de la condesa de Paredes, aya del príncipe Diego en 1581, atestiguan que la propia Isabel jugaba con el niño y heredero real, elogiando el aya a la sobrina del secretario.

⁴³ El primer inventario que conocemos se realizó en Madrid a 17 enero de 1579: «Los libros que están en la recámara del s^o Matheo Vazquez mi señor en vn estante son los

minó de redactar un inventario de los libros del secretario, le aconsejó que completara sus lecturas adquiriendo las obras de Garcilaso, Torres Naharro, Castillejo y Lucano (Lovett 1977, 137), es decir, las mismas que él había publicado, castigadas, pocos años antes. Como al elaborar su catálogo de la biblioteca del secretario, López no tuvo acceso a algunos escritorios donde Vázquez guardaba los papeles de su archivo personal y profesional, quizás se hubiera sorprendido de hallar en ellos una copia manuscrita de la *Lamentación de Amor*, de Bartolomé de Torres Naharro, el autor que echaba en falta entre las lecturas poéticas del político palatino (Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 256-7). Es verdad que no encontramos en su biblioteca obras de teatro en la misma proporción y número, pero debe recordarse que todavía no era muy habitual su impresión.

No menos interesantes fueron las relaciones del secretario con los comediantes italianos que arribaron a Madrid en 1574, tras triunfar en las cortes de Mantua, Viena y París. Como es sabido, en dicho año llegó a Madrid Alberto Naselli, alias Ganassa, con su famosa compañía. El éxito de sus representaciones, en el estilo de la *Commedia dell'arte*, fue espectacular.⁴⁴ Sus representaciones en el Corral de la Pacheca tuvieron que captar el interés de Vázquez de Leca, siempre tan cuidadoso por evidenciar los nobles orígenes italianos de sus antepasados (Gonzalo Sánchez-Molero 2018).⁴⁵ Vázquez asistió a algunas de ellas. Al menos desde 1579, cuando consta que en dicho año se contrató a Naselli para que representara ante el Consejo de Castilla, institución de la que Vázquez era secretario oficioso. En enero del año siguiente se registra una nueva representación, esta vez en Palacio (Davis, Varey 1997, 78). Cuando en octubre de 1580, al fallecer la reina Ana de Austria en Badajoz, se suspendieron todas las representaciones teatrales, Ganassa y otros comediantes se encontraron con grandes dificultades. Ya al marchar Felipe II y su esposa a Extremadura, para acompañar al ejército en la campaña de Portugal, su compañía

siguientes» (IVDJ, envío 55, caja 71, libro 2, fols. 22r-28r). El catálogo de 1581 fue publicado por Lovett 1977 (137 y ss.). Las citadas Coplas de Mingo Revulgo fueron adquiridas para Mateo Vázquez, por su amigo Julio Vivaldo, en la almoneda de los bienes del duque de Sessa, el 9 de enero de 1579: «Rematose en el dicho [Vivaldo] otro libro de mingo rrebulgo en vn rreal. Pago. 1» (BZ, Altamira, 34, D. 27, s/f).

44 Para la documentación de la estancia de Ganassa en España, véanse los estudios globales de Shergold (1956), Falconieri (1957), Arróniz (1969), Baffi (1981), Sanz Ayán y García García (1995). Las más recientes y amplias aportaciones se las debemos a María del Valle Ojeda Calvo, su tesis (2000) y de la misma autora, Ojeda Calvo 1995 y 1998.

45 La presencia de compañías italianas se vio favorecida lógicamente por la existencia de una importante colonia italiana en Madrid. El ingeniero genovés Juan Luis de Musante tenía en 1587 varios libros de teatro, desde una comedia de Plauto, sin que podamos especificar cuál, ni si era una edición latina, italiana o española, así como otras «Comedias» del italiano Girolamo Parabosco (1524-1577), escritor, compositor, organista y poeta, entre las que referimos *Il Pellegrino*, *Il Viluppo* o *La Fantesca* (cf. Tarifa Castilla 2011).

decidió abandonar Madrid y buscó en Valladolid un nuevo lugar para sus representaciones, donde permaneció hasta septiembre del mismo año.⁴⁶ De vuelta a la Corte, debieron de escribir entonces al rey para solicitar que cesaran las prohibiciones a causa del luto regio. Mateo Vázquez fue su benefactor en esta solicitud. En diciembre de 1581 el presidente del Consejo de Castilla, Antonio de Pazos, le agradeció al secretario que hubiera intercedido en favor de los comediantes para que se les permitiera reanudar sus representaciones en Madrid:

Buen intercesor an tenido en v. m. los comediantes, aquí andabamos con gana dello e no osábamos hasta tener alguna luz de lo de ay, y luego que entendí lo que allí parecía se les dio licencia: y a decir verdad está el pueblo tan triste y aflixido que es bien se entretenga en halgo sin malencolizar en otras cosas de que suele suceder ruines effetos, *Ganasa y Bottarga*, an comenzado a avivar como gusano de seda.⁴⁷

En los libros de cuentas de las cofradías madrileñas, consta que fue el 30 de noviembre de 1581 cuando Ganassa volvió a representar en el Teatro de la Cruz, «el primer día que se representa después de la muerte de la Reyna nuestra señora, que este en el cielo» (Davis, Varey 1997, 215). A esta reapertura del teatro debe referirse Pazos en su carta a Vázquez. En todo caso, lo que ahora nos interesa es que el presidente sugiere que ambos comediantes italianos (Ganassa y Bottarga) eran apreciados por Vázquez. Un gusto que compartía el propio presidente, pues sabemos que fue uno de sus primeros clientes: el 26 de diciembre Ganassa hizo una representación en «casa del sr. Presidente de Castilla» (1997, 78). Poco después otros cortesanos siguieron la misma senda: la compañía del italiano fue contratada por el Comisario de la Cruzada para representar alguna de sus obras ante los miembros del Consejo de Cruzada (1997, 78). Es interesante destacar que el presidente Pazos no se refiere en su carta solo a Ganassa, sino también al que había sido uno de los actores de su compañía, Abagaro Francesco Baldi, alias Stefanello Bottarga.⁴⁸ Es

⁴⁶ Por uno de los documentos publicados por Bernardo J. García sabemos que esa compañía estaba en Madrid el 16 de marzo de 1580 (García García 1992-93, 365-7), y por las investigaciones de N. Alonso Cortés, tenemos noticia de que Ganassa se encontraba ya en Valladolid el 20 de marzo de 1580 (cf. Ojeda Calvo 1995, 122).

⁴⁷ El presidente Antonio Mouriño de Pazos a Mateo Vázquez (Madrid, 2 de diciembre de 1581), IVDJ, envío 21, caja 32, fol. 866. En Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 248, nota 403 transcribimos por error estas palabras como «ganassa y bustanga», sin comprender que eran los nombres de comediantes italianos.

⁴⁸ Como actor a las órdenes de Ganassa se cita a Bottarga en una escritura fechada en Madrid el 13 de marzo de 1580, para la constitución de la compañía del bergamasco. Cf. García García 1992-93 y Ojeda Calvo 1995, 122.

probable que la cita por separado se deba ya a que en 1581 Bottarga había creado su propia compañía, con actores de la anterior compañía de Juan Granada, tras casarse con su viuda, la actriz Luisa de Aranda (Ojeda Calvo 1995, 134).

Este auge del teatro en la vida cortesana y madrileña no habría sido del gusto del cardenal Espinosa, pero lo cierto es que al mismo tiempo su proyecto de moralizar las actividades dramáticas se estaba logrando. El Consejo de Castilla estaba ejerciendo una notable labor fiscalizadora, y para ello había encontrado el mejor cauce para ejercer esta tarea a través de la creación de una Junta de reformación (Ezquerro Revilla 1998). El teatro no fue la única de sus preocupaciones, había otros muchos temas de moralidad que atender, pero ya en 1574 nos encontramos con la denuncia de cierto Cebrián de Caritate, quien, tras la caída de la fortaleza tunecina de La Goleta, había atribuido la misma a la viciosa vida de los sevillanos, pues farsas y comedias se habían celebrado a pesar de que ya se sabía la triste noticia. Cebrián advirtió a Felipe II de que podrían venir otras derrotas si no se ponía freno a los desmanes de aquella nueva Babilonia.⁴⁹ Si esto ocurría en Sevilla, con más razón había que estar vigilantes en la Corte con el contenido de las comedias que se representaban. Desde época de Espinosa ya era habitual, por ejemplo, que el ayuntamiento de Madrid solicitara autorización al Consejo de Castilla para realizar determinadas fiestas.

El 14 de febrero de 1580, por ejemplo, al conocerse la noticia del nacimiento de la infanta María, se aprobó que hubiera algunos festejos, pero moderados, pues la Corte estaba de luto por la muerte de Enrique I, rey-cardenal de Portugal. En estas celebraciones se incluyeron la representación de tres comedias nocturnas, en la plaza de San Salvador.⁵⁰ Con la familia real de luto, y en plena campaña diplomática y de propaganda para lograr que la corona portuguesa fuera ceñida por Felipe II, estas comedias no debían ser irrespetuosas. Otro ejemplo: en mayo de 1580 el ayuntamiento madrileño acordó enviar a dos regidores para solicitar al presidente del Consejo que se autorizara la representación de los autos contratados con Alonso de Cisneros, «autor de comedias, por ser el mejor». La solicitud de licencia se hizo bajo la premisa de que eran necesarias estas representaciones para el entretenimiento de la población.⁵¹ Esta concepción del teatro había permitido la consolidación de un modelo tea-

49 Las cartas de Cebrián de Caritate, con respuestas del licenciado Gamboa, en IVDJ, envió 31, caja 43, carpetilla 59.

50 AVM, *Libros de Actas* (14 de febrero de 1580).

51 «Es muy necesario que Su Señoría sea servido de dar licencia que representen los días que hay de aquí al Corpus Christi sin las más Pascuas y fiestas y si a la gente que tiene no se le da este entretenimiento sería al haber gran costa el sustentar los dijeron [ilegible] se puede excusar el gasto» (AVM, *Libros de Actas* [18 de mayo de 1580]).

tral madrileño, caracterizado por su preferencia hacia las temáticas religiosas e históricas. Esto, sin duda, habría agradado al cardenal Espinosa. En 1583, cuando los regidores sevillanos se opusieron a que en la ciudad se representara en los teatros todos los días (como se hacía en Madrid), se alegó que si en la Corte había tanta oferta era porque iban a los corrales de comedias muchos eclesiásticos y frailes. La asistencia de este público tan selecto tenía un motivo: las obras representadas tenían temáticas devotas, o versaban sobre hechos de la historia de España (Sanz Ayán, García García 2000, 55). Se comprende que Vázquez estuviera entre los espectadores de estas obras teatrales.

Como también lo estaban otros personajes de la Corte. Y es que los corrales de comedias se habían convertido en un inesperado espacio para la pugna política, si así queremos denominar a los conflictos entre bandos cortesanos y linajes nobles, que por entonces tensaban las relaciones entre los consejeros de Felipe II. El gran rival de Mateo Vázquez, el secretario Antonio Pérez, mantuvo durante todo el invierno de 1581 un palco reservado, decorado con un tapiz, en uno de los corrales madrileños.⁵² Era una manera de trasladar al público asistente que, si bien había sido arrestado por orden del rey, no por ello Pérez cejaba en su empeño por volver a su gracia. El lenguaje teatral y sus argumentos se colaron de manera muy curiosa en la mentalidad de los cortesanos de Felipe II. El embajador imperial en Madrid, Hans Khevenhüller compararía con una comedia el debate que, sobre la sucesión a la corona de Portugal, había convocado en 1580 el rey-cardenal Enrique de Aviz.⁵³ Y con comparaciones muy semejantes, Pedro Núñez de Toledo, uno de los principales colaboradores de Vázquez, le había descrito pocos años antes, en clave teatral, la situación en que se encontraban en su lucha contra Pérez. Cada uno, como personajes de una comedia, representaba un papel en la trama de la obra, incluido el de bobo o simple:

52 Así lo declara en el juicio a Pérez uno de los testigos, Fernando Solís: «Y este invierno pasado, [desde] un mes antes de Navidad hasta Carnestolendas, tenía un aposento en el Corral do se representaban las comedias, aderezado de paños de seda y sillas; y daba treinta reales por el dicho aposento cada día; y que esto es lo que sabe; y le parece que procede como hombre fuera de juicio conforme al estado en que se halla y da ocasión de hablar a cuantos hombres, y en Madrid, para que hablen de sus devaneos» (citado por Mignet 1845, 62).

53 «Finalmente, la sacó a teatro público como si fuera vna comedia y representación, para escarnio y burla de la fortuna, saliendo el mismo rey al tablado y haciendo su figura y papel» (Khevenhüller 2001, 180). Tras narrar los argumentos de cada pretendiente al trono, concluye: «De la suerte dicha se concluyó el primer acto o jornada desta comedia o representación. Los demás actos o jornadas no fueron de burlas ni representados, sino con muchas veras, porque el rey don Felipe, que se auía determinado a defender su derecho con armas, auía mirado harto por su fama y reputación y por lo que dirían las gentes, harto auía permitido que se representasse por dar gusto a don Henrique» (182).

En aquella liga diz que entran el electo de Avila y Negrete, y dicen así que se juntaban en esta casa á hacerla dos clérigos, V. m. y yo; un letrado, que es mi hermano, un valiente, que es Negrete, y un simple, que es Suazo. Vea V. m. si son buenos interlocutores para una comedia. Cada hora me parece cosa de menos fundamento y substancia, y en que sé cierto que la parte ofendida no tiene culpa ninguna, como V. m. apunta muy bien en su papel que vuelvo aquí. Hablé á aquel gran personage en ello, y díjome tres cosas en substancia: la una, que si topara escrita esta maraña en un libro, dijera cuya era, y que por ser tal el dueño, le parece no hablarle palabra en ello, porque no la tiene por capaz de razón. Que las personas son tan conocidas y aprobadas que ellas mismas sin hablar se disculpan, pues nadie habrá de buen seso que crea tal cosa de ninguno de los que entran en la farsa, y que así le parece que es lo mejor reírse dello, y dejar hacer al tiempo, que es el que descubre las verdades.⁵⁴

Que Núñez de Toledo se viera a sí mismo y a Mateo Vázquez como personajes de una comedia, en una carta privada a este, nos pone de manifiesto su familiaridad con las representaciones teatrales. También encontramos en Pérez el recurso a la comparación con las comedias para explicar algunos episodios de su vida en la corte española.⁵⁵ Ambos, es cierto, protagonizaron la gran tragedia del reinado de Felipe II. Como corolario a este conflicto, y a la referencias teatrales con que se glosó el mismo, resulta interesante otra carta de Pedro Núñez a Mateo Vázquez (1579), convaleciente, en la que le enviaba unos versos de una tragedia de Séneca, traducidos del latín al castellano: «..., y porque no sea todo hablar en borrascas, vea a v. m. estos versos que son una tragedia de Séneca y dígame v. m. que le parece de la traducción y de tener el ánimo tan compuesto como ally se dice».⁵⁶

Es precisamente en este contexto cuando Cervantes empezó a representar sus primeras obras. Sabemos, sin embargo, que esta no fue su primera opción de vida. Cuando fue liberado y regresó a España (1580), emprendió varias estrategias con el propósito de recuperar el tiempo perdido desde su cautiverio: consiguió una información sobre sus servicios heroicos en los Baños argelinos, se ofreció como 'espía/

⁵⁴ Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez de Leca (Madrid, 31 de diciembre de 1579). Y en otra anterior (Madrid, 3 de enero de 1579) escribe al secretario: «Esta maraña parece juicio de Pedro de la Hera. La liga es de acusar al portuges [sic] y á su amiga la muerte del rey que rabió, el de Avila y la Cruzada, y los demás que están nombrados, es decir, los clérigos, el letrado, el simple y el valiente;». Publicadas en CODOIN 1870, 282, 91-2.

⁵⁵ Tras lograr huir a Francia, cuenta cómo en París se representaban comedias, en las que él era el protagonista (Pérez 1986).

⁵⁶ Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez (S.l., 5 de agosto de 1579), IVDJ, envío 39, caja 51, fol. 33.

correo' de la Monarquía en el norte de África, solicitó un oficio en Indias, y también buscó con ahínco el favor de Vázquez. Su éxito en cada una de estas empresas de promoción, basándose en sus méritos militares y literarios, fue escaso. Tras ser enviado a Orán en 1581, en una misión secreta relacionada con el alcaide de Mostaganem, los servicios de Cervantes no volvieron a ser requeridos. Ni siquiera parece que en los años posteriores se le consultara sobre sus probados contactos en Argel. Su petición para desempeñar algún cargo en la administración americana no fue atendida, y tampoco logró obtener la protección de Vázquez de Leca, o, al menos, no fue admitido entre su clientela al nivel que el propio Cervantes creía merecer. Ante esta situación el heroico veterano de la batalla de Lepanto decidió tomar un camino alternativo, tanto para subsistir como para hacer públicos los méritos de su pluma: escribir obras de teatro. Y parece evidente (o así nos lo hace creer el propio Cervantes), que entre 1581 y 1591 logró buenas críticas con sus comedias y tragedias. Dejemos que él mismo, en su prólogo al lector de *sus Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), nos dé cuenta de ello:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. (21-2)

Al regresar a España, tras diez años de ausencia, Cervantes se encontró con que la calidad de las representaciones dramáticas había mejorado notablemente. No se había abandonado el proyecto confesional de Espinosa, como la Junta de Reformation (creada en 1574) evidenciaba, pero no cabe duda de que en Madrid la actividad teatral, vinculada ya más al ocio que a la religiosidad festiva, se había consolidado. Ante el constante incremento de la población en la Villa, las autoridades no solo estaban preocupadas por el abastecimiento, la sanidad, la mendicidad o la delincuencia, también lo estaban por facilitar actividades de ocio y de entretenimiento para la población. El ayuntamiento se dirigirá al Consejo de Castilla muchas veces solicitando que se permitieran las comedias para descanso y tranquili-



Figura 3 Autor desconocido. Cervantes y actores ensayando en un corral de comedias. 1948. 7 × 11 cm. Colección de cromos Liebig. Serie Miguel de Cervantes (en holandés). Bélgica: Compagnie Liebig. Colección del Autor

dad de los habitantes de la ciudad. Era además un buen negocio, para las cofradías que regentaban los corrales de comedias, para los dueños de las compañías que allí representaban y para los escritores y actores que las componían y ponían en escena. Ante tan halagüeña situación, Cervantes decidió poner su pluma al servicio de los autores de comedias. Era una forma de ganarse la vida, y lograr una fama literaria que hasta entonces les había estado vedada a los dramaturgos en lengua castellana. La decisión cervantina, como nos ha recordado Patricia Marín Cepeda, fue la misma que tuvo que tomar otro poeta cortesano, Juan Bautista de Vivar en 1587, quien confesaba a Ascanio Colonna que había compuesto y vendido dos comedias y una tragedia para poder comer: «Yo me he sustentado y acudido a las obligaciones de mi casa por mi puro trabajo, porque he compuesto dos comedias y una tragedia que me las han pagado muy bien y, si no hubiera sido por esto, hubiera perecido».⁵⁷ Ascanio Colonna, al que Cervantes había dedicado dos años atrás su *Galatea*, debió disfrutar también del teatro madrileño durante su estancia en España, pues Vivas, quien le informaba por carta sobre las novedades literarias, le menciona en ellas el éxito de algunas representaciones teatrales en Madrid, como el cosechado por las compañías de Melchor

57 Carta de Juan Bautista de Vivar a Ascanio Colonna (Madrid, 11 de noviembre de 1587); citado por Marín Cepeda 2015, 335.

de León, Alonso Cisneros, Jerónimo Velázquez, «con las más bravas comedias que se han visto y Ríos, que lo atropella todo».⁵⁸

En su propósito de triunfar con sus comedias y tragedias sobre las tablas de los corrales madrileños Cervantes debió recurrir a algunos de los viejos amigos de la familia, como Alonso Getino de Guzmán, quien, como alguacil y jurado de la Villa, tenía una estrecha relación con la actividad teatral en la ciudad. Es más, era uno de los fundadores del Corral de la Cruz. No hay evidencias, sin embargo, de que Cervantes reanudara su relación con López de Hoyos, aunque no creemos que se olvidara de los autos sacramentales y festejos públicos que su maestro organizó en Madrid, siendo él joven. No en vano, recordemos que en el Proceso de Tomás Gutiérrez (1593), a la pregunta cuarta, el propio Cervantes declaró largamente sobre el origen de las comedias, mostrando un conocimiento exhaustivo del tema (Cruz Casado 2006). Los autos sacramentales eran piezas que se podían escribir con relativa facilidad, y cuya representación en plazas, conventos y casas de particulares proporcionaban unos emolumentos, si no excesivos, sí constantes a las compañías teatrales. No se ha logrado identificar ninguno de los autos sacramentales que escribió Cervantes, más allá de la atribución de alguno, como el anónimo *Auto de la soberana Virgen de Guadalupe* (Montero Reguera 1998). El escritor no debió considerarles como dignos de circular con su nombre, ni con ellos debió ganar premio alguno, como sí hizo su maestro López de Hoyos años atrás, pero parece conveniente reseñar esta coincidencia entre ambos.

En donde Cervantes, sin embargo, sí quiso dedicar mayores esfuerzos fue en componer comedias y tragedias de cierta calidad escénica y literaria. Sin duda, se consideraba como un poeta experimentado, capaz de aspirar a ofrecer obras de calidad. No vamos a entrar en cuestiones relacionadas con el número de sus obras teatrales, fecha de composición o sobre su calidad literaria, ya que no es nuestro objetivo, y existe además una amplia bibliografía al respecto. Pero sí queremos ofrecer un breve listado de las que conocemos y creemos compuestas entre 1581 y 1590: *El trato de Argel*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta*, o *La del mayo*, *La gran turquesca*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda*, *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*, *La Numancia* y, por último, *La Confusa*, o *El laberinto de amor*. Se trata de un repertorio interesante, en el que obras de capa y espada, como *La Confusa*, comparten espacio con tragedias históricas, como *La Numancia*, y con comedias históricas, como *La gran turquesca*. De muchas de ellas solo conocemos el nombre, por lo que su argumento queda a la libre imaginación de los cervan-

⁵⁸ Carta de Juan Bautista de Vivar a Ascanio Colonna (Madrid, 13 de diciembre de 1587); citado por Marín Cepeda 2015, 335. Se refiere Vivar a Nicolás de los Ríos.

tistas, pero de las que sí se ha conservado el texto, se ha podido obtener la evidencia de que Cervantes se encuadró dentro de los planteamientos estéticos de la generación teatral de 1580. Esta escuela dramática española estuvo representada por Francisco de la Cueva, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Argensola y, por supuesto, Miguel de Cervantes.

Como es característico de esta escuela, la producción teatral cervantina durante estos años destaca por su predilección hacia la puesta en escena de temas históricos, una característica que en nuestro escritor se percibe, a su vez, por manifestar un interés muy particular por temas relacionados con la guerra contra el Imperio Otomano. Como veterano de Lepanto y cautivo en Argel durante cinco años, tenía un conocimiento muy directo del conflicto que enfrentaba a la Cristiandad contra el Islam en el mar Mediterráneo. Se ha interpretado usualmente esta insistencia cervantina como un reflejo psicológico de los traumas generados por sus experiencias militares y por su largo cautiverio. No albergamos dudas sobre el hecho de que Cervantes ‘expiaba’ con la composición de estas obras turquescas o con su historia del cautivo, incluida en *El Quijote*, pero también debemos reconocer que él no era el único dramaturgo que ponía sobre las tablas estos temas. Las tramas sobre cristianos, turcos y moros protagonizaron muchas comedias y farsas durante estos años en el teatro español, como *El cerco de Túnez y ganada de la Goleta por el Emperador Carlos V*, y *Segunda parte del corsario Barbarroja*, y *huérfano desterrado*, de Luis Sánchez, etc. (Sener 2018). Ahora bien, a diferencia de todo este nutrido elenco, las obras de Cervantes tenían el valor añadido de haber sido escritas por un protagonista directo de aquel gran conflicto. La Corona no quiso servirse de él como espía en el norte de África, ni premiarle sus heroicos hechos con un oficio en América, pero con sus obras y personajes proporcionó a los espectadores de la época un detallado retrato de aquella guerra cultural, religiosa, económica y militar.⁵⁹ Por ello, sospechamos que las primeras piezas teatrales cervantinas, *Los Tratos*, *Los Baños*, *La Numancia* y *La batalla naval*, pudieron estar relacionadas en su composición con el deseo del secretario por adecuar la actividad dramática a los proyectos políticos de la Monarquía. En esta época Cervantes se prestó a ser uno de los auxiliares en los proyectos culturales del secretario (Gonzalo Sánchez-Molero 2005, 815). Como ya recordábamos en otro lugar:

Es durante los años siguientes cuando la crítica sitúa, con bastante consenso, la composición de las comedias históricas arriba citadas, en las que, no por casualidad, Cervantes dotó de una clara

⁵⁹ Ruiz Pérez 2006; Márquez Villanueva 2010; Garcés Arellano 2005; Baras Escolá 2017.

intención propagandística. En 1585 entregó, por ejemplo, *El trato de Constantinopla y muerte de Selim* al autor Juan de Porres. Sorprende que en Castilla, tras la firma de un acuerdo secreto de tregua con el sultán otomano, se desarrollara en los tablados teatrales este género 'turquesco', o, quizás, por eso mismo. (Gonzalo Sánchez-Molero 2010, 248-9)⁶⁰

Mas, ¿pudieron tener los deseos de Cervantes por obtener el mecenazgo de Vázquez una palpable influencia en la composición de estas obras? Cuando se contempla el abigarrado conjunto de personajes literarios islámicos (turcos, moros, renegados y moriscos) que nos ofrece en sus obras, así como las complejas tramas que desarrolla con ellos en las mismas, suele buscarse en las experiencias vitales cervantinas su origen, mas, ¿no deberíamos buscar también referencias no menos importantes en los horizontes de expectativas que tenían los espectadores y lectores de sus obras? Y en esta línea, si alguien en la Corte de Felipe II podía sentirse interesado por los temas que Cervantes abordaba en sus comedias turquescas era Mateo Vázquez, cuyo pasado como cautivo era bien conocido. Su madre había sido capturada en Córcega por piratas berberiscos y llevada a Argel, embarcada, donde había nacido su hijo Mateo en Argel hacia 1544. Rescatados madre e hijo poco después, fueron llevados a Sevilla, donde se hizo cargo de ambos un canónigo de la catedral, Mateo Vázquez. Ya en Sevilla, el joven tuvo problemas con sus orígenes, pero las sospechas se acentuaron en Madrid, sobre todo a partir de 1578, cuando, tras el asesinato de Juan Escobedo, Vázquez se empeñó en demostrar la responsabilidad de Antonio Pérez. Este, como era de esperar, trató de desacreditar a su rival por todos los medios, y los orígenes del corso le dieron un amplio margen para ello, propagando el bulo de que era hijo de moro o turco. Es conocido el exabrupto que la princesa de Éboli lanzó contra Vázquez ante el propio Felipe II, al referirse a la «desvergüenza de agora de ese perro moro que Vuestra Majestad tiene en su servicio». La frase es recogida por Pérez en sus *Relaciones* (Pérez 1986, 1: 115).

Se comprende que fuera entonces cuando Vázquez decidió despejar todas las dudas sobre su genealogía, reuniendo una gran cantidad de documentación para acreditar su nobleza y limpieza de sangre. El resultado final estableció una narración de los hechos un tanto inverosímil a ojos del lector actual, de tal manera que tanto el Marqués

⁶⁰ Como me escribe en un correo Felipe E. Ruán, sobre estas cuestiones, una óptica centrada en 'la política confesional' tiende a limitar excesivamente la cuestión sobre la relación de Cervantes con el teatro: «Pienso que otras fuerzas o influencias entrarían en juego, tales como los gustos y preferencias del público espectador, o simplemente del mercado. Me pregunto si Cervantes al preparar los *Tratos de Argel* no pensaría más bien en sintonizar con los gustos y demandas de mercado teatral». Algunas reflexiones sobre este tema, por Gilbert-Santamaria 2004.

de Cerralbo, como después Patricia Marín, han definido la genealogía de Mateo Vázquez como una «novela bizantina» (Aguilera y Liges 1953). Enrique González González (1997) ha llegado a calificarla como digna de las cervantinas *Novelas ejemplares*. Ahora bien, aunque todo parece indicar que Vázquez falsificó en parte sus orígenes familiares, lo cierto es que había cierta verosimilitud en sus peripecias personales. En una época en la que el Mediterráneo era una frontera cruenta, entre la Cristiandad y el Islam, las historias de cautivos estaban completamente interiorizadas por la sociedad española. El cautiverio de Mateo Vázquez y de su madre no era tan distintos de los sufridos por otros personajes no menos conocidos, como Miguel de Cervantes o Jerónimo Gracián. Es más, cuando se analizan las informaciones del secretario regio sobre su ascendencia, no puede dejar de advertirse el paralelismo existente con las que el propio Cervantes también tuvo que recabar, en 1569 sobre su limpieza de sangre, para acceder al oficio de Camarero del cardenal Acquaviva, y en 1578 y 1580 (como la famosa *Información de Argel*), informes compilados para dejar constancia de sus heroicas acciones como cautivo.

Cabe preguntarse, por tanto si cuando Cervantes ponía en escena obras como *La batalla naval*, sobre la victoria de Lepanto, o *Los Tratos de Argel* y otras piezas compuestas entre 1581 y 1590, de carácter histórico y turquesco en su mayor parte, desentonaba, por un lado, con el concepto de teatro moralizante y de propaganda política que desde la Corte se promocionaba, y, por otro lado, si el mismo Vázquez, al que halagaba con sus composiciones líricas impresas, apreciaba los argumentos de unas obras que dignificaban a los cautivos, como él, y resaltaban la batalla de Lepanto como un hito en el gobierno de su mentor, el cardenal Espinosa. No disponemos, sobre esto último, del texto de la cervantina *La batalla naval*,⁶¹ pero debe recordarse que la Santa Liga y la victoria de la armada turca se produjeron durante la etapa de gobierno de Espinosa. A este le dedicaría López de Hoyos su breve opúsculo latino en loa de la victoria.⁶² ¿Recordaría Cervantes sus antiguos vínculos con el Cardenal, situándole ya fuera como uno de los personajes de su obra, ya poniendo en la boca de otros versos tan elogiosos hacia aquel como los que había

⁶¹ En el inventario de una biblioteca, a fines del siglo XVI, sin fecha, ni datos sobre el dueño de los libros, aparece un volumen citado como «La batalla nabal». No creemos que se tratara de una copia manuscrita de la obra cervantina, sino de una relación de sucesos de la batalla de Lepanto, pero dejamos aquí el dato. En *Miscelánea de diversas cosas, sucesos y materias*, IVDJ, Ms. 26-I-10, fols. 171-172.

⁶² Se trata del *In commendationem et encomivm parti triumphifunditus profligata, fortiter superata, ac penitus extincta potentissima classe Turcarum, ab inuictissimo foederis Christianorum Imperatori Ioanne Austr. classis praefecto Max. R. C Philip. II. fratre, Carol. V. Imp. filio: necnon in foeliciss. partum SS. Annae Austr. Philip. (¿Madrid, 1572?)*. Un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Zabálburu.

escrito en su *Elegía* a Isabel de Valois (1569)? No tenemos respuesta, al tratarse de una comedia cervantina perdida, pero sí sabemos del empeño que Mateo Vázquez tuvo por vincular su figura a la gran victoria naval de Lepanto.

Como secretario del cardenal Espinosa, él había participado en la organización de la Liga Santa y seguido con atención los pormenores de la campaña contra los turcos, que concluyó con la victoria de Juan de Austria. Y quiso hacérselo saber a todos aquellos que venían a negociar con él a su casa. Cuando en 1579 se hizo una traza para distribuir su aposento en nuevas cámaras y habitaciones, Vázquez esbozó cómo debía decorarse su escritorio, «con la vatalla naual sobre la chimenea y encima la tabla del Santo Padre si cupiere, porque yo le tenga a la vista enfrente de la mesa donde tengo de estar scriviendo». ⁶³ El retrato del pontífice citado era, lógicamente, uno de Pío V, el gran promotor de la Liga. En 1572 el cuadro de la batalla de Lepanto ya estaba pintado, pues en las cuentas del entallador Diego de Trueno, pagadas desde febrero de dicho año, figura la entrega de los marcos para los retratos del secretario y del cardenal Espinosa, y de otro marco «para vn lienço que benia en el pintado la tomada de las galeras del señor don Juan de Austria». ⁶⁴ En 1586, los lienzos que habían decorado su despacho fueron desplazados a otras estancias, como el de la «batalla naual», que pasó a decorar la «pieça de los libros». ⁶⁵ Quizás fuera un mejor lugar, porque en su biblioteca encontramos también varias obras que ejemplifican el interés de Vázquez por la batalla de Lepanto. Por ejemplo, cuando en 1583 regresó de Portugal, entre los libros que trajo aparece citado uno «De la victoria concedida del cielo al señor don Juan por Hieronimo Corte», ⁶⁶ e incluso en su volumen de curiosidades guardó un largo comentario sobre los símbolos y emblemas que figuraban al reverso de una medalla del papa Pío V, vinculada con la victoria de Lepanto. ⁶⁷

Sobre la influencia que Vázquez pudo ejercer sobre el teatro cervantino, queremos llamar la atención sobre otra obra de temática turquesca, la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, que compuso hacia 1587 Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Su autor la dedicó al

⁶³ IVDJ, envío 55, caja 71, tomo 2, fol. 89. Citado por Gonzalo Sánchez-Molero 2005, 839, nota 82, y 843.

⁶⁴ Cuentas del entallador Diego de Trueno, desde febrero de 1572, IVDJ, envío 55, caja 71, tomo 3, fol. 287.

⁶⁵ El cuadro de Lepanto sería sustituido en la pieza alta mayor, donde negociaba Vázquez, por «Seis lienços de la historia del diluio grandes con sus marcos dorados, los quales están colgados por su orden» (IVDJ, envío 71, caja 97, fols. 122v-123r).

⁶⁶ Jerónimo de Corte Real, *Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de 1572*. Lisboa: Antonio Ribero, 1578, 4º.

⁶⁷ BZ, Altamira, carpeta 154. GD. 1, doc. 83.

príncipe heredero, el futuro rey Felipe III, una dedicatoria que evidencia no solo sus vínculos con la Corte, sino que también pone de manifiesto el propósito pedagógico-político de la obra. Y en ambos aspectos, podemos seguir el hilo de Mateo Vázquez de Leca, cuya relación con Lobo era estrecha. No en vano, redactó un soneto para los preliminares de una de sus obras, la *Primera parte de Cortés valeroso* (Madrid: Pedro Madrigal, 1588).⁶⁸ No se prodigaba mucho el secretario real en estos menesteres, por lo que la inclusión de su soneto es un testimonio elocuente de la cercana relación existente entre ambos. Y si fue así, no sería extraño que Vázquez asistiera a las tertulias literarias frecuentadas por este poeta, junto con sus amigos Pedro de Padilla (en cuyo *Romancero* colaboró Cervantes por medio de un soneto laudatorio en 1583), Alonso Barros (que dedicara a Vázquez su *Philosofía cortesana moralizada*), Diego López de Castro y, naturalmente, Miguel de Cervantes, quien elogia a Lobo en su *Viaje al Parnaso*, mientras que aquel incluyó al autor alcalaíno entre los varones y hombres doctos.⁶⁹ No olvidemos tampoco el romance a Hernán Cortés, atribuido a Cervantes, y que pudo estar relacionado con la publicación del *Cortés valeroso* de Gabriel Lobo. Existen evidentes similitudes temáticas entre *La destrucción de Constantinopla* y otras obras de Cervantes. La obra de Lobo tiene como trama el cerco y la toma de esta ciudad en 1453, «cabeça del Imperio Oriental, en otro tiempo, y agora lo es del Imperio injusto del gran Turco, por pecados nuestros: y la llaman Estambor, que en lengua Turquesca vale gran ciudad» (Sener 2018, 52), pero esta temática turquesca no es la única semejanza estilística, también lo es la elección de un cerco a una ciudad como base del argumento, como Cervantes también escogiera para otras piezas suyas, como *La Numancia*, *La Conquista de Jerusalén* y *El gallardo español*. ¿Fue esta tertulia una de las 'fábricas' desde donde se surtía a la escena madrileña de comedias y tragedias? Quizá fuera en una de sus reuniones cuando Vázquez regaló a Lope de Vega dos de sus libros de Girolamo Muzio, *Il gentilhuomo* (1571) y *Avvertimenti Morali* (1572) (Roquain 2014).⁷⁰

Si en *La batalla naval* Cervantes pudo querer congraciarse una vez más con Mateo Vázquez, en *La destrucción de Constantinopla* de

⁶⁸ En Gabriel Lobo Lasso de Vega, *Primera parte de Cortés valeroso*, y *Mexicana*, Madrid, 1588, fol. *r.

⁶⁹ Sobre Gabriel Lobo y sus contactos literarios, véase Weiner 2005, 75. No presta este autor, sin embargo, gran atención a la relación del poeta con Mateo Vázquez. Es de interés la tesis doctoral de Franco Carcedo. Comenta que, en 1597, Jerónimo Lobo, hermano de Gabriel, tenía alguna obra de Cervantes en su biblioteca (Franco Carcedo 1994, 14). Por la fecha, es una presencia un tanto inusual, pues más allá de la *Galatea*, no había publicado libro alguno.

⁷⁰ O quizás fuera su sobrino del mismo nombre, y que heredó la mitad de los libros de su tío.

Gabriel Lobo también podemos percibir la influencia del secretario. Sobre esta tragedia, que narra una victoria turca, se han dado varias interpretaciones. Para Albert Mas, la obra fue compuesta con una intención moralizante, para advertir a los españoles que se habían dormido en los laureles tras su victoria en Lepanto. Esto es cierto. También se ha interpretado como una crítica a la política de Felipe II, que había relegado la guerra contra el turco frente a las campañas de los Países Bajos y de Inglaterra (Mas 1967, 1: 180-2). Esto es más improbable, si tenemos en cuenta que la obra estaba dedicada a su hijo y heredero, un niño de corta edad. Nosotros nos atrevemos a proponer otra interpretación más. Había alguien en la Corte a quien la caída de Constantinopla en 1453 interesaba sobremanera, alguien que era reconocido como descendiente de Constantino el Grande y de los últimos emperadores de Bizancio. Y sí, nos referimos a Mateo Vázquez de Leca. En su prurito nobiliario, descender de los Leca de la isla de Córcega no le pareció suficiente al secretario de Felipe II, también reunió pruebas de su parentesco con los emperadores de Constantinopla. Tal ascendencia era de difícil demostración histórica, pero Vázquez logró conseguir una declaración otorgada por cierto Nicolao Cernovechio Angelo, supuesto heredero del trono de Bizancio, atestiguando que los Leca descendían de los emperadores bizantinos, y concediendo, por tanto, a Vázquez el condado de Valona, o Bellona. Esta ascendencia constantiniana fue reflejada por el secretario en su emblema y en su escudo heráldico. Para su emblema usaba el lema constantiniano *In hoc signo vinces*, y en su escudo, donde se mostraba un águila imperial bizantina (dorada), el ángel que lo sostenía como un tenante, portaba, o una cruz, o el lábaro de Constantino en otra versión. Todos estos elementos simbólicos y heráldicos fueron profusamente utilizados por el secretario en los sellos de sus cartas, en varias sortijas y en los reposteros que decoraban su casa (Gonzalo Sánchez-Molero 2018). También se reprodujo esta heráldica en las portadas de los libros a él dedicados, como en el *Tratado de la vtilidad de la sangria en las Viruelas y otras enfermedades de los Muchachos* (Sevilla, 1583), así como la edición latina de la misma obra; en las *Comparaciones. O Similes para los Vicios y Virtudes* (Alcalá de Henares, 1586), de Juan Pérez de Moya; y en la *Filosofía cortesana moralizada* de Alonso de Barros (Madrid, 1587), obra en la que (como es sabido) Cervantes insertó uno de sus poemas en loa del autor.

Ahora bien, el teatro en España también estaba a punto de sufrir un duro golpe. Y Mateo Vázquez sería uno de los protagonistas de los cambios que se iban a producir en contra de las comedias. Como es sabido, entre 1586 y 1587 se enrareció notablemente el ambiente teatral, con una inusitada serie de prohibiciones y censuras, que llevarían incluso al cese de todas las representaciones al final del reinado de Felipe II. Se comprende que hacia 1591 Cervantes aban-

donara su prometedora carrera como escritor de comedias («Tuve otras cosas en qué ocuparme, y dejé la pluma y las comedias», escribe en el prólogo al lector de sus *Ocho comedias y entremeses* 1615). Años más tarde aludirá a estos sucesos de manera velada, recordando que el anterior monarca había prohibido que los actores interpretaran a reyes sobre los escenarios. El cambio de actitud del gobierno hacia el teatro se refleja de manera clara en la acción de la Junta de Reformation. Desde 1574 no había tenido a los cómicos, a las farsas y a los corrales de comedias como una de sus preocupaciones principales. Si se había interesado por el teatro era únicamente por la prostitución que se desarrollaba alrededor, o incluso dentro, de los corrales de comedias. En un memorial de 1575, sobre la situación en Salamanca, se informaba que los estudiantes pasaban el tiempo con rameras, que disimulaban su oficio como criadas de mesones, o asistiendo a las representaciones de farsantes y comediantes.⁷¹ El problema no estaba tanto en los contenidos de las obras, ya que las medidas previas impulsadas por el cardenal Espinosa habían causado el efecto adecuado. Y si bien los moralistas siguieron atacando la actividad teatral, como fuente de todo tipo de inmoralidades, en la Corte esto no se percibía así, como hemos visto.

Todo cambió, de manera inesperada, hacia 1586. La situación política y económica se estaba deteriorando con rapidez en España, mientras que la interminable guerra de Flandes y el nuevo conflicto con Inglaterra habían hecho olvidar la exitosa anexión de Portugal en 1580-82. Algunos conspicuos moralistas encontraron una explicación: los problemas eran una consecuencia de los pecados públicos que se cometían, y que Dios castigaba de esta manera. El teatro no escapó a su escrutinio. Y un escándalo sucedido en Sevilla en 1586, les dio la oportunidad de ser escuchados. En la correspondencia del arzobispo de la ciudad con Mateo Vázquez se le informa del escándalo que habían provocado los públicos amores de Luis de Guzmán, hijo del marqués de la Algaba, con la marquesa de Tarifa. El rey había ordenado que el noble abandonara la ciudad. Su relación amorosa, no obstante, ya era la 'comidilla' de todas las conversaciones, pero fue su representación, en un entremés de las comedias celebradas en Sevilla, tras Semana Santa, lo que motivó una dura reacción. El confesor de Felipe II, fray Diego de Chaves, escribió airado al monarca en contra de las representaciones teatrales:

Llega el negocio a tanta libertad, o por mejor decir, desuerguença, que en vna farsa que se representó en vn dia de la Santa Paschua pasada de Resurreccion, entre otros entremeses sacaron los amo-

⁷¹ AGS, *Cámara de Castilla*, 529. Memorial anónimo de 1575. 449; citado por García Oro, Portela Silva 1998, 23.

res que don Luys de Guzman, hijo del marqués de Algaua, tenía en Sevilla de vna mujer y señora muy principal, que no les faltó más (según me certificaron a quien no se podría dexar de dar crédito) que señalar y dar la parte, y como se ha entendido que V. M. mandó que el dicho don Luys de Guzman no entrasse en Sevilla entretanto que V. M. ordenaua otra cosa, entiendese muy público (según me han certificado) que la causa fue por lo mal que el don Luys de Guzman puso los ojos en la Marquesa de Tarifa, queriendo dar a entender descompuestamente que la seruía.⁷²

Espantado por el caso, el rey exigió que se castigaran los hechos. Y en la famosa respuesta a su confesor, al margen de la carta citada, concluyó: «Y si fuesse de que se quitasen las comedias se haga luego, que yo creo que sabéis y el conde [de Barajas] lo sabe que nunca yo he estado bien con ellas ni con que se hagan, por más limosnas que den».⁷³ Lo cierto es que no había sido siempre así.⁷⁴ El destinatario de estas palabras no era solo Chaves, lo era también Mateo Vázquez, ya que la carta pasó por sus manos. El secretario, que sabía que su propia influencia en el gobierno de la Monarquía se estaba debilitando, no tardó en denunciar «el estar la Corte llena de gente» y aconsejó al rey la conveniencia de solicitar al Presidente del Consejo de Castilla, una estrecha cuenta de su labor al respecto. También tomó con rapidez la gestión de la situación, pues, no en vano, tanto la carta del confesor Chaves antes citada, como buena parte de la documentación que se ha conservado sobre la licitud de las comedias, proceden de su archivo personal. A lo largo de 1587 el arzobispo de Sevilla mantuvo al secretario informado sobre el destierro de «aquel cauallero», refiriéndose a Guzmán.⁷⁵ Mientras tanto, la Junta de reformación, que desde su creación en 1574 no se había preocupado en exceso por las comedias, convirtió este asunto en una prioridad. A la misma se llevó el problema de la presencia de mujeres sobre los escenarios. A juicio de los moralistas, las actrices provocaban, con sus atuendos, gestos y palabras, un ambiente poco edificante en los corrales de comedias. En consecuencia, el 6 de junio de 1586, por iniciativa de la Junta de Reformación, se ordenó que: «a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zin-

⁷² Fray Diego de Chavés a Felipe II (5 de mayo de 1586), IVDJ, envío 38, caja 50, carpeta 62-75, s/f.

⁷³ Fray Diego de Chavés a Felipe II (5 de mayo de 1586), IVDJ, envío 38, caja 50, carpeta 62-75, s/f.

⁷⁴ Como demostrara Sanz Ayán 1999.

⁷⁵ Cartas de Castro, arzobispo de Sevilla, a Mateo Vázquez (Sevilla, 13 de marzo de 1587), y (Sevilla, 11 de septiembre de 1587). Ambas en IVDJ, envío 92, caja 133, tomo 6, fols. 37 y 72.

co años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara de Su Majestad» (Davis, Varey 1997, 125).

La prohibición generó bastante polémica, pues la misma obligaba a que jóvenes actores se disfrazaran para representar papeles femeninos, lo que provocaba también escándalo y una merma de ingresos a las Cofradías que regentaban los teatros. Se comprende que en junio de 1587 el ayuntamiento Madrid elevara al Consejo de Castilla un acuerdo para que se permitiera a las mujeres casadas representar personajes en las comedias.⁷⁶ El tema fue tratado en Palacio durante los meses siguientes, participando Vázquez en las reuniones,⁷⁷ y cuando en noviembre de 1587 los hermanos Drusiano y Tristano Martinelli, que dirigían la compañía italiana de I Confidenti, presentaron al Consejo de Castilla licencia para representar en el corral del Príncipe de Madrid con las actrices que llevaban en su agrupación, se tomó la decisión de levantar la prohibición, limitándola a dos condiciones: que las actrices estuviesen casadas y fueran acompañadas por sus cónyuges, y que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer. De inmediato los autores de comedias españoles solicitaron la misma licencia (Pérez Priego 1995, 240-2).

La presión sobre las comedias, sin embargo, no cesó (Suárez García 1999). En 1589 el padre Rivadeneyra lanzaba en su *Tratado de la Tribulación*, dedicado a Felipe II, una severa admonición contra que se permitiera el teatro, comercial, por los «gobernadores de la república». No solo el Consejo de Castilla y la Junta de Reformación estuvieron vigilantes, también lo hizo el Santo Oficio. En las fiestas del Corpus Christi en Madrid, celebradas en 1588 (coincidiendo con el envío de la Gran Armada contra Inglaterra), los inquisidores prohibieron un auto sacramental sobre San José, que Gaspar de Porras tenía previsto representar. Por este asunto, y por la rotura de un carro con un órgano musical, el autor de comedias solicitó una indemnización al concejo de la Villa.⁷⁸ ¿Entendieron los inquisidores que el auto sobre San José se correspondía con la *Josephina*, una tragedia incluida en los Índices de libros prohibidos desde 1559? También en Sevilla y en otras ciudades el Santo Oficio vigiló las representacio-

76 «Acordóse que don Pedro de Vozmediano y Nicolás Suárez y el procurador general, por escrito y de palabra, hagan instancia con Su Majestad para que dé licencia para que las mujeres de los representantes que fueren casadas y honestas representen un auto de mujeres y hagan las demás diligencias necesarias» (AVM, *Actas de la Villa de Madrid* [22 de junio de 1587]).

77 En su archivo personal se guardó un informe sobre representar mujeres en el teatro, fechad en El Escorial el 13 de noviembre de 1587 (IVDJ, envío 55, caja 73, carpeta 1, fol. 167). Hay más documentación en IVDJ, envío 58, caja 78.

78 El 4 de julio de 1588 Gaspar de Porras reclamó al ayuntamiento los daños y gastos imprevistos que había tenido durante las representaciones de autos para las fiestas del Santísimo Sacramento (AVM, *Actas de la Villa de Madrid* [4 de julio de 1588]).

nes y ejecutó prohibiciones similares. Era evidente que se había detectado cómo sobre los escenarios se estaban exponiendo quejas que ya no solo provenían de una crisis social, también de una crisis religiosa. No en vano, los conventos femeninos (habitualmente vigilados por su supuesta tendencia hacia la desviación doctrinal) se convirtieron en objeto de una severa vigilancia, prohibiéndose que en sus clausuras hubiera representaciones teatrales. Ya en 1581 el franciscano Juan de Pineda había arremetido contra que hubiera autos o farsas en los conventos. La Junta de Reformación tomó cartas en el asunto y encargó al confesor del rey, Chaves, que escribiera a los provinciales de las Órdenes religiosas para que se prohibiera el teatro dentro de los cenobios. Ya había dos conventos notados por incurrir en el abuso, como eran el monasterio de Santa Clara de Madrid y los conventos de monjas Bernardas.⁷⁹ En 1590 un nuevo escándalo sacudió a la Corte. Se descubrió que las monjas de la Concepción jerónima de Madrid habían celebrado una sortija, o justa, en la que habían participado disfrazadas como caballeros, tanto las monjas como las criadas de cierta doña Luisa de la Cerda, con el acompañamiento de música y de tambores. Según algunos testigos, las monjas se habían subido incluso unas sobre otras, para imitar a unos jinetes en aquella fingida sortija, pues este juego caballeresco consistía en ensartar a caballo unas sortijas con una lanza. Felipe II encomendó a Mateo Vázquez que investigara el suceso, habida cuenta además de que la orden de San Jerónimo gozaba de la especial protección de la Corona.⁸⁰ Fue uno de sus últimos servicios al monarca, pues el secretario falleció en mayo de 1591.

Ciertamente, podía considerarse que las monjas habían faltado al decoro requerido, al vestirse como hombres e imitar a unos justadores de sortija, pero unos años más tarde la emperatriz María de Austria pudo representar dentro de las Descalzas Reales la *Fábula de Dafne*, si bien es verdad que no se celebró en la clausura. Datada en torno a la década de 1590, la cronología de esta fiesta cortesana, fábula o comedia, se ha debatido largamente, pero creemos poder afirmar que la fecha exacta fue el 18 de febrero de 1597. Este día anotaba el embajador imperial Hans Khevenhüller, según el *Khurzer*

79 Por ejemplo, IVDJ, envió 90, caja 128, núm. 380. El confesor Chaves al General de los franciscanos, con la prohibición de que «ni agora, ni de aqui adelante, en ninguno de los conventos de monjas de la orden de U[uestra] P[aternal]d se representen los tales autos y comedias, no solamente dentro de los monasterios (que esto en ninguna manera se puede permitir) pero ni tampoco en el cuerpo de la Yglesia ni en otra parte de la casa».

80 Hay varias cartas del jerónimo fray Diego de Talavera a Mateo Vázquez sobre esta sortija en el convento de la Concepción. Disculpaba a las monjas y cargaba toda la responsabilidad en doña Luisa de la Cerca, quien solo estaba alojada en el convento, a la espera de que se efectuara su matrimonio con el Conde de Fuensalida. Cartas en: IVDJ, envió 44, caja 57, doc. 45; envió 45, caja 58, doc. 102; envió 51, caja 67, fol. 154. Las dos primeras enviadas por Talavera a Vázquez, y la tercera firmada por las propias monjas.

extrakt, o resumen de su diario diplomático que redactara su hijo: «El 18 el príncipe visitó a la Emperatriz junto con la infanta doña Isabel, su hermana, y S.M. los entretuvo con una bonita comedia de cámara, yo les acompañé, y después estuve casi diariamente con la Emperatriz» (Alvar Ezquerro 2015, 551). Fue el último y, sin duda, brillante ejemplo del teatro cortesano en este siglo. La noticia pocos meses después de la muerte de la duquesa de Saboya, Catalina Micaela de Austria, hija de Felipe II, sumió a la Corte en el luto, precipitándose la prohibición de todas las representaciones teatrales.⁸¹

En estos años finales del reinado, la derrota de la Gran Armada contra Inglaterra (1588) derivó en un estancamiento de la economía y del gobierno, paralizado por las enfermedades y la avanzada edad del monarca, empeoraron todavía más la situación social y política. Se comprende que la censura de contenidos políticos también llegara a los escenarios. La presión sobre los autores de comedias no era ya solo por cuestiones de moral pública, o de decoro religioso, sino también por el temor de que los escenarios se convirtieran en un espacio para la crítica política. Si los vicios de la nobleza (como los amoríos sevillanos de Luis de Guzmán) podían ser objeto de exhibición sobre las tablas, ¿qué impediría que otros personajes más elevados, incluso el propio rey, sufrieran el mismo trato? En 1591 la Junta de noche, el nuevo órgano en el que Felipe II había delegado gran parte de las tomas de decisiones, trató sobre el tema de la «corrección de las comedias», y los miembros de la Junta recordaron, a este respecto, «que estos días se ha tratado en algunas comedias cosas que offenden a la nascion francesa», ordenándose a los alcaldes de Casa y Corte que prendieran a los representantes y se averiguara quién había sido el autor. Incluso se puso sobre la mesa que se prohibieran las comedias del todo. Felipe II contestó a las propuestas de la Junta: «Assí se haga esto no embargante lo que ayer escriuiuo Ximenez Ortiz a don Juan [de Idiaquez]». ⁸² El licenciado Jiménez Ortiz era un miembro del Consejo de Castilla, quien actuaba como Juez protector de los teatros y hospitales, quizás desde 1584.⁸³ La referencia del monarca probablemente provenga del asun-

81 En enero de 1598, ante la nueva prohibición de las comedias, publicada el año anterior, el ayuntamiento de Madrid solicitó que se retirara la medida, por el daño que sufrían las limosnas a los pobres, recogidas por medio de los corrales de comedias que gestionaba los hospitales, y las propias fiestas religiosas pagadas por el municipio, sin autos sacramentales (AVM, *Libro de Acuerdos* [19 de enero de 1598])

82 Asuntos tratados por la Junta de Noche (El Pardo, 17 de mayo de 1591) (IVDJ, envío 43, doc. 172).

83 Armona y Murga 2007, 58-9 y 77. También, muchos años atrás, Jiménez Ortiz había sido el juez que había tramitado la información de Miguel de Cervantes. No está claro que realmente ejerciera como Juez protector de los teatros, ya que la denominación parece ser posterior, de principios del siglo XVII.

to que la Junta realmente trataba, que era un memorial presentado por los cofrades y diputados de la Pasión sobre la corrección de las comedias y la necesidad de que se examinaran para evitar excesos. Nos encontramos ante el antecedente de las primeras Ordenanzas del Teatro, aprobadas en 1608.

Cervantes fue un testigo muy directo, y amargo, de la situación económica y política de la Monarquía Hispánica, y no solo como comisario de abastos para la armada contra Inglaterra. Su creación literaria como dramaturgo se resintió, y sabemos que hacia 1591 abandonó temporalmente su producción teatral, el mismo año de la muerte de Mateo Vázquez. No creemos que hubiera relación alguna entre ambos sucesos, simplemente, al escritor dejó de interesarle dedicar su pluma a satisfacer la demanda de las compañías teatrales. Los gustos del público, las exigencias de los autores de comedias para satisfacer estas, y las censuras del Consejo de Castilla y del Santo Oficio, no eran de su agrado. Cuando retornó a ella, Lope de Vega ya se había hecho con la monarquía cómica. Solo al final de su vida, convertido en una celebridad literaria, de manera inesperada para todos, se decidió a publicar sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), para demostrar que había una forma diferente de hacer teatro que la que Lope había impuesto. Es más, en varios de sus textos se percibe su interés por los fundamentos literarios del teatro, así como su preocupación por la deriva de las agrias polémicas desatadas sobre la licitud de las representaciones así como por el impacto de las sucesivas medidas censorias que la actividad teatral sufrió entre 1586 y 1598 (Close 2007). Ya su declaración notarial en favor de su amigo Tomás Gutiérrez (1593), es significativa acerca de su defensa de la actividad teatral como una de las artes (Cruz Casado 2006). Y recuerda, como de pasada, pero probablemente con intención, que Felipe II había prohibido que los actores representaran a reyes sobre los escenarios de los corrales de comedias. Una de las piezas teatrales cervantinas en las que se ha querido ver una mayor crítica al propio rey ha sido en su entremés *El celoso extremeño*, donde se pueda entender que el personaje de Felipe alude directamente al monarca español, siendo su joven esposa un trasunto de la reina Isabel de Valois. No en vano, este personaje se llamaba Isabel en versiones previas del entremés (Luttikhuisen 1993). Pero el texto cervantino más conocido sobre esta cuestión aparece en el *Quijote* (I, 48) cuando el cura Pero Pérez se queja de la inexistencia de una censura civil previa para el teatro: «Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinara todas las comedias antes que se representasen, etc.» Este deseo de Cervantes no tardaría en verse cumplido, gracias a las Ordenanzas del Teatro, publicadas en 1608.

La cita a Pero Pérez, el cura de *El Quijote*, resulta inevitable cuando se aborda el pensamiento cervantino acerca del teatro. En reali-

dad, lo es también para acercarnos a otras cuestiones, siempre relacionadas con la idea de literatura que tenía el escritor alcalaíno. Este personaje se ha vinculado con algunos curas de Esquivias, que con nombres muy semejantes ejercieron su sacerdocio en dicha localidad manchega a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, cuanto más releemos los parlamentos del cura cervantino, más nos recuerda a Mateo Vázquez. Lanzamos este reto al lector, sea o no cervantista, recordándoles el episodio del *Quijote*, cuando el cura se encuentra con un ejemplar de *La Galatea* en la biblioteca de Alonso Quijano y pronuncia aquel famoso dictamen sobre su autor:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega. (I, 6)

¿Cómo es posible que el párroco de aquel lugar manchego, de cuyo nombre Cervantes no quiso acordarse, conociera al autor de *La Galatea* y supiera tanto de sus versos, como de sus desdichas? La pregunta no tiene respuesta. Por ello, no hurtemos más espacio al papel con el ocioso entretenimiento al que nos conduce esta pregunta. Estando en una ciudad como Venecia, su respuesta nos hurtaría tiempo para admirar su riqueza infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y finalmente, toda ella en sí. Ya habrá otra ocasión para tratar sobre esta cuestión.

Fuentes

- Madrid, Archivo de la Villa de Madrid (AVM), *Libros de Actas y de Acuerdos*.
 Madrid, Biblioteca Zabálburu (BZ), *Altamira*, carpetas 34 y 154.
 Madrid, Instituto de Valencia de don Juan (IVDJ), envíos 21, caja 32; 31, caja 43, carpetilla 59; 38; 39, caja 51; 43, 44, caja 57; 45, caja 58; 50; 51, caja 67; 53, caja 69, carpetilla 6; 55, caja 71, tomos 2 y 3; 55, caja 71, libro 2; 55, caja 73; 56, caja 75, carpetilla 6; 58, caja 78; 71, caja 97; 90, caja 128; 92, caja 133.
 Simancas, Archivo General de Simancas (AGS). *Casa y Sitios Reales*, legs. 41, 81; *Contaduría Mayor de Cuentas*, 1a época, legs. 1121 y 1123; *Cámara de Castilla*, lib. 529; *Estado*, leg. 1066.

Bibliografía

- Aguilera y Liges, M., marqués de Cerralbo (1953). «El secretario Mateo Vázquez y la genealogía». *Hidalguía*, 3, 621-8.
- Alcántara Mejía, J.R.; Ontiveros, A.; Gazes Gryj, D. (2014). *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*. México: Universidad Iberoamericana.
- Alvar Ezquerro, A. (1983). «Juan Pérez (*Petreius*) y el Teatro Humanístico». *Unidad y pluralidad en el Mundo Antiguo = Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos* (Sevilla, 6-11 de abril de 1981). Vol. 2, *Comunicaciones*. Madrid: Gredos, 205-12.
- Alvar Ezquerro, A. (2004). *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Alvar Ezquerro, A. (2005). «López de Hoyos, el estudio de la Villa y Cervantes. Datos preliminares». Palacio Hernández, L. (ed.), *Actas del XV Coloquio Cervantino Internacional = Los tiempos de Don Quijote. Guanajuato en la Geografía del Quijote*. México: Universidad de Guanajuato, Fundación Cervantina de México, 241-55.
- Alvar Ezquerro, A. (2006). «López de Hoyos, corógrafo de Madrid». Lucía Megías, J.M. (ed.), *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*. Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 19-45.
- Alvar Ezquerro, A. (2008). «Tres años y algo más de la vida de López de Hoyos, el “maestro” de Cervantes». Edelmayer, F.; Fuchs, M.; Heilingsetzer, G.; Rauscher, P. (coords), *Plus Ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Munster: Geburtstag*, 453-74.
- Alvar Ezquerro, A. (2014). *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Alvar Ezquerro, A. (2015). *El embajador imperial Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*. Madrid: Boletín Oficial de Estado.
- Alvar Ezquerro, A. (2016). «La (in)utilidad de los saberes de López de Hoyos». Mechthild, A.; Ulrike, B. (eds), *Saberes (In)útiles, el Enciclopedismo Literario Áureo entre Acumulación y Aplicación*. Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 317-30. <https://doi.org/10.31819/9783954878901-016>.
- Alvar Ezquerro, A.; Montcher, F. (2014). «Miguel de Cervantes and the Political Turn of History (c. 1570-1615)». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 34(2), 15-36.

- Armona y Murga, J.A. de (2007). *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)*. Ed. de C. Davis, J.E. Varey. Suffolk: Tamesis. Fuentes para la Historia del Teatro en España 14.
- Arróniz, O. (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*. Madrid: Gredos.
- Astrana Marín, L. (1948-58). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. 7 vols. Madrid: Instituto editorial Reus.
- Baffi, M. (1981). «Un cómico dell'arte italiano en Spagna: Alberto Naselli, detto Ganassa». Ramos Ortega, F. (ed.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*. Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 435-44.
- Baras Escolá, A. (2017). «Dos “gallardos” teatrales: El “catalán” de Lope de Vega y el “español” de Cervantes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 37(2), 89-113. <https://doi.org/10.1353/cer.2017.0020>.
- Barella, J. (1988). «Bibliografía: Academias literarias». *Edad de Oro*, 7, 189-95.
- Blasco Pascual, F.J. (2005). «Dedicatorias que aparecen al frente de las obras cervantinas». Conferencia inédita en *El mecenazgo literario de la Casa Ducal de Béjar* (Béjar, julio de 2005).
- Blasco Pascual, F.J. (2014). «La Epístola a Mateo Vázquez: la Corte en la mirada de un cautivo». Octavio Torija, J. (ed.), *Cervantes dramaturgo y poeta*. Guanajuato: Universidad De Guanajuato-Museo Iconográfico del Quijote, 369-95.
- Bonilla y San Martín, A. (1925). «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez». *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 3. 3 vols. Madrid: Hernando, 143-55.
- Borgognoni, E. (2017). «Confesionalismo, gobierno y privanza. El cardenal Diego de Espinosa (1565-1572)». *Chronica Nova*, 43, 169-86.
- Borrego Gutiérrez, E. (2016-17). «Del mito a la escena: una fábula de Dafne de finales del siglo XVI en las Descalzas Reales». *Analecta Malacitana*, 39, 321-34.
- Buchanam, M.A. (1938). «The Works of Cervantes and their Dates of Composition». *Transactions of the Royal Society of Canada*, 33, 23-39.
- Cámara Muñoz, A. (1986). «El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en el Madrid del Renacimiento». *Madrid en el Renacimiento*. Alcalá de Henares: Comunidad de Madrid, 61-93.
- Canavaggio, J. (1992). *Cervantes, en busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa Calpe.
- Castillo Gómez, A. (2006). «Pasiones solitarias. Lectores y lecturas en las cárceles inquisitoriales del Siglo de Oro». *Península: Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 139-50. <https://doi.org/10.31819/9783954878796-006>.
- Cervantes, M. de (1999). *La Galatea*. Ed. de F. López Estrada y M.T. López García-Berdoy. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2015). *Comedias y tragedias*. Ed. coord. L. Gómez Canseco. 2 vols. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesías*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2019). *Información de Argel*. Ed. de A.J. Sáez García. Madrid: Cátedra.
- Close, A. (2007). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CODOIN (1870). *Documentos relativos a doña Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli, desde el año 1573 hasta su muerte ocurrida el 2 de febrero*

- de 1592. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero. Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España 56.
- Cruz, A.J. (1998). «Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano». *Edad de Oro*, 7, 49-57.
- Cruz Casado, A. (2006). «Algunas opiniones de Cervantes sobre el teatro en un documento notarial (1593)». Close, A.J. (ed. lit.); Fernández Vales, S.M. (col.) *Edad de oro cantabrigense = Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 173-8. <https://doi.org/10.31819/9783964565587-020>.
- Davis, C.; Varey, J.E. (1997). *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España, XX)*. Madrid: Editorial Tamesis.
- Escobar Borrego, F.J. (2015). «Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)». Rico García, J.M.; Ruiz Pérez, P. (eds), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 119-42.
- Escobar Borrego, F.J. (2017). «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años». *eHumanista*, 35, 16-78.
- Escudero López, J.A. (2001). «Notas sobre la carrera del inquisidor general Diego de Espinosa». *Revista de la Inquisición*, 10, 7-16.
- Ezquerro Revilla, I. (1998). «La reforma de las costumbres en tiempo de Felipe II: las 'Juntas de Reformación' (1574-1583)». Martínez Millán, J. (dir.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, vol. 3. 4 vols. Madrid: Editorial Parteluz, 179-208.
- Falconieri, J.V. (1957). «Historia de la Commedia dell'arte en España». *Revista de Literatura*, XI-XII(3-37), 69-90.
- Ferrer Valls, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books-Institució Valenciana d'Estudis I Investigació.
- Ferrer Valls, T. (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*. Valencia: UNED; Universidad de Sevilla; Universidad de Valencia.
- Ferrer Valls, T. (1994-95). «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima Gran pastoral de Arcadia: una encrucijada de tradiciones escénicas». *Journal of Hispanic Research*, 3, 147-65.
- Ferrer Valls, T. (1999). «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II». *Voz y Letra: revista de literatura*, 10(2), 3-18.
- Franco Carcedo, E. (1994). *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615), con la edición de los elogios y tragedias* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gallardo, B.J. (1863). *Ensayo de una biblioteca española*. Madrid: Rivadeneyra.
- Garcés Arellano, M.A. (2005). *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*. Madrid: Gredos.
- García García, B.J. (1992-93). «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos». *Journal of Hispanic Research*, 1, 355-70.
- García García, B.J. (1997). «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres». *Edad de Oro*, 16, 171-88.
- García García, B.J. (2009). «Los teatros madrileños y la Cofradía de La Soledad». *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, 0, 21-49.

- García Hernán, E. (2000). *La acción diplomática de Francisco de Borja al servicio del Pontificado. 1571-1572*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- García Oro, J.; Portela Silva, M.J. (1998). «Felipe II y las iglesias de Castilla a la hora de la Reforma Tridentina (Preguntas y respuestas sobre la vida religiosa castellana)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, 9-32.
- García Prieto, E. (2018). *Una corte en femenino. Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- García Soriano, J. (1945). *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo: Talleres tipográficos de R. Gómez.
- Gilbert-Santamaria, D. (2004). *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- González de Amezúa y Mayo, A. (1949). *Isabel de Valois (1546-1568): estudio biográfico*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales.
- González González, E. (1997). «Un espía en la universidad. Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de México (1560-1600)». Menegus, M. (coord.), *Saber y poder en México. Siglos XVI al XX*. México D.F.: Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, 105-69.
- González Gutiérrez, C. (1997). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y Edición de la 'Tragedia de San Hermenegildo'. Introducción, edición y notas*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2005). «Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros. 1. El escritorio». *Hispania: Revista española de historia*, 221, 813-46. <https://doi.org/10.3989/hispania.2005.v65.i221.124>.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2010). *La Epístola a Mateo Vázquez. Historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2014a). «Mateo Vázquez de Leca un secretario entre libros. 2. La biblioteca (1)». *Hispania Sacra*, 66, núm. extra 1, 35-65. <https://doi.org/10.3989/hs.2014.070>.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2014b). «Mateo Vázquez de Leca un secretario entre libros. 2. La biblioteca (y 2)». *Hispania Sacra*, 66, núm. extra 2, 279-321. <https://doi.org/10.3989/hs.2014.091>.
- Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. (2018). «Mateo Vázquez de Leca: la construcción de una discutida identidad noble en la Corte de Felipe II». Barbosa Morujão, M. do Rosário; Salamanca López, M.J. (eds), *A investigação sobre Heráldica e Sigilografia na Península Ibérica: entre tradição e inovação*. Coimbra: CHSC – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 265-82.
- Guerrero Mayllo, A. (1993). *Familia y vida cotidiana de una elite de poder. Los grandes madrileños en tiempos de Felipe II*. Madrid: Siglo XXI.
- Hüsken, W. (1997). «Politics and Drama: The City of Bruges as Organizer of Drama Festivals». Knight, A.E. (ed.), *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*. Cambridge: D.S. Brewer, 165-87.
- Khevenhüller, H. (2001). *Diario de Hans Khevenhüller. Embajador imperial en la Corte de Felipe II*. Estudio introductorio de S. Veronelli. Transcripción y edición de F. Labrador Arroyo. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Lovett, A.W. (1977). *Philip II and Mateo Vázquez de Leca: The Government of Spain (1572-1592)*. Geneve: Librairie Droz.

- Lucía Megías, J.M. (2016). *La juventud de Miguel de Cervantes. Una vida en construcción (1547-1580). Retazos de una biografía en el Siglo de Oro. Parte I*. Madrid: EDAF.
- Lucía Megías, J.M. (2016). *La madurez de Miguel de Cervantes. Una vida en la Corte. Retazos de una biografía en el Siglo de Oro. Parte II*. Madrid: EDAF.
- Lucía Megías, J.M. (2018). *La Plenitud de Cervantes: una vida de Papel. Retazos de una biografía en el Siglo de Oro. Parte III*. Madrid: EDAF.
- Luttikhuisen, F. (1993). «Apuntes sobre el nombre de pila de “El celoso extremeño”». Casasayas, J.M. (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos; Ministerio de Asuntos Exteriores, 519-26.
- Mareel, S. (2006). «Urban Literary Propaganda on the Battle of Pavia. Cornelis Everaert's *Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*». *Queeste*, 13(2), 97-108.
- Marín Cepeda, P. (2015). *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- Márquez Villanueva, F. (2010). *Moros, moriscos y turcos en Cervantes. Ensayos críticos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Martínez Hernández, S. (2004). *El Marqués de Velada y la Corte en los reinados de Felipe II y Felipe III*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Martínez Millán, J. (1993). «Un curioso manuscrito: el libro de gobierno del Cardenal Diego de Espinosa (1512?-1572)». *Hispania: Revista española de Historia*, 183, 299-44.
- Martínez Millán, J. (1998a). «La nueva orientación política y religiosa de la Monarquía Hispánica (1560-1565)». Martínez Millán, J.; Carlos Morales, C.J. de (coords), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispánica*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 81-98.
- Martínez Millán, José (1998b). «Espinosa y el proceso confesionalista». Martínez Millán, J.; Carlos Morales, C.J. de (coords), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispánica*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 103-26.
- Martínez Millán, J. (1999). «En busca de la ortodoxia: el Inquisidor general Diego de Espinosa». Martínez Millán, J.; Bouza Álvarez, F.J. (ed.), *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 189-228.
- Martínez Quevedo, L.F. (2014). «El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 25, 96-113.
- Mas, A. (1967). *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*. 2 vols. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques.
- Menéndez Peláez, J. (1995). *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Menéndez Peláez, J. (2004-05). «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: Repertorio de obras conservadas y de referencia». *Archivum*, 54-55, 421-563.
- Mignet, F.-A.-A. (1845). *Antonio Pérez y Felipe II*. Madrid: Imprenta de Don Agustín Espinosa y Compañía.
- Montero Reguera, J. (1998). «Hacia una revisión de las atribuciones teatrales cervantinas: *La soberana Virgen de Guadalupe, y sus milagros, y grandezas de España*». Bernat Vistarini, A.P. (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma de Mallorca: Antonio Bernat Vistarini; Universidad de las Islas Baleares, 611-17.

- Montero Reguera, J. (2007). *Miguel de Cervantes: una literatura para el entretenimiento*. Barcelona: Editorial Montesinos, 45-50.
- Montoliú Camps, P. (1996). *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad*. Madrid: Silex.
- Morel-Fatio, A. (1903). «Ate relegata et Minerva restituta, comédie de collège représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540». *Bulletin Hispanique*, 5, 9-24.
- Morros Mestres, B. (1998). *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Muñoz, A. (1877). *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Navarro Ledesma, F. (1905). *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imp. Alemana.
- Ojeda Calvo, M.V. (1995). «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'Arte* en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga». *Criticón*, 63, 119-38.
- Ojeda Calvo, M.V. (1998). «Barbara Flaminia: una actriz italiana en España». Castilla Pérez, Roberto; Martínez Berbel, J.A., *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica = Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca 'Mira de Amescua', celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 375-94.
- Ojeda Calvo, M.V. (2000). *Stefanelo Botarga y Zan Ganassa: escenarios y «zibaldone» de cómicos italianos en la España del Cinquecento* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Orella y Unzué, J.L. (1975). «El Cardenal Diego de Espinosa consejero de Felipe II, el monasterio de Iranzu y la peste de Pamplona en 1566». *Príncipe de Viana*, 140-141, 565-610.
- Pérez, A. (1986). *Relaciones y Cartas*. Introducción, notas y edición de A. Alvar Ezquerro. 2 vols. Madrid: Turner.
- Pérez de Tudela Gabaldón, A. (2013). «Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid». Denunzio, A.E.; Di Mauro, L.; Muto, G.; Schütze, S.; Zezza, A. (a cura di), *Dimore signorili a Napoli Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo = Convegno Internazionale di Studi* (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano Palazzo Reale, 20-22 ottobre 2011). Napoli: Arte'm, 323-40.
- Pérez Priego, M.Á. (1991). «El Códice de autos viejos y el representante Alonso de Cisneros». *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3. 3 vols. Madrid: Castalia, 289-98.
- Pérez Priego, M.Á. (1995). «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI». Cannavagio, J. (ed.), *La Comedia: Seminario Hispano-Francés Organizado por la Casa De Velázquez* (Madrid, (Diciembre de 1991-junio de 1992). Madrid: Casa de Velázquez, 227-43.
- Portús Pérez, J. (1993). *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales.
- Rey Hazas, A. (1998). «Cervantes, la Corte y la política de Felipe II: vida y literatura». Martínez Millán, J. (dir.), *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II* (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998), vol. 4. 4 vols. Madrid: Parteluz, 437-62.

- Rey Hazas, A. (2005). *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Eneida.
- Riba García, C. (1959). *Correspondencia privada de Felipe II con su secretario Mateo Vazquez (1567-1591)*. Madrid: CSIC; Instituto Jerónimo Zurita.
- Río Barredo, M.J. del (1997). *Fiestas públicas en Madrid (1561-1808)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Río Barredo, M.J. del (1999). «Juan López de Hoyos y la crónica de las ceremonias reales de Madrid, 1568-1570». *Edad de Oro*, 18, 158-9.
- Rodríguez Marín, F.J. (1905). *Cervantes estudió en Sevilla (1564-1565)*. Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz.
- Rodríguez Salgado, M.J. (2003). «“Una perfecta princesa”. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera parte». *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 39-96.
- Roldán Pérez, A. (1991). «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación». *Revista de la Inquisición*, 1, 63-103.
- Roquin, A. (2014). *Más allá del exlibris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un libro inédito*. Paris: Michel Houdiard Éditeur.
- Ruán, F.E. (2016). «Literary History, Censorship, and *Lazarillo de Tormes castigado* (1573)». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17(4), 269-87. <https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1200852>.
- Ruiz Pérez, P. (2006). *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Sánchez Arjona, J. (1887). *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Establecimiento tipográfico de A. Alonso.
- Sánchez, J. (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro Español*. Madrid: Gredos.
- Sanz Ayán, C. (1999). «Felipe II y los orígenes del teatro barroco». *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 47-78.
- Sanz Ayán, C. (2002). «Representar en Palacio: Teatro y fiesta teatral en la Corte de los Austrias». *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 153, 28-43.
- Sanz Ayán, C. (2003). «Ecos de Comedia: Influencias del Teatro español en el Sacro Imperio y los Países Bajos en tiempos de los Austrias». Díez Borque, J.M. (dir.), *Teatro y Fiestas del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 94-106.
- Sanz Ayán, C.; García García, B.J. (1995). «El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 475-500.
- Sanz Ayán, C.; García García, B.J. (2000). *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Editorial Complutense.
- Sener, M.S. (2018). *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Shergold, N.D. (1956). «Ganassa and the Commedia dell'arte in Sixteenth-Century Spain». *Modern Language Review*, 51, 359-68.
- Stagg, G.L. (1953). «The Date and Form of *Los Tratos de Argel*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 181-92.
- Suárez García, J.L. (1999). «La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos». Pedraza Jiménez, F.B; González Cañal, F., *El teatro en tiempos de Felipe II*. Almagro: UCLM-Festival de Almagro, 219-51.
- Tarifa Castilla, M.J. (2011). «La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II». *Anuario del*

- Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 31-46. <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2309>.
- Teijeiro Fuentes, M.Á. (2013). «Cervantes y los mecenas: denle una segunda oportunidad y escribirá *El Quijote*». *Anales Cervantinos*, 45, 9-44.
- Torre Corominas, E. (2008). *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo.
- Torre Corominas, E. (2009). «La corte literaria de doña Juana de Austria (1554-1559)». Martínez Millán, J.; Marçal Lourenço, M.P. (coords), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 2. 2 vols. Madrid: Polifemo, 919-72.
- Torres Lanzas, P. (1905). «Información de Miguel de Cervantes, de lo que ha servido a S.M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3a serie, 5, 345-97.
- Vaquero Serrano, C.; Vargas Díaz-Toledo, A. (2020). «Exequias y túmulo del príncipe Don Carlos en Orihuela (1568): la estela de Garcilaso». *Lemir*, 24, 81-146.
- Varey, J. E; Shergold, N.D. (1958). «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615». *Bulletin Hispanique*, 60(1), 73-95.
- Velázquez Soriano, I.; Gómez López, C.; Espigares Pinilla, A.; Jiménez Garnica, A. (2007). *La relación de la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos. Estudios, edición crítica y notas*. Madrid: Archivo Epigráfico de Hispania, Universidad Complutense de Madrid.
- Vélez Sainz, J. (2016). «Un teatro «castigado»: las ediciones censuradas de la Comedia Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro». *Criticón*, 126, 79-96.
- Vitse, M. (2005). «El teatro religioso del Quinientos su (i)licitud y sus censuras». *Criticón*, 94-95, 69-105.
- Waite, G.K. (2000). *Reformers on Stage: Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*. Toronto: University of Toronto Press.
- Weiner, J. (2005). *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de Vega (1555-1615)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

***El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación**

Santiago A. López Navia

Universidad Internacional de La Rioja, España; Universidad SEK Chile, Chile

Abstract In this study, I undertake an analysis of Terry Gilliam's *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), a cinematographic recreation of Cervantes's *Don Quixote*. I will scrutinise its themes, formal resources, and characterization in relation to other ways of recreation (primarily, the literary and musical ones), while paying special attention to the identity of the protagonists, the metafictional procedures, and the strategies employed in order to reword some of the main episodes of the original novel. In this sense, this study allows for an understanding of the Cervantine text from a transversal perspective.

Keywords Cervantes. Don Quixote. Metafiction. Recreation. Mainstreaming.

Índice 1 *El hombre que mató a don Quijote* y su singularidad en el ámbito de las recreaciones quijotescas. – 2 Transformaciones, quijotizaciones y sanchificaciones. – 3 La recreación de las aventuras del *Quijote*.

Al maestro Alberto Bleuca, *in memoriam*

1 **El hombre que mató a don Quijote y su singularidad en el ámbito de las recreaciones quijotescas**

Me propongo reflexionar sobre el valor de una recreación cinematográfica del *Quijote* que une a su propia historia, desastrosa donde la haya, los rasgos del estilo inconfundible de Terry Gilliam.¹ En este sentido, señala Mena (2018) que *El hombre que mató a don Quijote* vuelve sobre la aventura y la peripecia, temas recurrentes en la filmografía de Gilliam. A lo anterior se añade otra peculiaridad en el universo recreador del *Quijote*: un hombre que no es, sino que cree ser don Quijote. Esta misma pretensión identitaria afecta al protagonista original, que cree ser, sin serlo, un caballero andante llamado precisamente don Quijote, pero creo que se entiende el matiz que propongo, porque lo normal en las recreaciones narrativas del texto original es que el protagonista sea el mismo don Quijote (en el caso de las continuaciones y las ampliaciones) o bien un personaje diferente cuya actitud y hechos remedan a los del modelo, como ocurre en las imitaciones. En el caso que nos ocupa, el ‘punto de partida’ identitario del protagonista de *El hombre que mató a don Quijote* no es el Alonso Quijano legítimo recreador de sí mismo como don Quijote, sino alguien que en un momento determinado cree ser el verdadero don Quijote.

La película de Gilliam muestra otros rasgos que la entroncan con el universo estético de las recreaciones del *Quijote*. Es el caso del

1 En medio del rodaje de una producción publicitaria en España, Toby, un realizador brillante y prepotente, decide volver a visitar el pueblo de Los Sueños, en donde rodó *El hombre que mató a don Quijote*, su proyecto de fin de carrera. El reencuentro le demuestra los resultados adversos de la ficción, especialmente por lo que respecta a Angélica y Javier, firmemente convencido de ser don Quijote y de haber recuperado a Sancho en la persona de Toby. Ambos viven peripecias que evidencian el poder transformador de la ficción y la falta de límites y escrúpulos de la industria cinematográfica y dejan clara la pervivencia simbólica del protagonista del *Quijote*. Volpi (2005) proporciona detalles del mayor interés sobre la accidentada película de Gilliam (véase especialmente pp. 189-91) y recuerda que Keith Fulton y Louis Pepe, los realizadores de *Lost in La Mancha* (2002), el *unmaking off* que relata los desastres del rodaje previo a la conclusión del proyecto en 2018, «no han dudado en comparar a Gilliam con don Quijote porque [...] su desventura parece más kafkiana que cervantina» (Volpi 2005, 191). Donate Aparicio propone una reflexión muy parecida: «el *Quijote* de Terry Gilliam, no me cabe duda, es él mismo» (2018, 138), y Yuste (2018) pone también de relieve cuánto hay de quijotesco en el proyecto. Algunos interesantes detalles sobre el montaje son abordados por Prieto Souto y Doménech González (2018), y García (2018) ofrece una interesante visión de conjunto. Para entender la complejidad y relevancia de las recreaciones cinematográficas del *Quijote* remito a los trabajos coordinados por de la Rosa, González y Medina (1998) y a las relevantes aportaciones de Payán y Arranz (2005), Heredero (2010), Pardo García (2011), de España (2012) y Herranz (2016). Véase también Laguna 2009, 369 nota 1.

«diabólico quejido» que representa para Javier la sirena del coche de la Guardia Civil, que remite a la recurrente confusión de don Quijote ante los artefactos de nuestro tiempo, tan común en las recreaciones literarias de principios del siglo XX (León y Ortiz 1905; Ledesma Hernández 1905; Valbuena 1905; Fernández López 1922; Suárez Pedreira 1946 o Miguel 1970 en la narrativa y Delgado [1907] 2007 en el teatro). Por otra parte, donde en la narrativa quijotesca y quijotizante apreciábamos la fuerza de la metaliteratura, en *El hombre que mató a don Quijote* el cine remite al cine mismo, tanto en un sentido intrínseco –la referencia constante a la película original del mismo título– como en un sentido más amplio, que evoca algún guiño identificable tal vez por sus connotaciones tópicas.² La misma referencia al cine dentro del cine se caracteriza por la intención de denuncia hacia las ambiciones y la falta de escrúpulos de la industria cinematográfica y publicitaria.³

2 Transformaciones, quijotizaciones y sanchificaciones

La capacidad transformadora de la ficción es constante en la recreación de Gilliam. La quijotización de Javier, el anciano zapatero que encarna al protagonista, se produce en un descanso del rodaje de juventud de Toby, cuando un miembro del equipo molesta a Angélica y aquel la defiende con el coraje propio de un don Quijote al que hasta entonces no había sido capaz de encarnar pese a los desvelos del realizador. Es el momento exacto en el que afirma «yo soy don Quijote» con una convicción que trasciende lo meramente performativo.

Como consecuencia de esa transformación, Javier acaba en un carromato como una atracción de feria, reforzado por un montaje consistente en la proyección de algunos fragmentos de la película de Toby, que se reencuentra en ese contexto con su protagonista. Javier afirma que solo puede morir si logra liberarse de sus sueños, siguien-

² Gilliam parece complacerse en retratar el tipismo folclórico, no exento de un cierto grado de barbarie. Igualmente tópicos son la aparición de la Guardia Civil o la presencia recurrente del gitano que le vende a Toby su propia película y que parece encarnar el hilo conductor de la sorpresa y el engaño. La huella de lo español es igualmente rastreable en la banda sonora de Roque Baños en alguna de cuyas piezas creo intuir un homenaje a la Romanza del *Concertino para guitarra y orquesta en La menor op. 72* de Salvador Bacarisse. El vals que se escucha en la recreación de la estancia de don Quijote en el palacio de los duques se aleja de los patrones musicales españolizantes. Si mi oído no me engaña creo que esta pieza rinde homenaje al Vals núm. 2 de la *Jazz Suite núm. 2* de Shostakovich.

³ «No estamos contando una historia sobre los peligros de la publicidad, sino sobre los peligros de hacer cine», matiza el mismo Gilliam (García 2018, 85).

do el patrón del original en II, 74. La clave de la misión⁴ preside la actitud de Javier, consciente de que no puede dejar de ser un caballero andante para resignarse a ser el anciano que es en realidad.

El afianzamiento identitario resultante de la qui jotización de Javier se expresa de una forma profunda cuando Toby le recuerda que, a tiempo de elegirle para ser el protagonista, era tan solo un anciano. La respuesta de Javier no deja lugar a dudas: «Yo estaba perdido»; «estoy en deuda contigo, Sancho. Tú me recuperaste». Javier no acepta que Toby afirme ser el autor del guion, porque «estas palabras son del gran historiador árabe, Cide Hamete Benengeli». El personaje reafirma la metaficción que lo sustenta en un bucle perfecto, en perfecta sintonía con una buena parte de las continuaciones, ampliaciones e imitaciones narrativas del *Quijote* (Delgado 1786; Febres Cordero [1905] 1930; Polar 1925; o Peralta 1952). Además Javier muestra una breve adaptación del *Quijote* escrita en inglés en la que están recogidas algunas de sus aventuras que, según Javier, el rudo campesino que es Sancho/Toby no puede leer, más aún teniendo en cuenta que está en un idioma extranjero. La constancia del libro, que legitima la «existencia real» de sus protagonistas, refuerza la metaficción, tal como ocurre en algunas recreaciones narrativas (Ribero y Larrea 1792; Crespo 1829).

El discurso de Javier está plenamente qui jotizado, desde la formulación verbal de su cosmovisión hasta algún detalle que remite a la forzada oscuridad de las sentencias propias de la expresión caballeresca: «¿Crees que explicar explica algo?», la frase con la que Javier replica a Toby cuando este le sugiere que expliquen a las autoridades su enfrentamiento con la Guardia Civil, comparte los ingredientes propios de las «entricadas razones» de Feliciano de Silva (I, 1).⁵

El poder de la transformación también alcanza a Angélica,⁶ la adolescente ingenua y natural de Los Sueños -nótese el valor simbólico del nombre del pueblo, solo existente en la ficción- que participó en el rodaje de Toby y acaba convirtiéndose en un mero objeto sexual. Esta transformación adquiere connotaciones trágicas desde el reencontramiento de Toby con Raúl, padre de Angélica, cuyas palabras anun-

⁴ Y hablando de misión, el discurso de don Quijote parece evocar el «sueño imposible» del musical *Man of the Mancha* de Darion, Leigh y Wasserman cuando, siguiendo el rastro de Angélica, Javier afirma con auténtico entusiasmo que él y Toby tienen una «misión imposible».

⁵ Usamos siempre la edición de Martín de Riquer (Cervantes 1980). Los factores de extrañamiento inherentes al lenguaje extemporáneo del don Quijote cervantino no son ajenos a la configuración qui jotésca de Javier, que suscita la extrañeza de sus semejantes por su discurso.

⁶ No sé si Gilliam habrá querido apuntar en el nombre alguna posible relación con el universo literario caballeresco a partir del *Furioso*, pero creo que encierra la clave de la ingenuidad del personaje, reforzado por contraste cuando tenemos constancia de la transformación que ha experimentado como consecuencia del influjo de Toby.

cian la pérdida y el dolor: «Han cambiado muchas cosas desde tu película, Toby [...] Persiguió tu sueño».

A su debido tiempo, Angélica interactúa con Javier/don Quijote expresándose en su mismo registro, y en esa interacción funcionan claves léxicas que estimulan una reacción propia de la cosmovisión quijotesca. Esta expresión correlaciona con la interpretación sistemática que hace Javier de las intenciones amorosas que atribuye a las mujeres con las que se encuentra. Los cambios radicales experimentados por Javier y Angélica ponen en evidencia el poder destructor de la ficción cinematográfica urdida por Toby, trasunto de las consecuencias negativas del poder de la mala literatura caballeresca en la novela original.

Esta misma capacidad de transformación se transfiere a la perspectiva y al discurso de Javier, muy especialmente por lo que respecta a Toby, a quien convierte en Sancho pese a su resistencia y sus razonamientos. A diferencia de los procesos endógenos de la quijotización de Sancho Panza y la sanchificación de don Quijote en el original, la sanchificación de la que Toby es objeto por parte de Javier es inversa y exógena, porque no nace de la proactividad del primero (o de una resignada reactividad por su parte que llevaría a la aceptación), sino de una obstinación enajenada del segundo. Esto implica la necesidad inmediata de que Toby adopte el atuendo que llevaba en la película el actor que encarnaba a Sancho Panza, fallecido un tiempo después del rodaje.

La fuerza transformadora de esta ficción no se agota aquí. Al borde de la muerte, al igual que su modelo, Javier abandona la identidad de don Quijote y reclama su nombre y condición -un anciano olvidado, un zapatero; «un rostro interesante, de los que se usan para vender seguros»- y entrega su espada a Toby prefigurando la que será su nueva identidad: «Siempre supe que eras más que Sancho». El discurso sentido de Toby en ese momento mantiene la coherencia identitaria con la sensación de relevo que se fragua en el final de Javier al recordar que este había afirmado anteriormente con total convicción que su personaje no podía morir: la quijotización de Toby está servida.

3 La recreación de las aventuras del *Quijote*

Tras el reencuentro de Javier y Toby se recrean algunas de las aventuras más representativas del original cervantino. La primera es la liberación de los galeotes (I, 22): Javier libera de la Guardia Civil a Toby, a quien considera su escudero Sancho (detenido por los destrozos involuntariamente causados en *Los Sueños*), y al gitano detenido a su vez por el falso testimonio de Toby, quien lo acusa injustamente de querer robar en la habitación de la lasciva Jacqui, la esposa de su jefe, en un momento de infidelidad. Al igual que don Quijote, Javier

agrede a los agentes de la ley, y al igual que hacen los galeotes con los cuadrilleros, el gitano prisionero ataca a sus captores.

La recreación de la aventura de los molinos (I, 8) está motivada por una inmigrante musulmana que pasa en bicicleta al lado de un molino de viento contra el que arremete Javier para protegerla. La narración fílmica enlaza con el homenaje al episodio de los cabreros (I, 11), remedado por un campamento clandestino de inmigrantes musulmanes que acogen a los protagonistas, guiados por la mujer ya mencionada, y curan a Javier, que confunde el recinto con un castillo. Los inmigrantes quieren aparentar ser buenos cristianos, y esa pretensión justifica que, en plena Semana Santa, entiendan que Javier está encarnando el devoto papel de un mártir. En el discurso del padre de la muchacha que los guio hasta el campamento parece intuirse la verdadera intención del grupo, que debe cuidar de sus «rehenes» según dice el anfitrión en una divertida y nada casual confusión. Esta y otras señales permiten pensar que los acampados son islamistas de intenciones poco amables. Una vez que los protagonistas concilian el sueño, y en una mezcla en la que se confunden la realidad y lo onírico, son despertados por los golpes que da en la puerta la mismísima Santa Hermandad. De pronto la acción se desarrolla en nuestros Siglos de Oro, cambian la ambientación y el atuendo de los acampados y la Santa Hermandad, enlazando con el momento correspondiente del capítulo I, 45, reclama a los protagonistas, que habían agredido a los guardiaciviles, ahora cuadrilleros.

En el transcurso de la redada se recrea la aventura de los odres de vino, convertidos en el malvado encantador Malambrino⁷ y sus secuaces. Mientras Javier arruina los odres, el gitano del que ya hemos hablado aparece para ayudarlo, y al ser descubierto vuelve a ser perseguido por los cuadrilleros.⁸ La escena se centra ahora en el despertar de Toby, que muy probablemente ha estado soñando. Al mismo tiempo Javier, rodeado por los acampados, está refiriendo animadamente las mismas peripecias del sueño de Toby, como si no hubiera sido tal o hubiera sido extrañamente compartido con Javier. Es evidente que Gilliam sabe construir una narración fílmica teñida de la realidad oscilante columbrada en su día por Américo Castro ([1972] 1980).

Tras dejar a sus anfitriones sobrevienen la recreación del hallazgo en Sierra Morena (I, 23) de la montura muerta y las alforjas lle-

⁷ Puede que el nombre de Malambrino nazca de la combinación de los del gigante y encantador Malambruno (II, 39) y Mambrino (I, 10 y I, 21), el legendario poseedor del yelmo que en su momento cree conquistar don Quijote.

⁸ La aparición recurrente del gitano (Óscar Jaenada) parece simbolizar un hilo conductor construido a medias entre el azar y el engaño: surge al principio, cuando le vende a Toby una copia de su película de juventud, reaparece en la recreación combinada de los episodios de los cabreros y los odres y vuelve a manifestarse en diversos momentos de la estancia de Javier en el palacio de Alexei.

nas de monedas y un guiño a las visiones de don Quijote en la cueva de Montesinos (II, 23), representada por una mina mal protegida a la que Toby cae hasta llegar a un paraje idílico en el que se reencuentra casualmente con Angélica en una escena que remite a la fabulación de don Quijote sobre la contemplación de Dulcinea.

En el reflejo de la aventura de los rebaños de carneros (I, 18), que viene a continuación, Javier interpreta los balidos como la llamada del muecín a la oración en las proximidades de lo que él cree ser Al-Azahara, «la ciudad perdida de los reyes moros» un día hollada por el gran guerrero Al-Zagal, y las ovejas, cuyas cabezas inclinadas sobre el pasto él interpreta como una actitud de oración y recogimiento, resultan ser sabios musulmanes revestidos de blanco.

Sigue ahora la recreación de la aventura del Caballero del Bosque o de los espejos (II, 12-15), que solicita ser liberado de su encantamiento por su dama, a quien, alterando leve pero significativamente la literalidad del original, debería haber bastado que el mismísimo don Quijote de la Mancha fuera obligado a arrodillarse ante su belleza.⁹ Esta afirmación lleva a Javier a declarar la falsedad de lo que dice el de los espejos, a lo que sigue un combate singular concertado de acuerdo con las leyes de la caballería andante. En esta ocasión no es un tropezón del caballo de Sansón Carrasco el motivo de su derrota, sino la combinación de un momento de despiste del caballero de los espejos y el momentáneo desbocamiento del nuevo Rocinante, accidentalmente azotado por la lanza de su jinete. Una vez vencido, queda desvelada la verdadera identidad del rival de don Quijote: es Raúl, el padre de Angélica, empeñado con sus amigos (el cura y la misma mujer que se encargaba del carromato en el que se exhibía a Javier) en que Javier vuelva a casa. Este cruce de identidades hace que Javier reviva el momento de la película que en su día protagonizó y que recrea el falso encantamiento de don Quijote para ser devuelto a su aldea con el fin de poner fin a su insensatez (I, 47-48), al tiempo que los amigos de Javier reprochan a Toby que aquella película fue el detonante de la locura de aquel y de la deriva de Angélica y le dejan claro que la adopción de sus falsas identidades persigue el objetivo de devolverle a Los Sueños. Al igual que los personajes del original hacen con don Quijote, los de la película de Gilliam participan del universo ficcional de Javier para interactuar eficazmente con él demost-

9 «—¡Oh la más hermosa y la más ingrata mujer del orbe! ¿Cómo que será posible, serenísima Casildea de Vandalia, que has de consentir que se consuma y acabe en continuas peregrinaciones y en ásperos y duros trabajos este tu cautivo caballero? ¿No basta ya que he hecho que te confiesen por la más hermosa del mundo todos los caballeros de Navarra, todos los leoneses, todos los tartesios, todos los castellanos y, finalmente, todos los caballeros de la Mancha?

—Eso no -dio a esta sazón don Quijote-, que yo soy de la Mancha, y nunca tal he confesado...» (I, 12)

do la inoperancia de la realidad. Tanto es así que poco más adelante Javier niega que sus amigos lo sean realmente porque en su visión ficcionalizada y ficcionalizante son percibidos como seres encantados.

A la anterior aventura sucede la recreación de la penitencia de Sierra Morena (I, 25-26), en la que el discurso de Javier emula los referentes quijotescos de Orlando el furioso al proponerse «aplastar montañas a puñetazos y arrancar árboles a dentelladas»¹⁰ y remeda las palabras de don Quijote al decir que «si ella puede ver cuánto puedo enloquecer sin una causa, imagina cuán loco creará que puedo llegar a estar con una».¹¹

El encuentro con la duquesa (II, 30) se refleja en Jacqui, la esposa del jefe de Toby, que se dirige a participar junto con un nutrido séquito en una fiesta de disfraces en el palacio del magnate del vodka, Alexei Mishkin. La posibilidad de que don Quijote se sume al grupo es perfecta para los planes del anfitrión: como dice Jacqui, esa noche necesitan algo «verdaderamente auténtico», razón por la cual a Javier se le dispensa un recibimiento digno de un caballero andante. La farsa está orientada al cierre del negocio publicitario en el que la productora de Toby se encargará de la promoción del vodka de Alexei, un magnate caprichoso y maltratador que humilla públicamente a Angélica. Al igual que los duques en el original, Alexei ha urdido una representación burlesca que convierte a Javier en el centro de atención, estimulando su identidad de caballero aventurero y empezando por hacerle ver que quienes se alojan en palacio están leyendo el libro de sus aventuras.

Se recrea entonces el episodio de la dueña Dolorida, princesa de Candaya (II, 36-40), encarnada por Angélica, y su séquito de mujeres barbudas encantadas por el malvado Malabrino. A pesar de las advertencias de Toby, Javier afronta la aventura que debe conducir al desencantamiento: cabalgar a lomos de Clavileño hasta la luna. Al igual que en el original (II, 41), los figurantes crean la ilusión del viaje a través de las diferentes capas de la atmósfera hasta llegar a su destino, en donde le espera el falso encantador Malabrino encarnado por Rupert, el asistente personal de Toby. Javier no se conforma con llegar, sino que se propone seguir hasta el sol, reforzado por el montaje de efectos especiales urdido por sus anfitriones y, maltrecho y humillado tras caer del falso caballo volador, acaba siendo consciente de la burla cruel. Esta burla pesada, que no se le escapa al protagonista de la película de Gilliam, es especialmen-

10 «... de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias...» (I, 25).

11 «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).

te fecunda en el universo literario de las recreaciones narrativas hispánicas del *Quijote*, y de ello dan buena muestra las ampliaciones de Montalvo (1895), Motta Salas (1930), Clovis (1936) y Camón Aznar (1969), las continuaciones de Otero y Pimentel (1886), Ledesma Hernández (1905), Polar (1925) y Trapiello (2004; 2014) y las imitaciones de Salas Barbadillo (1614), Crespo (1829), Antón del Olmet (1910), Larraz (1969) y Amorós (2006).¹²

Retirado a su habitación, Javier se ocupa de zurcir sus medias rotas en una escena que remite al momento en el que don Quijote se siente apesadumbrado por los puntos que se le habían soltado (II, 44) mientras, con un evidente tono de desengaño, le encarece a Toby que la próxima vez se asegure de que hace caso de sus advertencias. Toby lo vuelve a intentar precisamente en un momento en el que coinciden la resignación de Javier, entregado a labores de limpieza del palacio de Alexei para compensar las que considera sus atenciones, y la necesidad de escapar con Angélica de su maltratador, pero su discurso no persuade a Javier, que dice sentirse feliz en ese lugar en donde todo el mundo lo parece y sus sueños parecen realizarse. La huida se frustra y todo apunta a que Alexei pretende castigar a Angélica, sin que nadie parezca oponerse salvo el mismo Toby. Hasta Javier depones un espíritu quijotesco e insta a Sancho/Toby a volver a casa con una frase que versiona muy de lejos la que pronunciará el don Quijote cervantino antes de morir en II, 74: «Ya no quedan pájaros en los nidos del pasado otoño». Todo es confusión en los momentos finales: Toby sufre el asedio amoroso de la insaciable Jacqui mientras Angélica, atada en una cruz, parece estar a punto de arder, lo que motiva que Javier despierte de su resignación. Toby entiende que el marido de Jacqui, movido por la afrenta, sube a enfrentarse con él, pero en realidad es Javier, dispuesto a socorrer a su escudero. La fatal confusión hace que Toby golpee a Javier, que cae desde el balcón al patio. En el mismo trance de la agonía de este, aquel descubre que las llamas que rodeaban a Angélica eran falsas. Una vez más se impone la ilusión o, si se prefiere, la realidad oscilante.¹³

Así, de regreso a Los Sueños para enterrar a Javier, sus palabras son exactamente las mismas que pronunciara don Quijote en su película y las mismas que repite Javier cuando se reencuentra con Toby,

¹² Véase López Navia 2019. Para acceder a una visión de conjunto del fenómeno de las recreaciones del *Quijote* en la narrativa véase López Navia 2013.

¹³ Que también afecta a ciertos objetos y a las identidades de otros personajes tangenciales de la película. Las monedas de oro halladas en las alforjas, que el despechado Toby arroja sobre Angélica en el palacio de Alexei son arandelas de metal, y el nombre de una de las ayudantes de Toby en el rodaje es Melissa, y no Sarah, como él cree. Sin embargo, cuando Alexei decide expulsar a Angélica y es acogido por Melissa bajo un paraguas para protegerlo de la lluvia, se dirige a ella como Melissa, y entonces ella dice llamarse Sarah.

en quien cree redescubrir a Sancho: «Este es un magnífico día para la aventura. Lo noto en mis huesos». Además, al igual que al comienzo de la película rodada en su día por Toby y también al igual que en el comienzo de la andadura de Javier/don Quijote junto a Toby/Sancho, ahora el nuevo Toby/don Quijote, garante de la inmortalidad reivindicada por Javier, se enfrenta a molinos que confunde con gigantes con la misma suerte, y en el aturdimiento de la caída, ya confirmada su transformación, le confiere la identidad de Sancho a Angélica, primero renuente y finalmente rendida y consciente de que aceptar su nueva condición es el estímulo que sostendrá a Toby, que en un nuevo guiño cinematográfico que remite a la mítica frase final de *Casablanca* de Michael Curtiz (1942) confiesa que «este es el comienzo de una nueva e interesantísima relación». Vuelven, entonces, fundidas con las de Javier, las mismas palabras que escuchábamos en la película de Toby y que remiten al texto original de Cervantes (I, 20).¹⁴ Todo se resuelve en la circularidad de una ficción que vivifica a los protagonistas y los redefine, y Toby, el hombre que en efecto mató a don Quijote, encarna ahora su misma resurrección: «Yo soy don Quijote de la Mancha, y viviré eternamente». En algunas recreaciones narrativas del *Quijote* es también Sancho Panza el que toma el relevo de don Quijote (Navarro y Ledesma 1906; Trapiello 2004), pero la propuesta de Gilliam es especialmente original al respecto, porque un personaje que no es ni tampoco se cree Sancho Panza, sanchificado por el discurso y la visión de quien no es, pero cree ser, don Quijote, acaba qui jotizándose proactivamente sin que el proceso deje de estar teñido de un punto de enajenación mental.

Como se puede ver, la secuencia narrativa que sigue la recreación de Gilliam altera el orden y los elementos de las aventuras del *Quijote*, licencia que también se da en algunas recreaciones musicales de la obra, tanto en las consistentes en música sugerida (como el ballet *Don Quichotte* de Minkus, 1869, pero no en las variaciones *Don Quixote op. 35* de Strauss) como en las recreaciones integrales de música y texto, particularmente fecundas en la ópera, de la que el *Don Chisciotte* de Paisiello (1769) es un relevante ejemplo. Para Gloria Benito (2018), el resultado de esta alteración es «un popurrí de espacios y tiempos donde el director parece haber pecado por exceso en su pretensión de incluir demasiados personajes, demasiados hechos, demasiados mensajes». Benito desaprueba estos elementos de actualización de Gilliam, cuya interpretación del original se torna «simple e infantilizada», compensando esta simplificación con excesos formales.

¹⁴ «—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, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos» (I, 20).

Por otra parte, algunas referencias al texto en la película transgreden la literalidad del original, como en una de las secuencias iniciales (concretamente en el minuto 14), en la que se refiere lo que representa Dulcinea «como en el libro» (¿pero de qué libro estamos hablando?), y en el carramato de feria donde se exhibe a don Quijote el protagonista dice «nací en el año 1605 de Nuestro Señor», enlazando con el fragmento del comienzo de la película antes citado. Poco más adelante escuchamos: «La dama Dulcinea alzó los ojos y sus miradas se cruzaron. Y desde ese instante, don Quijote de la Mancha quedó libre de todo temor». Estos ejemplos de versión textual libre cuadran con la intención de Gilliam, empeñado según Yuste (2018) en rodar una película fiel a la esencia del *Quijote* sin una excesiva dependencia, e implican una clara actitud de apropiación coherente con los procesos recreadores a los cuales se somete el original.

En conclusión, la película de Gilliam parte de la singularidad identitaria de un hombre convencido de ser el auténtico don Quijote, que protagoniza una recreación de carácter metaficcional en general y metacinematográfica en particular desde la reivindicación genética de la historia original. La quijotización de Javier y la transformación de Angélica son un resultado adverso de la capacidad destructora de la ficción. La fuerza de la quijotización dota a Javier de la potestad de transformar lo demás y los demás, manifiesta de modo muy especial con la sanchificación exógena de Toby, luego superada por una poderosa quijotización proactiva y endógena a tiempo de la muerte de Javier, y todo ello en un entorno pretendidamente real, representado por la industria cinematográfica, que resulta ser al fin tan destructor como la ficción misma y especialmente perverso por la crueldad de la burla.

El hombre que mató a don Quijote recrea diversos episodios y aventuras del original cervantino en un proceso en el que priman las recurrencias y la circularidad a través de ciertos motivos fundamentales, entre los cuales destaca claramente la aventura de los molinos, que conecta el nivel literario original y los dos niveles cinematográficos metaficcionalmente concurrentes: la película de Gilliam y la «película de Toby». La secuencia narrativa de los episodios recreados es ajena a la linealidad textual del *Quijote* y su propuesta, connaturalmente tan incompleta como la de cualquier recreación, puede resultar confusa y abigarrada por la propia inercia de su afán por incorporar elementos quizá excesivos y por lo tanto difíciles de sostener por cualquier ejercicio de narrativa fílmica.

La película de Terry Gilliam comparte rasgos temáticos y formales con otras formas de recreación del original cervantino, acreditando la existencia de un sistema estéticamente transversal que alcanza claramente a la literatura, al cine y a la música y que apunta a las posibilidades creativas que alumbró y seguirá alumbrando el *Quijote*, fuerza generadora de un universo que hace ya mucho tiempo trascendió los límites de lo literario.

Bibliografía

- Amorós, A. (2006). *La nueva vida de Alonso de Quesada*. Madrid: Castalia.
- Antón del Olmet, L. (1910). «La postrera salida de don Quijote». *Los Contemporáneos*, 77, 17 de junio.
- Benito, G. (2018). «El hombre que mató a Don Quijote». *Revista de cine Encadenados*, 12 de junio. <http://www.encadenados.org/rdc/sinperdon/4923-el-hombre-que-mato-a-don-quiote-1>.
- Camón Aznar, J. (1969). *El pastor Quijótiz*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Castro, A. [1972] (1980). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
- Cervantes, M. de (1980). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de M. de Riquer. Barcelona: Planeta.
- Clovis, E. (1936). *Desconocida aventura de Teresa Panza*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Crespo, R. (1829). *Don Papís de Bobadilla, o sea defensa del cristianismo y crítica de la seudofilosofía*. Zaragoza: Polo y Monge.
- Delgado, J.M. (1786). *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en árabe por Cide Hamete Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de este por don...* Madrid: en la imprenta de Blas Román.
- Delgado, S. [1907] (2007). «El carro de la muerte». Ed. de S. López Navia. Arellano, I. (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 35-603. Biblioteca Cervantina.
- Donate Aparicio, F.D. (2018). «Los quijotes sin don Quijote: arquetipos y patrones quijotescos en el cine actual». Martínez Soria, C.J.; Millán Martínez, J.M. (eds), *Astrana Marín, Cervantes y Shakespeare: paralelismos y convergencias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 113-44.
- España, R. de (2012). «Don Quijote en el cine: ¿Un sueño imposible?». *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 25, 111-44.
- Febres Cordero, T. [1905] (1930). *Don Quijote en América, o sea, la cuarta salida del ingenioso hidalgo de la Mancha*. Caracas: Parra León hermanos editores.
- Fernández López, V. (1922). *Don Alonso Quijano el Bueno*. Toledo: Imprenta, Librería y Encuadernación de Rafael Gómez-Menor.
- García, Y. (2018). «El hombre que mató a don Quijote. Luchando con molinos». *Cinemanía*, 273, junio, 82-5.
- Gilliam, T. (2018). *El hombre que mató a don Quijote* [DVD]. WB.
- Herederó, C. (2010). *Espejos entre ficciones. El cine y el "Quijote"*. Madrid: Sociedad Anónima Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Herranz, F. (2016). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Laguna, A.M. (2009). «Cervantes en Hollywood: *El curioso impertinente en Kissing a Fool* (1998)». Hagedorn, H.C. (coord.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 360-81.
- Larraz, J. (1969). *¡Don Quijancho, maestro!* Madrid: Espasa-Calpe.
- Ledesma Hernández, A. (1905). *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Casa Editorial Lezcano.
- León y Ortiz, E. (1905). *Tiempos y tiempos. Ensueño con motivo del don Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta de Eduardo Arias.
- López Navia, S. (2013). «Para una comprensión general de las recreaciones del Quijote en la narrativa hispánica: actitudes y constantes». Mata Induráin,

- C. (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona: EUNSA, 9-28.
- López Navia, S. (2019). «Una aproximación a la presencia de la ‘burla pesada’ en las recreaciones narrativas hispánicas del Quijote». *Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7(2), 69-83.
- Mena, I. (2018). «El hombre que mató a don Quijote». *Cinedivergente*, 25 de junio. <http://cinedivergente.com/criticas/Largometrajes/el-hombre-que-mato-a-don-qui-jote>.
- Miguel, T. (1979). *La vuelta de don Quijote*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Montalvo, J. (1895). *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*. Besançon: Imprenta de Pablo Joaquín.
- Motta Salas, J. (1930). *Alonso Quijano, el Bueno (Don Quijote en Villaseñor)*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Navarro y Ledesma, F. (1906). «La orfandad de Sancho Panza». *En un lugar de la Mancha*. Salamanca: Imprenta y Librería Viuda de Calón e Hijo, 47-56.
- Otero y Pimentel, L. (1886). *Semblanzas caballerescas o Las nuevas aventuras de don Quijote de la Mancha*. La Habana: Tipografía de El Eco Militar.
- Pardo García, P.J. (2011). «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *Arbor*, 748, 237-46.
- Payán, M.J.; Arranz, D.F. (2005). *El “Quijote” en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Peralta, C. (1952). *La última salida de don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Talleres Gráficos Vicente Ferrer.
- Polar, J.M. (1925). *Don Quijote en Yanquilandia*. Cartagena: Editorial Juvenil.
- Prieto Souto, X.; Doménech González, G. (2018). *Respirar con la imagen. Conversaciones sobre montaje con Teresa Font*. Madrid: Cuadernos TECMERIN 14.
- Ribero y Larrea, A.B. (1792). *Historia fabulosa del distinguido caballero don Pelayo Infanzón de la Vega, Quijote de la Cantabria*. Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra.
- Rosa, E. de la; González, L.M.; Medina, P. (coords) (1998). *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Salas Barbadillo, A.J. de (1614). *El caballero puntual*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas.
- Suárez Pedreira, H. (1946). *La resurrección de don Quijote de la Mancha*. La Coruña: Editorial Moret.
- Trapiello, A. (2004). *Al morir don Quijote*. Barcelona: Destino.
- Trapiello, A. (2014). *El final de Sancho Panza y otras suertes*. Barcelona: Destino.
- Valbuena, P. [Padre] (1905). *La resurrección de don Quijote*. Barcelona: Antonio López.
- Volpi, J. (2005). «La voz de Orson Welles y el silencio de don Quijote». *Estudios Públicos*, 100, 169-92.
- Yuste, J. (2018). «Terry Gilliam, exorcismo y pasión por el Quijote». *El Cultural*, 1 de junio. <https://elcultural.com/Terry-Gilliam-exorcismo-y-pasion-por-el-Quijote>.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

Panorama y efectos del entrelazamiento en el *Quijote*

José Manuel Martín Morán

Università degli Studi del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro», Italia;
Presidente de la Asociación de Cervantistas

Abstract In addition to offering a great variety of narrative transition formulas, in *Don Quixote* interlacing has a triple function: a balancing instrument in the making of the story; a strategy for the construction of diegesis; and an opportunity to expand the space and functions of the enunciative system. By means of this triple function of interlacing, Cervantes distances himself from his triple intertextual model (the two *Orlandos* and *Amadís*), to lay the foundations for a new way to conceive narrative.

Keywords Orlando furioso. Orlando innamorato. Don Quixote. Interlacing. Narrative transition formulas. Amplificatio of the enunciative system. Romantic irony.

Índice 1 Panorama de los entrelazamientos del *Quijote*. – 2 Entrelazamientos de fórmula. – 3 Los agentes de la cesura. – 4 Relación entre las fórmulas de transición y la materia narrativa. – 5 Entrelazamiento con duplicación semántica. – 6 Las ocasiones de la ruptura. – 7 Conclusión.

En algunos momentos de la narración, don Quijote y Sancho se dividen, porque así lo exige la historia; el narrador del *Quijote* organiza entonces su relato según la técnica del entrelazamiento, cuyo origen se remonta al *Lancelot en prose* de Chrétien de Troyes (Rajna 1900, 144; Cacho Blecua 1986, 241; Praloran 1999, 2; Tomasi 2017, 62), para poder saltar de un hilo diegético al otro, manteniendo la ilusión de la simultaneidad de las acciones, mientras garantiza la variedad del relato (Chevalier 1966, 463; Brand 1977, 514; Williamson 1984, 163; Avalle Arce 1988, 34).

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FAR 2019 *Trasposizioni e riscritture (XVI-XX secolo)* financiado por la Università degli Studi del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro».



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-02-28 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/010

Es esta una de las muchas ventajas de dicha técnica, aunque no son menos los problemas que plantea al narrador de turno, el cual, ante todo, deberá decidir en qué momento de la acción interrumpir el relato para pasar a otro hilo narrativo; los *romans* medievales franceses (Chase 1983, 228) y los *romanzi* italianos suelen hacerlo al final de un episodio, en un momento de inacción de su protagonista (Praloran 1992, 118) y también el *Amadís*, aunque con predominio cambiante según el libro de que se trate (Cacho Blecua 1986, 247-9, 260-1). Los *romanzi* renacentistas de Boiardo y Ariosto no se atienen a tan rígido criterio y suelen cortar el hilo en medio de un episodio, en un momento culminante de la acción, para servirse del recurso como instrumento de seducción del lector (Rajna 1900, 144; Delcorno Branca 1973, 36; Giorgi 2004, 325).

Otro problema que deben resolver los autores que practican el entrelazamiento es cómo realizar la cesura: ¿declarándola con una fórmula de transición narrativa o no?; y en caso de optar por el sí, ¿qué relación debe guardar la fórmula con la materia ya narrada hasta allí y con la que está por comenzar? ¿debe sintetizar brevemente la acción futura de la línea abandonada? Y para la línea que se retoma, ¿debe resumir su evolución? ¿Puede permitirse juzgar los hechos o ha de limitarse a mantener una distancia aséptica?

En las páginas que siguen trataremos de ver qué respuestas da Cervantes a estas preguntas en los casos de entrelazamiento del *Quijote*, parándonos a reflexionar sobre sus implicaciones para el modo de entender la novela, con los dos *Orlandos* ferrareses, el *Innamorato* de Boiardo y el *Furioso* de Ariosto, y el *Amadís*, como telón de fondo, en cuanto interlocutores del diálogo intertextual cervantino. No entrarán en el corpus del análisis los casos de interpolación de relatos secundarios, fenómeno paralelo al del entrelazamiento que algún crítico ha identificado con él (Caplan 1993; Quint 1997; García Berrio 2018, 626-33), pero que a mí me parece de índole diversa, porque en la interpolación se entretienen dos relatos diferentes y no dos hilos narrativos del mismo relato.

1 Panorama de los entrelazamientos del *Quijote*

Más de una vez se ha señalado (Chevalier 1966, 463; Gilman 1989, 64; Goic 2005; Avalle-Arce 2006, 138) como probable modelo del duelo entre el vizcaíno y don Quijote interrumpido por el narrador cervantino (I, 8)¹ el de Rengo y Tucapel en *La Araucana*, suspendido abruptamente en la misma situación, con los dos contendientes con las es-

¹ He utilizado la edición online del *Quijote* dirigida por Rico (Cervantes 1998).

padas en alto y dispuestos a descargar dos furibundos mandobles –en el caso de Ercilla la suspensión duró 11 años, los que mediaron entre la publicación del segundo (1578) y el tercer (1589) libro de la obra. Claro que a Ercilla la interrupción no le sirvió para ceder el paso a otra línea narrativa, mientras que a Cervantes sí. En el primer ejemplo de entrelazado que encontramos en el *Quijote*, entre el levantamiento de las espadas y la descarga del golpe, el narrador del *Quijote* tiene tiempo y espacio (un capítulo) para subir un nivel en la espiral de la estructura comunicativa del relato (Segre 1974, 194), hasta el de la transmisión de la historia, y contar el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete. De interrupciones abruptas parecidas a la que acabo de citar encontré, sin duda, Cervantes muchos ejemplos en el *Orlando furioso* –tal vez teñidos de la misma intención lúdica para con las expectativas del lector (Hart 1989, 31; Caplan 1993, 376; Güntert 1998, 275-6; Cuesta Torre 2007, 565)–, y seguramente también en los libros de caballerías; sobre manera, en el *Amadís*, en cuyo libro I Cacho Blecua (1986, 256) encuentra varias ocurrencias del fenómeno, aunque no en los siguientes. Pero no es un problema de intertextualidad el que me interesa abordar ahora, sino comprender las formas y las funciones del entrelazamiento en el *Quijote*.

Además de la cesura provocada por la falta de documentos para contar el duelo entre don Quijote y el vizcaíno, en el *Quijote* de 1605, encontramos la causada por la partida de Sancho de Sierra Morena con la embajada para Dulcinea, mientras don Quijote queda haciendo penitencia «entre sus suspiros y versos» (I, 26); la ausencia del escudero no da lugar a una nueva cesura, porque el narrador no lo abandonará ya hasta que no se produzca el reencuentro con su amo. Hay un tercer nudo de hilos entrelazados, este, en cambio, articulado en dos cesuras, en la venta de Palomeque, cuando el narrador desvía momentáneamente la atención del grupo formado en torno a don Luis y doña Clara para relatar el altercado del ventero con un par de clientes que se quieren ir sin pagar (I, 44).

En el *Quijote* de 1615, los 26 ejemplos de entrelazamiento que he identificado (en el libro de 1605 no he encontrado más que los cinco que acabo de citar), se organizan en torno a tres nudos esenciales, con otros dos más de menor relevancia y un caso de cesura sin la vuelta correspondiente: el de la separación a las puertas del Toboso (II, 9-10). Los tres nudos esenciales organizan los diferentes hilos narrativos en las siguientes macrosecuencias: a) el momento inicial, con varias visitas a diferentes domicilios de los personajes: Sancho vuelve a su casa y luego visita a don Quijote, mientras el ama va a casa de Sansón Carrasco, el cual, inmediatamente después, acude a la de don Quijote (II, 5-7); b) el episodio del Caballero del Bosque, con dos grupos separados, los siervos por un lado y los amos por el otro, con atención alternada del narrador en tres distintas transiciones (II, 12-14), a las que hay que añadir dos más para introducir la cuña del desvelamiento re-

troactivo de la identidad del otro andante (II, 14-15); c) el nudo de la ínsula Barataria, en que se cuentan hasta doce idas y venidas del narrador en pos de don Quijote y Sancho (II, 44-55), con el primero que cede el turno del capítulo II, 50 para que el narrador pueda seguir al paje de los duques, mientras entrega a Teresa Panza una carta de Sancho. Los dos nudos menos relevantes rompen la regla de la simultaneidad de los hilos narrativos, para contar dos episodios con doble cesura anteriores al momento del hilo principal que ofrecen informaciones sobre la identidad de Maese Pedro, en un caso (II, 26-27), y, en el otro, sobre las circunstancias y los motivos por los que los duques han preparado una segunda tanda de burlas en daño de don Quijote (II, 70).

La profusión de casos de entrelazamiento en el *Quijote* de 1615 respecto al de 1605 (cinco a uno), a mi modo de ver, ha de ponerse en relación con la autoconsciencia adquirida por don Quijote y Sancho con la noticia de la publicación de la primera parte. Las críticas de los lectores al tratamiento violento que les reserva el narrador de 1605 sugieren al de 1615 una evolución de sus respectivas personalidades que atenúe el peso del componente deficiente en ellas; solo así, con el desarrollo del componente listo y cuerdo alcanzarán una visión más cabal de la realidad que evite la conclusión violenta de las venturas (Martín Morán 2016). Su mayor autonomía individual y su capacidad de introspección aconsejan su división, con vistas a la manifestación de los nuevos atributos en su confrontación con el mundo. La dinámica del binomio hasta ese momento imponía una lógica de acción-reacción que los terminaba encerrando en roles preestablecidos, el cuerdo-loco y el tonto-listo, sin posibilidades de desarrollo. Solo en casa, mientras espera la vuelta de Sancho con Sansón Carrasco, don Quijote se mira en el espejo del personaje del libro publicado y analiza las diferencias; a las puertas del Toboso, Sancho reflexiona apartado de su amo sobre la misión que le ha encargado (II, 10); en el palacio de los duques, alejado de su escudero, don Quijote se entrega al autoanálisis y cae en la melancolía (II, 44; II, 50). En todos estos casos la soledad posibilita la manifestación de la autoconsciencia del personaje; el entrelazamiento protege esos momentos de soledad, distanciando los espacios de reflexión individual y organizando la narración sucesiva de los mismos.

Otro elemento que puede explicar la abundancia del recurso en la segunda parte es la necesidad de dar espacio aún a la parodia de los libros de caballerías, en un momento en que el cambio de modelo narrativo ha reducido la capacidad de don Quijote para generar situaciones caballerescas con su visión deformada de las cosas. El conflicto entre el caballero y los demás personajes se ha trasladado ahora a la interpretación recta del sentido del libro de 1605, que para él es una crónica de sus hazañas y para los otros un libro de entretenimiento. La técnica del entrelazamiento, o mejor, las fórmulas de la alternancia narrativa, vuelven a situar bajo los focos al cronista y con él la parodia de la letra de los libros de caballerías.

2 Entrelazamientos con fórmula

En los varios casos de transición, el narrador del *Quijote* suele marcar el paso de la primera a la segunda línea narrativa con una fórmula que incluye los verbos *dejar* y *volver* o *ir* o sus sinónimos. Se trata de una correlación de verbos que ya se encuentra en el *Amadís* (Weber de Kurlat 1966, 31; Cacho Blecua 1986, 235-45, 260-4), pero también en los libros de caballerías (Caplan 1993, 377), en el mester de clerecía y en otras obras medievales (Cacho Blecua 1986, 243-4). Weber de Kurlat (1966, 32-3) encuentra posibles vínculos genéticos con la historiografía castellana; algo que Cacho Blecua (1986, 244-5) no descarta, a pesar de que se incline por la procedencia directa de los relatos artúricos de la tradición francesa y la española posterior (1986, 243). He aquí cuatro ejemplos de fórmulas de transición narrativa extrapolados del *Quijote*:

- 1) Y será bien dejalle [a don Quijote], envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho Panza. (I, 26)
- 2) [...] Donde le dejaremos [a don Quijote], yéndonos con Sancho Panza, que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor que él quedaba. (II, 10)
- 3) Aquí le deja [a Sancho] Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de don Quijote. (II, 55)
- 4) La historia vuelve a hablar dél [Sansón Carrasco] a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote. (II, 15)

Como se ve, Cervantes declina la fórmula en múltiples variaciones huyendo de la rigidez propia de los libros de caballerías, modelos evidentes de las mismas, así sea por repulsión paródica. Se notará también que en cada una de ellas cambia el sujeto agente de la interrupción y que nunca se identifica con el enunciador; en efecto, de los 22 ejemplos de entrelazamiento con fórmula de alternancia registrados por mí, solo en uno el narrador asume la responsabilidad del salto: cuando da por concluida la analepsis sobre la identidad de Maese Pedro: «Esto es lo que hay que decir de maese Pedro y de su mono. Y, volviendo a don Quijote de la Mancha, digo que, después de haber salido de la venta, determinó de ver primero las riberas del río Ebro» (II, 27). En los demás casos, lo más habitual es que delegue la cesura en un 'nosotros' cómplice que incluye al lector, como en 2) y en otras seis ocurrencias; o que la descargue directamente sobre el historiador arábigo, como en 3) y otros dos ejemplos más; o sobre la 'historia', en referencia al manuscrito de Cide Hamete, como en 4) y otros tres casos. En su continua renuncia a la autoridad sobre la

organización del relato, el narrador puede trasladarla a un ente impersonal, como en 1) o incluso llegar a señalar al lector y su apego a la primera línea narrativa como los culpables del retraso en el salto a la segunda: «Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho [...], y [...] atiende a saber lo que le pasó a su amo» (II, 44). En el colmo de la desafección a sus deberes, el narrador atribuye a las exigencias de los personajes el cambio de hilo diegético que se ve obligado a realizar el «nosotros» de antes, en tres ejemplos más que añadir al 2) y los otros seis ya apuntados:

- 5) [Don Quijote] se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno. (II, 44)
- 6) Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la prisa que nos da su amo, alborozado con la música de Altisidora. (II, 45)
- 7) Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama, y el buen concierto de la historia lo pide. (II, 48)

«Metalepsis ingenua» llama Fine (2006, 72) al ejemplo 5), porque en él ve un deslizamiento de un nivel temporal a otro de la instancia narradora en relación con el tiempo de la historia; es decir, el narrador pasa de una posición temporal posterior («se acostó») a una presente («por ahora»), con la desenvoltura de los «narradores personales» que ejercen un dominio cronológico absoluto sobre el relato. Pero tan interesante como el deslizamiento del narrador es, a mi ver, el de los personajes, quienes parecen asumir el poder de determinar los tiempos de la narración, en un ejercicio de «pirandellismo *avant-lettre* [sic]», como Zatti (1990, 17-18) denomina al mismo fenómeno en el *Furioso* -ya presente, por lo demás, en el *Innamorato*.

3 Los agentes de la cesura

En el *Quijote*, como ya hemos visto, las fórmulas de transición distribuyen la responsabilidad del corte entre varios sujetos agentes; un ente impersonal, el narrador, el lector, un «nosotros» cómplice, Cide Hamete, la historia y los personajes desempeñan alternativamente esa función, aunque con mayor o menor asiduidad: el sujeto colectivo compete con Cide Hamete y su manuscrito por el primado, con los personajes en un segundo plano, mientras que el ente impersonal, el narrador y el lector apenas si participan en el reparto. Claro que si tenemos en cuenta que, en cuatro casos de los siete en los que el corte se atribuye a «nosotros», Cide Hamete o su historia resultan como los últimos responsables de la narración, con fórmulas como «entra Cide Hamete»

o «el autor desta grande historia [...] dice que...», habrá que recomponer el panorama anterior otorgando al morisco el papel decisivo.

En comparación, los libros de caballerías y los dos *Orlandos* proponen un aparato organizativo más limitado: los primeros se sirven del autor ficticio o «la historia» («Aquí el autor dexa de contar desto y torna la istoria a hablar de don Galaor», *Amadís*, I, xv, 269) y el sujeto colectivo ‘nosotros’ («Mas dexemos agora esto y tornemos al rey», I, xxxvi, 433), mientras que los dos *Orlandos*, sin renunciar al ‘nosotros’ y al autor ficticio y la ‘historia’, atribuyen casi siempre toda la responsabilidad de las cesuras al narrador que se confunde con el autor real, coadyuvado, en contadas ocasiones, por unos personajes tan exigentes como el Sancho y el don Quijote acuciantes de unas líneas más arriba.

Cervantes no sigue el impulso personalista de los ferrareses y prefiere arropar al responsable del corte con la primera persona de plural –como, por otro lado, también Boiardo, Ariosto y Montalvo– u ocultarlo tras las instancias enunciativas desgajadas del autor ficticio. En los *Orlandos* el autor ficticio también tiene sus responsabilidades en la organización alternada del relato, con peso distinto entre el *Furioso*, donde Turpín interviene en una sola ocasión, y el *Innamorato*, donde lo hace en seis ocasiones en nombre propio y en tres más subsumido en la «istoria». Montalvo sugiere la base mínima para la amplificación cervantina de las fórmulas de transición; los ferrareses el tono lúdico e irónico, y la transgresión de niveles narrativos de la metalepsis; y Boiardo la solvencia en la función del autor ficticio. Pero la amplia gama de responsables de las cesuras, con la participación del lector y el ente impersonal, así como el enorme peso concedido en la tarea a Cide Hamete y el sistema enunciativo, constituyen una aportación genuinamente cervantina.

En el *Amadís* las fórmulas de la alternancia expresan con su rígida repetitividad poco más que la voluntad organizativa, la función pura reducida a su mínima expresión (Chevalier 2005, 749a). En el *Quijote*, en cambio, se prestan a la coloración estilística, a la pulla irónica («será bien dejalle [a don Quijote], envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho», I, 26), al juicio sobre algún personaje («dejémosle aquí [al ventero], que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos», I, 44), a la consideración ético-existencial («dejémoslos pasar [cuatro días] nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho», II, 54). Las fórmulas de alternancia cervantinas amplían la cesura, transforman el *limes*, la escueta tierra de nadie de las transiciones de los libros de caballerías, en amplia zona colonial en la que extienden sus reales Cide Hamete y sus acólitos.

Nada de extraño, entonces, que en ese momento de transición entre los dos hilos narrativos se dilate aún más el espacio de intervención de las voces enunciativas con exordios irónicos, metaliterarios

o pseudomoralizantes. A las puertas del Toboso, cuando «el autor de esta historia» abandona a don Quijote en «la floresta, encinar o selva», para acompañar a Sancho en su embajada ante Dulcinea (II, 10), el narrador resume en estilo indirecto unas consideraciones del autor morisco sobre los deberes del verdadero historiador y sus temores de ser tenido por mentiroso. En la quiebra narrativa que, tras haber dejado a don Quijote y Sancho de camino a Zaragoza (II, 26), permite a Cide Hamete dar cuenta de la identidad de Maese Pedro (II, 27), se vuelve a oír su voz, aunque solo en la fórmula «juro como católico cristiano» que da pie a la glosa filológica del traductor sobre su significado recóndito. Y aún la escucharemos una vez más, al principio de un capítulo con alternancia narrativa, en una reflexión sobre la caducidad de la vida que le vale el calificativo de «filósofo mahomético» (II, 53) por boca del segundo autor. Entre los capítulos II, 44 y 45, en cambio, escucharemos al narrador mismo expresando todo su entusiasmo por la historia que tiene entre manos con una invocación a Febo en busca de inspiración (II, 45).

Estos exordios en los que oímos alternativamente la voz del autor ficticio, la del traductor y la del segundo autor, por un lado, subrayan el entrelazamiento, provocando una cesura aún más profunda, y, por el otro, desarrollan la presencia en el texto de Cide Hamete y el aparato enunciativo que conlleva (traductor, segundo autor) como un filtro irónico imprescindible.

4 Relación entre las fórmulas de transición y la materia narrativa

Los modos de la alternancia entre líneas narrativas cuidan especialmente la relación entre las fórmulas de la transición y la materia narrativa, tanto en la ida como en la vuelta, o sea, tanto en la ruptura como en la reanudación. En la ida, suele ser habitual que el narrador anuncie sintéticamente los hechos que va a contar y en la vuelta suele recordar los sucedidos en el último segmento de la línea que retoma. He aquí un ejemplo:

Tomé Cencial se volvió y le dejó [a Sansón Carrasco], y él quedó imaginando su venganza; y la historia vuelve a hablar dél a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote.

CAPÍTULO XVI

De lo que sucedió a don Quijote con un discreto caballero de la Mancha

Con la alegría, contento y ufanidad que se ha dicho, seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada vitoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo.

El narrador, al romper el primer hilo, anuncia la venganza del bachiller derrotado en el bosque y al reanudar el segundo retoma el estado de ánimo en que había quedado don Quijote, como punto de partida para la rememoración de su victoria. El relato, por un lado, prepara el terreno para los desarrollos futuros, y cita al lector y su deseo de saber cómo terminará esa aventura para más adelante; por el otro, consolida los resultados del último episodio en una evolución eufórica de la personalidad del caballero. Las dos intervenciones garantizan la unidad del relato, porque, en el momento en que parecen subrayar semánticamente la cesura, lo proyectan hacia puntos de enganche lejanos, en el futuro de la primera línea o en el pasado de la segunda, a los que amarran la cuerda narrativa del presente.

Otras veces, las cristalizaciones textuales en torno a la cesura prescinden de las repercusiones en la personalidad de los actantes, para limitar sus efectos en la construcción de la expectativa del lector:

Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa. (II, 44)

En el caso específico, las expectativas del lector van a ser defraudadas en los episodios introducidos por esta rápida presentación del narrador, pues en los sucesos de don Quijote del capítulo II, 44 difícilmente podrá reír o desplegar «los labios con risa de jimia», dado que está todo él centrado en el estado melancólico en que la soledad lo ha postrado. El capítulo II, 45 narra tres juicios salomónicos de Sancho en su estreno como gobernador: el de las caperuzas, el del báculo y el de la bolsa de dinero, que difícilmente causarán «dos fanegas de risa» en el lector, sino más bien admiración por la sagacidad del escudero, cualidad que hasta ahora no le conocía. El narrador orienta la lectura según el metro habitual de recepción de las acciones de sus personajes (la risa para Sancho, y la admiración y la risa para don Quijote), en un momento en que estos parecen estar liberándose del corsé del decoro en que han estado constreñidos. En cierto sentido, pues, podríamos decir que los precipitados discursivos en torno a las cesuras de la alternancia narrativa son usados por el narrador para mantener al relato dentro de los límites de la coherencia estructural, haciendo aceptable para el lector una evolución de los personajes que hubiera podido percibir como demasiado distante de lo establecido por sus límites caracteriales.

5 Entrelazamiento con duplicación semántica

Solo una mínima parte de cesuras se presenta sin una u otra de las dos formas de duplicación semántica de las que estamos hablando; es más frecuente la síntesis del pasado de la línea que se va a retomar, que no el anuncio de lo que se contará en la que se está dejando, con una proporción de cuatro a uno, por un total de veinte casos a cinco. El anclaje retrospectivo preferido a la cita prospectiva parece indicar una preocupación mayor en el arte narrativo cervantino por la construcción de la unidad del relato que por la búsqueda de nuevas líneas de desarrollo. Se diría que la autopropulsión de la historia genera en el autor más confianza que el ímpetu hacia las nuevas perspectivas diegéticas. Lo confirmaría, de algún modo, la curiosa tendencia a repetir la última escena narrada de la línea abandonada, antes de reanudar la narración de la misma tras un receso o bien como impulsora de otra diferente. Lo vemos en la cesura del hallazgo del manuscrito arábigo, que describe por dos veces la imagen de don Quijote y el vizcaíno congelados en el tiempo con las espadas en alto por la ausencia de fuentes para el narrador; la primera vez la recuerda el segundo autor como motivador de la búsqueda de la continuación y la segunda, él mismo, convertido ya en narrador, cuando por fin deja que el relato de la historia principal fluya de nuevo:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales que, si en lleno se acertaban, por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada. (I, 9)

Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo. (I, 9)

Volvemos a encontrar un ejemplo de duplicación semántica en la separación de don Quijote y Sancho a las puertas del Toboso; al final del capítulo II, 9, el narrador cuenta la partida de Sancho y anuncia grandes sucesos:

Hallaron una floresta o bosque, donde don Quijote se emboscó en tanto que Sancho volvía a la ciudad a hablar a Dulcinea; en cuya embajada le sucedieron cosas que piden nueva atención y nuevo crédito. (II, 9)

El capítulo siguiente comienza con un exordio de Cide Hamete, en estilo indirecto, tras el que el narrador vuelve a contar el momento de

la separación de los dos andantes, a despecho de la fórmula de alter-nancia narrativa con la que se cerraba el capítulo anterior.

Un tercer ejemplo de duplicación semántica y desmentido de la fórmula de transición narrativa lo tenemos en la cesura posterior a la batalla entre don Quijote y el Caballero del Bosque, para que Cide Hamete revele la identidad del derrotado con una analepsis. También en este caso, la clausura del capítulo II, 14 parece inequívoca en su formulación:

Don Quijote y Sancho volvieron a proseguir su camino de Zaragoza, donde los deja la historia, por dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su narigante escudero.

El capítulo siguiente, no obstante, comienza con la descripción del estado de ánimo de don Quijote y sus expectativas acerca de la promesa del caballero vencido de presentarse ante Dulcinea, y volver a buscar a su vencedor para darle cumplida noticia del recibimiento y la reacción de la dama. Volverá a repetirse una segunda vez, en términos parecidos, al comienzo del capítulo II, 16, después de que el narrador fije una cita entre el lector y Sansón Carrasco con la fórmula «la historia vuelve a hablar dél a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote». La doble reiteración de la escena de la victoria, así sea bajo forma de sus consecuencias en el estado de ánimo del personaje, no hace avanzar la historia y tampoco añade nada a la psicología del manchego; su único efecto sobre la estructura del relato parece ser el de dilatar el momento de la cesura y con él el área de influencia del aparato enunciativo, con la referencia doble a «la historia», es decir, a Cide Hamete, y al acto de contar y decir como inherente al autor ficticio.

6 Las ocasiones de la ruptura

La elección del momento en que cortar un hilo narrativo para retomar otro puede ayudar a comprender la concepción de la estructura del relato y la función del entrelazamiento en los planes del autor. En el *Quijote* podemos encontrar hasta tres ocurrencias de interrupción abrupta en el interior de un episodio, con una función común que difiere de la puramente pragmática, orientada a provocar un efecto en el lector, de los ferrareses. Al primer ejemplo, la interrupción abrupta en el relato del duelo con el vizcaíno y la inserción del tópico del manuscrito hallado, le atribuía, unas páginas más arriba, la finalidad de poner en el primer plano de la atención el sistema enunciativo del relato. Los otros dos responden a objetivos estrictamente di-géticos y podrían ser clasificados como de tipo b) en la tipología de Dalla Palma (1984, 19), en lo relativo al efecto pragmático, o sea, la interrupción en situación de incógnita que estimula la curiosidad del

lector, relativamente frecuente en el *Innamorato* y luego en el *Furioso* (Praloran 1999, 8-10; Praloran 2009, 16; Tomasi 2017, 69-70). Del primero -interrupción entre una pregunta y su respuesta para ver la reyerta entre el ventero y dos clientes (I, 44)- ya nos hemos ocupado como ejemplo de silepsis narrativa que crea una aporía temporal muy útil para volver a situar a don Quijote en el primer plano de la acción, tras varios capítulos en la sombra de las historias secundarias. En el segundo, Sancho es abandonado por el narrador («Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar [de] don Quijote», II, 55) justo en el momento en que percibe una fuerte claridad, dentro de la oscura sima en la que ha caído, tras su dimisión como gobernador y el encuentro con Ricote. Unas líneas más adelante, don Quijote oye voces que provienen del subsuelo e inicia un diálogo con quien dice ser Sancho Panza, su criado; el momento del reencuentro entre los dos compañeros no podía ser más efectista; la alternancia de líneas narrativas ha jugado un papel importante en el montaje del episodio. Si en Ariosto y Boiardo el entrelazamiento estructura un relato «acéntrico», como lo definió Vinaver (1988, 106), coadyuvando al autor en la organización de las diferentes líneas narrativas, mientras estimula el interés del lector, en Cervantes ese mismo recurso puede ser usado con finalidades dramáticas, de construcción de la diégesis, para resolver el desenlace del doble episodio con la agnición de los dos protagonistas.

A decir verdad, en el *Quijote*, la interrupción en medio de un episodio representa una excepción en el panorama de las ocasiones de ruptura para dar lugar al entrelazamiento, al contrario de lo que ocurre en los dos *Orlandos* (Javitch 1988, 52); el momento privilegiado por el narrador para ello suele ser el final de un episodio en coincidencia con el de un capítulo (19 sobre los 31 reseñados) y, por añadidura, suele ir acompañado de una fórmula de transición (15 de los 19 ejemplos). La macrosecuencia de episodios entrelazados en torno a la ínsula Barataria sigue este modelo, con los capítulos impares dedicados a Sancho y los pares a don Quijote, sus finales marcados por el final de un suceso con protagonista alternado y la pertinente fórmula de transición en muchos de ellos. El entrelazamiento y las dos marcas de final muy netas, una diegética y la otra editorial, con la probable fórmula de alternancia narrativa, ponen de realce la organización, el orden y la claridad del relato.

Además de en este recodo de la historia, la cesura tan neta en el final de un episodio y un capítulo ordena el nudo inicial de 1615, con las varias entrevistas entre diferentes personajes (II, 6-7), y el del duelo entre don Quijote y el Caballero del Bosque (II, 12-14). Quiero señalar aún un uso peculiar del doble corte en un par de ocasiones para desvelar la verdadera identidad de dos personajes disfrazados; el nuevo hilo diegético es introducido con estas dos fórmulas:

Los deja la historia [a don Quijote y Sancho] por dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su narigante escudero. (II, 14)

Los dejaremos ir [a don Quijote y Sancho]; que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia. (II, 26)

Con la fórmula de transición narrativa, el narrador abre un paréntesis en el relato, en el que inserta la narración analéptica sobre las identidades escondidas tras los disfraces de Caballero del Bosque y de Maese Pedro; de modo que, como vemos, la alternancia no está usada para solventar el problema de contar eventos de la historia que han sucedido al mismo tiempo en lugares diferentes, como en el episodio de la ínsula Barataria, sino para que el narrador ofrezca al lector un suplemento de información, aprovechando un momento de reposo de la acción principal, para contar hechos ocurridos en tiempos diferentes. El afán por mantener el orden organizativo del relato sigue siendo, como se ve, una de las prioridades del narrador.

En la tercera ocasión en que el narrador se detiene para revelar informaciones cruciales para el relato, lo hace en la mitad de un capítulo, aprovechando el sueño nocturno de don Quijote y Sancho:

Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida. (II, 70)

La desactivación temporal de los protagonistas, en los dos casos anteriores, por su desplazamiento espacial y, en este tercero, por el completo parón físico, ofrece la posibilidad al narrador, allí, y a Cide Hamete, aquí, de indagar en los motivos de las acciones de los personajes secundarios, para aumentar el volumen de sus personalidades y evitar que sean solamente vectores de acción. La alternancia diegética promueve la alternativa actancial.

7 Conclusión

En esta apresurada reseña de los ejemplos de entrelazamiento del *Quijote* sorprende el uso vicario que de vez en cuando le reserva Cervantes –por supuesto, ausente en sus modelos–, el cual aprovecha la potencialidad estructuradora del fenómeno para devolver la centralidad perdida a don Quijote, para preparar la agnición de los dos protagonistas a la salida de la sima en que ha caído Sancho, para ampliar el volumen de la personalidad de los personajes secundarios o para orientar la interpretación de las vicisitudes de Sancho en Barataria y don Quijote en casa de los duques dentro de los pará-

metros habituales, en un momento en que ambos están infringiendo los límites del decoro. Aunque tal vez lo más notable sea la distancia para con sus modelos en lo que respecta a las fórmulas de la alter-nancia, muy variadas y teñidas de intención lúdica, cuando no paródica de las usadas en la caballeresca. En ellas la responsabilidad de la cesura es atribuida a una gran variedad de entes, con prevalencia de Cide Hamete y su aparato enunciativo, hasta el punto de que se podría decir que las cesuras, y por tanto el entrelazamiento, consti-tuyen el espacio adecuado para el desarrollo de la personalidad y las funciones del autor ficticio.

Bibliografía

- Ariosto, L. (1996). *Orlando furioso*. A cura di L. Caretti. Torino: Einaudi.
- Ariosto, L. (2017). *Orlando furioso*. Ed. de J.M. Micó. Madrid: Austral.
- Avalle Arce, J.B. (1988). «La Ínsula Barataria: la forma de su relato». *Anales de Literatura Española*, 6, 33-44.
- Avalle Arce, J.B. (2006). *Las novelas y sus narradores*. Alcalá: Centro de estudios cervantinos.
- Boiardo, M.M. (1999). «*L'inamoramento de Orlando*». A cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani. *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 18, tomo 1, parte 1. Milano; Napoli: R. Ricciardi.
- Brand, C.P. (1977). «L'entrelacement nell'*Orlando furioso*». *Giornale storico della letteratura italiana*, 154, 509-32.
- Cacho Blecua, J.M. (1986). «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*». *Studia in honorem Prof. Martin de Riquer*, vol. 1. Barcelona: Quaderns Crema, 235-71.
- Caplan, A. (1993). «La Sierra Morena y la narrativa medieval». *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 373-80.
- Cervantes, M. de (1998). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Chase, C.J. (1983). «Sur la théorie de l'entrelacement: Ordre et désordre dans le *Lancelot en prose*». *Modern Philology*, 80(3), 227-41.
- Chevalier, M. (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Burdeos: Féret & fils.
- Chevalier, M. (2005). «Ariosto, Ludovico». Alvar, C. (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 1. Madrid: Castalia, 742a-749b.
- Cuesta Torre, M.L. (2007). «Combates interrumpidos y manuscritos encontrados: en tomo a *Quijote* 1: 8-9». *Bulletin of Hispanic Studies*, 84, 553-71.
- Dalla Palma, G. (1984). *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*. Firenze: Olschki.
- Delcorno Branca, D. (1973). *Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze: Olschki.
- Fine, R. (2006). *Una lectura semiótico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- García Berrio, A. (2018). «*Virtus*». *El "Quijote" de 1615*. Madrid: Cátedra.

- Gilman, S. (1989). *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press.
- Giorgi, G. (2004). «Poétiques du récit chevaleresque et poétiques du roman baroque». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 56, 319-36.
- Goic, C. (2005). «Ercilla y Cervantes: imágenes en suspenso». *Príncipe de Viana*, 236, 651-62.
- Güntert, G. (1998). «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión». *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995). Vol. 2, *Estudios áureos I*. Coord. por J. Whicker. Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 271-83.
- Hart, T.R. (1989). *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Javitch, D. (1988). «Narrative Discontinuity in the *Orlando Furioso* and its Sixteenth Century Critics». *Modern Language Notes*, 103, 50-74.
- Martín Morán, J.M. (2016). «El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna», en Gilbert, F.; Mestre Zaragoza, M.; Meunier, P. (coords), «A vueltas con el *Quijote*. 2015-2016: nuevos enfoques», *Criticón*, 127, 77-91.
- Praloran, M. (1992). «Il modello formale dell'entrelacement nell'*Orlando innamorato*». Bruscaagli, R.; Quondam, A. (a cura di), *Tipografie e romanzi in Val Padana tra quattro e cinquecento*. Modena: Panini, 117-27.
- Praloran, M. (1999). *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*. Firenze: Olschki.
- Praloran, M. (2009). «Le strutture narrative dell'*Orlando furioso*». *Strumenti critici*, XXIV, 1-24.
- Quint, D. (1997). «Narrative Interlace and Narrative Genres in *Don Quixote* and the *Orlando Furioso*». *Modern Language Quarterly*, 58, 241-68.
- Rajna, P. (1900). *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze: Sansoni.
- Segre, C. (1974). *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi.
- Tomasi, F. (2017). «Entrelacement». Izzo, A. (a cura di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*. Roma: Carocci, 61-80.
- Vinaver, E. (1988). *Il tessuto del racconto. Il «romance» nella cultura medievale*. Bologna: il Mulino.
- Weber De Kurlat, F. (1966). «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*». *Revista de Literaturas Modernas*, 5, 29-54.
- Williamson, E. (1984). *The Halfway House of Fiction. «Don Quixote» and Arthurian Romance*. Oxford: Clarendon Press.
- Zatti, S. (1990). *Il «Furioso» fra epos e romanzo*. Lucca: Pacini Fazzi.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

La fuerza de la sangre cervantina en el espejo de una novela de Kleist

Wolfgang Matzat

Universität Tübingen, Deutschland

Abstract In 1808, the German author Heinrich von Kleist published the novella *The Marquise of O.*, which bears an obvious resemblance to *The Force of Blood* from Cervantes's *Exemplary Novels*. In both cases, the female protagonist marries a man after being raped by him. At first sight, Kleist's text seems to testify to a degree of progress in female emancipation because the victim has doubts about accepting the rapist as her husband. Other aspects of his novella are less conducive to proving such a progress. Kleist stresses the pressures of family honour more than Cervantes does, and he does not restrict himself merely to qualifying rape as a sin or crime. He also hints at the possibility of an unconscious yielding to bodily needs, questioning thus the power of reason to govern sexual desires.

Keywords Individual. Society. Gender. Body. Narrative perspective.

Índice 1 Introducción. – 2 Individuo y sociedad. – 3 El sujeto y el cuerpo. – 4 «Burlar una mujer».

1 Introducción

En 1808 Heinrich von Kleist publicó, bajo el título *La marquesa de O...*, una novela que manifiesta analogías obvias con la novela cervantina *La fuerza de la sangre*. Como la protagonista cervantina, la de Kleist sufre una violación durante un desmayo, resulta embarazada y acaba por casarse con el padre del hijo. Kleist podía leer la obra de Cervantes en una traducción alemana de *Las novelas ejemplares* de 1801, pero, a pesar de las analogías que sugieren que la conocía



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/011

y que ya motivaron algunos estudios comparativos (Dünnhaupt 1975; Greiner 1997; Neumann 1994), no es seguro que se trate de una relación intertextual intencionada. Además, existen otras fuentes posibles, como, por ejemplo, una anécdota relatada por Montaigne en el ensayo «De l'ivrognerie» (II, 2) que contiene el hecho más llamativo de la novela de Kleist: la búsqueda pública del agresor. Sin embargo, la pregunta de si Kleist tenía conocimiento de la novela cervantina no es decisiva para lo que sigue. Lo que me propongo no es un estudio intertextual, en sentido estricto, que presupondría una relación dialógica, más bien quiero comparar los textos para comprender mejor su significado en el marco de la historia de la cultura y de las mentalidades, enfocando sobre todo las relaciones entre individuo y sociedad y entre los géneros; y, por supuesto, en mi calidad de hispanista y de cervantista, el interés de mi estudio se centra, en primer lugar, en los rasgos de la obra de Cervantes que pueden adquirir más relieve en tal comparación.

Aunque la novela de Kleist goza de una considerable fama internacional debida sobre todo a la película de Eric Rohmer de 1976, cabe presentar un breve resumen para establecer así la base para el análisis comparativo. La marquesa de O..., ya nombrada en el título de la novela de Kleist de esta manera enigmática, es una joven viuda y madre de dos hijos que, después de la muerte de su marido, vive, de nuevo, en la casa de sus padres en una ciudad en el norte de Italia, también señalada solo por la inicial M., que posiblemente está por Módena. Al comienzo de la novela, la familia se encuentra en una ciudadela que se halla bajo el mando del padre de la marquesa y sufre el ataque de un regimiento ruso. El hecho se explica por el contexto histórico de la Segunda Guerra de Coalición en 1799 que motivó luchas contra las fuerzas napoleónicas en esta parte de Italia en las que participaron también soldados rusos. En el caso de nuestra novela, el padre de la marquesa, que obviamente lucha en el lado de Napoleón, vencido tras un combate valeroso, aplaza la entrega del castillo lo más posible, lo que motiva que su hija corra el riesgo de caer víctima de los intentos bestiales de algunos soldados rusos. En este momento el protagonista masculino de la novela, un oficial ruso con el nombre conde de F., sale a la escena para salvar a la marquesa de la brutalidad de sus súbditos. Sin embargo, su intervención providencial -le parece a la marquesa un ángel de la guarda- sólo tiene la consecuencia de que él mismo pierde el control de sus impulsos y, según todos los indicios, abusa de la dama que se encuentra, ahora desmayada, bajo su amparo. Y hay que decir 'según todos los indicios', ya que el hecho se oculta en el texto por una elipsis narrativa, señalada por una raya, la raya más famosa de la literatura alemana, como los críticos se complacen en constatar. Por tanto, el ocultamiento del crimen tiene un carácter más radical que en el texto cervantino, y no sólo por la raya, sino también

porque el conde –otra vez: según todos los indicios– abandona a la marquesa antes de que esta recobre sus sentidos, así que ella ni siquiera se entera de haber sido violada. Esta diferencia en cuanto a las circunstancias de la violación entre el texto cervantino y el de Kleist tiene la consecuencia de que también la relación ulterior entre los protagonistas se desarrolle de manera distinta hasta el final común del matrimonio. El conde de F., al contrario de Rodolfo, está sinceramente arrepentido de su hecho y dispuesto a reparar el daño en la medida de lo posible, pero su intento consiguiente de cortejar a la marquesa se aplaza varias veces a causa de sus obligaciones militares. La marquesa, por su parte, debe afrontar el hecho, para ella inexplicable, de estar embarazada. A medida que se va confirmando su estado, van creciendo los altercados dentro de la familia, sobre todo con el padre, que no confía en la sinceridad de su hija, como en cambio hace el padre de la Leocadia cervantina. Al fin, la marquesa abandona la casa paterna para retirarse al campo, y es ahora cuando se determina a dar el paso espectacular ya mencionado al comienzo de la novela. Publica un anuncio en los periódicos locales en el que declara buscar al hombre que causó su embarazo y promete casarse con él. De regreso a M., el conde, que ya en una breve visita anterior había manifestado el deseo de pedir la mano de su víctima, aprovecha ahora la posibilidad para presentarse y confesar su delito, pero es rechazado violentamente por ella, consternada por el hecho de que su salvador sea al mismo tiempo su violador. Solamente después de la intervención del padre, reconciliado con su hija, la marquesa acepta el matrimonio bajo la condición de que el conde renuncie a todos los derechos de un marido. Este tiene que esperar un año en el que no cesa de demostrar su buena voluntad, por ejemplo con una donación generosa al hijo recién nacido, hasta que logra su perdón y su reintegro a todas las funciones maritales –lo que causará, según las últimas frases de la novela, el nacimiento de toda una serie de pequeños rusos.

Al comparar ambos textos, la diferencia que más salta a la vista se refiere al aspecto de la novela cervantina que más ha causado confusión en los lectores modernos: el hecho de que Leocadia aproveche la posibilidad ofrecida por los padres de Rodolfo de casarse con él sin reservas e incluso con manifiestas señales de felicidad.¹ La reacción violenta de la marquesa al enterarse de la identidad de su agresor, aunque éste, al contrario del Rodolfo cervantino, muestre signos de

1 Esta confusión se refleja en la diversidad de las interpretaciones en la crítica cervantina. Por una parte, los críticos se adhieren a los comentarios del narrador que afirma el carácter providencial del desenlace (Casalduero 1969; Clamurro 2015; Forcione 1982; Lappin 2005), por otra, optan por atribuir una intención irónica al elogio enfático del fin feliz que pone en duda la confianza en el orden metafísico y social expresada por el narrador (Friedman 1989; Parodi Muñoz 2018; Zimic 1996).

una profunda contrición e intento reparar el daño por su propia iniciativa, parece más en correspondencia con la sensibilidad moderna; y solo el tiempo de espera de todo un año impuesto al conde de F., antes de que la marquesa le perdone, puede concertar el final feliz con la satisfacción de nuestros sentimientos morales. Por tanto, la novela de Kleist puede comprenderse como un ejemplo de un gran progreso en el desarrollo de la autonomía moral de la mujer, o mejor dicho: de la autonomía moral que se le atribuye en el imaginario social desplegado por los textos literarios.² Sin embargo, una consideración más detallada y cuidadosa de los textos nos puede hacer dudar de tal impresión halagüeña de una evolución lineal en la liberación del hombre, y sobre todo de la mujer, de la ‘inmadurez autoimpuesta’, según el dicho famoso de Immanuel Kant.³ Por cierto, la posición de sujeto ha cambiado en los dos siglos que separan Kleist de Cervantes, pero el aumento aparente de autonomía subjetiva y de libertad frente a las presiones de la sociedad se vincula con un desarrollo de los saberes y estructuras sociales que, en el texto de Kleist, impone nuevas dependencias al hombre, y otra vez, de manera más intensa, a la mujer. Es así como el estudio de la novela de Kleist nos ofrece al mismo tiempo la posibilidad de ganar una perspectiva nueva para comprender la posición del individuo frente a la sociedad y de la mujer frente al hombre en el texto de Cervantes. A continuación quiero desarrollar este argumento en tres partes: la primera se refiere a la relación entre individuo y sociedad en los dos textos, la segunda a la relación entre subjetividad y el concepto del cuerpo incluido el sexo, y para concluir quiero comentar brevemente las implicaciones inscritas en la manera de relatar un acto de violencia sexual dirigida contra la mujer.

2 Individuo y sociedad

En ambos textos, el acto de violación no constituye tanto una lesión física y síquica de la mujer como una amenaza seria a su posición social. Por tanto, la reacción al acto sufrido consiste, en gran parte, en considerar las consecuencias sociales que la víctima debe tener en cuenta. En el caso de la Leocadia cervantina, esta reflexión ya comienza inmediatamente después del crimen cuando esta, al despertar de su desmayo y enterarse de su situación, lamenta, frente a Rodolfo, su nueva situación social constatando que no es bien «que

2 Me refiero con esto al concepto de «social imaginary», propuesto por Charles Taylor (2004) que tiene la ventaja de prevenir la confusión entre la realidad histórica factual y el imaginario cultural que constituye el marco en el que deben situarse los textos literarios.

3 Para una interpretación que defiende esta tesis ver Schmidt 2003.

me vean las gentes» (I, 79) y pidiéndole que cubra la ofensa «con perpetuo silencio sin decirla a nadie» (I, 80). Después de su regreso a la casa de sus padres y de informarles de lo acontecido, la discusión sobre las consecuencias sociales continúa en el diálogo entre padre e hija. El padre constata la existencia de dos sistemas de normas morales: el público que se basa en el concepto de la honra y tacha a la mujer que ha perdido la virginidad fuera del matrimonio de deshonrada, y el privado que parte de la distinción entre el pecado y la virtud. El criterio decisivo, en el segundo caso, es el comportamiento del individuo respecto a los mandamientos divinos y, por tanto, particularmente sus intenciones morales, así que la mujer agredida contra su voluntad se absuelve de toda culpa. Al concluir su argumento con la exhortación a su hija de tenerse por honrada el padre establece, por tanto, una oposición clara entre el juicio individual y el juicio de la sociedad. Lo más importante, al comparar la novela cervantina con la de Kleist, consiste en el hecho de que el padre vincule su propio juicio con la evaluación que propone a la hija: «tente por honrada, que yo por tal tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo» (I, 84). Es así como al determinar la posición del individuo frente a la sociedad la familia se incluye en el lado individual, y, de esta manera, se postula la existencia de un espacio privado como marco de una auto-determinación moral que falta en el espacio público.

En *La marquesa de O...* de Kleist, las discusiones entre los miembros de la familia se describen de manera mucho más detallada. De hecho, gran parte de la novela se dedica a las escenas que se desarrollan entre la marquesa, sus padres y un hermano que también reside en la casa familiar. La cuestión que constituye el centro de estas discusiones consiste en averiguar si la afirmación de la marquesa de no saber cuál es el origen de su embarazo puede considerarse como sincera, ya que, sólo en este caso, el riesgo que corre la reputación de la familia, basada en el concepto de la honra como en Cervantes, puede ser aceptado por los parientes. Mientras que la madre oscila entre confianza y desconfianza, el padre tacha a la hija de querer disimular un paso en falso y acaba por expulsarla de la casa. Por cierto, el hecho de no haberse enterado de la violación hace más difícil para la marquesa de Kleist convencer a sus padres de su inocencia que para Leocadia en *La fuerza de la sangre*; pero, el cambio en el papel de la familia me parece independiente de esta diferencia. Hemos visto cómo, en la novela de Cervantes, la familia constituye un ámbito social que reclama la posibilidad de basarse en normas diferentes a las de la sociedad fuera de los muros de la casa. Por el contrario, el ámbito familiar, en el texto de Kleist, más bien parece ser un reflejo del contexto social más extenso. En *La marquesa de O...*, el padre de familia, al querer romper todo contacto con la hija, actúa como el representante de las normas sociales que condenan a la madre de un

hijo ilegítimo; y el hermano de la marquesa adopta la misma posición cuando declara, en una conversación con el conde todavía ignorante de lo que ha pasado durante su ausencia, que su hermana ha causado la deshonra de la familia (Kleist 1993, 2: 127). El papel particular de la familia de Kleist radica en una mezcla de rasgos nobles y burgueses típica de la época en la que comienza a prevalecer el modelo de la familia reducida, constituida por la convivencia de padres e hijos, que vincula las obligaciones debidas a la posición social con una nueva sensibilidad. Es así como se desarrolla un nuevo culto de los afectos del ámbito familiar,⁴ puesto en escena tanto en el drama burgués como en la novelas de la Ilustración, entre las que destaca la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, a la que Kleist alude dándole a la marquesa el nombre de Julietta. Este tipo de familia adquiere su estatus especial por estar vinculado con el concepto ilustrado del orden natural que dota a las relaciones familiares –consideradas como naturales– de una nueva autoridad metafísica. La familia representa tanto a la sociedad como a la naturaleza, y, de esta manera, puede adquirir la calidad emocional asfixiante que la novela de Kleist pone en escena. Esto significa para el individuo que quiere afirmarse contra la sociedad que está condenado a una soledad más radical, como lo muestra la intención de la marquesa de pasar su vida en absoluto aislamiento.

El desplazamiento de la frontera entre individuo y sociedad que acabo de describir se refleja en las respectivas posibilidades de acción. En *La fuerza de la sangre* la distinción entre el concepto social de la honra y la moral individual le da al individuo cierto margen de negociación. Leocadia se vale de este margen tanto en la arenga dirigida a Rodolfo después de ser violada por él como en las conversaciones con la madre de éste en las que logra convencerla de su versión de los hechos. Su comportamiento en el entretiem po, la disimulación frente a la sociedad facilitada por el apoyo de la familia, representa un tipo de hipocresía bien descrito por Miguel de Unamuno en sus comentarios a la literatura del Siglo de Oro: «Obedecen nuestros héroes castizos a la ley externa, tanto más opresiva cuanto menos intimada en ellos» (Unamuno 1986, 77). Es una ley que se cumple, de manera estricta, sin identificarse con ella y, por tanto deja al individuo cierta libertad interior. En la novela de Kleist, la relación entre el individuo y las normas sociales se presenta de manera aún más contradictoria: por una parte, crece el postulado de autonomía individual, por otra, parece más difícil establecer una distancia frente

⁴ La nueva función de la familia para la producción de afectos de intimidad que aún incluyen una tendencia incestuosa –lo que vale también para la novela de Kleist, como se verá más abajo– se pone de relieve por Michel Foucault en su *Histoire de la sexualité* (1976, 141-51).

a las presiones sociales, en la medida en que la sociedad burguesa pretende afianzarse en una concepción metafísica de la naturaleza. Esto se traduce, en el caso de la marquesa, en una disrupción de la comunicación que la lleva al medio desesperado de servirse del anuncio en el periódico. Tener que recorrer al texto escrito para hacer públicas sus angustias más íntimas es un indicio muy claro de su situación alienada.

3 El sujeto y el cuerpo

La violación y el embarazo causado por ella señalan, de manera cruel, en qué medida el individuo –en este caso particularmente el femenino– está sujeto a los percances de la existencia física. Aunque esta constatación vale para ambos textos, el tema salta más a la vista en la novela de Kleist, así que comienzo por el comentario de *La marquesa de O...* antes de volver a Cervantes. Kleist presenta el tema de manera agudizada al basar la trama de la novela en el postulado de que la violación tuvo lugar sin que la marquesa se apercibiera de nada. Según todos los indicios del texto –me repito– el desmayo y, por tanto, la pérdida de control y de conciencia de su cuerpo, fueron tan profundos que no se enteró de un hecho tan trascendental como el de concebir un hijo. Por esto, la marquesa debe afrontar a continuación unos procesos físicos para ella inexplicables. Ya que no se trata de su primer embarazo cree reconocer los síntomas, pero se ve incapaz de encontrar un motivo para ello. Después de las conversaciones con el médico y la partera, la marquesa está totalmente confundida y se cree cercana a la locura. Solo puede consolarse con la idea de que el niño que va a nacer es un regalo divino, aunque sus especulaciones religiosas han de confrontarse con el comentario irónico de la partera de que el privilegio de una concepción inmaculada le había sido reservado a la Virgen María (Kleist 1993, 2: 124). Sin embargo, el texto de Kleist no se limita a ilustrar la brecha entre la razón y la vida corporal, sino que pone en duda el reino de la razón de manera más insidiosa. Efectivamente, no puede pasarse por alto que fomenta cierta desconfianza en las afirmaciones de la marquesa respecto a su ignorancia de los hechos. En primer lugar, son las personas de su entorno con las que discute el caso, los padres, el médico y la partera, quienes sospechan que la marquesa quiera disimular su participación en lo que pasó; pero también ella misma experimenta cierta desconfianza frente a sí misma y procede a un escrutinio cuidadoso, aunque sin resultados, de su comportamiento en los meses pasados (Kleist 1993, 2: 120). Estas muestras de desconfianza han encontrado un múltiple eco en la crítica reciente. En toda una serie de estudios –no solo de críticos masculinos (cf. Cohn 1975; Politzer 1977; Swales 1977)– se propone la tesis de que la marquesa ha reprimi-

mido su saber de los hechos⁵ y que lo que pasó entre ella y el conde se corresponde con sus deseos insatisfechos, relegados al inconsciente. Creo que el texto no contiene pruebas para tal interpretación, pero sí de que quiere conducir al lector a tal juego interpretativo. Para ello, no fue preciso esperar las descubiertas freudianas, pues ya inmediatamente después de la publicación hubo reacciones escandalizadas que dudaron de la inocencia de la marquesa; y el mismo Kleist admitió la existencia del juego, al afirmar, en una respuesta obviamente irónica con el objetivo de negar las interpretaciones escabrosas, que, por supuesto, ella simplemente cerró los ojos.⁶ Por tanto, sin atrevernos a nadar en aguas demasiado profundas, podemos concluir, en acuerdo con afirmaciones más prudentes de la crítica, que Kleist, por su manera de presentar el asunto, subraya el carácter frágil del yo⁷ y hace titubear la confianza en la identidad puesta en duda por los instintos corporales.⁸ Es así como Kleist pone en escena la situación contradictoria del sujeto moderno escindido entre los postulados ilimitados de su razón y la intuición de que su cuerpo está sujeto a las leyes de una naturaleza autónoma.⁹

Ya he mencionado que, en la novela Cervantes, el tema del cuerpo parece menos perfilado; y, por esto, no ha atraído la atención de los críticos, lo que, por lo demás, vale también para otros textos cervantinos. Sin embargo, la comparación con Kleist es un punto de partida oportuno para desarrollar algunas reflexiones. En primer lugar, cabe constatar que, en la novela de Cervantes, las cosas del cuerpo y del sexo no están cargadas de misterio como en el texto posterior, o mejor: el misterio es de otra índole. Lo que queda sin misterio es el encuentro sexual entre Leocadia y Rodolfo. Mientras que, en la novela de Kleist, la violación pasa escondida por el famoso guion, el narrador cervantino explica los hechos de manera muy clara. Los motivos de Rodolfo residen en la «inclinación torcida» del joven, en «los ímpetus no castos de la mocedad» (I, 79) o sea en el «ímpetu lascivo» del mozo (I, 81). Por tanto, Leocadia cae víctima de uno de los «pecados de la sensualidad» (I, 79). Para dejar absolutamente clara la postura de ella Cervantes quiere que su protagonista se despierte de su desmayo a tiempo para afirmar su entereza moral frente a su agresor y para oponer una resistencia enérgica al segundo intento de vio-

5 Swales usa el término de «repressed knowledge» (1977, 139).

6 Esta respuesta consiste en el epigrama siguiente: «Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!/ Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu» (Kleist 1993, 1: 22).

7 Pfeiffer (1988, 234) habla de la «Brüchigkeit des Ich».

8 Grathoff (1988, 216): «die Gewißheit leiblicher Identität gerät ins Wanken».

9 Según el análisis de Michel Foucault (1966, 329-39) que atribuye al hombre moderno el estatus de «un étrange doublet empirico-transcendental».

lación. Al pormenorizar los hechos de esta manera, el narrador cervantino da a entender que se trata de un caso desafortunadamente común: presenta el crimen de Rodolfo no sólo como ejemplo bastante típico de los «ímpetus» masculinos, sino también del comportamiento de los jóvenes nobles al afirmar –refiriéndose al apoyo que Rodolfo recibe de sus camaradas– que «siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus dasafueros y califique por buenos sus malos gustos» (I, 78). Es así como la evaluación del hecho no causa ninguna dificultad: solo queda la conclusión amarga de que ‘aquí pasó lo de siempre’.¹⁰

Lo misterioso y milagroso del caso reside en lo que pasa a continuación: el accidente del hijo que permite a Leocadia encontrar a los padres del violador, el hecho de que ellos confíen en su sinceridad y, en fin, el matrimonio aparentemente feliz: «permitido todo por el cielo y la fuerza de la sangre que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico», según la última frase de la novela (I, 95). El cuerpo parece así no solo como sujeto al pecado, sino también como instrumento de salvación. La «sangre ilustre» de Rodolfo (I, 77) que le seduce al crimen tiene su continuación providencial en la sangre del hijo, a lo que se añaden las alusiones inequívocas a la sangre vertida por Cristo para salvar a la humanidad. Que este final milagroso sirva para enmendar el hecho tanto trivial como sórdido del comienzo constituye el problema de interpretación conocido.¹¹ Al tratar el tema del cuerpo, hay que tener en cuenta que las ideas respecto a la relación entre cuerpo y alma, en el Siglo de Oro, son tan diversas que no es posible resumirlas bajo un solo concepto. Sin embargo, para el asunto que nos ocupa basta constatar que, en todo caso, las opiniones dominantes se basan en el presupuesto de que existe una jerarquía clara entre el alma, como sede de la razón, y las funciones físicas. El alma tiene la tarea de gobernar las veleidades que resultan de las impresiones de los sentidos y de refrenar las pasiones que parecen estrechamente vinculadas con los sentidos y procesos orgánicos interiores. Las posturas más estrictas se formulan, al combinar el pensamiento estoico con la tradición cristiana del desprecio hacia el cuerpo. Es así como el humanista renacentista Luis Vives (1947, 1208 y 1213) y el autor barroco Quevedo (2010, 80-2) coinciden en que el cuerpo tiene que ser el esclavo del alma. Estos conceptos se corresponden con la noción de una virtud que reside, en gran parte, en la facultad del alma de oponerse a los apetitos corporales entre los que destacan las instigaciones de la lascivia. Es obvio que la descripción del comportamiento de los personajes de *La fuerza de la sangre* se basa en este conjunto de ideas. Mientras que

¹⁰ Expresión tópica del desengaño usada por García Lorca en el romance *Reyerta* (v. 28).

¹¹ Véase arriba, nota 1.

Leocadia es una doncella virtuosa en el sentido que acabo de explicar, Rodolfo no puede frenar sus apetitos y malos gustos y, por tanto, carece de la virtud en la que consiste la verdadera nobleza.

Queda por constatar que, respecto a la relación entre alma y cuerpo y la posición de sujeto que se basa en ella, no existen diferencias esenciales entre hombres y mujeres en los textos del Siglo de Oro. La falta de misterio en la noción de la sexualidad se aplica, por tanto, también a la sexualidad femenina que parece tan enigmática y atrayente para Kleist y aún más para sus lectores. Tampoco la resistencia virtuosa a los llamados de los sentidos es una facultad particularmente femenina en Cervantes. Baste recordar los jóvenes castos del *Persiles*, el mismo Periandro y Antonio hijo, que saben resistir a los intentos desfachatados de la lascivia femenina. Los textos de Cervantes y de Kleist reflejan así el aumento de la brecha entre las identidades atribuidas a hombres y mujeres debido al desarrollo de la noción de que los sexos se distinguen por una honda diferencia biológica.¹² Respecto a Cervantes, llegamos de nuevo a la conclusión de que las presiones de una sociedad autoritaria y las relaciones de poder vigentes entre los sexos no excluyen una independencia y libertad interiores considerables, también en el caso del sujeto femenino.

4 «Burlar una mujer»

«Burlar una mujer y dejalla sin honor» es el lema del Don Juan de Tirso (I, vv. 272-273). Lo pongo en la cabeza de la última parte de este ensayo para poner el foco en la cuestión de cómo caracterizar la postura hacia la agresión a la mujer inscrita en ambos textos en su conjunto. Esta cuestión se hace con referencia a dos niveles del texto, al nivel de la acción, o sea, de los personajes, y al nivel de la comunicación textual entre autor y lector, mediada por el narrador. En cuanto al comportamiento de los personajes, ya tratado más arriba, me limito a la observación de que Rodolfo obviamente posee ciertos rasgos de Don Juan. Aunque no tiene la estatura del héroe de Tirso, le parece en obedecer a sus gustos sin arrepentirse y en aprovechar su condición social para quedar impune. El conde de F., por el contrario, no se corresponde con este modelo, ya que se sugiere que su crimen resulta de un eclipse momentáneo de su conciencia moral. Sin embargo, ahora me interesa más enfocar el nivel de la estrategia narrativa. A este respecto, primero cabe constatar que, en el marco de sociedades de impronta masculina, todos los textos que relatan historias de actos sexuales en los que están implicadas las mujeres co-

¹² Como lo sugiere la tesis de un *one-sex-model* propuesta por Thomas Laqueur (1990), domina, en la temprana modernidad, la idea de una similaridad básica de los sexos.

ren el riesgo de rayar en lo escabroso. De cierta manera, peligran parecerse a la estructura del chiste obsceno que, según el análisis de Freud (1970, 86-110), constituye una burla a las mujeres en el sentido donjuanesco ya que quiere desnudarlas y deshonestarlas para así gratificar los impulsos masculinos reprimidos en la vida civilizada. Si ahora miramos las dos novelas desde este punto de vista, nos damos cuenta de una diferencia notable. En el caso de Cervantes, los comentarios del narrador, ya citados más arriba, se oponen, de manera muy clara, a la actitud donjuanesca del protagonista. El hecho de la violación y las reacciones de la víctima y de su familia se cuentan de manera absolutamente seria. Solo al final, la seriedad deja lugar a un tono festivo y el narrador manifiesta incluso cierta frivolidad al señalar la impaciencia de Rodolfo antes de la noche de bodas.¹³ El caso de Kleist es completamente distinto: el aumento de conciencia moral consentido al violador se vincula con la pérdida de seriedad moral en el nivel de la narración. Por una parte, el narrador de Kleist cita con gusto las observaciones equívocas de algunos de los personajes, por ejemplo el dicho de la partera de que ciertamente será posible encontrar al alegre corsario que abordó a la marquesa por la noche;¹⁴ por otra, fomenta una postura irónica del lector frente a la protagonista al hacerla ignorar el hecho que el lector descubre mucho tiempo antes que ella y que conoce de antemano en una segunda lectura del texto. Es así como la marquesa es objeto de una burla narrativa que subvierte la admiración de la postura emancipada que el texto le procura aparentemente. Tampoco carece de equívocos el relato de la escena de reconciliación familiar en la que la hija está sentada en el regazo del padre y recibe sus besos ardientes, ya que, al parodiar el culto dieciochesco de la sensibilidad, sugiere connotaciones abiertamente incestuosas.¹⁵ También en este caso se subvierte la postura moral de los personajes de manera irónica por la alusión a motivos sexuales escondidos. Es así como la comparación de los textos nos brinda un vistazo revelador a la historia de la sexualidad: mientras que las cosas del sexo, en Cervantes, están sujetas al criterio cristiano del pecado, ganan, en el texto de Kleist, una fascinación particular debida a los abismos de la moral burguesa. Para concluir podemos constatar, que, según las reacciones de la crítica, ambos textos se prestan a una doble lectura. El disenso radica, en

13 «Y aunque la noche volaba con sus ligeras y negras alas, le parecía a Rodolfo que iba y caminaba no con alas, sino con muletas: tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa» (II, 95).

14 Kleist (1993, 2: 124): «[...] daß sich der muntere Korsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde».

15 La escena se ha leído -con razón- tanto como parodia del drama burgués (Fricke 2010, 101-7) como de una escena de reconciliación parecida en la *Nouvelle Héloïse* (carta I, 63; cf. Neumann 1994, 174).

la novela de Cervantes, en no poder averiguar en qué medida el autor participa de la confianza manifestada por el narrador de que el orden social, aunque imperfecto, se basa en la providencia divina. La lectura de la novela de Kleist contiene otros problemas para los lectores bien-pensantes: el autor alemán no solo hace dudar de la visión ilustrada del hombre o sea de la mujer como ente de razón autónomo, sino que pone en escena una denuncia de la moral sexual burguesa sumamente ambigua ya que se realiza a expensas de la mujer.

Bibliografía

- Casalduero, J. (1969). *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*. 2a ed. co-regida. Madrid: Gredos.
- Cervantes, M. de (1981). *Novelas ejemplares*. Ed. de H. Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Clamurro, W.H. (2015). *Cervantes's "Novelas ejemplares". Reading Their Lessons from His Time to Ours*. Lanham: Lexington Books.
- Cohn, D. (1975). «Kleist's ,Marquise von O...': The Problem of Knowledge». *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 67, 129-44.
- Dünnhaupt, G. (1975). «Kleist's *Marquise von O.* and its Literary Debt to Cervantes». *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies*, 10(1), 147-57.
- Forcione, A.K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four "Exemplary Novels"*. Princeton: Princeton University Press.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1970). «*Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten*». Mitscherlich, A.; Richards, A.; Strachey, J. (Hrsgg.), *Freud: Studienausgabe*, vol. 4. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 9-219.
- Fricke, E. (2010). *Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung*. Marburg: Tectum Verlag.
- Friedman, E.H. (1989). «Cervantes's *La fuerza de la sangre* and the Rhetoric of Power». Nerlich, M.; Spadaccine, N. (eds), *Cervantes's "Exemplary Novels" and the Adventure of Writing*. Minneapolis: The Prisma Institute, 125-56.
- Greiner, B. (1997). «Repräsentationen: novellistischen Erzählens. Cervantes, *La fuerza de la sangre* (*Die Macht des Blutes*)», Kleist, *Die Marquise von O...*». *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 47, 25-40.
- Grathoff, D. (1988). «Die Zeichen der Marquise. Das Schweigen, die Sprache und die Schriften». Grathoff, D. (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 204-29.
- Kleist, H. von (1993). *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner (novena edición alargada y revisada). 2 vols. München: Carl Hanser.
- Lappin, A. (2005). «*Exemplary Rape: The Central Problem of La fuerza de la sangre*». Boyd, S. (ed.), *A Companion to Cervantes's "Novelas ejemplares"*. London: Tamesis, 148-71.

- Laqueur, T. (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.
- Neumann, G. (1994). «Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und in Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*». Neumann, G. (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 149-92.
- Parodi Muñoz, M. (2018). *Cervantes y las "Novelas ejemplares" contra la ideología de la nobleza*. Berlin: edition tranvía.
- Pfeiffer, J. (1988). «Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists *Die Marquise von O...*». Grathoff, D. (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 230-47.
- Politzer, H. (1977). «Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists *Marquise von O...*». *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 51, 98-128.
- Quevedo, F. de (2010). «*Doctrina moral del conocimiento y desengaño de las cosas ajenas*». Alonso Veloso, M.J. (ed.), *Francisco de Quevedo: Obras completas en prosa. Tratados morales*, vol. 4, tomo 1. Ed. de T. Morales. Madrid: Castalia, 3-179.
- Schmidt, J. (2003). *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Swales, E. (1977). «The Beleaguered Citadel: A Study of Kleist's». *Die Marquise von O...*. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 51, 129-47.
- Taylor, C. (2004). *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke University Press.
- Unamuno, M. de (1986). *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vives, J.L. (1947). «*Introducción a la sabiduría (Introductio ad sapientiam)*». Riber, L. (ed.), *Juan Luis Vives: Obras completas*, vol. 1. Madrid: Aguilar, 1205-51.
- Zimic, S. (1996). *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI de España.

«Nunca representados», siempre sobre las tablas: los *Entremeses* de Cervantes y la escena contemporánea

Daniel Migueláñez

CSIC-Madrid; Academia de las Artes Escénicas de España, España

Abstract Throughout the twentieth century and until these days, a revival of the short theatre occurred, concerning textual studies and adaptations to the scene. The case of Cervantes's *Entremeses* offers an unparalleled example of this resurgence. This study will approach the details of this recovery through scenic examples that will help illustrate the reasons that make today's playwrights look back at Cervantes's minor works.

Keywords Entremeses. Revival. Cervantes theatre. Contemporary theatre.

Índice 1 Introducción. – 2 Los *Entremeses* de Cervantes, 'siempre representados'. – 2.1 Antecedentes: Los *Entremeses* de Cervantes en las Misiones Pedagógicas, La Barraca y el TEU. – 2.2 Cervantes hacia la actualidad: un «arte nuevo de hacer entremeses en este tiempo». – 3 Conclusiones.

1 Introducción

El mal llamado 'teatro menor', es decir, las formas teatrales breves que durante el siglo XVI y XVII consolidaron su potencial en un variado juego dramático, lleva años viviendo un progresivo *revival* a propósito de la mentalidad y sensibilidad moderna. Ya en otro lugar me dispuse a tratar estos pormenores desde una perspectiva más amplia (Migueláñez 2018). En las páginas siguientes me centraré particularmente en el caso del entremés cervantino. En definitiva, se tra-

ta de una continuación a mi interés por acercar la praxis escénica al mundo académico y viceversa. Pues, tal y como afirma Purificació Mascarell (2015, 499), «la retroalimentación entre los dos ámbitos y sus ricas interconexiones todavía están por explorar a nivel general».

Decía al inicio «mal llamado 'teatro menor'» porque nada hay más injusto que tachar de menos importante a, precisamente, la manifestación que más aceptación tenía entre el sector popular y cuyo repunte siglos después tiene mucho que ver con esta circunstancia. Por otro lado, reducir a la etiqueta de 'teatro breve' todas las formas que acompañaban a la comedia y se integraban en ella durante la fiesta teatral barroca supone un importante ejercicio de síntesis para someter a la rigidez del término un amplísimo abanico de formas teatrales (y, como sabemos, parateatrales y carnavalescas en sus orígenes). Eso sí, incurrir en el reduccionismo terminológico nos permite entender cómo fue variando la comunicación entre la escena y su receptor a lo largo de los siglos. Digo esto aludiendo a la evolución del género (o lo géneros) de lo breve a partir del siglo XVII, perdiendo su objetivo de relajación interna –interna respecto de la fábula de la comedia principal– y desembocando en otras tipologías de piezas teatrales cortas, breves, en un acto, etc.

Se abrirían, de esta manera, dos vías paralelas: una progresiva y a la vez continuada recuperación del teatro breve de nuestros autores áureos (con particular atención a Cervantes) y otra que trataría de revitalizar el género. Así, se seguirán representando entremeses, jácaras, mojigangas, bailes entremesados o folías pero estos acabarán por desembocar en el sainete dieciochesco, afectado y simpaticón, en el posterior espejo de sociedades que supondrá el esperpento valleinclanesco o en las actuales piezas breves (Oliva Olivares 1978). La línea temporal de lo breve recorre todos los siglos, desde Lope de Rueda, Cervantes o Quiñones de Benavente hasta los más vivos representantes del teatro contemporáneo como pueden ser Juan Mayorga, José Sanchis Sinisterra o José Luis Alonso de Santos, pasando por los hermanos Álvarez Quintero, Valle o Lorca. Lo que ocurre con el teatro breve actual, a pesar de su intento renovador, desde el punto de vista estético –y, mal que le pese a algunos teóricos–, es que carecemos de distancia temporal para poder enmarcarlo con la precisión con la que hablamos de términos como 'sainete', 'teatro breve áureo' o 'esperpento'.

Este trabajo se enmarca dentro de los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid, del Seminario de Estudios Teatrales y de los proyectos *Historia del Teatro Español Universitario (TEU)*, *Segunda etapa (1951-1975)*, *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)* y *Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI*.

Esto por lo que respecta a la prolongación natural del género, pero, por otro lado, encontramos recuperaciones, diríamos, más 'arqueológicas', e incluso otras tantas piezas breves de inspiración clásica acompañadas de sus renovaciones y reescrituras.¹

En resumen, la vida escénica de los géneros breves, tomando como referente su fijación durante los Siglos de Oro, ha tenido un fluctuante comportamiento artístico. El género ha seguido su curso natural variando su conducta a través de los siglos y, a su vez, ha sido reivindicado como original manteniéndose como constante en distintas puestas en escena. Paralelamente, se ha vivido una imbricación de elementos hampescos propios de lo breve (sobre todo cervantinos) en otros géneros, autores y épocas; desde Brecht y sus *Einakter* (Canavaggio 2000; Migueláñez 2019) hasta nuestro original Francisco Nieva.²

Es irónico que este entremés que fue pasado por alto en el siglo XVII por un público con apetito de algo nuevo, fuese acogido hoy en día como precursor del metateatro moderno consagrado por autores como Brecht. (Smith 1989, 721)

Como vemos, pese a que el género se agotó como tal en su momento y, por tanto, tuvo que evolucionar para adecuarse a los gustos de cada era, nunca dejó de resultar interesante. De esta manera, sigue atrayendo tanto a los artistas que ven en sus mensajes un caldo de cultivo sugestivo para trasladar, desentrañar y analizar determinadas realidades, como para el espectador que recibe esas piezas y las asume como presentes. El teatro breve del Siglo de Oro español sigue estando vigente cuatro siglos después porque sigue siendo eminentemente comunicativo. Esto es así, probablemente, porque -añadido al punto a favor que supone la brevedad temporal- la transgresión moral, la burla, la chanza, siempre han logrado superar las fronteras del tiempo del mismo modo que la tragedia clásica sigue hablándonos cara a cara de la profundidad psicológica humana. El ser humano no ha cambiado tanto en este viaje, el teatro sigue interpelándonos directamente y, por eso, trascienden determinadas obras que se convierten en clásicas; porque muchos de esos clásicos son mucho más presentes que los textos más inmediatos. Es el caso del teatro menor en extensión, un teatro del pueblo -lo que avala su éxito-, ese género chico que «se hace grande en la representación, en el contacto con el público» (Pedraza Jiménez 2015, 9).

1 Aludiendo a lo inmediato, pienso en el trabajo de Ron-Lalá sobre Juan Rana (2019) así como los entremeses escritos 'a la clásica' por José Gabriel López Antuñaño (2019).

2 El profesor Huerta Calvo ha repartido a lo largo de variados estudios interesantes reflexiones al respecto (1980; 1983; 1985; 1992; 1995; 2004; 2015).

Mi propósito en las líneas siguientes es desentrañar este interés por lo breve centrándome especialmente en el caso del entremés cervantino que es, sin lugar a dudas, el que más ha interesado siempre a los teatristas, sobre todo a partir de ese particular resurgir que vivió en el siglo XX, «cuando una pequeña selección de entremeses cervantinos se sitúa con firmeza en la cartelera contemporánea» (Sáez 2020, 61).

2 Los Entremeses de Cervantes, ‘siempre representados’

Los entremeses, es decir, esos bocados que se intercalaban entre los platos principales, tienen por sí mismos un valor gastronómico. Del mismo modo, aludiendo al término teatral, las jornadas de la comedia (esos platos principales) no podían adquirir la consistencia de la fiesta teatral barroca sin sus entremeses, esos juguetes cómicos, «la modalidad estelar del teatro breve», que diría Ignacio Arellano (2005, 24). Los entremeses, relleno de entre actos, no solo aligeraban el peso y el tono de la comedia sino que eran esperados por el público como reflejo de corrupciones y juegos antiheroicos a los que Cervantes dotará de interesantes matices psicológicos, humanizando los tipos y convirtiendo la gran mascarada entremesil en una suerte de hilaridad con raíz en la profundidad humana. Estos elementos se personifican en una galería de personajes de baja altura social que empantan con la visión moderna.

Cervantes, decía, dota al abanico hampesco de nuevos colores, bebiendo de los antecedentes creados por Lope de Rueda pero profundizando en una caracterización algo más honda del personaje dramático. Y es que buena parte de la obra de Cervantes tiene el halo del mundillo entremesado, tal como afirma el profesor Sáez (2015, 70): «el entremés -o la estética entremesil- parece encontrarse en el centro del proyecto creativo cervantino». No es que Cervantes abandone al tipo, porque era parte del encanto propio del género: el reconocimiento por parte del público de caracteres transgresores como centro del tablado. Este es otro de los puntos recuperados por la mentalidad moderna. Ya Wolfram Krömer (1979) apuntaba a una relación particular entre el género y su receptor; escribir desde la perspectiva de lo breve impone un marco y unas coordenadas precisas a las que el dramaturgo se acomoda, sí, pero que predisponen, a su vez, una suerte de expectativas en la recepción por parte del espectador. Aunque el sistema de tipos es propio de cada caracterización socio-cultural, el mundo ínfimo cercano a la farsa, al Carnaval, al escarnio y a lo antinormativo, se ha mantenido como constante a lo largo de la vida del género, llegando a la escena moderna. Cervantes colorea este marco, inyecta el sicologismo en sus personajes y los lanza al tablado a manifestar su distancia respecto de la norma, invirtien-

do, en ciertos caso, los valores morales de los poderosos (Spadaccini 1982, 22). El Cervantes más crítico y satírico levanta la mano en sus golosinos entremesiles: «se ceba en las clases dirigentes, pero de ella tampoco se libran las clases populares: todos en pie de igualdad ante la Risa» (Huerta Calvo 2018a, 378).

Ya Cotarelo abordó con erudición la tipología de personajes que el teatro breve brindaba y que Cervantes hace propios:

Desfilan casi todos los tipos cómicos que ofrecía la sociedad española: el hidalgo pobre y ridículo, el que se pudre de todo, el casamentero, el murmurador, las damas del tusón y las pedidoras, los valentones y cobardes, los afeminados, el hablador, el viejo casado con la mujer moza, el enamorado, las dueñas y rodrigones, la marisabidilla, los maridos flemáticos, los miserables, los avaros, los gorriones etc. (Cotarelo y Mori 1911, 78)

La referencia a don Emilio Cotarelo no es baladí, pues a él debemos el hecho de que buena parte del teatro breve aurisecular llegase a las manos de los que posteriormente señalaremos como impulsores del género, con Federico García Lorca a la cabeza. Desde luego que, vista la cita de Cotarelo, las concomitancias con la comedia actual son evidentes. Un paseo rápido por nuestra Gran Vía madrileña y un vistazo fugaz a la oferta de los teatros comerciales darán buena cuenta del aprovechamiento de este abanico de personajes. El tipo, a fin de cuentas, se convierte en un universal; la siempre sugerente comicidad que suscita cada idiosincrasia.

Para poder entender el éxito creciente por los *Entremeses* en los últimos años debemos retrotraernos tiempo atrás. Como señalaba, en el siglo XX un buen puñado de dramaturgos, poetas, actores, directores, teatreros y teatristas, en suma, fijaron su atención en el género breve y tomaron la bandera del entremés cervantino para reivindicar determinada tradición popular: «Se trataba, en el fondo, de devolverle al teatro las viejas esencias perdidas tras mucho tiempo de ejercicio rutinario e inocuo» (Huerta Calvo 2018a, 357). De esta manera, planteaba dos momentos para el *revival* de lo breve cervantino: el impulso que tuvo gracias a distintos organismos amateurs y profesionales durante el inicio del siglo y la reinterpretación en clave posmoderna que vivió en torno a la década de los años setenta (Migueláñez 2018, 262).

2.1 Antecedentes: Los *Entremeses* de Cervantes en las Misiones Pedagógicas, La Barraca y el TEU

Durante el período ilustrado, el marco teatral de la fiesta barroca había perdido cierto empaque pero el género breve seguía teniendo vigencia. Luego llegaría el interés y la recuperación filológica pos-

terior que propiciaría que algunos directores se interesaran por algunas piezas breves de los autores canónicos e incluso se volviese la vista al interesante fenómeno de la folla, la representación festiva de un conjunto de piezas breves.³ Como apuntábamos, este fenómeno entroncará directamente con el esperpento de Valle o las farasas de García Lorca. Es a este último, precisamente, al que debemos uno de los grandes impulsos del género durante la anterior centuria, con Cervantes como eje.

En general, los inicios del XX no muestran especial interés hacia el género. Alguna muestra marginal de los *Entremeses* cervantinos como la que tuvo lugar en 1902 en el Teatro Español, representando *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, acompañado de una loa de Mira de Amescua. El espectáculo incluía como colofón el entremés de *El viejo celoso* en una búsqueda por recordar la heterogeneidad de la fiesta teatral áurea. También el dramaturgo Cipriano de Rivas Cherif abrirá la temporada teatral del Círculo de Bellas Artes representando *La guarda cuidadosa* en 1926.

Salvo algunas excepciones, como digo, no será hasta la creación de las Misiones Pedagógicas en que podamos hablar de un interés real por el fenómeno de lo breve, una búsqueda por explotar sus mensajes sociales y renovarlos en pro de un sentir moderno. Este es, bajo mi punto de vista, el crisol que se ha venido manteniendo, con matices, hasta nuestros días. La tarea de las Misiones consistía en acercar el arte y la cultura a zonas alejadas de los focos prototípicamente culturales: pueblos, villas, comarcas, con habitantes que, en la mayoría de los casos, no habían visto una obra de teatro en toda su vida. La sección dedicada como tal al fenómeno teatral, el Teatro del Pueblo, que contaba con la dirección directa de Alejandro Casona, decidió llevar por estos lugares algunos pasos de Lope de Rueda, textos del propio Casona, *El dragoncillo* de Calderón y, cómo no, varios entremeses de Cervantes. Es evidente que la elección de estas piezas –elección que continuaría paralelamente Lorca con *La Barraca*– se debe fundamentalmente a la seguridad que ofrece lo rusticómico a la hora de representar por pueblos de economía y sociedad agraria. No es que sus habitantes fuesen grotescos sino que es precisamente eso, lo eminentemente popular, lo que conecta directamente al género breve con la sociedad de cada siglo.

Simultáneamente a las Misiones, Eduardo Ugarte y Federico García Lorca crean, con cantera actoral sita en la Universidad Central de Madrid, *La Barraca*, cuyo espíritu era similar al dirigido por Casona. El propósito no era otro que llevar a las zonas alejadas de los núcleos culturales, al ámbito rural, tanto obras modernas de

3 Véase *La fiesta del entremés*, representada el 14 de diciembre de 1932 en el Teatro Cómico de Madrid.

autores jóvenes como otras tantas del teatro clásico español. En los comienzos de La Barraca se establecieron dos grandes bloques integrados por una obra mayor en extensión y piezas breves: uno iba encabezado por el auto sacramental de *La vida es sueño* y el otro reivindicaba, precisamente, el entremés de Cervantes. A esa labor cultural proletaria –poetas y artistas universitarios en mono azul de trabajo, «poetas de guardia», que diría la Fuertes– se lanzaron Lorca y Ugarte; una misión quijotesca –cervantistas y «quijotistas» escribiría Luis Sáenz de la Calzada sobre ellos (Sáenz 1998, 81)– con el deseo de explotar nuevas posibilidades artísticas hermanándose con un interés divulgativo y renovador.

Desempolvar «el oro viejo de las arcas» era el cometido de La Barraca (García Lorca 1932), y para ello era fundamental la figura de Cervantes;⁴ un Cervantes de la dramaturgia menor, mucho más fresco y sagaz que el de las comedias: «El Cervantes dramaturgo era, para Lorca, el de los entremeses, de cuya radical modernidad estaba convencido» (Huerta Calvo 2015, 2). En 1932, en Soria, representan *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y el atribuido de *Los habladores* para sumar, posteriormente, en Madrid, Ciudad Real y Castilla y León *El retablo de las maravillas*:

Estas tres obritas son tres joyas en las que se nota la maestría del poeta, que trabaja con alegría y con altura, es decir, dominando el tema. Esta sensación de dominio, de caliente frialdad, la tiene Cervantes como la tiene Goethe. Es la facultad de ir guiando los asuntos por un cauce previsto sin que jamás falte el temblor misterioso de lo inspirado. Alameda plantada con estilo personal donde el poeta permite que entre un viento de no se sabe dónde. Cervantes trabaja con su plano hecho y por eso asombra la sensación de cosa improvisada, de dalia nacida que corre por toda su obra fresquísima. Y desde luego no es arqueológico, no es viejo, no está pasado. Estos entremeses están vivos, como acabados de hacer, y yo he visto su efecto siempre despierto en los públicos de aldeas y ciudades. Trama y lenguaje de farsa humana eterna. (García Lorca 1932)

Ese efecto «siempre despierto» en el público del que habla Federico llega al punto de aquella memorable anécdota que cuenta cómo el grupo tuvo que cambiar el final de *La guarda cuidadosa* ante la negativa de los espectadores a aceptar que la fregona Cristinica decida casarse con el sacristán y no con el soldado. La representación

⁴ Afirma Lola Josa (2003, 2): «en la obra de Lorca podemos encontrarnos a Cervantes en un título, detrás de un romance, a la vuelta de una escena o en la perfecta arquitectura de un espacio dramático».

de estos cuatro entremeses (pues creemos errónea la afirmación de que Lorca llegase a representar todos, siguiendo una mala lectura de algunas entrevistas del granadino) se convertiría en un *leitmotiv* del ciclo teatral del grupo universitario; recorrieron con ellos buena parte de la geografía española, desde Galicia, Asturias y parte de las dos Castillas hasta Andalucía, saltando el estrecho hasta Ceuta, Tánger o Tetuán, entre otros.

Al tiempo que Lorca y Ugarte llevaban por los pueblos estos entremeses cervantinos, Max Aub hacía lo propio con El Búho, grupo de teatro universitario creado por el estímulo barraquiano en 1934 y con un propósito similar. El propio Aub sería espectador del conocido espectáculo ofrecido por los barracos en 1937, al amparo del II Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos. También El Búho vería en el Cervantes menor una posibilidad escénica inusual programando entre sus repertorios *El juez de los divorcios*. Cervantes emerge en los años treinta como un contemporáneo, su teatro breve es un teatro fresco que cohabita con sus espectadores: «Nuestro teatro moderno -moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar- es el de Calderón y el de Cervantes» (García Lorca en Moreno Báez 1933, 533).

Entrando en el conflicto civil, durante la guerra, ambos bandos tomaron los *Entremeses* de Cervantes como bandera que enarbolar para reivindicar la naturaleza intrínsecamente popular. La Barraca continuó representando, con Altolaguirre dirigiendo el grupo, los *Entremeses* en algunas funciones esporádicas. Incluso cuando la República encomienda al poeta Miguel Hernández la dirección y renovación de La Barraca, este sigue optando por representar los iniciales entremeses clásicos del colectivo teatral: *La cueva*, *El retablo* y *Los dos habladores*.

Con las Guerrillas del Teatro, Rafael Alberti decide poner sobre las tablas, además de obras de profundo calado sociopolítico, algunas piezas de Cervantes y de Lope Rueda. También La Tarumba, el grupo de teatro falangista que se fundara en Huelva, escogió entre sus representaciones, curiosamente, los mismos entremeses que otrora representara La Barraca, probablemente porque entre ellos contaban con un antiguo barraco, el pintor José Caballero. El teatro español inmediato a la posguerra no gustó de representar entremeses cervantinos y contamos con pocos ejemplos. Uno de ellos es la puesta en escena de *El hijo pródigo* acompañada del entremés de *La guarda cuidadosa*. No es algo que obedezca a un cambio de mentalidad sino que se trata de una lejanía natural del ocio motivada por la tragedia vital.

La Barraca sembró la semilla cervantina en muchos círculos universitarios. La formación de los llamados TEUs, deben mucho a sus antecesores en este sentido. Los grupos de Teatro Universitario heredaron el espíritu reformador y el gusto por los clásicos. En todas las universidades españolas, tarde o temprano, fueron eclosionando

estos grupos teatrales, especialmente a partir de los años cincuenta. Se formaron, así, colectivos integrados por artistas, escritores, directores, investigadores, que hoy en día han creado un fenómeno interdisciplinar sin parangón, cuya actividad escénica trasciende la propia representación teatral. Son los estudiantes universitarios creadores e impulsores de los TEUs «los verdaderos propulsores de la renovación escénica española» (Pérez Abab 2018, 72). Señala Huerta Calvo (2018b, 14) cómo «el Teatro Español Universitario (TEU) es un buen ejemplo de ese tránsito relativamente normal entre dos circunstancias políticamente antagónicas», con inicios cercanos a los círculos de Falange pero con entronques evidentes con los propósitos de La Barraca y el sentir republicano; entre medias de todo ello: el entremés cervantino como arma cultural usada a favor de una u otra ideología. Precisamente La Tarumba, el TEU de Huelva, de marchamo falangista, representó *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas* y el atribuido *Los habladores*. En 1939, la Sección Femenina madrileña, cuyos vínculos con el mundo del teatro fueron tangenciales y efímeros, tuvo tiempo para representar, entre otros, *La guarda cuidadosa* de Cervantes, que fue recibida con elogio por parte de la crítica nacionalista. Modesto Higuera, por su parte, contribuyó a la labor entremesil del TEU, representando algunas piezas cervantinas. Fernando Doménech (2015) cae acertadamente en la cuenta del predominio de algunos entremeses en la escena de la época, quedando otros lejanos al gusto de la España nacionalcatólica.

Lo interesante de estos someros ejemplos es que ilustran el interés inicial, prolongado a lo largo del tiempo, de los *Entremeses* cervantinos en buena parte de los teatreros que iniciaron la revolución cultural de posguerra. Esto no hizo sino acrecentar el gusto por la obra menor de Cervantes en los años posteriores: Tamayo, en Granada, y su fijación por Lope de Rueda, Enzina y Cervantes; Alberto Castilla y su constante gusto por los *Entremeses*, estrenando en el María Guerrero en 1959 y reestrenando en 1964, en el Español, esas piezas cervantinas; o el gran recuperador de lo breve que fue César Oliva, director del TEU murciano.⁵

El TEU cierra esa trinidad del *revival* cervantino junto con Las Misiones y La Barraca. Cada una de las instituciones, divergentes, heterogéneas y multidisciplinarias, encontraron en Cervantes un lenguaje, unas acciones y ademanes, un mensaje, en suma, hermano de su tiempo. Este primer impulso revitalizador, que sería posteriormente acompañado de un auge paralelo en el campo de la investigación filológica, eclosiona en la década de los setenta a propósito del pensamiento líquido y el relativismo moral que tan bien emparenta con algunos mensajes cervantinos, como trataremos de ver.

⁵ Véase su recuerdo de la época y su testimonio teatral en Oliva Olivares 1975.

2.2 Cervantes hacia la actualidad: un «arte nuevo de hacer entremeses en este tiempo»

El último tercio de siglo y la transición secular han sido el marco de un notable crecimiento en el interés por el entremés cervantino. Este auge ya venía fraguándose durante el siglo XX, como hemos apuntado, pero la posmodernidad plantea la obra menor de Cervantes dentro de la reinención ético social y cierta inversión de patrones. «Cervantes no es posmoderno», afirma, rotundo, el profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo (2016, 83); incluso resulta imposible, para él, leer los pasajes quijotescos en clave erasmista. Garrido se queja de las reinterpretaciones relativistas o ideológicas que se han hecho de buena parte de la obra del alcalaíno, especialmente del *Quijote*. Sin embargo, la evidencia es que dicha reinterpretación, errónea o acertada, sí que se ha llevado a cabo y el terreno escénico ha sido y sigue siendo, precisamente, el territorio del riesgo y el equívoco, en el que se aprovecha esa y otras tantas discusiones. La percepción ha cambiado, ya lo vio meridianamente claro ese gran amante de lo breve que fue mi admirado Paco Nieva (1982, 47):

Justo a causa de un avance tecnológico y social inusitado en la historia del mundo moderno, se ha transformado al hombre en otra cosa de lo que era el espectador, no digo sólo del siglo XVII, sino del siglo XIX y principios.

La percepción sobre el entremés de Cervantes ha tendido hacia la subjetividad sin antagonismos; quiero decir que no hay una oposición entre la erudición textual y la ‘arriesgada’ puesta en escena –quizá extrapolable a esa lectura personal del *Quijote* de la que se quejaba Garrido– porque el riesgo corre a cuenta del director, cuya figura ha tomado otra consideración desde hace varias décadas.

El sentido originario del teatro posmoderno parte de la elaboración de los hechos artísticos a modo de laboratorio experimental, de mesa de cirugía, de mezcla creativa y ruptura de patrones establecidos. La ilogicidad, el humor y el gusto por lo grotesco, hace que muchas obras clásicas hayan pasado por el tamiz de la lectura posmoderna para replantear asuntos de carácter social, político y filosófico. El trasfondo artaudiano y la línea conceptual evidente con el teatro del absurdo hacen de lo performativo un intento vanguardista por renovar conceptos establecidos y dar la vuelta a realidades artísticas consolidadas. Es cierto que los dos teatros, el posmoderno y el clásico, resultan del todo opuestos –de primeras, porque lo clásico es la antítesis terminológica de lo moderno– por las propias premisas que reivindica el primero y que contravienen las reglas del segundo; la más evidente sería el antinormativismo y la no textualidad como punto de partida. Ya no está ‘todo en el texto’, co-

mo se repite en tantas ocasiones, sino que el texto, en tanto en cuanto 'pretexto' (y si existe) solo es un medio más de la forma artística. En este sentido, el teatro de los márgenes ha sido reivindicado como una protoforma de estas inquietudes cercanas a la nueva modernidad. Entre todo ello, destaca el entremés cervantino como premisa para combatir verdades establecidas y ahondar en ese juego de espejos que supone la realidad; ya lo decía Ruiz Ramón (1998, 124), «el genio cervantino nos muestra, como en sus mejores momentos, el juego dialéctico de la verdad y la apariencia». Esto entronca directamente con la nueva mentalidad signíca que vive el teatro actual, la idea de un cambio en el campo del signo escénico: ya no expresa solo el texto sino que la propia representación tiene significado en sí misma, lo que solemos denominar texto escénico. No en vano, y la anécdota me parece reveladora, el Teatro de Arte de Moscú, que creara Konstantín Stanislavski allá por finales década de los ochenta, ha venido utilizando durante años *La cueva de Salamanca* como eje de sus ejercicios actorales.

Esta insurrección vanguardista nace en torno a la década de 1970 y coincide, así mismo, con el auge filológico respecto de lo breve. Con Bajtín y Todorov de fondo y la reivindicación académica del género, buena parte de los creadores teatrales volvieron la vista a los pequeños juguetes cervantinos como medio para reflejar inquietudes posmodernas: «la lectura y la representación de estas obrillas consueñan bien con los gustos de la cultura de hoy en día, decididamente inclinada del lado dionisiaco de la existencia» (Huerta Calvo 2004, 477). Ya en su siglo, los entremeses suscitaban divergencias sobre su licitud. Es curioso que, precisamente, todo aquello que los moralistas del momento reprobaban, forman parte de las actitudes que los hacen más interesantes al espectador contemporáneo. Partiendo de estas premisas, quisiera esbozar un panorama de elementos comunes que emparentan los *Entremeses* con el teatro posmoderno y que luego se podrán apreciar en algunos montajes que mencionaré a modo de cierre.

Como señalaba, la semántica tradicional que se ha venido aplicando a la escena ya no es válida para el nuevo teatro, la necesidad de un afán relativista hace que la fábula aristotélica carezca de sentido. Por ello es fundamental la multidisciplinariedad artística. Sabemos del gusto del entremés por la música, los bailes, las peleas escénicas o las metaficciones hilarantes que con tanta maestría ejecuta Cervantes en *El Retablo de las maravillas*. Paralelamente, los entremeses, y en general todo el teatro breve del XVI y XVII, gozan de un lenguaje cotidiano, coloquial, cargado de términos populares y expresiones chocarreras, donde el hampa despliega todo su caudal expresivo. En el teatro posmoderno, el habla predominante en buena parte de los montajes es el de la calle, plagado de insultos, abstracto en algunas referencias, generador de poéticas propias. Algunos monta-

jes actuales de las obritas cervantinas han querido explotar ese contenido poético con una puesta en escena que acrecienta el contraste, el distanciamiento, con el lenguaje entremesil. Esta tónica imperante en el teatro actual propicia la búsqueda constante por encontrar lo necesario en cada mensaje, vinculado a la crítica social y al hedonismo. En este sentido, el anticlericalismo con el que se han leído piezas como *La guarda cuidadosa* ha sido explotado por buena parte de los teatristas actuales. También la reivindicación feminista ha incluido algunos textos cervantinos dentro de su canon autoral (el tantas veces empleado discurso de Marcela en el *Quijote* es el mejor de los ejemplos), probablemente porque los colores con los que pinta Cervantes a su galería de mujeres en los *Entremeses* quedan ciertamente alejados de los tipos al uso. Si el teatro posdramático gusta tanto de los márgenes, no es de extrañar que 'el otro', lo extranjero, el delincuente, el pícaro aparezca como constante de modo similar al que se muestra en el teatro breve aurisecular con presencias tan notables como la del Escarramán. Esta suerte de inversión de valores morales que aparecen constantemente enfrentados en el teatro actual es algo que ya está en el entremés cervantino, donde lo que se pone en juego son «principios contrapuestos: la juventud frente a la vejez, el placer frente a la represión, la necedad frente a la inteligencia y el saber vivir» (Huerta Calvo 2008, 19). Ese 'saber vivir', que menciona el profesor Huerta, es un *leitmotiv* de la posmodernidad; la ausencia de asideros filosóficos, morales y epistemológicos, hacen de la escena que trata de superar lo dramático una permanente deconstrucción, un eterno pseudo-, que se hermana primorosamente con lo entremesil carnavalesco:

El teatro se puede entender hoy como una carnavalización signica, es decir, como una continua celebración representacional: el teatro se celebra a sí mismo, se celebra como espectáculo. (Toro 2005, 22)

Esa raíz festiva que tiene Cervantes, esa sexualidad exponencial en buena parte de sus personajes, histriónicos en muchos casos, propicia una lectura moderna. La misma estructura formal del entremés, su vida heterogénea, cambiante y oscilante entre géneros, es igualmente leída en clave posmoderna porque permite la mezcolanza de disciplinas y el juego constante. Las variables que Cervantes pone en juego son las mismas en el XVII y en el XXI en donde el teatrista se interesa cada vez más por lo impuro, en la fisicidad, en el lenguaje, en el texto y sus acciones:

El teatro de Cervantes ha interesado precisamente por sus imperfecciones. Es sugerente y excitante, sobre todo para los directores de escena y los escenógrafos que aspiran a un ideal que podríamos sintetizar en el lema «Libertad y aparato». En los últimos tiempos

proliferan los hombres de teatro que se encuentran más a gusto ante textos de escasa entidad e incluso informes o caóticos. La flojera poética se convierte, para ellos, en un acicate para la inspiración plástica y cinética. Y no cabe negar que, en ocasiones, los resultados escénicos son espléndidos. (Pedraza Jiménez 1999, 38)

Esta suerte de gusto por lo experimental que tiene Cervantes, renovando la tipología del *dramatis personae* pero, conociendo la demanda y el imaginario del público, atestigua un espíritu transformador. Algunos montajes que mencionaré buscan, justamente, ese deseo incierto y espontáneo que mana de la obra breve de Cervantes y que invitan a su relectura. La propia marginalidad de las formas breves hacen que su representación tienda a huir del naturalismo, como bien ha señalado el director de escena Ernesto Caballero en alguna ocasión (1988, 203).

En la década de los setenta la compañía Teatro del Mediodía representó varios entremeses de Jerónimo de Cáncer, Luis Quiñones de Benavente y Cervantes. Su *Farsantes y figuras de una comedia municipal* vinculaba el lenguaje propio del teatro independiente con la estética del XVII que recientemente ha analizado Jara Martínez Valderas (2016). Carlos Ballesteros, creador del Grupo Archivo e incansable obrero de la escena con *Los cómicos de la Legua*, estrenó en 1979 *La cueva de Salamanca*, *El vizcaíno fingido*, y *El viejo celoso* unidas por el título *Cervantes con bombín*. Ballesteros hacía saltar de época a los personajes cervantinos con brochazos de vodevil para, así, «tapar las narices al respetable para que, sin notarlo, se trague el ricino que se le ha atribuido a los clásicos» (Ballesteros en A.L. 1979). En los ochenta, con gira por Andalucía, Teatro de las Marismas realiza un espectáculo con entremeses de Cervantes y pasos de Lope de Rueda con el título de *Bobos y rufianes*.

La recuperación de esta década del entremés cervantino vive este impulso debido, probablemente, a la desaparición de la censura y la desintoxicación ideológica de buena parte del corpus clásico. También se inició la cultura del Festival tras la creación del Festival de Teatro Clásico de Almagro que pronto programó los *Entremeses* entre su repertorio (*Entremés a modo de pequeña comedia con textos de Cervantes y otros autores*, 1983; *Los habladores*, 1984; *La guarda cuidadosa*, 1986; *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, 1987). Fuera del marco del Festival destaca la representación de regusto americano de *Los habladores*, *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca* por parte del grupo La Familia.

La década de transición entre siglos coincide con el incremento, ya mencionado, de las tesis posmodernas de carácter rupturista que inciden en la política y en la sociedad española. Confluyen así los últimos estertores de algunos movimientos vanguardistas con la paralela escena realista que también iba desapareciendo paulatinamen-

te El auge progresivo de los circuitos teatrales unido a una pérdida de confianza en el sistema hará que se revitalice el entremés cervantino por parte de una generación de artistas que se apartan del teatro comercial en la búsqueda de una voz propia y comprometida.

El gran acontecimiento respecto de lo breve fue el estreno de la *Fiesta barroca* de Miguel Narros. Varios integrantes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) junto a más de 200 figurantes pasearon por las calles madrileñas hasta la Plaza Mayor donde representaron *El gran mercado del mundo* de Calderón. Fue un ejemplo inaudito de la convivencia entre el mensaje clásico y su interés para la posmodernidad. Probablemente supuso un aliciente para que muchos hombres del teatro se interesaran por la obra menor de Cervantes. Teatro Corral de Comedias estrena en el 94 *Teatro breve del Siglo de Oro* con, entre otros textos, *El vizcaíno fingido* y *La cueva de Salamanca*. Desde entonces, la compañía no ha dejado de representar los *Entremeses* de Cervantes cambiando las estéticas en cada representación. Del mismo modo, en un claro interés por aunar el gusto posmoderno por lo inmediato y el teatro breve, han representado *Microclásicos*, un grotesco juego itinerante con mucho regusto barraquiano.

Quizá uno de los nombres del teatro que más ha hecho por reivindicar el entremés cervantino haya sido José Luis Gómez que, en distintas épocas y desde 1996, ha llevado a escena *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*, recibidos siempre con general aplauso:

De tanto desgaste cómo han sufrido los entremeses, y de tanta maldición, y de tanta mala comparación con el escrito de Cervantes por excelencia realizan un salvamento José Luis Gómez y Rosario Ruiz, que los devuelven a otro tiempo; o a otros varios. Uno es de la *comedia del arte*, la farsa libre, las cabriolas y los soniquetes; otro es el de la verdadera Ilustración española, en la de la Segunda República con los títeres de Lorca, los de Valle-Inclán, las misiones de Rafael Dieste: un sabor muy popular. (Haro Tecglen 1996)

Este regusto popular e infantil que resaltaba Tecglen ha sido uno de los caldos de cultivo que han llevado a un buen número de teatreros a trasladar el mensaje cervantino a los códigos del teatro infantil. Tal es el caso de *Las maravillas del teatro* (1996) que, tomando como base *El retablo de las maravillas*, acercaba la literatura clásica y figuras reconocibles para los niños como el Quijote.

Joan Font estrenó, en versión de Andrés Amorós, sus *Maravillas de Cervantes* (2000), tomando como referencia todos los componentes grotescos del teatro breve para llevarlos a su extremo deformador. Amorós se situaba, así, en esa nómina de artistas interesados por recuperar la obra menor de Cervantes:

La propuesta, efectivamente, se puede incluir dentro de esa corriente de reivindicación del entremés cervantino que tuvo en Lorca uno de sus momentos fundacionales, si bien está más cerca de las de Modesto Higuera y de Alberto Castilla. (Doménech 2015, 7)

El espectáculo partía del entremés atribuido a Cervantes de *Los habladores* mezclando música y baile y buscaba el dinamismo total en un ir y venir continuo de personajes caricaturescos, disfraces, músicas, movimientos, luces, colores que aportaban al género una revitalización sensorial sin precedentes. Amorós hizo escasas modificaciones a las piezas; a los consabidos arreglos lingüísticos se sumaron algunas simplificaciones sintácticas y determinadas elisiones críticas que consideraron –por lo que fuere– no venían al caso. A ello se sumaba un poso evidente de los movimientos propios de la *Commedia dell'arte* en los gestos, ademanes y coreografías que propiciaron un éxito total de público y crítica de esta nueva visión de los *Entremeses*.

En 2003 Albert Boadella y la Fundació Teatre Lliure estrenan *El retablo de las maravillas: cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, con evidente inspiración italiana y un humor ácido y grotesco que, con raíz en Cervantes, florecía en nuestra modernidad desarraigada. Tomando como punto de partida el personaje del bobo, la obra engarzaba distintas situaciones temporales que criticaban a los distintos estamentos y clases sociales.

En el año 2004, Jesús Salgado, de la mano de la compañía de Teatro del Duende, fusionaba el teatro breve de Cervantes con un sugerente espectáculo musical de temática flamenca. Este juego interdisciplinar titulado *Cervantes entre palos* se pudo ver ese verano en los madrileños Jardines de Sabatini y recuperaba *El juez de los divorcios* y *El retablo de las maravillas*. El particular humor del alcalaíno con sus juegos escénicos se podía disfrutar al son de seguidillas, bulerías, fandangos, tangos, soleás y guajiras.

En el año 2006, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) decide, con motivo del 75 aniversario de la proclamación de la II República, realizar un homenaje al fenómeno cultural que reinó en esos años iniciales. Entre las celebraciones se produjo una exposición sobre las Misiones Pedagógicas y un proyecto cuyo deseo era recuperar la labor de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte con la fundación de La Barraca. Surgía Las Huellas de la Barraca (Oliva 2011, 121-9), grupos teatrales provenientes de las Universidades de Valencia, Santiago, Murcia y la Carlos III de Madrid viajaron por la geografía de la piel de toro para representar *Fuenteovejuna*, *El burador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo* y, cómo no, los *Entremeses* de Cervantes. Estos últimos, precisamente, serían los más representados incluso fuera de las dimensiones del proyecto de la SECC. Este hito supone el ejemplo consolidado de cómo la labor realizada

por los TEUs de distintas universidades continuó su andadura, volviendo, en su contexto y con sus limitaciones, a los *Entremeses* en distintas ocasiones.

En noviembre de 2012 se estrenaba otra pieza que recuperaba el teatro breve cervantino y que unía varios entremeses de Cervantes (*El viejo celoso*, *El vizcaíno fingido* y el atribuido *Los habladores*) bajo el marco estructural de los personajes de la novela ejemplar *El coloquio de los perros*. La obra, que llevaba por título *Cipión y Berganza*, estaba dirigida por Carlos Fernández y realizaba un viaje a lo largo del tiempo a propósito de los argumentos de los entremeses.

En el año 2010, la compañía Teatro del Biombo crea su ciclo *Abrevia-* que recuperaba en cuatro montajes varias piezas breves de nuestros siglos de oro; pasos y entremeses se mezclaban con otras obras de otros autores en un diálogo atemporal.

En la temporada 2010-11 se produjo un hecho sin precedentes en lo que respecta a la recuperación de lo breve y vino de la mano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Aunque las representaciones de las que hablo no incluían a Cervantes, por ser este un autor ya consolidado en el marco del género, sí que supuso una revitalización del teatro menor en extensión. Se representaron *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís y Rivadeneira, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente y que iba a su vez precedida por una loa y *Entremeses Barrocos* (2010-11), un hermoso disparate teatral con mojigangas y bailes como homenaje a la folla. A estos *Entremeses barrocos* se sumó también el particular homenaje a la dramaturgia femenina que realizó Juan Dolores Caballero representando la *Las gracias mohosas* de Feliciano Enríquez de Guzmán, olvidada dramaturga del XVII. Comparto, así, la visión de Guijarro-Donadiós (2012, 132):

Hay que aplaudir la apuesta del entonces director de la CNTC Eduardo Vasco, ante un proyecto tan arriesgado y ambicioso, por el hecho de apostar por otros directores e incluir en el programa una temporada con tal número de piezas cómicas de teatro breve cuya atención siempre ha sido escasa.

El propio Vasco ha llegado a afirmar en alguna ocasión que lo que se ha venido haciendo con el teatro cervantino no han sido más que inventos porque, realmente, los cómicos no sabemos cómo abordarlo (en Rodríguez Cáceres 2017, 381). En este sentido, quizá convenga recordar aquella reflexión que hiciera el profesor Arellano al respecto de la ausencia de lo breve en algunos teatros (ausencia que tratamos de contradecir con estas líneas):

No sé si procede acusar a las compañías de haber tratado injustamente al teatro breve. Habría que tener en cuenta las posibilidades de puesta en escena en el marco de los teatros y escena-

rios disponibles, porque si no hay oportunidad de representar, de nada sirve decir que habría que aumentar las representaciones. (Arellano 2014, 275)

Mención aparte merece la compañía Ron-Lalá, muchos de cuyos montajes no podrían entenderse sin el sustrato del entremés cervantino. En 2012 crean su *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* tomando como punto de partida la fiesta barroca en su plenitud y emparentándola con los *sketches* en una comedia hilarante llena de referencias a las jácaras, bailes, entremeses, mojigangas, canciones... La obra se estrenó dentro del ciclo del Festival Clásicos en Alcalá en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Si algo destaca de este montaje al hilo de este estudio es el uso más que creativo del lenguaje en todas sus vertientes, confirmando así las reflexiones que entresacaba unas páginas atrás sobre el interés de lo marginal y su actualización posmoderna, conectando de pleno con el espectador joven: «La peña ronlamera domina el cheli posmoderno, en buena parte una consecuencia de la jerga de germanía de los siglos de oro» (Huerta Calvo 2012, 11).

La compañía no ha abandonado en sus montajes de regusto clásico ese poso entremesil, logrando una gran repercusión en los medios nacionales y llevando a Cervantes allende nuestras fronteras con *En un lugar del Quijote* (2014) o *Cervantina* (2016). El gran hito respecto del género breve para los ronleros ha sido el recentísimo *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, sobre el padre de los cómicos áureos.

Herederos de la propia etimología de la folía, emparentada con la locura, estos teatristas de pro han emprendido [...] la heroica labor de arrancar la risa desde la belleza artística y el didactismo. Un clásico para clásicos. (López Fonseca 2012, 16)

Concretamente, *Cervantina* recuperaba, dentro de la macedonia de textos de don Miguel, el entremés de *El retablo de las maravillas* en el que se incluían distintas referencias quijotescas. La risa y la música, clave del entremés, son, de igual modo, la clave de Ron-Lalá, la mejor, a mi juicio, bandera actual del sentir carnavalesco entremesil, «porque observan la vigencia de la mirada humana y humorística a los problemas vitales y de la ironía como disolvente de la seria trascendencia» (Algaba Granero 2018, 44).

En el año 2016 el director de Escarramán Teatro, José Luis Matienzo, acompañado por el Grupo de Danza de la Universidad Complutense de Madrid, llevó a las tablas *La fiesta del Siglo de Oro*, una representación estrenada en Guadalajara con varias funciones por España y que, en boca de su director, «busca transmitir la alegría y la jovialidad propia de los espectáculos populares del Siglo de Oro español, lejos de los almidonados espectáculos que ha implantado el

academicismo caduco y cortesano» (Matienzo 2014). A los distintos entremeses representados de Lope de Rueda y Cervantes se les añadía una loa introductoria y se iban alternando jácaras y mojigangas bailadas con fondos musicales que tenían como inspiración las obras de Juan del Enzina junto con otras músicas de la época.

También en 2016, recorriendo los festivales de teatro clásico de España, se estrenó un interesante montaje firmado por la compañía Morfeo Teatro que evocaba la estética picassiana en un empaste escénico con el barroquismo y la *Commedia dell'arte* a propósito de *El retablo de las maravillas*. La referencia a Picasso se debía a la unión existente entre los dos genios: si uno es el padre de la novela moderna, reinventor del género, el otro cambió el modo de entender la pintura con el cubismo. Francisco Negro, quien fundara la compañía en 2003, propiciaba el retrato realista de la sociedad española así como las diferencias sociales que separan a las personas de este y todos los siglos. De esta manera, fundió en el mismo espectáculo a los personajes del entremés mencionado con los de *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*. Este mismo año, Andrés Beladíez versionaba y dirigía los entremeses de *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa* recreando en la escenografía un corral de comedias y sugiriendo, desde la máscara y el vestuario anacrónico, una propuesta desenfadada.

En julio de 2017, con la colaboración del dramaturgo José Sanchis Sinisterra, se estrenó el montaje *Tiempo de burlas y entremeses*, escrito por el onubense Antonio de la Casa tomando como argumento las vicisitudes de una compañía de cómicos itinerante del Siglo de Oro que iban representando piezas breves. La representación constaba del anónimo romance de *El cristiano cautivo*, *Los habladores* (atribuido a Cervantes), el paso de *Los ladrones* (Lope de Rueda), el entremés de *Los coches* (Quiñones de Benavente) y el poco conocido entremés de *El alcalde médico* (José Moraleja y Navarro).

A las ya mencionadas reposiciones de los *Entremeses* de Gómez se ha sumado muy recientemente otro montaje sobre la obra breve de Cervantes que ha firmado en esta ocasión el actor y director Ernesto Arias. La representación, bajo el engañoso título de *Dos nuevos entremeses... 'nunca representados'* (2017), sustituía el árbol central del histórico de La Abadía por un pozo y un decorado algo más vistoso pero de igual llaneza, siguiendo la estética hampesca. La obra era un acierto continuo en el ritmo y la frescura, a *La guarda cuidadosa* y *El rufián viudo* se le sumó una versión del conocido monólogo de la Marcela del *Quijote* (I, 12) en una búsqueda por la reivindicación feminista que ya Ron-Lalá había integrado en su *Cervantina* (2014) aunque con un sesgo bien diferente. Se utilizaba con mucho acierto la apelación desde la ventana como hilo conductor a las dos piezas que, sin duda, supieron evocar el mundo miserable y deformador del hampa cervantino. Otro punto a favor, amén de las danzas y

juegos continuados, fue la aparición fantasmagórica del personaje quevedesco que homenajea Cervantes del jaque Escarramán, concluyendo en un final de fiesta propio de la representación barroca.

El reputado actor y director Emilio Gutiérrez Caba estrenó, a propósito del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, *La cueva de Salamanca* (2018) de Juan Ruiz de Alarcón. El montaje también toma como punto de partida textos de otros autores -con obligadas referencias a la homónima y archiconocida pieza cervantina- y se ensambla en el contexto metateatral de una compañía de actores que van la búsqueda de un texto dramático para representar dentro de los homenajes al mencionado centenario de la Universidad de Salamanca. Gutiérrez Caba ha sabido recrear el contexto pícaro, marginal, humorístico y cotidiano de la sociedad salmantina y estudiantil del XVII en un sobrio montaje donde priman los colores pardos, tan evocadoramente hampescos, y un halo mágico fruto del propio argumento de la obra. Finalmente, en 2019, el Festival Clásicos en Alcalá ha programado *Teatro breve al modo del siglo de oro*, y *Duelos cervantinos*, ambos montajes con entremeses de Cervantes.

Aunque son muchos los espectáculos que se quedan fuera de este recorrido, creo que este muestreo evoca sobremanera la variedad teatral que existe en la actitud que adoptan los hombres y mujeres del teatro a la hora de enfrentarse a los *Entremeses*.

3 Conclusiones

Este panorama hampesco creo que ilustra la tesis que he venido a formular. El interés creciente por los *Entremeses* de Cervantes no solo se encuadra dentro de la búsqueda constante por recuperar la obra del genio; el asunto va más allá del canon, los juguetes escénicos que nos regala Cervantes en sus *Entremeses* interesan al artista y al espectador de hoy por su viveza social, su frescura teatral y su permanente contacto con los universales que afectan al ser humano.

En el tiempo del eterno cuestionamiento no se peca de excesiva alteridad, se incurre en ella, teatral o artísticamente, para renovar al entremés como lo que es cualquier clásico: una herramienta al servicio de cada tiempo. El nuestro reclama lo que ilustro, el entremés responde vivamente. La teoría a defender no ha sido otra que argumentar, e individualizar con algunos ejemplos escénicos señeros, que la puesta en escena constante de los *Entremeses* de Miguel de Cervantes obedece al empujón que vivió durante el siglo pasado unido al interés posmoderno por cierta poética teatral renovadora. Paralelamente, atestiguamos una recuperación arqueológica que nunca se ha llegado a abandonar, bien porque incide en nuestro imaginario, porque evoca otro sentir teatral o porque consagra ciertos (contra)valores. No hay una manera correcta de representar

entremeses porque existen distintos públicos que demandan distintas cosas, demos gracias. Ocurre que, en muchas ocasiones, la visión museística de lo breve en Cervantes es –como sucede en el caso de grandes autores del canon que se nos muestran con total modernidad– el mejor ejemplo de la contemporaneidad del mensaje. Eso es algo que han entendido muy bien los teatristas que se han adentrado en la obra menor del alcaíno. Por ello, en buena parte de los mencionados montajes en el muestrario ofrecido, no encontramos apenas intervención sobre las piezas; la tónica actual es evidente: la clara vitrina de los *Entremeses* originales se antepone al cristal opaco de la actualización desafortunada.

Bibliografía

- A.L. (1979). «Cervantes con bombín». *ABC*, 21 de septiembre.
- Alga Granero, A. (2018). «Cervantina (2016), de Ron Lalá: una puesta en escena desde el humor y la música». Braga Riera, J.; González Martínez, J.J.; Sanz Jiménez, M. (eds), *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 29-46.
- Arellano, I. (ed.) (2005). «Introducción». *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*. Barcelona: AREA-Random House Mondadori, 12-57.
- Arellano, I. (2014). «Diálogos en las tablas. Entrevistas breves». Bastianes, M.; Fernández, E.; Mascarell, P. (eds), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Edition Reichenberger, 275.
- Caballero, E. (1988). «Recreación escénica actual del entremés (Notas para una interpretación actoral)». García Lorenzo, L. (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro, X Jornadas de Almagro 1987*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 201-15.
- Canavaggio, J. (2000). «Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los Einakter». *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 147-65.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*. Madrid: Bailly-Baillière, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (NBAE).
- Doménech, F. (2015). «Cervantes en los teatros nacionales». *Don Galán: Revista de investigación teatral*, 5. https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalánNum5/página.php?vol=5&doc=1_4&cervantes-en-los-teatros-nacionales&fernando-domenech.
- García Lorca, F. (1932). «Nuevo tabladorillo popular. Una hora de ensayo con los estudiantes de La Barraca y unos minutos de charla con Federico García Lorca». *La Voz*, 1 de febrero, 9.
- García Lorca, F. [1933] (1997). «Palabras ante una representación de tres entremeses de Cervantes». García-Posada, M. (ed.), *Obras Completas*, vol. 3. Madrid: Galaxia Gutenberg, 223-4.

- Garrido Gallardo, M.Á. (2016). «Cervantes no es posmoderno». *Nueva Revista*, UNIR, 83-93. <https://www.nuevarevista.net/cervantes-no-es-posmoderno/>.
- Guijarro-Donadiós, A. (2012). «Un viaje entretenido por los últimos montajes de teatro breve barroco en la CNTC: *Loa para la comedia de Un bobo hace ciento*, *Entremeses barrocos*, y *Las gracias mohosas* (cía. Teatro del Velador)». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 7, 125-32.
- Haro Tecglen, E. (1996). «Picaresca, libertinaje y liberación». *El País*, 26 de marzo.
- Huerta Calvo, J. (1980). «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX». *Primer Acto*, 187, 122-7.
- Huerta Calvo, J. (1983). «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: estatut y prospectiva de la investigación». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI = Actas del Coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 23-66.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (1985). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.
- Huerta Calvo, J. (1992). «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo». *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: CSIC, 285-94.
- Huerta Calvo, J. (1995). *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Oro viejo; José J. de Olañeta Editor.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (1999). «Introducción». *Antología del teatro breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 12-28.
- Huerta Calvo, J. (2004). «Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad». *Arbor*, 177(699/700), 475-95.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (2008). «Introducción». *Miguel de Cervantes: Entremeses*. Madrid: Edaf, 9-36.
- Huerta Calvo, J. (2012). «Con Ron de Risa y Lalá de Locura». *Siglo de Oro, Siglo de ahora (Folía)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 5-12. Colección del ITEM.
- Huerta Calvo, J. (2015). «Cervantes y Lorca: La Barraca». *Don Galán: revista de investigación teatral*, 5. https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalánNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_2&cervantes-lorca-la-barraca&javier-huerta-calvo.
- Huerta Calvo, J. (2017). «Lecturas lorquianas del entremés cervantino». Pedraza, F.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El entremés y sus intérpretes XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9-11 de julio de 2015). Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 259-86.
- Huerta Calvo, J. (2018a). «Memoria breve de la risa», en Tato, Á. (dir.), «¡Linda burla! La risa en el teatro clásico», *Cuadernos de teatro clásico*, 33, 296-353.
- Huerta Calvo, J. (2018b). «Introducción al estudio del Teatro Español Universitario en su primera etapa (1940-1951): Una bibliografía crítica». *Anales de Literatura Española*, 29-30, 13-45.
- Josa, L. (2003). «De farsa humana eterna. Federico García Lorca y Cervantes». *Theatralia*, 5, 217-26.
- Krömer, W. (1979). *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos.
- López Fonseca, A. (2012). «De pequeña centella, grande hoguera». *Siglo de Oro, Siglo de ahora (Folía)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 13-17. Colección del ITEM.

- Martínez Valderas, J. (2016). «Una escenografía cervantina: Farsantes y figuras de una comedia municipal de Teatro del Mediodía (1974)». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 11, 80-102.
- Mascarell, P. (2015). «Dos diálogos escénicos de Adolfo Marsillach con la Filología: El médico de su honra (1986) y La gran sultana (1992)». Vega García-Luengos, G.; Urzáiz Tortajada, H.; Conde Parrado, P. (eds), *El patrimonio del Teatro Clásico Español: Actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 491-99.
- Matienzo, J.L. (2014). «La fiesta del Siglo de Oro. Dossier». http://joseluismatienzo.com/obras/fiesta/obra_fiesta.html.
- Migueláñez, D. (2018). «“Lo bueno, si breve...”. La recuperación del teatro breve del Siglo de Oro durante el siglo XX», en Tato, Á. (dir.), «¡Linda burla! La risa en el teatro clásico», *Cuadernos de teatro clásico*, 33, 354-83.
- Migueláñez, D. (2019). «Bertolt Brecht y el hampa cervantino: Los Entremeses en *La ópera de los tres centavos*». *Céfiro*, 15, 48-63.
- Moreno Báez, E. (1933). «La Barraca. Entrevista con su director, Federico García Lorca». *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, 69.
- Nieva, F. (1982). «La adaptación de los clásicos, un falso problema». *5º Festival de teatro clásico español* (Almagro, 11-24 de septiembre de 1982), vol. 2. Madrid: Gráficas Forma, 45-59.
- Oliva Olivares, C. (1975). *Ocho años de teatro universitario (TU de Murcia 1967-75)*. Murcia: Editorial de la Universidad de Murcia; Editum.
- Oliva Olivares, C. (1978). *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia; Ediciones Andrés Baquero; Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- Oliva, C. (2011). «La Barraca: crónica de un proyecto». *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural Española; Instituto del Teatro de Madrid, s.p.
- Pedraza Jiménez, F. (1999). «El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo». Fernández de Cano y Martín, J.R. (coord.), *Actas del VIII Coloquio internacional de Cervantistas* (El Toboso, 23-26 de noviembre de 1998). El Toboso: Ayuntamiento de El Toboso, 19-38.
- Pedraza Jiménez, F. (2015). «Palabras preliminares». Pedraza, F.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El entremés y sus intérpretes. Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9-11 de julio de 2015). Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 7-9.
- Pérez Abab, N. (2018). «Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1954)». *Anales de Literatura Española*, 29-30, 175-89.
- Rodríguez Cáceres, M. (2017). «Cervantes en la escena actual». González Cañal, R.; García González, A. (eds), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso extraordinario de la AITENSO (Actas selectas)* (Toledo, 9-12 de noviembre de 2016). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 377-83.
- Ruiz Ramón, F. (1998). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Sáenz de la Calzada, L. (1998). *La Barraca, teatro universitario seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca en transcripción musical de Ángel Barja*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Fundación Sierra-Pambley.

- Sáez, A.J. (2015). «El retablo de Urdemalas: otra mirada a los entremeses de Cervantes». Pedraza, F.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El entremés y sus intérpretes = XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9-11 de julio de 2015). Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 69-87.
- Sáez, A.J. (ed.) (2020). «Introducción». *Miguel de Cervantes: Entremeses*. Madrid: Cátedra, 9-60.
- Smith, D.L. (1989). «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en El retablo de las maravillas». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 713-21.
- Spadaccini, N. (ed.) (1982). *Miguel de Cervantes: Entremeses*. Madrid: Cátedra.
- Toro, A. de (2005). «Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 47, 17-31.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

El arte de la novela de Cervantes a Zayas

Emre Özmen

Universidad de Córdoba, España

Abstract The claim of a Cervantes' effect in Zayas's narrative might be regarded as contradictory, especially considering the formal differences in their novelistic structure. At first, one might argue that the absence of a frame in *Exemplary Novels* places the novel in the opposite category to *Honesto y entretenido sarao's* Boccaccian use of a frame tale. However, after a more detailed analysis, I will argue that these works are two sides of the same coin in their way of dealing with narrative problems. In Zayas, the interrelation between the frame story and inserted novels reveals a novelty. Zayas aligns with Cervantes in the rejection of the conventional use of narrative formula, although Zayas opts for the extreme opposite to the omission of the framework. Considering the Cervantine lesson about the internal ties of the novels, Zayas creates a structure where unity is established by the frame story.

Keywords María de Zayas. Cervantes. Narratology. Narrative frame. *Honesto y entretenido sarao*.

Índice 1 Introducción. – 2 Lección y recepción de Cervantes en María de Zayas. – 3 Rearticulación del marco u omitir «las colas del pulpo». – 4 Conclusión.

1 Introducción

En el *Viaje del Parnaso* Cervantes declara que ha «abierto [...] un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un

El presente trabajo forma parte del proyecto *SILEM: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21).



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/013

desatino» (IV, vv. 25-27). El escritor alcalaíno se declara el inventor de la novela española en su prólogo de *Novelas ejemplares* y muestra su intención de alejarse de los modelos italianos, subrayando que su modo de novelar es «no hurtado ni imitado». Dentro de una tradición basada en la imitación y repetición de lugares y tópicos –la mayor parte de las veces convencionales, estrechamente vinculados con el gusto del lector–, Cervantes ofrece otro modelo de novelar donde la invención y la variedad (siempre en el umbral de la unidad) prometen «la verdadera eutrapelia» al lector. En su «Aprobación» Juan Bautista Capataz subraya la originalidad de ese estilo: «juzgo que la verdadera eutrapelia está en estas *Novelas* porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos [...], y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana...» (5).¹ Con estas palabras salen a luz las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613. Y porque es el fruto de un género emergente y falto de un canon clásico para seguir, la coletilla ‘ejemplar’ no solo sirve para subrayar lo moral, sino también para presentar un «ejemplo», una respuesta a cómo Cervantes superó los problemas técnicos a la hora de narrar y, en concreto, para organizar su colección.

Después de la publicación de la obra cervantina, el adjetivo ‘ejemplar’ (siempre usado como sinónimo de ‘moral’) se convierte en una constante para rotular las novelas (Bonilla Cerezo 2010, 17). *Novelas Morales* (1620) de Agreda y Vargas, *Teatro popular. Novelas morales* (1622) de Francisco Lugo y Dávila, *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Céspedes y Meneses y los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1625) de Pérez de Montalbán son algunas colecciones de novelas publicadas con el adjetivo ‘ejemplar’ en su rótulo entre 1620 y 1624, hasta que llegó la prohibición de publicar ‘novelas’ (Moll 1974; Cayuela 1993).

Sin embargo, no faltan las contradicciones. Mientras el impacto cervantino en el campo literario es innegable, por lo menos en el ámbito del título, al ofrecer, seguramente de forma involuntaria, uno paliativo a la mala fama de las novelas con el énfasis de escarmiento, la práctica cervantina fue criticada por los autores de su tiempo como Lope de Vega² o Tirso de Molina. De hecho, dentro de la emergente práctica de la novela corta el modelo que ofrece Cervantes en su novedosa omisión de marco³ para englobar la serie no tuvo prácticamen-

¹ Todas las citas de *Novelas ejemplares* corresponden a la edición de García López (Cervantes 2001).

² Remito, para un análisis de la recepción de la obra cervantina por parte del Fénix, al artículo de Jean Michel Laspéras (2000, 429) donde sostiene que Lope, con su manera de novelar ofrece «una inversión de la perspectiva narrativa seguida por Cervantes» y que se diferencia ideológicamente de las *Novelas ejemplares*.

³ Hay que tener en cuenta que la colección de novelas de Pedro de Salazar permanecía manuscrita y muy seguramente desconocida, por lo que, al margen de la prioridad

te continuadores. Según Tirso de Molina, publicar novelas «ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes»⁴ no era una buena práctica, y, desde luego, los narradores que eligieron el prototipo cervantino no fueron muchos. El estudio de Shifra Armon subraya que entre 1605 y 1685 se publicaron más de cincuenta libros, en la práctica totalidad de los cuales existe el relato marco para unir el material narrativo (2018, 279). Las fórmulas más comunes para enmarcar las novelas de diversas temáticas eran las reuniones y los viajes, pero también un prólogo o una dedicatoria en forma epistolar o la alabanza a las ciudades españolas en las que suceden las novelas pueden servir de *cornice* para las narraciones (Yllera 2009, 33), pero siempre se trata de un marco artificial y externo.

2 Lección y recepción de Cervantes en María de Zayas

Tres décadas después, cuando María de Zayas publicó el primer tomo de su colección, según Amezcua (1929, 94), ya el género estaba en decadencia, y el concepto de la novela se veía desgastado por la multiplicación de títulos y los ensayos de hibridación. En su intento de buscar su voz en el campo literario introduciendo un nuevo enfoque, Zayas declara que denominará a sus relatos «maravillas» y «desengaños» en lugar de «novelas», porque con este nombre quiere «desempalagar al vulgo de novelas: título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen» (22).⁵ Sin embargo, «entre la pluma de la autora y la estampa del impresor»,⁶ el título de su obra se somete a un cambio y se publicó con el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* en lugar de la versión original, que era *Honesto y entretenido sarao*.⁷ Alicia Yllera (2009, 36) comentó que ese cambio se debe al deseo de «beneficiarse del éxito por las novelas cervantinas»; aunque resulta coherente y verosímil, no pasa de ser un juicio de intenciones, que ha de contrastarse con datos textuales. No se sabe, en cualquier ca-

cronológica en la escritura, no pone en cuestión la consciente originalidad cervantina. Y el autor quinientista concibió menos una colección de novelas que una compilación de «cuentos», como él mismo los rotula. Véase Pedro de Salazar 2014.

4 Tirso de Molina critica a Cervantes por no tener un marco integrador con en su *Cigarrales de Toledo* así: «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, Doce Novelas, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprehenda todo» (108).

5 Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* corresponden a esta edición; a partir de ahora indico solo el número de la página entre paréntesis.

6 Es una alusión a Chartier (2016), quien explica detalladamente el proceso de la publicación de un libro entre los siglos XVI-XVIII.

7 Para más información sobre el cambio del título de las dos entregas de *Honesto y entretenido sarao* véase Olivares 2017a y la «Introducción» de Olivares (2017b) en Zayas 2017.

so, con certeza si eso es un acuerdo mutuo entre la escritora y el impresor o una manipulación del título en las manos de este último por razones comerciales, a las que María de Zayas no se pudo negar (y tampoco lo cambió en las siguientes ediciones, si respondieron a su voluntad). Y es de recordar que Zayas, aunque conocida en los círculos literarios de su tiempo, era una autora nueva para el lector, y el librero Pedro Esquer quiere «asegurarse de un rotundo éxito comercial» (Olivares 2017a, 153) con ese nombre, probablemente más atractivo al lector que el de *Honesto y entretenido sarao*. No obstante, ese cambio no solo afecta el éxito comercial del libro, sino que también impone un horizonte de recepción de la obra, porque esos dos títulos presentan al lector dos maneras diferentes de afrontar la problemática de narrar: mientras «ejemplar» sirve como la estampa de la novedad cervantina y alude a «mesa de trucos» y la variedad, *Honesto y entretenido sarao* entra en diálogo con el concepto de la novela con marco boccacciano, donde el «sarao» alude al típico ambiente de reunión y fiesta donde se narran relatos en un espacio interior, por lo tanto femenino (lo que puede ser de especial interés para el público al que se destinaba el volumen, considerando que los lectores de novelas son sobre todo las mujeres). Lo concluyente es que, por razones que nos son ajenas, la obra de Zayas se publicó con el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* para ponerlo en relación con la obra cervantina, y eso es lo que nos lleva a seguir el rastro de la ‘ejemplaridad’ en la obra Zayesca y compararla con la de Cervantes, aunque en cada una de ellas, esa ‘ejemplaridad’ existe de manera distinta.

A diferencia del modelo establecido en las colecciones de novelas barrocas, ligadas por el entretenimiento festivo, la obra de María de Zayas arranca con la manifestación dolorosa de la interioridad sentimental de Lisis, que por este conflicto acabará convirtiéndose en la protagonista. Un amor no correspondido le obliga a refugiarse en su cama para recuperarse. La dama está enamorada de don Juan, pero este se siente atraído por otra mujer, Lisarda, prima de Lisis, mientras que don Diego se enamora de Lisis en el transcurso de la historia-marco narrada. La madre de Lisis decide montar el sarao para entretenerla con relatos contados e invita a varios amigos de Lisis, además de a los participantes en la amorosa trama-marco, Lisarda, don Juan y don Diego. De este modo alrededor de Lisis se crea un espacio semiprivado -la fiesta se organiza en casa pero es abierta al público-, un escenario preparado para la eutrapelia producida por los relatos novelescos de los participantes en el sarao y, por medio de este recurso, lograr la curación de la destinataria. El procedimiento estructural no se diferencia a primera vista de un marco narrativo tradicional. Sin embargo, un análisis más detenido de las imbricaciones entre el relato que enmarca y los que se insertan en él revela una densidad que coincide con Cervantes en el rechazo de la convencionalidad de un procedimiento, aunque la solución que ofrece se sitúa

aparentemente en las antípodas de la omisión de la *cornice* en 1613, eso sí, tomando muy en cuenta la lección cervantina de trabazón interna de los relatos (Casalduero 1974; Güntert 1993).

Los relatos de amor narrados en este sarao entran en diálogo con el conflicto emocional en la trama Lisis-don Juan-Lisarda-don Diego. En otras palabras, además de ser los narradores de los relatos, los protagonistas del sarao desarrollan otra trama, viven su propia historia amorosa, lo que establece una densa red de relaciones y correspondencias. Eso enfatiza que para Zayas el marco no es sólo un pretexto para unir las novelas. Eso se ve desde el principio de la narración. El primer día del sarao; «Lisis aparece vestida de la color de sus celos» (24), mientras don Juan y Lisarda se visten del mismo color: «Habiendo don Juan mostrado en su gala un desengaño a Lisis de su amor, viendo a Lisarda favorecida hasta en las colores, la cual, dispuesta a disimular, se comió los suspiros y ahogó las lágrimas...» (25). Sin embargo conforme avanza la primera noche, Lisis se da cuenta del interés de don Diego y decide alejarse del papel de amante no deseada: «[Lisis], viendo a don Diego melancólico de verla inquieta, alegró el rostro y serenó el semblante...» (109). Así que ignorando a don Juan, dirige sus favores a don Diego, lo que causa los celos de don Juan y pide que los músicos cantasen el romance que él había traído porque, «temeroso don Juan de la indignación de Lisis, quiso con este segundo romance disculparse de los agravios que le hacía [...], aunque a costa de los enojos de Lisarda...» (153). El círculo de tensión entre Lisarda-Lisis y don Juan ahora se expande de una manera que lleva a don Diego a ese juego. Pero Lisis, «cansada de batallar con tantos desengaños y sinrazones» (153), decide aceptar casarse con don Diego quien -al final la noche segunda- «mientras duró la danza y el volverla a su asiento, le dio a entender su voluntad [a Lisis], y ella a él cuán agradecida estaba, juntamente con licencia para tratar con su madre y deudos su casamiento» (204). La noticia del futuro matrimonio entre Lisis y don Diego molesta a don Juan y éste amenaza a don Diego: «sepáis que si soy poeta con la pluma, soy caballero con la espada» (204). Mientras la tensión entre dos galanes les lleva a declarar desafío al final del sarao, Lisis, parece estar libre de las preocupaciones amorosas. Ella, con su nueva relación, cambia el tono de sus poemas y «como ya desengañada de don Juan y agradecida a don Diego» quiere «mudar el estilo en sus versos» (208). Ya, en apariencia, libre de agobios amorosos, primero canta un soneto sobre el rey Felipe (207) y luego, para introducir la sexta novela, unos «burlescos madrigales» (235). La última noche empieza con la noticia de que Lisis se queda «libre de sus enfadosas cuartanas» (359) causadas por su amor hacia don Juan.

Como hemos visto, los bailes, los poemas recitados o las novelas contadas dentro del sarao, enriquecen y complican la historia del amor que constituye el marco, otorgando a la misma una profundi-

dad que no está presente en otras novelas de la época. Las narraciones de relatos quedan perfecta y funcionalmente integradas en la fórmula narrativa y al final de la quinta noche la primera parte del sarao acaba con la promesa del matrimonio de Lisis con don Diego.

Sin embargo, el tono de las narraciones de la colección cambia en el paso de la primera a la segunda parte. Esta vez las novelas, llamadas por la propia Zayas «desengaños», obran el efecto contrario, porque todas las narradoras de la segunda parte enfatizan la situación problemática de la mujer en la sociedad y en sus relaciones amorosas. El conflicto que las damas manifiestan a través de sus intervenciones hace eco en el marco narrativo. Al interiorizar las situaciones dramáticas de las mujeres en las tramas secundarias, los relatos, en lugar de servir como una ventana para dejar salir el dolor, funcionan como un espejo. Podemos decir que estos relatos funcionan a modo de *exempla* para mujeres. Como resultado, junto con Lisis, otras damas del marco narrativo, o sea las damas participantes en el sarao, se mueven con estas narraciones e interiorizan el escarmiento de los relatos, hasta la decisión colectiva de retirarse al convento y crear un espacio de sororidad íntima al margen de una sociedad regida por los hombres.

Al apostar por la estrecha trabazón narrativa de los relatos intercalados con la historia amorosa en que se insertan, por un camino que aparece como justamente inverso a la renuncia cervantina al marco, María de Zayas está aprovechando la lección más profunda de las *Novelas ejemplares*, sobre todo en lo que se refiere a la organicidad que quedaba apuntada en el prólogo de 1613, cuando la irónica reticencia a mostrar «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar así de *todas juntas como de cada una de por sí*» (18; énfasis añadido) apunta a una conciencia de conjunto unido por algo más que por una azarosa agrupación dentro de un marco convencional y carente de significación narrativa.

El pasaje cervantino citado, y bien conocido, aparece cuando el autor se refiere a la ejemplaridad de sus novelas y la justifica con estas palabras: «Heles dado nombre de ejemplares» y se podría sacar, «el sabroso y *honesto* fruto» y afirma que el lector puede tener «un *honesto* y agradable» entretenimiento (18; énfasis añadido). Al editarse la colección de Zayas quien se responsabilizó del título mostró haber tomado buena nota de que estas palabras no eran banales, y así intentó sintetizar todos sus conceptos en el rótulo elegido para la portada de 1637. El eco de sus palabras revela que Cervantes ofrece lo útil, lo entretenido y lo honesto juntos en su colección.

No es ninguna novedad si consideramos que lo honesto y lo moral existía también en los cuentos tradicionales españoles o en las guías y avisos, fundamentalmente con un escarmiento didáctico más o menos explícito. Tampoco es de sorprender la promesa de ofrecer el entretenimiento al lector en sus relatos, porque, en la senda de la poética horaciana, la literatura tiene que ser al mismo tiempo provechosa

y entretenida. Y la verosimilitud de las narraciones es imprescindible para «mezclar lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que le instruye» (González Pérez 1982, 137). Es bastante parecida la manera en que Cervantes justifica la «ejemplaridad» de sus doce novelas: «Cada uno pueda llegar a entretenerse [...] sin daño de barras [...] porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan» (18).

Zayas coincide con la postura de Cervantes en combinar *prodesse* y *delectare*, y, sin embargo, mientras las «maravillas» proponen una solución menos conflictiva a la mujer engañada, «los desengaños» dan cuenta explícita de todos los malos tratos que sufren las mujeres. Zayas busca la ejemplaridad en contar los engaños para desengañar a las mujeres,

porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, [...] que había bien qué agradecerles; mas eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas. (583)

Hemos dicho que Zayas prefiere denominar sus relatos como «maravillas» y «desengaños». Por lo tanto, aquí el verbo ‘desengañar’ significa al mismo tiempo «sacar del engaño al que está en él» (*Tesoro*, s.v.) y narrar novelas, aun con lo que estas tienen de ficción, en otra muestra de la acertada lectura de la propuesta cervantina y sus juegos con la verosimilitud de lo fingido. Ese pasaje se puede leer en clave de la función de la literatura según Zayas, prestando especial atención a la referencia de la novedad como algo no siempre muy sabroso, pero, aun así, deseado por el público.

3 Re-articulación del marco u omitir «las colas del pulpo»

En su *Epistola* Horacio advierte de que «las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad» y que «sean breves para que los espíritus dóciles capten las cosas de una forma concisa», porque «todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno» (González Pérez 1982, 137). Y es la abundancia (propia de una colección de novelas) la que se traduce en problemas de articulación. Cervantes bien pudo tener en cuenta la recomendación horaciana. Cipión la traslada en sus reparos al relato de Berganza cuando le insta a omitir «las colas del pulpo», que entorpecen la marcha del relato más que lo adornan, y está nota metapoética que afecta al interior de la narración en la novela de cierre de la colección encuentra una equivalencia en su encaje externo cuando Cervantes opta por prescindir del marco en 1613, con una ausencia al comienzo del volumen que resultaría llamativa para los lectores formados en el modelo boccacciano y para quienes la unidad se vería oculta bajo la variedad.

El segundo volumen del *Quijote* apunta de manera latente algunas razones de la inconveniencia del marco narrativo, al señalar «que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote», pudiesen dejar de «darla a las novelas», pasando «por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen» (II, prólogo). Según García López (2001, 46-7) este pasaje explica la razón por la que Cervantes en 1613 decide publicar sus novelas de forma independiente, sin buscar para ellas una fábula que les sirviera de marco, obligando al lector a centrar en ellas y en su juego interno toda la atención.

Por su parte, Zayas recoge la lección cervantina y busca la novedad por un procedimiento no menos extremoso, al proponer como marco un relato que subsume las narraciones situadas dentro de él y las integra de manera orgánica en el desarrollo del argumento que se despliega en el sarao, otorgándole, junto con una alta dosis de novedad, un valor narrativo que llega a imponerse sobre el de sus piezas. Con esa finalidad construye una estructura en la que cada novela se usa para dar mensajes implícitos a los oyentes del marco, mientras la reacción del receptor afecta el contenido de la siguiente novela, porque esta surge de una situación alterada en el sarao por los cambios en sus participantes, en un encadenamiento que se intensifica hasta su desenlace, en una trama interactiva que tiene algo de juego para los personajes y, sin duda, para el lector. Como señala, acertadamente, Sierra (2016) haciendo alusión al trabajo de Anne J. Cruz (2008):

Zayas' novellas are 'metonymic' and 'carefully juxtaposed to each other and all are subsumed under the frame tale's master plot' wherein the individual narrators as well as the readers are aware 'that the messages are conveyed by their tales simultaneously affect and are affected by amorous relations of the aristocratic young men and women'. (Sierra 2016, 117-18)

Conforme avanza, la obra, sobre todo en el paso a la segunda parte, descubre bajo la convencionalidad del sarao (juego de sociedad y tópico recurrente en la agrupación de novelas) una realidad más compleja, pues las «maravillas» y «desengaños» contados mueven la acción de los participantes en el sarao a partir de las oscilaciones anímicas que les producen y por las que los convierten en los verdaderos protagonistas del universo narrativo encerrado en los dos volúmenes, articulados en una unidad compuesta por la que sería la novela vigesimoprimer, sostenida entre 1637 y 1647 en su función, más que de marco, de relato central. Las relaciones entre ambos niveles ya habían sido problematizada en el *Quijote* en el arranque de una segunda parte en la que se resuelve en otro modo la interrelación entre la historia del protagonista y las narraciones con un valor epistémico que se redefine de 1605 a 1615. Y la referencia no es baladí,

porque el paralelismo no parece casual en la escritura de Zayas. Sin poder detenerme en ello, me limitaré a apuntar cómo Zayas traslada la homología circunstancial del paréntesis de diez años entre sus respectivas entregas a una estructura profunda que repite el desplazamiento de las «maravillas» que guían al ilusionado protagonista en las primeras salidas hasta el «desengaño» que acaba imponiéndose (en gran medida por lo vivido y contemplado en el sarao ducal) en su salida final; también en un retorno a su «lugar» que supone el silencio del caballero, como en la retirada al convento de los personajes de Zayas, que también impide cualquier continuación. quede un análisis más detenido para otra ocasión, y volvamos a otros ecos cervantinos en la consideración del marco zayesco.

Por la incidencia de los relatos en su propia historia amorosa y en su decisión final, Lisis se convierte a la vez en protagonista novelesca y en una imagen de los efectos de lectura, con lo que Zayas, además de replantear la poética de la novela corta, propone una reflexión sobre su recepción, generalmente por un público femenino, y, por extensión, sobre el acto de la lectura y el modo en que una ficción más o menos ejemplar actúa sobre la intimidad, alterando los sentimientos y moviendo las decisiones. Las dos entregas enlazadas por la protagonista y su viaje metafórico desde las «maravillas» a los «desengaños» gracias a los relatos contados y el efecto de los relatos sobre la protagonista nos recuerdan de nuevo el ejemplo de Don Quijote.

Aun con direcciones divergentes en el modelo narrativo, Zayas se acerca en la dimensión más profunda al centro de la problemática cervantina: cómo construir un relato renovador respecto a los modelos establecidos. La convención del marco boccacciano agrupa formalmente los relatos, pero no evita el efecto de dispersión. El resultado en la lectura es la pérdida de interés respecto a la *cornice* y la impresión de que se trata de relatos sin otra conexión que la coyuntural. Con la omisión del marco las *Novelas ejemplares* invitan a una lectura detenida en busca de los hilos que enhebran las novelas. En clave muy cervantina, nuestra autora da una respuesta «ingeniosa» al enlazar el marco con las novelas narradas, convirtiendo en mutuamente imprescindible la existencia de uno y de otras con la demanda de una lectura más compleja.

Para cerrar esta primera aproximación traigo a colación un procedimiento formal con el que Zayas recicla la propuesta cervantina para adaptarla a su personal planteamiento. Es destacable el hecho de que dos mujeres que compiten por el amor de don Juan -Lisarda y Lisis- son las que abren el sarao y lo cierran. El paralelismo entre el primer y el último relato del sarao -aparte de la temática- presenta una suerte de unión, de vínculo entre dos primas, enlazadas no solo por sangre, sino también por un deseo amoroso con mismo hombre, y sirven en el marco para proponer el modo en que es posible interpretar las dos caras de la misma realidad. Mientras al principio

del sarao Lisarda propone el convento como una salida adecuada de ese triángulo de amor, Lisis en su relato en el último día lo propone como una escapada obligatoria de la irresponsabilidad, la sinrazón y violencia de los hombres. El hilo novelesco tan nítida y evidentemente preparado propone dos maneras de solucionar un problema cotidiano: en la primera parte las «maravillas» suponen la entrada en el convento como un final feliz, mientras que en la segunda parte Lisis, a la luz de los «desengaños» contados, interpreta esa solución como un mal menor frente a la violencia del sistema patriarcal:

Pues si una vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han sido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? (855)

La simetría estéticamente impecable, proponiendo la confrontación de Lisarda y Lisis a través de los relatos, es la manera de articular un discurso unitario, mostrando dos polos o formas de percibir el mundo, tal como propone Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. El estudio de Güntert (1993) explica la función del binomio compositivo de la obra cervantina, mientras que Casalduero ofrece una lectura de las *Novelas* basada en una simetría creada por los elementos opuestos, pero siempre complementarios:

El idealismo de *La gitanilla* y el mundo social del *Coloquio* se oponen y sostienen mutuamente, se sostienen oponiéndose. La generosidad y esfuerzo moral de *El amante* se contrapesa con el egoísmo y avaricia de *El casamiento engañoso*. La plebeyez y bajeza de *Rinconete* se contrabalancea con la nobleza de *La señora Cornelia*. La unión mística, con su peregrinación a Roma, de *La española inglesa*, equilibra su elevación con la unión social y la peregrinación a Santiago de *Las dos doncellas*. El pecado original de la inteligencia en *El licenciado Vidriera* se completa con el pecado original de los sentidos en *La fuerza de la sangre*. Por último, el claustro de *El celoso extremeño* muestra su trágica inanidad unido a la libertad de *La ilustre fregona*. (1974, 26-7)

Según el estudioso, «novelas como un todo orgánico [...] sólo adquieren verdadero sentido en el entronque de unas con otras dentro de una armónica visión de conjunto» (1974, solapa). Ese acercamiento puede arrojar una visión orgánica sobre el conjunto de veinte (veintiuna, considerando el marco como otra novela) novelas de Zayas.

De manera parecida, se puede interpretar la polaridad entre las novelas de Lisarda y Lisis como la de las «maravillas» del primer capítulo frente a los «desengaños» del segundo: el diálogo «entre un mundo ideal y un mundo real» está en constante relación en las dos

partes de la obra. Diríamos que Zayas opta en las «maravillas» por una solución lúdica: por ejemplo, hacerse pasar por hombre para buscar el amante, poder escapar de los padres enfadados gracias a un descuido, tener una relación fuera del matrimonio y hacerlo felizmente...; en resumen, se trata de abordar conflictos que no se resuelven fácilmente en la vida práctica, y para los que se esbozan soluciones en un mundo ideal. Cabe recordar que gracias al efecto curativo de las «maravillas» Lisis también cree que puede ser feliz casándose con don Diego. En cambio, en los «desengaños» cambia el «ideal» que está sobre «la mesa de trucos» con la dura realidad, y se suceden los asesinatos de mujeres a manos de hombres; con el último relato de «desengaños», contado por la propia Lisis, viene la declaración del propósito de escapar de esa realidad, al precio de la reclusión en el convento, ahora sí real y definitiva, con toda la ambigüedad de su significado, también en una perspectiva moral.⁸

Antes de volver al principio y retomar la cuestión de la ejemplaridad de la obra resultante de las dos partes, hemos de recuperar la lección cervantina y recordar una vez más que el deleite que se alcanza a través de la habilidad del narrador (o narradora) para desarrollar una trama que causa admiración y sorpresa al lector, también tiene un valor ejemplar, incluso cuando la moralidad queda en suspenso en su formulación convencional. Zayas demuestra su habilidad para llevar narrativamente a sus protagonistas a un desenlace completamente ajeno a la tradición del género y más propio de las obras de moralidad, por medio de un entramado argumental en que los relatos intercalados introducen sutiles desplazamientos, estos se van orientando en una dirección cada vez más precisas, y las recurrencias y simetrías, al tiempo que avisan al lector, se convierten en base de una verosimilitud de carácter artístico. Y esta es la que permite sacar a la vez deleite y utilidad «así de todas juntas como de cada una de por sí». O, mejor dicho, del modo en que cada una se articula en una unidad que las integra a todas. Guardando un decoro tan ingenioso, Zayas supera el pretexto que usa la novela barroca para saltar las prohibiciones, «contar malos ejemplos para escarmentar», y presenta un problema real (la situación de las mujeres) que se puede tratar no solo con el binomio de mal ejemplo/buen ejemplo, sino desde una amplitud de opiniones, y en eso consiste su valor artístico y su interpretación del legado cervantino.

⁸ Merece desarrollarse con más espacio el paralelismo perceptible entre la retirada al convento tras la experiencia del sarao y la propuesta de paseo del licenciado Peralta al cierre de las *Novelas ejemplares* y, en particular, del engarce entre *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*.

4 Conclusión

Con el uso de algunas prácticas narrativas que acabamos de señalar Zayas crea una estructura narrativa nueva, un nuevo discurso dentro del campo literario. Zayas no abandona el marco narrativo en absoluto; antes bien, lo transforma en la novela que podemos considerar la 21 de la colección para englobar todas las historias contadas. En otras palabras, casi treinta años después de la publicación de las *Novelas ejemplares*, donde no hay marco, Zayas propone una forma de novelar con un marco inclusivo en el que los relatos contados tienen el poder de cambiar el curso del conflicto amoroso de lo que es más una novela que un simple marco.

La poética de Cervantes implica un juego con los preceptos clásicos y neorristotélicos, en tanto que las novedades que introduce en el campo literario suponen una aproximación renovadora respecto a los modelos tradicionales, acentuando y tematizando toda su problemática, tanto semántica como formal, en su propuesta narrativa, que explora las borrosas fronteras entre verdad y ficción, entre moralidad y entretenimiento y, a mi juicio lo más importante, entre materia del relato y formas de narrar. Por lo tanto la ejemplaridad puede residir tanto en el honesto fruto como en el deleite de su modo artístico.

Tras sus pasos, mientras Cervantes corta las «colas de pulpo» (*Coloquio de los perros*, 568) para no fastidiar al lector con digresiones, Zayas transforma el marco narrativo en una parte viva de la estructura. Aunque el título de *Novelas amorosas y ejemplares* apunta a esta relación, sea o no sea elección de la autora, es más profunda la naturaleza del diálogo directo con el «raro inventor» en el tratamiento del sarao y su resolución del problema ya enunciado en el preliminar de 1613.

Bibliografía

- Amezúa, A. Gonzáles de (1929). *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Armon, S. (2018). «Novelas y Narraciones». Baranda Leturio, N.; Cruz, A. J. (eds), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Madrid: UNED, 273-300.
- Bonilla Cerezo, R. (ed.) (2010). *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Casalduero, J. (1974). *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*. Madrid: Gredos.
- Cayuela, A. (1993). «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29-2, 51-76.
- Cervantes, M. de (2001). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2016). *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Ed. de J. Montero Reguera. Madrid: RAE.
- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor: Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Katz.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Cruz, A. (2008). «María de Zayas and Miguel de Cervantes: A Deceitful Marriage». Velasco, S. (ed.), *Studies in Memory of Carroll B. Johnson*. Newark (DL): Juan de la Cuesta Monographs, 89-106.
- García López, J. (2001). «Introducción». Cervantes 2001, 7-76.
- González Pérez, A. (ed.) (1982). *Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas*. Madrid: Editora Nacional.
- Güntert, G. (1993). *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Libros Puvill.
- Laspéras, J.M. (2000). «Lope de Vega y el novelar: 'un género de escritura'». *Bulletin Hispanique*, 102-2, 411-28.
- Molina, T. de (1996). *Cigarrales de Toledo*. Ed. de L. Vázquez Fernández. Barcelona: Castalia.
- Moll, J. (1974). «Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *Boletín de la Real Academia Española*, 54-201, 97-104.
- Olivares, J. (2017a). «The Socio-Editorial History of the Narrative Works of María de Zayas y Sotomayor». *eHumanista*, 35, 148-74.
- Olivares, J. (2017b). «Introducción». *Zayas y Sotomayor 2017*, xvii-xcvii.
- Salazar, P. de (2014). *Novelas*. Ed. de V. Núñez Rivera. Madrid: Cátedra.
- Sierra, H. (2016). *Sanctified Subversives: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Yllera, A. (2009). «Introducción». Yllera, A. (ed.), *María de Zayas y Sotomayor: Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra, 11-112.
- Zayas y Sotomayor, M. de (2017). *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*. Ed. de J. Olivares. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

Hojeando algunas biografías recientes

Donatella Pini

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This paper synthesises the results of a comparative analysis carried out on three of Cervantes's biographies. The biographies are compared in order to appreciate the different goals, concerns, and criteria guiding the three biographers Jorge García López, Jordi Gracia, and José Manuel Lucía Megías. Drawing from Carla Perugini, I provide original details on the relationships Cervantes and his family entertained with some influential figures of the Italian society.

Keywords Cervantes. Biography. Comparative study. Jorge García López. Jordi Gracia. José Manuel Lucía Megías. Carla Perugini.

En un panorama en el que ya no queda la pretensión de hacer historia de forma objetiva, y en el que la reconstrucción del pasado está plasmada a menudo en forma de relato –un relato forzosamente supeditado a la perspectiva personal de quien investiga y narra–, también el concepto de biografía, que no puede evitar de apoyarse en las coordenadas historiográficas, adolece de una sensible precariedad.

En el caso de Cervantes, contribuyeron a eso más factores, por ejemplo el hecho de que los mayores esfuerzos de la investigación biográfica empezaron en una época considerablemente posterior (se suele recordar como punto de partida la biografía de Mayáns y Siscar, de 1738). Lo cual, en la búsqueda de un pasado en el que escaseaban las huellas de su paso, ha estimulado a menudo la creación fantásica o tendenciosa.

Pero, claro, no tengo la menor intención de adentrarme ahora en la historia de las biografías de Cervantes. Mi propósito, hoy, consis-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/014

te sencillamente en someter a una mirada comparativa algunas contribuciones biográficas recientes no tanto con el afán de evidenciar datos informativos sobre la vida de Cervantes (aunque por cierto estos constituyen un continuo motivo de interés) sino con la convicción que una biografía refleja toda una mentalidad pues los biógrafos, al proyectar sobre la figura biografada sus curiosidades, su método, su personalidad, revelan nuevas sensibilidades, nuevas maneras de leer e interpretar textos, contextos y vivencias. Eso es lo que quisiera evidenciar al echar una mirada sintética sobre algunas biografías académicas salidas a la sombra de los 'cuartos centenarios': en particular la de Jorge García López (2015), la de Jordi Gracia (2016) y la de José Manuel Lucía Megías (2016a; 2016b; 2019). Y me limito a señalar rápidamente la aportación de Carla Perugini (2017), que las integra sin duda pese a que no tiene un desarrollo comparable.

Con este fin, era indispensable ceñirse a trabajos afines, referibles a una misma categoría. Hoy, dada la circunstancia, he preferido la pertenencia al cervantismo científico: una calidad que, por ejemplo, José Manuel Lucía Megías reivindica con fuerza, sobre todo cuando denuncia los abusos que se han dado en los ámbitos mediáticos y políticos con finalidad de aprovechamiento económico y de propaganda.

A pesar de esta afinidad, la aportaciones proporcionadas por los cuatro autores son muy distintas.

Jorge García López alterna amplios segmentos referidos a la vida con otros referidos a la obra de Cervantes de forma más bien pausada; Jordi Gracia, en cambio, aprieta con fuerza reiteradamente los cabos de la escritura con los de la vida cervantina con vistas a detectar en el trenzado nudos cada vez más estrechos; José Manuel Lucía Megías procede por diseminación y sacrifica a menudo la continuidad y el paralelismo entre las dos series para abrir poderosas brechas rebosantes de informaciones capilares de carácter preferentemente sociológico sobre la geografía, la historia, la literatura, los mundos que Cervantes cruzó, con sus instituciones, estratificaciones y divisiones, con sus economías y jurisdicciones. Así es como se extiende en hondas y detalladas contextualizaciones de orden material, tanto si se trata de dar cuenta del sistema militar y educativo español o de los circuitos de la Corte de la Monarquía Hispánica, como si se trata de analizar históricamente de qué manera la recreación artística contribuyó a fraguar el mito de Cervantes, o de denunciar los desaciertos a menudo cometidos por personajes inidóneos al buscar las demoras o los restos mortales del alcalaíno (estos no son sino algunos ejemplos).

El de Carla Perugini, como he dicho, es un caso aparte ya que su densa contribución (mucho más breve que las demás pues corresponde a una ponencia leída en el congreso romano de 2017 sobre Cervantes e Italia) proporciona importantes averiguaciones sobre los contactos que el joven Cervantes y su familia tuvieron con aris-

tócratas, literatos, eclesiásticos y militares españoles e italianos. En este ámbito ofrece datos inéditos, por ejemplo sobre Gianfrancesco Locadello, autor de la famosa donación a la hermana de Cervantes, Andrea, y lleva a dar una fisonomía y un perfil, no sólo financiero sino literario, a figuras como las de Francesco Musacchi y Pirro Bocchi, nobles pertenecientes a importantes familias italianas. Sobre Francesco Musacchi, Perugini notifica que fue corresponsal de la poetisa de Lucca Chiara Matraini, citado como ejemplo de cortesía en las *Facezie e motti* de Lodovico Domenichi, e integrado en una red de relaciones que llega hasta Luis de Molina, futuro yerno de Cervantes. De Pirro Bocchi, la estudiosa italiana documenta los frecuentes pasos por Madrid, así como su actividad al servicio del cardenal Guido Ascanio Sforza, Carlo Borromeo y Paolo Giordano Orsini al que representó como agente en la capital española.¹ Sobre ambos intelectuales, Perugini argumenta, a partir de las fechas y más elementos convergentes, que «a todas luces testificaron en falso en la probanza» de limpieza de sangre que Rodrigo de Cervantes pidió para su hijo en 1569 (Perugini 2017, 206). Por estas (y otras) informaciones inéditas la contribución de Perugini confirma y refuerza la línea, mantenida *in primis* por José Manuel Lucía Megías, que reconoce una frecuentación continuada y provechosa del ambiente cortesano por parte de Cervantes.

El planteamiento de García López, que precede a los demás en orden de tiempo, se caracteriza por una ponderada búsqueda de equilibrio al relacionar el «itinerario personal» y la «vivencia intelectual» de Cervantes (son palabras del subtítulo de su libro) con el contexto histórico-social y cultural de finales del XVI y comienzos del XVII, en un constante esfuerzo por distinguir lo posible de lo que en cambio considera fomentado por estímulos intelectuales o posturas ideológicas extrañas a su época, y por lo tanto dudoso, improbable y hasta imposible. De ahí la determinación de poner las cosas en su punto, en algunos casos tachando resueltamente de excesos, o equivocaciones, tesis incluso muy autorizadas que alimentaron poderosamente la crítica cervantina del siglo pasado.

Esta actitud se inscribe en el marco de la cautela aconsejada por Jean Canavaggio (1987, 24), cuyo criterio se fundó en no incrementar conjeturas que incluso habían tenido gran prestigio –como la

1 Su figura recibe luz también por parte de su padre, Achille Bocchi, destacado exponente de la cultura boloñesa, historiador y humanista citado por Erasmo en el *Ciceronianus*, fundador de una academia heterodoxa y, como recuerda Bataillon ([1977] 1983, 276), amigo de M.A. Flaminio a la vez que admirador de Renata de Francia y autor de unas *Symbolicae quaestiones de universo genere* (Bologna, 1555) que Cantimori calificó de «insinuazioni simboliche di posizioni 'nicodemitiche'». A la muerte de Achille Bocchi, el senado de Bologna le encargó a su hijo que continuara su *Historia Bononiensis*; pero de esta obra imponente Pirro escribió tan sólo el libro XVIII.

de un Cervantes descendiente de judíos conversos, adelantada por Américo Castro y mantenida por su numerosa escuela- si no estaban respaldadas por los documentos. En esta dirección García López da un paso ulterior pues descarta de modo tajante la ascendencia judía de Cervantes; y me sorprende constatar que este tema, refutado también por Sliwa (2006, 227-38) con argumentos copiosos pero no decisivos, ha dejado de tener interés también para Gracia y Lucía Megías. En efecto, una cosa es no insistir en el tema de la ascendencia judía de Cervantes si no puede apoyarse en datos concretos, otra es excluirlo tajantemente a falta de elementos ulteriores ya que ni la falta de documentos ni el hecho que Cervantes conocía profundamente el Antiguo Testamento (argumentos esgrimidos por Sliwa) bastan para desmontar la hipótesis de Américo Castro fundada en argumentaciones distintas, pertenecientes a la historia de la mentalidad. Sobre todo si pensamos que el marranismo fue el terreno propicio para la inclinación hacia el antidogmatismo y el nicodemismo (Bataillon [1977] 1983, 275-8). «Algo puede ser cierto aun sin estar documentado o probado», afirma Daniel Eisenberg (2008, 66), cuya postura comparto totalmente; y en un asunto como este «la falta de documentos es siempre sospechosa» (67); de modo que «el biógrafo que se limite a lo documentado no cumple con su deber, y los documentos, y desde luego los presentados para demostrar su pureza de sangre hacia 1569, pueden contener errores, mentiras y omisiones» (66).

Entre los numerosos aspectos que afloran del examen de García López, se evidencia que la finalidad principal es fijar de una vez el perfil cultural de Cervantes. Con este fin somete su figura al fuego cruzado de las múltiples perspectivas maduradas a lo largo de su experiencia de filólogo y comentarista (piénsese, tan sólo a manera de ejemplo, en su edición de las *Novelas ejemplares*) y de sus reiteradas investigaciones sobre el Humanismo y el Renacimiento italiano y español; así que, apoyado en estos hitos, a pesar de afirmar que no nos es dado alcanzar del gran alcaláino sino una imagen borrosa como la que se intuye a partir del revés de los tapices,² acaba delineando un perfil cultural muy puntual de Cervantes. Por lo que se refiere al ámbito literario, analiza en profundidad las diferentes maneras en que Cervantes se mide con el clasicismo (en particular la relación entre unidad y variedad, entre marco e historias) desde la *Galatea* hasta el *Persiles*, subrayando *e contrario* las formas de experimentalismo extremado ensayadas en las *Novelas ejemplares* (en particular *El coloquio de los perros*) y en el segundo *Quijote*. En cuan-

2 La misma imagen, empleada por Borges en la traducción de *The Figure in the Carpet* de Henry James, había sido aplicada por Cervantes, en palabras de don Quijote, a la traducción frente al original (II, 62).

to al ámbito filosófico, asocia su ideario con las corrientes neoes-tóicas, neocínicas y neoescépticas, y excluye tajantemente el componente erasmista, que fue una tesis de Bataillon y Américo Castro desarrollada también por Antonio Vilanova y Aurora Egido: punto de vista que, al dar la prioridad a Justo Lipsio respecto al Erasmo de los *Coloquios*, los *Adagios* y el *Elogio de la locura*, dificulta a veces –en mi opinión– la posibilidad de captar el substrato del discurso irónico cervantino.

Justamente a la intelección de la ironía García López dedica páginas fundamentales donde explica que el ‘estilo’ irónico es la peculiar manera cervantina de plasmar la sátira contra un tipo de Humanismo dogmático y en vías de caducar, enderezado a dar a las palabras la preeminencia sobre las cosas; así que, según él, Cervantes encarna en don Quijote –viejo loco surgido del entremés y el romancero– el humanista a la manera antigua, y usa el personaje como un instrumento para criticar toda una vieja cultura que se está desmoronando frente al crecer de la nueva cultura filosófica y científica representada por Montaigne y Galilei, que concede la primacía a la experiencia sensible. La percepción de don Quijote –afirma– es desequilibrada pues moldeada de manera exclusiva por los libros; por eso el hidalgo no sabe dar cuenta de la realidad al contrario del narrador y de los demás personajes que encuentra, cuyas distintas percepciones están a la base de la múltiple focalización narrativa (con consecuentes mecanismos de suspensión) que triunfa en el *Quijote*. De ahí que García López vea el llamado perspectivismo spitzeriano como una teoría positiva, ya que el estilo de Cervantes –según él– se explica por sí solo al ser «la traslación a la prosa de ficción de una característica que estaba comenzando a dominar la cultura europea de finales de [aquel] siglo [XVI]» (García López 2005, 175): la indagación sobre la múltiple apariencia sensible de las cosas.

Si García López rechaza tajantemente la derivación erasmiana de la ironía cervantina, Jordi Gracia se desentiende de este tema a pesar de que el discurso irónico es absolutamente central en la lucha hermenéutica que Gracia entabla con los textos de Cervantes (véase el subtítulo: *La conquista de la ironía*) escudriñando los pliegues más nimios de su escritura, su grafía, firma y hasta rúbrica. En general, no parece estar especialmente interesado en detectar las posibles fuentes de esta modalidad: admite algunos textos inspiradores, como el *Lazarillo* o la *Celestina*, pero no entra en los movimientos y orientaciones filosóficas y culturales que Cervantes pudo haber absorbido del Humanismo y el Renacimiento. Sólo de paso observa, a su vez de forma irónica, que el humor y la risa –culpables de envenenar los cerebros al par del entretenimiento, la aventura y la poesía amorosa y sentimental– se intensificaron «desde que a Erasmo de Róterdam le dio por reírse de todo riéndose con un *Elogio de la locura*» (Gracia 2016, 230).

Partiendo de la convicción (al principio subterránea pero luego cada vez más evidente) que la más rotunda realización de la ironía cervantina es el *Quijote* -el segundo *Quijote* en particular-, Gracia se centra en la averiguación progresiva de cómo ésta se plasma, evoluciona y pasa a ser caracterizante, y delinea la progresión mediante la cual, con la sonrisa, con la levedad jocosa y oral, Cervantes llega a fraguar «una estructura esponjosa y digresiva» (243) cada vez más ajena a la separación de los géneros (244) y a la oposición de contrarios (256), expandiendo sin límite el campo de la escritura. Empeñado apasionadamente en esta tarea, deslinda este aspecto de la escritura cervantina hasta jugando con la tesis, evidentemente paradójica, según la cual el discurso irónico cervantino no tiene antecedentes en la historia de las letras.

Lejos del perspectivismo spitzeriano -que queda por tanto infravalorado también por Gracia- Cervantes llega a dismantelar la pacífica creencia en un mundo estable y basado en el principio de no-contradicción dando vida a dos héroes que, unidos en una «amistad deambulada y cada vez más cómplice y trabada» (256), acaban sabotando alegremente cualquier categoría monódica o dogmática, logrando una forma itinerante y coloquial, abierta al encuentro con una pluralidad de personajes narrados al hilo de la peripecia de la pareja principal (250): el tonto-listo replica en escala menor la estructura mayor del loco-cuerdo y, juntos, hacen creíble que una bacía pueda ser al mismo tiempo un yelmo.

Todo esto Jordi Gracia lo ve realizándose en el tiempo (muy importante en su investigación a la vez que en su propio ensayo) por momentos claves: rupturas del hilo vital en la existencia del autor que corresponden a virajes novelescos en que el camino de la novela se (re)orienta progresivamente y la escritura va adquiriendo cada vez más una forma -la ironía- que corresponde, en Cervantes, a la conquista de sí mismo. No estamos lejos, en esto, de *Il riso maggiore di Cervantes* de Mario Socrate (1998).

A la luz de estas características, la monografía de Jordi Gracia se cualifica como un ensayo menos biográfico que literario, en el cual la exploración de las vivencias cervantinas, aunque llevada a cabo apasionadamente al filo de documentos, paratextos y autorepresentaciones, revela estar supeditada al empeño por averiguar de qué manera el discurso irónico cobra sustancia a nivel literario hasta llegar a ser el rasgo distintivo no sólo del *Quijote*, sino de esa forma libre y sin sujeción que es la novela moderna, ya que, según Gracia, es a partir del *Quijote* cuando la ponderación científica, filosófica, existencial se realiza narrativamente.

Otro foco teórico muy estrechamente vinculado con el anterior es la relación problemática que la ficción novelesca establece con la llamada 'realidad': una cuestión que Gracia debate a la luz de su honda frecuentación de la literatura contemporánea y dialogando idealmen-

te con Javier Cercas³ con el afán de detectar cuál es la esencia de un 'cuento real'. Gracia la indaga en la obra de Cervantes como ejemplo prototípico de una escritura que es tanto más 'real' cuanto más se realiza en la ficción, y que llega a este resultado prodigioso, desmantelador del concepto tradicional de realismo, mediante un procedimiento sutil y un tanto quimérico que no es ya de 'representación' sino de 'filtración'. La novela de entretenimiento, la novela de ficción y también la novela de aventura son, para Gracia, el lugar privilegiado en que se realiza una exploración y una intelección del mundo guiada por la libertad intelectual; de ahí la aserción, en plan de paradoja, que Cervantes es el autor que «descubre la novela moderna» (Gracia 2016, 266).

Las características que acabo de señalar muestran por sí solas la distancia que hay, pese a los innegables puntos de contacto, entre las biografías de García López y Gracia: una distancia que apunta al planteamiento global de sus perspectivas analíticas. Ambos buscan (y encuentran) caminos hermenéuticos coherentes; pero García López se mantiene en la línea secuencial que va del pasado al presente; y descarta hipótesis que se alimentan de los logros teóricos del siglo XX cada vez que se pueden encontrar en la cultura del XVI y XVII coordinadas suficientemente explicativas. El de Gracia, en cambio, es un reto que va en dirección contraria: un ensayo 'a tesi' que tiende a averiguar si y hasta qué punto el discurso irónico -rasgo distintivo de la novela moderna- se estrenó efectivamente en Cervantes. Y la respuesta, al confirmar la hipótesis, es que sí. De este modo, mientras García López evalúa la obra del alcaíno a partir de sus antecedentes (criterio tradicional), Gracia en cambio mide el *Quijote* partiendo conceptualmente de los grandes hallazgos de lo que sigue en el tiempo: la novela y la hermenéutica contemporánea. Un camino intelectual, el suyo, que se desarrolla en el doble nivel de la obra y la vida (sin olvidar por supuesto, en la segunda, la progresión del tiempo histórico): un ensayo que parece a menudo inspirado por la intuición orteguiana según la cual lo peculiar del *Quijote* es la ironía como una frontera (y a la vez como una síntesis que se renueva de mil maneras) entre lo trágico y lo cómico,⁴ y que, paralelamente, identifica en la vida de Cervantes una parábola que va desde la fe (en la afirmación de sí mismo y en los valores dominantes en su época) al desencanto (matiz sonriente del desengaño), fomentado por una postura ética que mide continuamente (a menudo sonriendo) la distancia que va creciendo con el cambio del tiempo y de los hombres.

³ Javier Cercas debate apasionadamente este tema en *Soldados de Salamina* (2001) y *Anatomía de un instante* (2009), y pasa a tratarlo en plan sistemático en *El punto ciego* (2016), donde la autorreflexividad, sobre todo si expresada en plan irónico, resulta ser el instrumento príncipe que la novela moderna usa para explorar esta relación.

⁴ Recuerdo de paso que Gracia es autor de una biografía de Ortega y Gasset publicada en 2014.

José Manuel Lucía Megías, por su parte, se vale de una estructura panorámica para informar sobre todos los elementos internos y externos que valgan a 'construir' la imagen de Cervantes. Pero no con una acumulación desordenada sino con una programática lucidez ya que esta operación inmensa, en la que vierte su múltiple experiencia de filólogo y bibliófilo, es guiada explícitamente por un criterio que –aunque difícil de mantener siempre al pie de la letra– resulta de gran ayuda para orientarnos a todos, expertos y novatos, en la galaxia Cervantes: distinguir entre el hombre, el personaje y el mito. Sobre esta base funda las secuencias cronológicas a las que se remontan los diferentes testimonios de y sobre Cervantes, la superposición de interpretaciones, estereotipos y leyendas; y se atiene sistemáticamente al principio de detectar el punto de vista del que salen: un método que se revela particularmente eficaz a la hora de desenmascarar la tendenciosidad que encubren muchas aserciones dedicadas al gran alcalaíno.

Particularmente aclaradoras resultan, de esta forma, sus reconstrucciones de la circunstancia histórica, del ambiente social y material: señalo tan sólo por ejemplo el laberíntico sistema clientelar de la Corte española,⁵ la compleja consistencia social y jurídica de la esclavitud en Argel, el estado de la imprenta en los Siglos de Oro, la difusión de la novela caballeresca y su lectura, su gran especialidad. En estas ventanas se despliega la peculiaridad explicativa y didáctica de la aportación de Lucía Megías, enriquecida de pinturas, grabados, mapas y teñida de matices empáticos que se abren por momentos al apasionamiento, a la irritación y hasta a la indignación frente a los múltiples casos de aprovechamiento abusivo de la memoria de Cervantes por parte de individuos e instituciones sin título para hacerlo. De ahí también el sabor particular (ya leve, ya patético, ya polémico), y la amenidad sapientemente variada de sus argumentaciones que no rehuyen la posibilidad, o a veces la necesidad, de liquidar el mito a favor de una sencilla y a veces despiadada configuración del hombre.

Así es como opta por adherirse a la hipótesis, adelantada por Carrol B. Johnson (2004), que en Argel el alcalaíno ejerciese el oficio de *passieur*, es decir que «se ganase la vida [...] con el negocio del transporte clandestino de cautivos principales a tierras de cristianos» (I, 232). Sobre este tema, ya Francisco Márquez Villanueva (2010, 31 y nota 71) se había manifestado posibilista, aunque no hasta el punto de optar decididamente por la tesis de una dedicación

5 A este propósito cabe observar, no como una falta sino como una ocasión perdida tal vez por motivos imputables a la coyuntura editorial, el hecho que Lucía Megías (2019) no considere plenamente la importancia de la relación espiritual e intelectual, más que exclusivamente cortesana, que tuvo Cervantes con Bernardo de Sandoval y Rojas: Luis Gómez Canseco (2017) abre sobre su figura una capítulo de gran envergadura que revela cómo a su lado Cervantes desarrolló sobre la cuestión morisca ese pensamiento ético-político avanzado que expresa por ejemplo en el *Quijote* (II, 54).

‘profesional’ de Cervantes a la actividad de traficante de hombres; seguía en esto a Canavaggio (1987, 71-85) que juzgó prudente no salir de los términos de la biografía científica acreditando sin más hipótesis carentes de base documental, o testimonios aducidos de forma interesada por Cervantes en la *Información de Argel* (cf. también Piras 2014; Sáez 2019). Siempre en el radio de lo conjetural, hay que recordar, otra vez con Márquez Villanueva (2010, 33-4), que, si las hipótesis sobre el reniego y la homosexualidad de Cervantes no han encontrado hasta ahora un sólido terreno de averiguación, en cambio la posibilidad que Cervantes actuase durante su cautiverio como espía o autor de un plan para entregar Argel a España, cabe dentro de lo verosímil a la luz del horizonte socio-político.

Así es como Lucía Megías confiere un peso fundamental a las numerosas transacciones llevadas a cabo por Cervantes durante casi toda su vida, llegando a concluir que su actividad principal y más constante (por sus manos pasaron en varios momentos grandes cantidades de dinero) fue fundamentalmente (y no ocasionalmente) la de «hombre de negocios». Una actividad que supuso continuas relaciones con banqueros y casas de cambio en Madrid y Sevilla y con hombres como el Proveedor General Pedro de Isunza. Una actividad tan insertada dentro del engranaje de la administración, que sola puede explicar que se le encomendaran a Miguel funciones como la de comisario real de abastos y de recaudador de impuestos, y una carrera (no un puesto de gobernador en una provincia de América, como deseaba, cf. solicitud de 1590) llevada «en los entresijos buroráticos de la Corte». En esto –afirma– consistió su actividad principal ya que el discontinuo y siempre atrasado, aunque considerable, sueldo de comisario no podía resolver las necesidades de la cotidianeidad.⁶

Así es como, en su tercer volumen, Lucía Megías infringe de propósito el orden cronológico para dedicarse sólo al final al segundo *Quijote* enfocándolo como una excepción y casi una infracción frente al proyecto literario concebido por Cervantes en los últimos años de su vida, formado por las *Novelas ejemplares*, *El viaje del Parnaso*, las *Ocho comedias y ocho entremeses* y el *Persiles*: una excepción que, con el tiempo y el espacio, se convirtió en mito dejándole a él, al hombre, al margen de su creación.

⁶ Concuera en esto con García López (2015, 130-41) pero es diferente la ponderación de los datos: por ejemplo, si por un lado coincide con García López (2015, 139) y Gracia (2016, 172, 176) al rechazar la leyenda romántica del genio envilecido por un oficio miserable, por el otro cuantifica distintamente los emolumentos recibidos como comisario de abastos y recaudador de impuestos, afirmando que no fueron satisfactorios vista la responsabilidad, los ajetreos y las desgracias que le acarrearón. De modo que, según Lucía Megías (2016b, 310), la merced citada en la famosa respuesta «Busque por acá en que se le haga merced» «se quedará antes un deseo que una realidad», mientras que, según García López, «sí que hubo merced» (2015, 139).

Este rápido esbozo es de por sí significativo del hecho que cada una de estas biografías se distingue por la peculiar sensibilidad y finalidad de cada autor. La de Gracia es una exploración –sí documentada pero nutrida también por intuiciones declaradas– sobre cómo la escritura y la postura moral se conjugaron en el proceso intelectual de Cervantes: un «viaje a la mente de Cervantes», como declara él mismo, propulsado por sugerencias nacidas a partir de su reflexión sobre la novela contemporánea (cf. Geli 2016). La de García López da por descontada desde el mismo título la imposibilidad de delinear un perfil claro y neto de Cervantes (y hasta considera ingenua esta pretensión) y se decanta por lograr la mayor coherencia posible entre lo vivido y lo narrado alejando hipótesis demasiado atrevidas y manteniendo firme el freno deductivo y el timón del juicio de oportunidad y probabilidad, basando esta postura no sólo en la objetiva escasez documental –que ya ahora no lo es tanto, gracias también a sus esfuerzos– sino en la decisión propia, subjetiva, de mantener entre la serie biográfica y la serie literaria esa saludable distancia que permite rehuir en lo posible distorsiones y falseamientos inducidos no sólo por la mala sino también por la buena fe. La cuestión es, sin duda, dictada por la propensión personal, pero es también teórica –y esto es lo que aquí importa– ya que una biografía, siendo una narración, corre continuamente el riesgo de convertirse en biografía novelada o en novela sin más: riesgo del que García López se mantiene programáticamente lejos, mientras Gracia, en cambio, hace unas cuantas concesiones a esta tendencia. Dentro de este marco, el aquilataamiento del ideario de Cervantes realizado por García López a partir del horizonte filosófico de su tiempo es en cambio drástico, las más de las veces, y no admite contradicción.

Por su parte, Lucía Megías concibe la posibilidad de la fragmentariedad hasta el punto de instalarse en ella. De hecho, en el margen inferior de la tapa de cada uno de sus volúmenes, leemos: «Retazos de una biografía en los Siglos de Oro». Su trabajo se ha repartido entre varias mesas que corresponden a las diversas secciones que componen su obra monumental. De este modo la serie biográfica acaba presentándose a menudo interrumpida por capítulos informativos de formidable importancia sociológica. Tal estructura enciclopédica tiene un valor didáctico enorme pues, al estimular consultaciones incluso parciales, permite calibrar los instrumentos más idóneos para la evaluación de las oportunidades que estuvieron (o no) al alcance de un hombre como Cervantes en los Siglos de Oro. Y deja el menor margen posible al arbitrio interpretativo al alternar la reproducción visual que de estos mundos dieron los pintores, los grabadores, los cartógrafos, los inventores de juegos del pasado con ilustraciones actuales que, aunque correspondan a una estética discordante, obedecen a una deliberada intención pedagógica y popular.

Bibliografía

- Bataillon, M. (1966). *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo 16*. Trad. de A. Alatorre. 2a ed. en español corregida y aumentada. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataillon, M. [1977] (1983). *Erasmus y el erasmismo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Canavaggio, J. (1987). *Cervantes*. Trad de M. Armijo. Madrid: Espasa-Calpe. Trad. de: *Cervantès*. Paris: éditions Mazarine, 1986.
- Canavaggio, J. (2019). Reseña de Lucía Megías 2016a, 2016b, 2019. *Criticón*, 135, 269-79.
- Castro, A. [1925] (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de J. Rodríguez-Puértolas. Barcelona; Madrid: Noguer.
- Castro, A. (1961). *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cercas, J. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Penguin Random House.
- Egido, A. (1994). *Cervantes y las puertas de sueño*. Barcelona: PPU.
- Eisenberg, D. (2008). «La actitud de Cervantes hacia sus antepasados judaicos». Fine, R.; López Navia, S. (eds), *Cervantes y las religiones*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 55-78.
- García López, J. (ed.) (2005). *Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García López, J. (2015). *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. Barcelona: Ediciones de pasado y presente.
- Geli, C. (2016). «Viaje a la mente de Cervantes. Jordi Gracia narra la experiencia vital y el proceso intelectual del creador de *El Quijote* en una biografía». *El País*, 23 de marzo. https://elpais.com/cultura/2016/03/20/actualidad/1458495936_833949.html.
- Gómez Canseco, L. (2017). *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*. Huelva: Servicio de Publicaciones.
- Gracia, J. (2014). *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus.
- Gracia, J. (2016). *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Johnson, C.B. (2004). «Cervantes y la economía argelina, 1575-1580». *CIm. Economía: Revista económica de Castilla-La Mancha*, 5, 189-212.
- Lucía Megías, J.M. (2016a). *La juventud de Miguel de Cervantes. Una vida en construcción (1547-1580)*. Madrid: Edaf.
- Lucía Megías, J.M. (2016b). *La madurez de Miguel de Cervantes. Una vida en la Corte*. Madrid: Edaf.
- Lucía Megías, J.M. (2019). *La plenitud de Miguel de Cervantes. Una vida de papel*. Madrid: Edaf.
- Márquez Villanueva, F. (2010). *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Perugini, C. (2017). «Buscando mercedes. Nuevos datos sobre Cervantes y los italianos», en Cerrón Puga, M.L.; Tomassetti, I. (eds), «Cervantes e l'Italia», *Crítica del texto*, 20(3), 197-215.
- Piras, P.R. (2014). *La "Información en Argel" de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Sáez, A.J. (2019). «Introducción». Sáez, A.J. (ed.), *Miguel de Cervantes: Información de Argel*. Madrid: Cátedra, 9-115.

- Sliwa, K. (2005). *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra y de sus familiares*. Texas: Texas A&M University. http://cervantes.tamu.edu/V2/biografia/Sliwa_Documentos_Cervantinos_2005.pdf.
- Sliwa, K. (2006). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Fayetteville (NC): Fayetteville State University; Barcelona; Kassel: Edition Reichenberger.
- Socrate, M. (1998). *Il riso maggiore di Cervantes*. Scandicci: La Nuova Italia.
- Spitzer, L. (1948). «Perspectivism in “Don Quijote”». *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistic*. Princeton: Princeton University Press, 68-73.
- Vilanova, A. (1989). *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

El Quijote, ‘The Prince of Purpoole’ y *Gesta Grayorum*

Montserrat Reguant

Mount Saint Mary’s University, Los Angeles, USA

Abstract This paper establishes connections between *Don Quixote*’s inns and the origins of English theatre, especially with London’s Inns of Court and the possibility that the character of Don Quixote and his world are inspired by ‘The Prince of Purpoole’ and his imaginary kingdom, created during the Christmas celebration at Gray’s Inn in 1594. *Gesta Grayorum* offers an account of the Festivities during that year.

Keywords Spanish novel. English theatre. Law. Royal Court. History.

Índice 1 Inns of Court. – 2 The Prince of Purpoole. – 3 Ingeniosas invenciones. – 4 Desmantelamiento del escenario. – 5 Encantamientos. – 6 The Order of the Helmet. – 7 The Masque of Proteus. – 8 Conclusión.

1 Inns of Court

En la ponencia del Simposio de Cervantes en California, 2019, propuse la posibilidad de que las ventas en el *Quijote* hubieran sido ‘Inns of Court’, conectando la novela con las escuelas de derecho inglesas, Elizabeth I y su corte. La representación de la reina Tudor ha sido estudiada extensamente en relación con España, como por ejemplo en *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain* (Olid Guerrero 2019), y más concretamente, en una de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes, *La Española inglesa*, en la que la historia de la década anterior aparece en la ficción (Olid Guerrero 2013, 45-6).

En esta ponencia sugiero la relación del *Quijote* con los comienzos del teatro inglés, y el hecho de que don Quijote y su mundo hubie-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/015

ran estado inspirados en 'The Prince of Purpoole' y su reino imaginario, parte de las celebraciones de Navidad en Gray's Inn, en 1594.

Durante mi investigación de esta última década sobre las escuelas de derecho en Inglaterra o 'Inns of Court', que originalmente eran hotelillos o ventas, en relación con el *Quijote*, he averiguado que los Inns of Court, escuelas de derecho, tenían escenarios con cabida para la audiencia, comparables a los más grandes teatros de su tiempo. Elizabeth I los frecuentaba y parece que dos estudiantes, enamorados de ella, se dieron muerte al no tener acceso a su amada, la reina: «According to the tradition, while Elizabeth was being entertained at one of the Inns, she so much enchanted two of the students that they, because of her unapproachableness, resolved to put themselves to death» (Green 1931, 33). Este incidente nos lleva a la primera historia intercalada, a Marcela y Grisóstomo. Los dos vestidos de pastores aunque Grisóstomo fuera un estudiante que hubiera muerto por el amor a la distante Marcela: «Pues sabed - prosiguió el mozo - que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo. Y se murmura que murió de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales» (I, 12). Elizabeth I era huérfana, adinerada y elocuente. Y así era Marcela, con su tío que le administraba los bienes y no quería que se casara. Vivaldo, supuesto pastor, le pidió a otro de sus compañeros que no quemara los papeles de Grisóstomo para que de su experiencia pudieran aprender otros y así evitarla. Esta es la primera conexión en relación con Elizabeth I y, en este caso, como elemento principal de la audiencia. Una audiencia con una mayoría de estudiantes universitarios a los que sus padres llevaban a los Inns of Court no solo para aprender derecho o artes liberales sino también valores morales, sin celos ni orgullo, además de modales cortesanos (Prest 1972, 21-203).

Sabemos que en los inicios del drama inglés, las obras de teatro y *masques*¹ u obras breves con frecuencia se representaban en los Inns of Court: «In the infancy of the English drama, plays and masques were frequently performed in the halls of the Inns of Court [...] They tended to elevate the literary taste and cultivate the rhetorical powers of the students, giving strength to the voice and ease to the gesture» (Pearce 1848, 81). Elizabeth I era patrocinadora de Gray's Inn of Court, uno de los cuatro más importantes que, con los otros tres Inner Temple, Middle Temple y Lincoln Inn, durante su reinado adquirieron mucho prestigio. Tanto que se les llamó la tercera universidad inglesa después de Oxford y Cambridge. La matrícula aumentó considerablemente durante ese tiempo no por que hubiera muchos

¹ Entretenimiento dramático *amateur* que fue popular en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII.

alumnos interesados en la abogacía sino por Londres y el prestigio de los Inns of Court. Se habían puesto de moda. También contribuyó el que se abrieran las puertas a estudiantes interesados en *Liberal Studies*, y no se limitaran a hijos de nobles acompañados de sus escuderos, sino que admitieran también a hijos de mercaderes ricos. Al cambiar el cuerpo estudiantil, cambiaron también el plan de estudios para adaptarlo a los que no conocían las costumbres de la corte real o el modo de comportarse de la nobleza y prepararlos para su posible futuro mundo. ¿Por qué? El objetivo de la mayoría era obtener un trabajo en la corte del soberano o soberana del momento. Por eso se les llamaba Inns of Court, no solo por los juzgados o *legal courts* a donde los estudiantes regularmente iban a observar casos, sino por su futura carrera con la reina, a la que también se la llegó a llamar monarca. El saber bailar, música, declamar, actuar, normas de etiqueta para procesiones formales a pie o a caballo, saber comportarse en un banquete, y los intercambios educativos verbales o por escrito eran esenciales (Bland 1968, xxv). En resumen, actuar en el escenario o fuera de él era primordial, y para ello, los Inns of Court ofrecían múltiples oportunidades con celebraciones, obras de teatro, «masques, revels, entertainments» para que los alumnos practicaran en colaboración con otros alumnos, abogados y jueces que vivían en los Inns of Court. Las colaboraciones iban más allá de la realización o producción. Tanto estudiantes como profesionales del mundo del derecho en los Inns of Court eran los autores, a veces en grupo, de la mayoría de las obras que allí se representaban.

En los Inns of Court se estableció durante las Navidades una celebración que se alargaba hasta la Cuaresma. Una semana antes de que comenzara, se elegía a un príncipe o rey para cada uno de los Inns of Court. Se trataba de un personaje burlesco, cómico ¿parecido a don Quijote? Esa tradición venía de lejos. En 1525, en Gray's Inn al elegido se le llamó 'The Prince of Misrule,' conocido también como 'Jack Straw' a quien se culpaba por los desórdenes, a menudo preparados, que ocurrían durante las fiestas de Navidad (Bland 1968, xix). Durante esas semanas, los Inns of Court se convertían en un escenario general en el que se representaba a una corte real con los diferentes personajes que acostumbraba a haber en ellas (Green 1931, 56-7). Por el tono burlesco, el personaje, que se asociaba con un personaje político del momento, se prestaba a que se le criticara sin que hubiera repercusiones por ello. En 1594, ya estaba establecido que ese personaje era el soberano del momento. Vamos a ver ahora algunos ejemplos del paralelo de ese personaje burlesco en Gray's Inn, 'The Prince of Purpoole' y don Quijote.

En 1594, al príncipe elegido por los estudiantes, con supervisión, se le llamó 'The Prince of Purpoole' en honor al dueño de las tierras de la propiedad o Manor of PortPool donde se había establecido Gray's Inn. Ese año, el enfoque en la celebración de la Navidad fue

muy superior a otros años y nos ha llegado lo que ocurrió gracias a *Gesta Grayorum*, recopilación completa y anónima, escrita por alguien que estuvo en el corazón de las festividades, pero publicado, casi un siglo más tarde, en 1688, por William Canning. Una de las secciones, con seis discursos dirigidos al Prince of Purpoole, se atribuye a Francis Bacon, que había comenzado su vida de escritor ese mismo año y mes (Drinker Bowen 1963, 81). «The Masque of Proteus» de Francis Davison concluía las fiestas. Canning heredó la recopilación de un antepasado. Otras versiones indican que la compró a un alumno de Inner Temple. *Gesta Grayorum* (1594) cuenta quien era The Prince of Purpoole y sus hazañas día a día. Conectémosle con don Quijote y su mundo.

2 The Prince of Purpoole

The Prince of Purpoole se llamaba Henry Helmes/Holmes antes de que se le eligiera soberano por un año y heredara su yelmo de uno de sus antepasados que había ayudado al rey. Henry Helmes tenía 46 años en 1603 cuando en su vida real fue armado caballero. Don Quijote también fue armado caballero a su mediana edad y llevaba una desempolvada armadura, heredada de sus antepasados, y como parte de ella un yelmo que no era más que una bacía de barbero difícil de mantener en equilibrio.

3 Ingeniosas invenciones

Una de las primeras 'invenciones' de The Prince of Purpoole fue perdonar a prisioneros que habían cometido toda clase de crímenes inventados, habidos y por haber, añadiendo una lista de excepciones perdonables de diecinueve párrafos para cada uno de ellos.

Don Quijote, en el capítulo 22 de la primera parte, se encuentra con doce desdichados galeotes. Cada uno cuenta, u otro cuenta por él, cuáles han sido sus fechorías y sus sentencias. Les libera por ir adonde no querían ir, disculpando sus maldades y considerando que su situación era el resultado de sus circunstancias, por lo tanto, la sociedad y el juez las habían causado. El maleante con más cargos y en consecuencia más tiempo era Ginés de Pasamonte, ladrón que había escrito parte de su propia vida durante su condena y, esta vez, tendría la oportunidad de terminarla. Después de liberarlos, don Quijote les pide que vayan a dar cuentas de sus hazañas a su Dulcinea del Toboso. Los maleantes se rien de él, le apedrean y se dispersan.

4 Desmantelamiento del escenario

El 28 de diciembre de 1594, día de los inocentes, The Prince of Purpoole regresó de su viaje a Rusia. Su hazaña había sido ayudar al Tzar Theodore Evanwhich a defender sus fronteras de los tártaros. La carta entre el príncipe y el Tzar es similar a la de Elizabeth I durante el intercambio anglo-ruso con el Tzar (Bertolet 2017, 261). Para celebrar el regreso de The Prince of Purpoole, se habían preparado grandes fiestas pero ese día hubo caos en el escenario entre Gray's Inn y sus invitados de Inner Temple. Esta vez, el desorden y confusión no habían sido planeados como en otras ocasiones. Esa noche, mucha gente había ido a Gray's Inn para ver una obra de teatro. Uno de los invitados más importantes era el embajador de Inner Temple que fue presentado como el embajador del remoto reino de Templaria. El escenario estaba listo. La audiencia también, pero la aglomeración de gente en el escenario fue tan enorme que los actores no cupieron en él. Otra versión cuenta que los actores llegaron cuando el escenario había sido ya desmantelado. El embajador se fue. A esa noche, primero se la recordó como 'Errors', luego como 'The Night of Errors' en *Gesta Grayorum* (Canning 1688, 23). Y ahora se la considera el momento inspirador para *The Comedy of Errors* de William Shakespeare que se estrenó seis años más tarde, en 1602, en Middle Temple Inn.

En el *Quijote*, Ginés de Pasamonte desaparece después de ser liberado con los demás galeotes y aparece de nuevo en el capítulo 25 de la segunda parte con otro disfraz, el de Maese Pedro con su retablo de títeres. En el capítulo siguiente, cuando el muchacho intérprete estaba contando el romance de Melisendra cautiva en Zaragoza (España) y como su esposo don Gaiferos la liberaba de los moros, don Quijote con su afán de proteger su huída, sacó su espada y arremetió a los que les perseguían:

desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo y, con acelerada y nunca vista furia, comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, estropeando a éste, destrozando a aquél, y entre otros muchos [...] daba voces Maese Pedro diciendo: Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta aquel que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. (II, 25)

5 Encantamientos

Al día siguiente del desastre en Gray's Inn que terminó con el desmantelamiento del escenario el 29 de diciembre, hubo un juicio acusando a un mago de haber causado lo ocurrido la noche anterior con

sus encantamientos: «The next night upon this occasion, we preferred judgments thick and threefold, which were read publicly by the Clerk of the Crown, being all against a Sorcerer or Conjurer that was supposed to be the cause of that confused inconvenience» (Canning 1688, 22). Los defensores pidieron su absolución, atribuyendo los errores a la incompetencia del gobierno y de los organizadores, a pesar de que el tumulto hubiera desvanecido la posibilidad de «any good invention» (23).

En el *Quijote*, Muñatón es el sabio que, según la sobrina de don Quijote, una noche hizo desaparecer su biblioteca. Pero no fue Muñatón sino Frístón, le corrigió don Quijote, reconociendo que había podido ser ese sabio encantador, gran enemigo suyo, el causante de lo ocurrido.

6 The Order of the Helmet

The Prince of Purpoole armó caballero a veinticuatro nobles que entraron a formar parte de The Order of the Helmet, o la Orden del Yelmo, y se comprometían a cumplir ciertos requisitos para permanecer en ella. Estos eran algunos de ellos: a) debían proteger a doncellas, comadres y criadas a pesar de su fealdad; don Quijote repite que su objetivo era proteger y devolver el honor a doncellas; tenemos un ejemplo cuando lo intentó con Dorotea-Princesa Micomicona; sabemos también por Sancho lo poco agraciada que era Aldonza, saladora de puercos, pero para don Quijote era su Dulcinea, dama de innumerable belleza; b) otra de las condiciones estipuladas era leer; debían saber leer libros e ir al teatro para obtener, con ello, experiencias.

De la quema de libros de la biblioteca de don Quijote, se salvaron solo algunos. Esos libros seleccionados, o posible «*tabula naufragi*» que Francis Bacon estableció, habrían sido elegidos para mantener el barco del conocimiento a flote y seguir aprendiendo (Bacon 2001, 77).

7 The Masque of Proteus

Los paralelos siguen. Esta vez con los discursos de los seis consejeros, dirigiéndose al Prince of Purpoole, algunas cartas y, para concluir, The Masque of Proteus. Esa era la manera tradicional de terminar las festividades. En cuanto al contenido, Proteus cambiaba de forma para no afrontar decir la verdad. En el *Quijote*, se producen cambios de identidad o disfraz por la misma razón. Dorotea y Ginés son algunos ejemplos. El mismo don Quijote, otro. Elizabeth I, conocida también como multifacética, evadía preguntas controversiales ingeniosamente mientras mantenía los roles que a ella le habían otorgado como el de reina y los que ella misma se había dado.

8 Conclusión

The Night of Errors se considera que inspiró *The Comedy of Errors*. Quizás The Prince of Purpoole y su reino imaginario en Gray's Inn pudo haber producido un efecto parecido en el *Quijote*. Cervantes repite con frecuencia que lo que cuenta es 'historia' o historia verdadera ¿y si en algunos momentos lo fuera, a pesar de que Bruce Wardropper (1965, 1) en su artículo «*Don Quixote: Story or History?*» afirmara que su autor bromeaba y E.T. Bannet mantenga que el debate sobre la borrosa línea divisoria entre ambas siguiera en pie un siglo más tarde (2006, 371)? El mismo don Quijote mezclaba verdades y mentiras, según el canónigo al juntarlos sin diferenciarlos (I, 49). Veamos otro ejemplo.

En el capítulo octavo de la primera parte, don Quijote se encuentra con una dama en un carruaje, que para él era una princesa prisionera. Cuando María Tudor creía que estaba embarazada, pero en realidad había contraído una enfermedad de la glándula pituitaria que producía hinchazón de vientre, el futuro Felipe II de España, que en ese entonces era rey consorte de Inglaterra, hizo que sacaran de la Torre de Londres a Elizabeth, entonces princesa, donde estaba encarcelada y la llevaran a Woodstock. Allí permaneció bajo arresto casi un año para atenuar la situación en el caso de que María Tudor, su hermanastra, muriera y se produjera una guerra de sucesión.

Las conexiones entre The Prince of Purpoole y don Quijote llevan a contemplar la idea de asociar a ambos personajes con el reinado y corte de Elizabeth I de Inglaterra, y también, como se ha venido haciendo, con el de Felipe II y España. Las relaciones entre ambos países habían sido demasiado íntimas y conflictivas durante décadas para ignorarlas.

Aunque Cervantes nunca visitara Inglaterra, pudo haber tenido conocimiento de las famosas celebraciones en Gray's Inn a través de una embajada inglesa que viajó a Valladolid en 1604, ciudad en la que Cervantes vivía en ese momento recogiendo notas de los eventos en la capital. Si el tiempo entre la visita y la publicación del primer libro del *Quijote* no hubiera sido suficientes para el autor, The English Colleges que se habían fundado en Valladolid y Sevilla con católicos exiliados al subir al trono Elizabeth I, hubieran podido ser posibles fuentes para Cervantes, entre otras como sus contactos con mercaderes ingleses. Continuar con más información, llevaría a comenzar otra ponencia.

Bibliografía

- Archer, I.W. (2006). «Discourses of History in Elizabethan and Early Stuart London». Kewes, P. (ed.), *The Uses of History in Early Modern England*. San Marino (CA): Huntington Library, 201-22.
- Bacon, F. (2001). *The Advancement of Learning*. New York: Modern Library.
- Bannet, E.T. (2006). «'Secret History': Or, Talebearing Inside and Outside the Secretorie». Kewes, P. (ed.), *The Uses of History in Early Modern England*. San Marino (CA): Huntington Library, 367-88.
- Bertolet, A. (2017). *Elizabeth I and the Politics of Invoking Russia in Queen Matter in Early Modern Studies*. Gewerbestrasse: Springer Nature.
- Binet, H. (1996). *The Inns of Court*. London: Black Dog.
- Bland, D. (ed.) (1968). *Gesta Grayorum or the History of the High and Mighty Prince Henry Prince of Purpoole Anno Domini 1594*. Liverpool: University Press.
- Canning, W. (1688). *Gesta Grayorum or the History of the High and Mighty Prince Henry Prince of Purpoole Anno Domini 1594*. London: Printed for Canning.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Santillana.
- Cervantes, M. de (2010). *Don Quijote de la Mancha*. New York: Random House.
- Drinker Bowen, C. (1963). *Francis Bacon, The Temper of a Man*. Boston; Toronto: Atlantic; Little, Brown Books.
- Green, A.W. (1931). *The Inns of Court and Early English Drama*. New Haven: Yale University Press.
- Kewes, P. (ed.) (2006). *The Uses of History in Early Modern England*. San Marino (CA): Huntington Library.
- Olid Guerrero, E. (2013). «The Machiavellian In-Betweenness of Cervantes's Elizabeth I». *Cervantes*, 33(1), 45-80.
- Olid Guerrero, E. (2019). *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pearce, R.R. (1848). *Inns of Court and Chancery with Notices of their Ancient Discipline*. London: Richard Bentley. <https://archive.org/details/ahistoryinnscoo00peargooq>.
- Prest, W.R. (1972). *The Inns of Court Under Elizabeth I and Early Stuarts. 1590-1640*. Totowa (NJ): Rowman and Littlefield.
- Wardropper, B.W. (1965). «Don Quixote: Story or History?». *Modern Philology*, 63(1), 1-11.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

La ironía y la parodia en las novelas cervantinas como respuesta al género picaresco

Francisco de Borja Rodríguez Álamo

IES Pablo Neruda, Leganés, España

Abstract One of the main characteristics of Cervantes's novel is irony, which appears perhaps in all his texts. Irony and parody are not exclusive to the Cervantine novel, even to the picaresque novel, although they make here one of their first great appearances in the genre of the novel. Which is crucial for the latter's development and subsequent consolidation. Irony is a search for a new way of understanding literature. In the present work, an analysis of one of the positions that Cervantes adopts before the competition and stimulation that the morphological proposals of picaresque, from Lazarillo to Guzmán, through his novels, from the praise to freedom, is intended of the picaresque life of the illustrious mop; the moment in which Rincon and Cortado laugh at the devotion of the brotherhoods of Monipodio thinking that they would be saved from their crimes, or from the linguistic mistakes of the brothers; against the digressions of the Guzman in the mouth of Cipiión, or the mere conversion of the rogues into dog-men, without forgetting the words of Ginés de Pasamonte about autobiography.

Keywords Cervantes. Picaresque. Irony. Parody. Novel.

Índice 1 Introducción. – 2 La ironía cervantina.

1 Introducción

Una de las principales características de la novelística cervantina es la ironía, quizás en todos sus textos. Cierto es que ironía, sátira y parodia no son exclusivas de la novela de Cervantes, siquiera de la no-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-03-08 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/016

vela picaresca, aunque supone una de las primeras grandes apariciones en el nacimiento del nuevo género de la novela, y se antoja crucial para su formación y posterior consolidación. La ironía fundamentalmente supone un filón para una nueva forma de entender la literatura.

Ni que decir tiene que la ironía, la sátira y la parodia, derivadas de las situaciones cómicas tanto en la novela picaresca como en las producciones cervantinas tienen sus antecedentes literarios. No podemos ni debemos detenernos mucho en este sentido, pero sí debemos apoyarnos en algunas afirmaciones que corroboren este extremo.

2 La ironía cervantina

Así, debemos hundir las raíces de la novela picaresca en lo más profundo para rastrear que quizá ésta tenga su inspiración en los diálogos platónicos, los ciceronianos y devenga en los lucianescos, más críticos con la sociedad de su tiempo; avanza sin descanso con la magnífica obra *Viaje de Turquía*, obra en la que la crítica social se hace más aguda y punzante. Dice Garrido Ardila (2005, 233) que

no se halla exenta la novela picaresca, y el *Lazarillo* en especial, de la ironía en el nivel intertextual, siendo paródica por inaugurar un nuevo género literario a partir del romance y de las formas folklóricas y el romance anteriores. En consecuencia, cuando decimos que la novela picaresca es irónica, satírica y paródica significamos que: 1) es burlona y da a entender lo contrario de lo que se dice, por antifrástica; 2) arremete contra la sociedad y los valores de la misma, por satírica, y 3) ataca modelos literarios por paródica.

Estas palabras son acertadísimas y muy ajustadas a nuestro propósito pues, como veremos más abajo, la novelística cervantina que linda con la novela picaresca tiene mucho de estos tres rasgos: es irónica, satírica pero, sobre todo, paródica.

También entendemos, con Rey Hazas (2003, 19), que los modelos literarios favorecen la crítica, son utilizados por los autores porque les resulta un molde ideal para sus propósitos literarios, sí, pero también sociales.

Se trata, en definitiva, de un módulo estructural que permite y favorece la amplitud y la objetividad de la crítica, independientemente de que su carácter de sarta deshilvanada sea más bien prenovelesco. Por este motivo, en principio, se explican las íntimas conexiones entre las modalidades lucianescas y picarescas, ya que ambas se sintieron como esquemas narrativos de óptimo rendimiento satírico-crítico -no debemos olvidar que también prueba esta afinidad el hecho de que el *Asno de oro* sea el principal mo-

delo constructivo del *Lazarillo de Tormes*-, no obstante la excelencia plenamente novelesca del género picaresco, cuando menos en sus inicios, una de las bases del nacimiento de la llamada novela moderna. (2003, 19)

Es indiscutible que el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Buscón* y *Justina* tienen grandes momentos cómicos que derivan de la sátira intencionada del autor y que, en mayor o menor medida despertaban en los lectores, si no una franca risotada, sí una leve sonrisa. No podemos olvidar que el pícaro, en su periodo de aprendizaje de la vida, en el paso de bobo a hombre pícaro sufre importantes golpes y es objeto de chanzas que, algunas de ellas, encierran en sí mismas la comicidad. Simplemente pensemos en los pescozones del pobre Lázaro a manos del ciego, o de la tortilla de Guzmán, sin ir más lejos. Según avanzan en su aprendizaje las situaciones cómicas se tornan más graves por el contexto y la importancia que tienen. Sin ir más lejos, la situación que Lázaro vive con el buldero podría resultar cómica por la burla si no tuviera un impacto tan serio en la pobre gente engañada y, sobre todo, si no tuviera connotaciones religiosas, cristianas, tan criticadas en la novela anónima. Así nos lo presenta el propio Lázaro:

el más desenvuelto y desvergonzado y el mayor echador dellas [burlas] que jamás yo vi ni ver espero ni pienso que nadie vio. [Acaba reflexionando Lázaro al final del Tratado] Y aunque mochacho, cayóme mucho en gracia, y dije entre mí: '¡Cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!' Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, en los cuales pasé también hartas fatigas, aunque me daba bien de comer a costa de los curas y otros clérigos do iba a predicar. (V, 67)

Algo parecido ocurre con las aventuras de Guzmanillo, pues las que protagoniza se van tornando grotescas y van perdiendo comicidad en esa deriva moral en la que se va introduciendo para acabar, como ya sabemos, prostituyendo a su mujer al final de la obra.¹

Yo conocí uno que, porque un galán de su mujer se amancebó con otra, se fue a él y diciéndole que por qué faltas que le hubiese hallado había dejádola, le dio de puñaladas, aunque no murió dellas. Estos tales van al bodegón por la comida, por el vino a la taberna y a la plaza con la espuerta. Pero los más honrados basta que dejen la casa franca y se vayan a la comedia o al juego de los trucos, cuando acaso les faltan las comisiones. No hiciera yo por ningún caso lo que algunos, que cuando en presencia de sus mujeres ala-

¹ Se remite a Roncero López 2006.

baban otros algunas buenas prendas de damas cortesananas, les hacían ellos que descubriesen allí las suyas, loándoselas por mejores. Mas en cuanto una tácita permisión sin género de sumisión, ésa ya yo estaba dispuesto a ella [...] Un trabajo secreto puédesse disimular a título de amistad, ahorrando la costa de casa. Y ganando yo por otra parte, presto seré rico, tendré para poner una casa honrada donde reciba seis o siete huéspedes que me den lo necesario bastantemente, con que pasaremos. (II, iii, 5)

La misoginia y barbarie moral de Guzmán llega a su culmen y muestra nuevamente la superioridad moral que se supone al narratorio de la novela, al lector. Como vemos, la comicidad se ha convertido en degradación ética. De hecho se justifica con la práctica que otro ya había cometido con su mujer y él la repite para salir del apuro económico. De hecho la exposición que Guzmán hace antes de explicar al lector lo que hace con su esposa es brillante: nos habla de la debilidad de su familia política y de la escasa dote de su nueva mujer, lo que le da autoridad para tratarla como lo hace.

Y como mi esposa trujo poca dote, tenía para hablar poca licencia y menos causa de pedirme demasías. Era moza, y tanto, que pude hacerla de mi voluntad. (II, iii, 5)

La cuestión es que, como hemos podido comprobar, la comicidad se va tornando en graveza desde las primeras aventuras de Guzmán del comienzo de la novela, hasta que poco a poco nos vamos introduciendo en los mundos moralmente degradados y ambientes asfixiantes, y según avanzamos en sus adversidades.

Otros estudiosos de la picaresca también vieron la importancia de la sátira y la comicidad en dicho género,² pero lo que más nos interesa es comprobar cómo asumió Cervantes esta característica y decidió incorporarla a su novelística, a la gramática y a la caligrafía de sus novelas. Debemos admitir que la ironía principalmente deriva de la intención ideologizada del autor. Las situaciones que nos presentan los protagonistas de las novelas picarescas son propicias para el humor, pero ceden ante el peso social que dejan tras su lectura anecdótica. Este aspecto lo entendió a la perfección Cervantes, quien eligió, como veremos, otra válvula de escape por donde dejar escapar la ironía y la crítica. Porque sus dardos apuntan a otra dirección, como veremos. Por tanto, desecha con matices el trasfondo

2 Véanse los trabajos de Pfandl (1933, 301) o Valbuena Prat (1974, 134), quien dice que «la picaresca, con Alemán especialmente y en más o menos grado en los demás noveladores, ofrece una sátira de los diversos tipos y estados sociales, los médicos, los escribanos, toda una abigarrada mezcla de altos y bajos, cuyos engaños y trapisondas se pintan con sangrienta burla».

de crítica social que le presenta la novela picaresca para atender a otra vertiente más productiva, fecunda y en la que Cervantes se maneja con una perfección formal inusitada.

Comencemos por *Rinconete y Cortadillo*, novela en la que la comicidad está más que presente, y donde podremos atisbar algún elemento de crítica social, siempre desde esa perspectiva cervantina tan personal. El encuentro casual entre Rincón y Cortado ya supone el primer contraste y escena cómica, pues ambos, descritos como mozos no muy bien vestidos, se tratan con la mayor pomposidad, puesto que aún no se tienen conocimiento. Merece la pena recordar la escena.

Ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargatas, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bullo, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto que todo parecía hilachas. Venían en él envueltos y guardados unos naipes de figura ovada, porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. Estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros. (*Obras completas*, 2: 559-60)

La descripción de ambos pícaros nos indica que nos encontramos con dos jóvenes que recuerdan mucho a Lázaro o a Guzmán, y el lector del siglo XVII era muy capaz de identificarlos como tales. La comicidad se encuentra en que cuando Cervantes cede la palabra a sus criaturas ellas se tratan de «vuesa merced», «gentilhombre» o «señor caballero». Este hecho muestra con ironía y frontalmente el tratamiento social del honor de la época, que contrasta de forma brutal con sus vestidos, aspecto que de nuevo lleva a reflexionar sobre el sentido vacío del honor, pues solo con la vestimenta se podía identificar a quien pudiera parecer un noble caballero. De forma más profunda cuando no nos encontramos con dos pícaros resabiados ni adultos, sino con dos jóvenes que están a punto de descubrir que sus juegos son menos inocentes de lo que ellos mismos sospechaban, Cervantes despliega una intención más lúdica y algo menos grave a pesar de la referencia y respuesta al envite de Lázaro o

Guzmán. Este hecho le aporta un sentido más hondo de la ironía y el humor con respecto a la gravedad de la degradación moral de su homólogo Guzmán, con quien dialoga constantemente este tipo de protagonista cervantino.

El sentido picaresco en la descripción de los protagonistas es más que visible, como ya observó Rodríguez Luis (1980, 1: 172). Desde el momento en el que deciden compartir camino Rincón y Cortado hasta que se encuentran en el patio de Monipodio pasan algunas aventuras con cierta gracia pero, ahora sí, comicidad alejada de la novela picaresca, pues es una comicidad inocente y con poco trasfondo ideológico ni social. Los viajeros y el sacristán parece que sufren el típico engaño picaresco, que culmina con el suspiro de ambos al ver las galeras donde quizás algún día a ellos les toque estar por sus fechorías, en evidente nueva referencia al *Guzmán*. Simples engaños y pequeñas estafas que reafirman el carácter casi de figura de donaire de los protagonistas, más que de auténticos pícaros (cf. Ynduráin 1966, 328). Como sabemos, la novela cambia de escenario y nos lleva a la observación del peculiar patio de Monipodio, donde Rincón y Cortado son el filtro desde el que vemos a los personajes de la cofradía germanesca (cf. El Saffar 1974, 37). Y, como no podía ser de otra manera, la comicidad viene a través de esa mirada avezada de los dos pícaros. Sin embargo, y como ya anticipamos más arriba, las situaciones cómicas, irónicas e incluso satíricas en muchos momentos no tienen como trasfondo la crítica social, tal y como hemos visto que ocurría en la novela picaresca. Cervantes centra su mirada en la barbarie y en la incoherencia de los cofrades, sobre todo en la figura de Monipodio, personajes que muy bien podrían haber aparecido las páginas del *Guzmán*. Las escenas de la Cariharta y Repulido, la del propio Monipodio y la de su libro de cuentas, cómo no, las reflexiones finales de los protagonistas, quienes se ríen con descaro y gracia de las barbaridades de la vida de estos valentones suponen quizás la parte central del relato. De hecho, los pícaros protagonistas corrigen los barbarismos idiomáticos de los cofrades, además de burlarse de ellos; no entienden el lenguaje de germanía, pues ellos hablan su propia jerga. La crítica cervantina finisecular, y las líneas de investigación posteriores encabezadas por Blanco Aguinaga, han querido ver en estos aspectos la lejanía de Cervantes, quien se esconde tras la visión de Rincón y Cortado, hacia la novela picaresca. Sin embargo, no debemos olvidar que sus dos criaturas no dejan de ser pícaros, en el sentido estrictamente literario, pues recordemos que incluso se cuentan sus vidas al comienzo de la obra y su origen es más que dudoso. Ya vimos, al poner frente a frente a los personajes cervantinos con los de las novelas picarescas, que estos, Rincón y Cortado, comparten rasgos con Lázaro y Guzmán, pero también debemos observar que parece que los personajes que aparecen rechazados por la visión crítica de los protagonistas no son los mismos, si-

no los secuaces de Monipodio y el propio Monipodio. Debemos traer de nuevo aquí el análisis de Rincón:

como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir per modum sufragii había dicho per modo de naufragio; y que sacaban el estupendo, por decir estipendio, de lo que se garbeaba [...] con otras mil impertinencias [...]; y, sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios. Y reíase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de colar hurtada, guardada en su casa y se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida. No menos le suspendía la obediencia y respeto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado. [...] Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan pernicioso y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. (*Obras completas*, 2: 602)

Como hemos podido comprobar, la comicidad y la ironía vienen marcadas desde la perspectiva de los protagonistas, y muy alejada de cualquier tipo de intención ideológica; de hecho, la ironía y la parodia se encuentran en la intención de burla frente a algunos aspectos literarios de la propia novela picaresca: los personajes que más se acercan al *Guzmán* son objeto de crítica y burla, cuando no de directa chanza, mientras que Rincón y Cortado son tratados desde el comienzo de la obra como jóvenes de muy buen entendimiento. Esto nos indica que la intención de Cervantes con sus criaturas picarescas es la de dialogar con sus homónimos pícaros desde una perspectiva más abierta, libre, humorística, lejana de la crítica social y cercana a la estética literaria y vital, tal y como le gusta mezclar a nuestro autor. Entendemos asimismo que esta alternativa que propone Cervantes acerca a las producciones picarescas, por contraste, a la de ser el molde perfecto de producto de crítica social. Si pensamos, de hecho, en el acercamiento a este género de Quevedo, podemos corroborar que la moda picaresca se circunscribe a la intención social, en el caso del madrileño como ejemplo de lo que jamás podrá modificarse, el estatus social del pobre frente a los privilegios del noble.

Si Cervantes quiso censurar la novela picaresca, parece que la parodia dirige sus dardos contra el *Guzmán*, más que hacia el *Lazarillo*, hecho que marca el proceder de Cervantes en todos los sentidos.

Finalmente, queremos hacer referencia de nuevo a esa crítica que hace Cervantes al *Guzmán* cuando se burla de la religiosidad mal entendida de los cofrades, en comparación con otro pasaje del *Guzmán*, en el que el protagonista muestra y admite sus contradicciones:

Ya sabes mis flaquezas: quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare, que no quiero contigo acreditarme. (I, ii, 3)

Es más que evidente la burla, la ironía y la parodia de Cervantes hacia los que entienden mal la devoción pensando que con rezar el rosario pueden salvarse mientras cometen fechorías; como el pobre *Guzmán*.

Pero avancemos en nuestro análisis hacia *La ilustre fregona*, novela en la que ironía, comicidad y parodia están muy lejos de la intención de la novela picaresca. El único elemento paródico, del que además ya hemos hablado, lo encontramos al comienzo de la novela, cuando se nos sitúa en el marco narrativo de la historia, con esos protagonistas que tanto recuerdan a Rincón y Cortado y que, sin embargo, tanto difieren de ellos estos 'pícaros por inclinación'. Es curioso que, en la caligrafía de la obrita, Cervantes decide apoyarse en dos (de nuevo una pareja de protagonistas) pseudopícaros porque son personajes que buscan una vida libre de ataduras, capaces de elegir su destino, donde les lleven sus propias elecciones. De nuevo el diálogo con la picaresca responde a un mundo cosificado, oscuro y esclavo en el que los personajes no pueden salirse ni un milímetro del camino marcado por ese mundo hostil, cruel y amoral del que son una parte indivisible. Si lo hacen serán castigados.

En el *Licenciado Vidriera* tampoco centra Cervantes su mirada hacia la mayoría de elementos de la gramática de la novela picaresca, salvo fugaces referencias a ella. Es cierto que la locura de Vidriera nos recuerda en ciertos momentos esas extensas moralizaciones del *Guzmán* adulto, hecho que nos lleva a pensar en que un personaje cervantino se nos presenta como loco cuando más se parece a un *Guzmán* cuerdo y en plena posesión de sus facultades, ironía que marca sin embargo un aspecto parcial de la novela cervantina. La crítica no ha dado especial valor a esta parte del relato, pues ha visto en ella una reiteración de dichos, apotegmas y citas que, estando cargadas de humor, eran muy comunes y tópicas en la época.

Decía muy acertadamente Rodríguez Luis que

la acumulación de tanto ingenio llega a sonar cansada: en muchos casos parece forzado el humor; en otros ha perdido totalmente su sentido, que era excesivamente local: la alusión a los entresuelos

de Valladolid ofrece un ejemplo extremo de ese envejecimiento de los dichos del Licenciado, carentes aquí incluso del interés sociológico de otros comentarios, como aquellos sobre el mozo de mulas o sobre los coches (éstos recuerdan las abundantes críticas de Quevedo al auge de tales vehículos). (1980, 1: 202)

A pesar de las palabras del crítico, y de que la linealidad narrativa se interrumpe en favor de esta extensa parte de la novela, nosotros sí observamos una sutil parodia del mismo procedimiento que utilizaba Alemán, quien detenía el devenir narrativo para desplegar sus reflexiones morales.³

En fin, la comicidad, la ironía, la parodia y la burla se centran en esta novela fundamentalmente en la parte central de la obra, cuando el protagonista se torna en un loco sabio moralizante. En cualquier caso, esos dichos populares están muy lejos de las serias moralizaciones del *Guzmán*.

Llegamos por fin al *Casamiento y Coloquio*, donde entendemos que Cervantes despliega la mayor carga de parodia contra el *Guzmán*. Pero también tienen cabida la ironía y cierta comicidad, muy relacionadas con la novela picaresca. Sin ir más lejos, la historia -tópica, por otro lado- del engañador engañado del alférez Campuzano está muy emparentada con momentos análogos de la picaresca canónica. Incluso podemos apreciar cierto tono socarrón e irónico en las palabras del narrador al referirse a su protagonista Campuzano:

Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegando a él, le dijo. (*Obras completas*, 2: 877)

Resulta evidente que el narrador trata la escena con claro sentido del humor al centrarse en el patetismo trágico de la visión del personaje, que sale de sudar veinte días lo que «quizá» sudó en una hora; y es que el resultado de ese «quizá» es brillante; con él consigue do-

3 Aquí coincidimos con González de Amezúa y Mayo (1982, 2: 196), para quien «la acción novelesca se suspende un momento para trocarse en tratado moral [...] también lo había hecho Mateo Alemán con las largas reflexiones y comentarios que puso en boca de su pícaro». Molho (1995, 394) también apunta en este sentido que «le ríen los chistes porque son los de un loco: en cuanto sana, nadie se los ríe ya».

tar de una enorme cantidad de posibilidades semánticas a la escena y a la situación vital de Campuzano, porque nos lleva forzosamente a pensar en que su estancia en el hospital responde a las consecuencias de malas decisiones, al menos poco higiénicas. Ello implica una moralidad confusa por parte del protagonista. Pero lo más interesante de todo ello es que no hay certezas, todo queda en la nebulosa de la posibilidad que implica el «quizá». La ironía del narrador con el protagonista y la parodia del género a través de la escena propuesta en franca analogía con la picaresca quedan servidas en un primer acercamiento situacional.

Pero no es la única intervención en la que el narrador se muestra irónico. Más allá del tono socarrón y del engaño que nos cuenta Campuzano, bien es cierto que la comicidad no encierra ningún atisbo de crítica social ni de trasfondo ideológico. Quizás podríamos llegar a admitir la apreciación de Sieber (1981, 2: 35), quien ve una parodia del *Guzmán* por «la falta de estructura aristotélica de estas novelas picarescas».

Pero demos un último paso hacia el *Coloquio*; aquí vamos a encontrar ironía y parodia, pero no sátira. Es una novela oscura, sinuosa, con una estructura arquitectónica compleja, sin duda la que transmite el espíritu más amargo de toda la producción cervantina. Tanto es así, que la crítica la ha relacionado con un fuerte carácter cínico. De ello habló hasta el propio Freud, culminando en el excelente trabajo de Riley (1993).⁴ La ironía cervantina se torna en parodia por la cantidad de referencias a la novela picaresca que encontramos diseminadas en toda la novela, más allá de discusiones sobre la genealogía de la obra o de ciertas consideraciones que la crítica ha tenido en cuenta para mantener alejado el *Coloquio* de la filiación a la picaresca. Así, como vimos más arriba, el narratorio guzmaniano se hace personaje en el *Coloquio* en forma de perro compañero de Berganza para modular la narración de su amigo, en clara referencia a la obra de Alemán. Todas las referencias se convierten en parodia de un género. Lo que más conviene aclarar es que, una vez más, la ironía y la parodia de la que hablamos no encierra ideologización o crítica social alguna; Cervantes muestra en sus ironías críticas y pullas veladas al *Guzmán*, por lo que sus reprobaciones son estrictamente literarias. Si acaso podemos atisbar ciertos elementos sociales al ver desfilar a los amos del perro mostrando los más variopintos comportamientos que se antojan una muestra importante de la condición humana, al más puro estilo de la novela picaresca.

Y es que, como se ha apuntado hasta la saciedad, Cervantes no entendía la utilización de la literatura con otros fines que no fueran los

⁴ También hicieron alusión al espíritu cínico del *Coloquio* Quérillacq (1989, 106) y Márquez Villanueva (1991, 161-2), entre otros.

puramente estéticos. Así lo demuestra en toda su producción, modificando e intentando transformar los géneros literarios, en dura pugna consigo mismo y con sus coetáneos, pero siempre desde el plano estético y, como también se ha apuntado siempre y ya lo dijimos más arriba, desde el plano ético: literatura y vida son inseparables. Lo mejor es corroborarlo con el texto, donde podremos observar algunos ejemplos de esta parodia literaria.

BERGANZA Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos. El primero que conocí por amo fue uno llamado Nicolás el Romo, mozo robusto, doblado y colérico, como lo son todos aquellos que ejercitan la jifería. Este tal Nicolás me enseñaba a mí y a otros cachorros a que, en compañía de alanos viejos, arremetiésemos a los toros y les hiciésemos presa de las orejas. Con mucha facilidad salí un águila en esto.

CIPIÓN No me maravillo, Berganza; que, como el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerle. (*Obras completas*, 2: 898-9)

El comienzo de la autobiografía encierra una doble parodia, pues es auténticamente picaresco,⁵ por un lado, y por otro muestra una reflexión en boca de Cipión impropia de un personaje cervantino –claramente alejada de los Rincón, Cortado, Avendaño, Carriazo, Vidriera...– y muy propia de esas profundas reflexiones moralizadores que proporcionan la atmósfera asfixiante del *Guzmán*. Más adelante Berganza, que continúa contando, como impenitente hablador picaresco, sobre su vida; pero en su función de censor crítico de la caligrafía de la narración de su amigo, le interrumpe continuamente:

BERGANZA Yo lo haré así, si pudiere y si me da lugar la grande tentación que tengo de hablar; aunque me parece que con grandísima dificultad me podré ir a la mano.

CIPIÓN Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida. (*Obras completas*, 2: 901)

De nuevo llaman la atención dos aspectos: el primero de ellos hace una clara referencia, una alusión a la condición de eterno hablador del pícaro; y, por otro, a la consideración del sabio Cipión, quien nos

⁵ En referencia también a los comienzos de Guzmanillo, como advirtió Avale-Arce (1982, 3: 27).

muestra una vez más su papel superior –ética y estéticamente– con otra apreciación más propia de Guzmán que de un personaje cervantino. Pero la observación del propio Cipión que más enjundia ética y estética contiene es la primera que hace con respecto a la forma de narrar de Berganza, y por ende de la de Mateo Alemán:

CIPIÓN Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada: que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto. (*Obras completas*, 2: 904)

En esta referencia a Juvenal (*Sátira I*, 30) Cervantes nos muestra a través de su perro Cipión que la sátira hacia las personas estaba lejos de ser asumido como estilo propio,⁶ y así le reprende a Berganza. Sacrifica el humor y la comicidad en su obra si eso supone que se «mata a uno». La sátira es permitida hacia las costumbres, como él mismo ha practicado, pero no hacia la condición humana, siempre en libertad.

Por otra parte, la cita parodia de nuevo y censura la novela de Alemán por lo que tiene de sátira contra la vida humana. La concepción artística cervantina de nuevo pone en cuestión la narración, no de la picaresca en general, sino del Guzmán en particular.

Los ejemplos de parodia y de ironía hacia la novela picaresca son innumerables en el *Coloquio*; muestran una nueva faceta literaria del autor alcalaíno, más oscura, como vimos anteriormente. En cualquier caso, la alegría y el optimismo por una lectura en libertad de la vida de sus personajes se ha transformado en amargo sentir por el comportamiento del hombre. La comicidad desaparece y la ironía y la parodia son las armas que utiliza Cervantes para mostrarnos otra forma de entender la novela, lejos del dogmatismo alemániano.

En el diálogo constante con la novela de Alemán, en esa competencia por el éxito literario y por una propuesta más orgánica, Cervantes traza un envite exitoso y fecundo para la creación y formación de un nuevo género del que se considera inventor, raro inventor en palabras de Riley, pero del que, gracias entre otros elementos a la ironía y a la parodia, se nos muestra con una maestría y dominio inusitado de los elementos morfológicos de la novela.

⁶ También lo dice en el *Viaje del Parnaso* (IV, vv. 34-36): «Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía» (*Obras completas*, 3).

Si retomamos las palabras iniciales del profesor Garrido Ardila, con las que definía elementos esenciales en la formación de la novela picaresca, podremos comprobar que Cervantes los asume y juega con ellos y, al igual que hará con otros andamiajes para su modelo novelístico, compondrá una nueva gramática para la novela. Tanto es así, que encontramos en los ejemplos anteriormente expuestos, sin querer agotarlos, que la novela cervantina en su producción ejemplar es irónica en el nivel intertextual, es burlona y da a entender lo contrario de lo que se dice, arremete contra la sociedad y algunos valores de la misma pero, sobre todo, ataca modelos literarios, en este caso, directamente propuestas novelísticas exitosas en la imprenta como el *Guzmán* y su fórmula barroca con interpolaciones.

Bibliografía

- Alemán, M. (1983). *El Guzmán de Alfarache*. Ed. de F. Rico. Madrid: Espasa Calpe.
- Avalle-Arce, J.B. (1961). *Deslindes Cervantinos*. Madrid: Edhigar.
- Avalle-Arce, J.B. (ed.) (1964). *Miguel de Cervantes: Three Exemplary Novels*. New York: Dell Publishing Company.
- Avalle-Arce, J.B. (1973). «Atribuciones y supercherías». Avalle-Arce, Riley 1973, 399-408.
- Avalle-Arce, J.B. (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- Avalle-Arce, J.B. (ed.) (1982). *Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares*. 3 vols. Madrid: Castalia.
- Avalle-Arce, J.B. (1990). «Cervantes entre pícaros». *NRFH*, XXXVIII, 591-603.
- Avalle-Arce, J.B.; Riley, E.C. (eds) (1973). *Suma Cervantina*. London: Tamesis.
- Bataillon, M. (1973). «Relaciones literarias». Avalle Arce, Riley 1973, 215-31.
- Blanco Aguinaga, C. (1957). «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 313-42.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Cavillac, M. (1994). *Pícaros y mercaderes en el "Guzmán de Alfarache"*. Granada: Universidad de Granada.
- Cavillac, M. (2001). «La figura del mercader en el *Guzmán de Alfarache*». *Edad de Oro*, 20, 69-83.
- Cervantes, M. de (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cervantes, M. de (2011). *Novelas ejemplares* (selección). Ed. de A. Rey Hazas. Madrid: Espasa Calpe.
- Cervantes, M. de (2005). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- El Lazarillo de Tormes* (1980). Ed. de F. Rico. Madrid: Espasa Calpe.
- El Saffar, R.S. (1974). *Novel to Romance. A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Garrido Ardila, J.A. (2005). *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Garrido Ardila, J.A. (2008). *El género picaresco en la crítica literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- González de Amezúa y Mayo, A. (1982). *Cervantes, creador de la novela corta española*. Ed. facsímil. 2 vols. Madrid: CSIC.
- Guillén, C. (1966) «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco». *Homenaje a Rodríguez Moñino*, 1, 221-31.
- López De Úbeda, F. (1977). *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Ed. de A. Rey Hazas. 2 vols. Madrid: Editorial Nacional.
- Márquez Villanueva, F. (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.
- Márquez Villanueva, F. (1991). «La interacción Alemán-Cervantes». *Actas del II Coloquio de la Asociación Internacional de cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 149-81.
- Miguel de Cervantes de Saavedra: Obras completas* (1994). Ed. de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo. 3 vols. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Molho, M. (1972). *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya. Trad. de: *Romans picaresques espagnols*. Paris: Gallimard, 1968.
- Pfandl, L. (1933). *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blutezeit*. Freiburg: Herederos de Juan Gili. Trad. esp.: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: Gili, 1993.
- Quérillacq, R. (1989). «El Coloquio de los perros: Cervantes frente a su época y a sí mismo». *Anales cervantinos*, 17, 91-137.
- Rey Hazas, A. (1989). «Introducción». *La vida del Lazarillo de Tormes*. Madrid: Castalia didáctica, 9-49.
- Rey Hazas, A. (1990). *La novela picaresca*. Madrid: Anaya.
- Rey Hazas, A. (1996). «El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna». *Edad de Oro*, 15, 141-60.
- Rey Hazas, A. (1995). «Introducción a las *Novelas ejemplares*». *Anales Cervantinos*, 33, 157-229.
- Rey Hazas, A. (2002). «El Guzmán de Alfarache y las innovaciones de Cervantes». Piñero, P.M. (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 177-217.
- Rey Hazas, A. (2003). *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Riley, E.C. (1962). *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press. Trad. esp.: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966; 2a ed., 1971.
- Riley, E.C. (1973). «Teoría literaria». Avallé-Arce, Riley, 293-322.
- Riley, E.C. (1976). «Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 7, 189-200.
- Riley, E.C. (1981). «Cervantes: A Question of Genre». Hodcroft, F.W.; Pattison, D.G.; Pring-Mill, R.D.F.; Truman, R.W. (eds), *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*. Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 69-85. Trad. esp.: «Una cuestión de género». *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001, 185-202.
- Riley, E.C. (1986). *Don Quixote*. London: Allen & Unwin. Trad. esp.: *Introducción al "Quijote"*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Riley, E.C. (1993). «Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica». *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad*. Barcelona: Crítica, 255-76.
- Rodríguez Luis, J. (1980). *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*. 2 vols. México D.F.: Porrúa.

- Roncero López, V. (2006). «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro». Arellano, I.; Roncero, V. (eds), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Renacimiento, 285-328.
- Sevilla Arroyo, F. (2001). *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia.
- Sevilla Arroyo, F. (2005). «Cervantes y la novela picaresca». *Guanajuato en la geografía del "Quijote" = XV Coloquio Cervantino Internacional "Los tiempos de don Quijote"*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 151-93.
- Sieber, H. (ed.) (1981). *Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.
- Talens, J. (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar.
- Valbuena Prat, A. (1974). «El elemento picaresco en Cervantes». *Historia de la literatura española, II*. Barcelona: Gustavo Gili, 75-81.
- Valbuena Prat, A. (1986). *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar.
- Villanueva, D. (1985). «Narratorio y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca». González del Valle, L.T.; Villanueva, D. (eds), *Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Madrid: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 343-67.
- Ynduráin, D. (1966). «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela». *Boletín de la Real Academia Española*, 46(178), 321-33.
- Zimic, S. (1994). «El casamiento engañoso y El coloquio de los perros». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70, 55-125.
- Zimic, S. (1996). *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

De nuevo sobre el epigrama latino del *Viaje del Parnaso*

Fernando Romo Feito

Universidad de Vigo, España

Abstract This article aims to rectify an error in the translation of the Latin epigram at the beginning of Cervantes's *Viaje del Parnaso*, perpetuated until the recent BCRAE edition. The translations, which vary according to whether one or the other reading is adopted to rectify the *princeps* edition, can be grouped in two lines: one shared by Schevill, Bonilla and Medina; the other, which departs from Eijo and Garay, appears in Rodríguez Marín, and reaches Sevilla and Rey Hazas. Astrana Marín offered an explanation for the textual difficulties. But there was another solution: that of José Vallejo, which Miguel Herrero echoed in his edition. In this article, I explain why the latter seems preferable today.

Keywords Error. Philology. Grammar. Translation. Elegiac dystic.

En 2016 apareció el tomo 44 de la colección de la BCRAE correspondiente a la edición del *Viaje del Parnaso y poesías sueltas* de Cervantes, que corrió a cargo de José Montero Reguera (las *sueeltas*) y el que suscribe (el *Viaje del Parnaso*), con la colaboración de Macarena Cuiñas para la anotación del volumen. Antecede al *Viaje del Parnaso*, como se recordará, un epigrama latino firmado por don Agustín de Casanate Rojas. Allí lo editamos haciendo notar las variantes de las principales ediciones y propusimos una traducción. Razones de espacio nos obligaron a prescindir de los problemas que habían encontrado los editores anteriores a la hora de traducir el epigrama –y que nos habían también ocupado a nosotros–; lo que me impulsó a volver sobre el asunto en *Edad de Oro*, XXXV, 2016: «Un epigrama latino para Cervantes (*Viaje del Parnaso*)».



Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-03-06 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/017

La verdad es que texto y traducciones del poema siempre resultaron problemáticos, lo que se prueba por las divergencias entre las propuestas hasta ahora; y que, aunque para la edición examinamos casi todas, se nos escapó una que ofrece una posible solución, mejor, creemos, que las examinadas y que la nuestra propia. En *Edad de Oro* concluimos que «es la examinada, si se quiere, una cuestión mínima, pero también forma parte de la filología» (Romo Feito 2016, 95). Seguimos pensando lo mismo. La edición académica aspira a ser vinculante y, aun sabiendo que siempre habrá errores, cuantos menos, mejor. Por eso apelamos a la paciencia del lector y volvemos sobre el asunto. Prefiero reconocer errores y que se publiquen, con la esperanza de que sucesivas ediciones aparezcan sin mancha, al menos sin estas manchas.

No vamos a repetir lo que dijimos en *Edad de Oro* como introducción, porque mantiene su validez y se puede resumir en los siguientes puntos:

- A la altura de 1600 apunta una figura nueva: el escritor que aspira a vivir de lo que escribe y se publicita anteponiendo autorretratos, verbales o plásticos, a su obra. Tal es el caso de Mateo Alemán o de Lope de Vega; desde luego, Cervantes se muestra más cercano a la sobriedad de Alemán.
- Unos y otros recurren al latín y al vulgar. El latín mantiene su prestigio, como lengua que es de la enseñanza universitaria y de la Iglesia, pero el vulgar ha ganado ya su propio espacio y el latín sirve más bien como ostentación de cultura y de relaciones.

Tampoco repetiremos lo dicho acerca de los dos únicos poemas antepuestos al *Viaje* ni acerca del autor del latino, Casanate, toda vez que nadie ha sido capaz de añadir nada a lo ya avanzado en tiempos por Schevill y Bonilla (1922). Nos centraremos en los problemas del texto y la traducción. Volvamos primero sobre el texto, en el que resolvimos abreviaturas y variamos levemente la puntuación de la príncipe.¹

1 Aparte de las correcciones de puntuación se rectificó una falta contra la latinidad: *littus* por *litus* y se me escapó otra: *imo* por *immo*. Además, si se editó *Saturnia*, lo correcto es *Delphica*, con mayúscula.

Epigramma

- Excute cæruleum proles Saturnia tergum,
verbera quadrigæ sentiat alma Tetis.
Agmen Apollineum, noua sacri iniuria ponti,
carmineis ratibus, per freta tendit iter.*
- 5 *Proteus æquoreas pecudes modulamina Triton
monstra cauos latices obstupefacta sinunt.
At caueas tantæ torquent quæ mollis habenas,
carmina si excipias nulla tridentis opes.
Hesperii Michael claros conduxit ab oris,*
- 10 *in pelagus vates. Delphica castra petit.
Imo age, pone metus mediis subsiste carinis,
Parnasi in littus vela secunda gere.*

Tal como está reproduce la príncipe, con las mínimas variantes indicadas. Y en este texto se basan las traducciones de Schevill y Bonilla y de Toribio Medina, de un lado; de otro, las de Rodríguez Marín, Rivers y Sevilla y Rey Hazas, basadas todas en una de Eijo y Garay. La de Schevill y Bonilla dice:

Sacude, ¡oh, hijo de Saturno!, la cerúlea espalda. ¡Que la fecunda Tetis perciba los latigazos de la cuadriga! La armada de Apolo, en vista de la nueva ofensa por él sufrida, surca las aguas del sacro mar, en bajeles de versos. Asombrados, abandonan: Proteo, sus rebaños marinos; Tritón, sus melodías; los monstruos, sus líquidos abismos. Cuida, empero, de las riquezas que de tu tridente dependen, no sea que, por ser tantas, arrastren las blandas riendas, si no alijas algunos versos. Miguel conduce a los claros vates, desde las orillas de Hesperia hasta el alta mar. Diríjese a la comarca de Delfos. Ea pues: depón el temor; resiste en medio de los barcos, y encamínalos, viento en popa, a las riberas del Parnaso. (Schevill, Bonilla 1992, 11 nota 7)

En general, los tres primeros dísticos no ofrecen demasiados problemas.² Simplificando, se apostrofa a Neptuno mediante una metonimia (*proles Saturnia*), para que acuda golpeando en su carro la superficie del mar ante el avance de la tropa de Apolo -los poetas-, que surca los mares en una nave de versos. Schevill y Bonilla ya señalaron en nota que *carmineis* no es voz clásica -debería ser *carminibus*- y, en efecto, el adjetivo *carmineus* aparece registrado menos de cincuen-

² Para todos los significados latinos: <https://logeion.uchicago.edu/>, que digitaliza los más importantes diccionarios latinos y griegos y los organiza de modo que facilita la consulta. Utilísimo instrumento al alcance del latinista.

ta veces en toda la latinidad y nunca antes de 1440. Denuncian también *vela* y esta vez exageran, pues hay ejemplos en Cicerón como: *vela dare* Cic. *orat.* 75; *vela facere* Cic. *Tusc.* 4.9; *vela fieri imperavit* Cic. *Verr.* 2.5.88; *vela dirigere* Caes. *civ.* 2.25. Siempre con el mismo sentido náutico que aquí se recoge.

La divergencia principal en estos tres dísticos corresponde a la aposición explicativa *nova sacri iniuria ponti*. Schevill y Bonilla traducen: «en vista de la nueva ofensa por él sufrida», donde es Apolo el ofendido (luego ven en *iniuria ponti* un genitivo subjetivo: el ponto ofende a Apolo). Mientras que Medina (1925) –y con él todos los demás traductores– vierte: «nueva violadora del sacro mar» (genitivo objetivo, es la tropa de Apolo la que ofende al mar). La traducción de Medina es más fiel a la gramática y coherente con el contexto: se llama a Neptuno ante la aparición de la nave de los poetas. Solo hay que advertir que el posesivo de «tu lomo azul» (*Excute caeruleum proles Saturnia tergum*) convierte la espalda del mar en espalda de Neptuno, lo que, a nuestro juicio, no tiene sentido.

Tampoco hay mayor divergencia en el cuarto dístico, excepto que Medina entiende por *sinunt* ‘dejar libre la entrada’, lo que le obliga a introducir un verbo ‘suelta’, duplicación innecesaria si se sigue la solución de Schevill y Bonilla. Pero al llegar al siguiente (vv. 7-8) el grado de divergencia es tal que parece que estén traduciendo textos diferentes. Medina: «Empero, ¡cuidado con las riendas suaves, de las cuales tantas molestan! No producirás ningún verso si te falta la ayuda del tridente», que contrasta con la traducción de Schevill y Bonilla, que arriba reproducimos.

Frente a estas, Rodríguez Marín (1935) se sirvió de otra, preparada por Eijo y Garay, que han reproducido, a su vez, Rivers (1991) y Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1995).

Sacude, hijo de Saturno, la azulada espalda, / Sienta la augusta Tetis los golpes de la cuadriga. / El escuadrón de Apolo, nueva afrenta del sagrado ponto, / en bajeles de versos hace rumbo por los mares. / Abandonan, asombrados, Proteo el ganado marino, / las melodías Tritón, y los monstruos los líquidos abismos. / No obstante, si tienes en nada los versos, contén benigno / el poderío del tridente, que tanto es que atormenta las naves. / De las orillas hesperias condujo Miguel a alta mar preclaros vates. Dirígete al campamento délfico. / ¡Ea, más bien depón el miedo, sosiégate entre las naves, / lleva prósperas las velas a las costas del Parnaso! (Rodríguez Marín 1935, XV)

La de Astrana Marín en su biografía cervantina coincide en general y aporta el intento de reproducir o sugerir lo que sería el ritmo de los dísticos elegíacos latinos:

Sacude, hijo de Saturno, la espalda cerúlea,
sienta la alma Tetis los golpes de la cuadriga.
El escuadrón de Apolo, nueva afrenta al ponto sagrado,
se abre camino en bajeles poéticos a través de las ondas.
Abandonan, estupearos, Proteo los rebaños marinos, Tritón
las melodías,
los monstruos sus líquidas cavernas.
Pero dado que ningunos versos acojas, precave las fuerzas
del tridente,
que son tantas, que atormentan las débiles cuerdas
y el velamen.
Miguel ha conducido desde las riberas hesperias a alta mar
vates preclaros. Se dirige al campamento délfico.
Vamos, más bien disipa el temor, sostente en medio
de las quillas,
lleva favorables las velas a las costas del Parnaso.
(Astrana Marín 1958, cap. LXXXVI, 110-11)

Se molestó además en justificar su traducción y explicar la dificultad que había provocado tantas divergencias. La clave radica en que la métrica latina exige que *mollis* sea *molles*, con *e* larga y Astrana echa mano de una figura de dicción –la *antithesis* o *antistoechon*– que supuestamente autorizaría el cambio. Pero además hay que contar –y esto ya no lo marcó Astrana– con que *opes* vale tanto ‘fuerza’ como ‘riquezas’; *habenas* tanto ‘riendas’ como ‘jarcias’; y *excipio* admite pluralidad de acepciones.

Si se compara la versión Eijo y Garay con la versión Astrana, siempre para los versos 7 y 8, se comprobará que la idea es parecida: se invita a Neptuno a tener cuidado con las fuerzas de su tridente para que no dañe las jarcias de la nave poética, lo que ocurrirá si tiene en nada los versos. Traducción que descansa en un análisis sintáctico³ que ve en el dístico un período condicional de orden de palabras bastante violento, cuya principal se completa mediante una frase de relativo: *At caveas tridentis opes [tantae torquent quae mollis habenas] / carmina si excipias nulla*.

La cuestión es que, a la hora de preparar nuestra propia traducción, no reparamos en que se había apuntado ya hacía tiempo una solución plausible, que exige, eso sí, liberarse del fetichismo de la príncipe. En este caso tanto más razonable cuanto que hay acuerdo universal en la deficiente labor de corrección del licenciado Murcia de la Llana; vamos, que la príncipe salió plagada de erratas. ¿Por qué no en el epigrama latino, cuando había tantas en los versos caste-

3 De acuerdo con la nota de Francisco Ledo Lemos, titular de filología latina de la Universidad de Vigo, cuya ayuda ya agradecemos en *Edad de Oro*.

llanos? Así razonaba don José Vallejo, catedrático de la Universidad Central, cuando señalaba tres erratas que, según él, aclaran el texto. El epigrama, tal como lo edita Vallejo (1949, 140), dice así:

- Excute cæruleum proles Saturnia tergum,
verbera quadrigæ sentiat alma Tetis.
Agmen Apollineum, noua sacri iniuria ponti,
carmineis ratibus, per freta tendit iter.*
- 5 *Proteus æquoreas pecudes modulamina Triton
monstra cauos latices obstupefacta sinunt.
At caueas tantæ torquent quæ molis habenas,
carmina si excipias nulla tridentis ope.
Hesperiiis Michael claros conduxit ab oris,*
- 10 *in pelagus vates. Delphica castra petit.
Imo age, pone metus mediis subsiste carinis,
Parnasi in littus vela secunda gere.*

Se advertirá que donde la príncipe edita *mollis habenas* (v. 7), Vallejo lee *molis* y donde la príncipe *opes* (v. 8), Vallejo *ope*.⁴ Pero entonces claramente *molis* concuerda con *tantæ* y *tantæ molis* es complemento del nombre *carmina*, ‘poemas de tan gran peso, envergadura, volumen’, etc. La desinencia de *molis*, genitivo singular, es breve, de acuerdo con la exigencia del verso y con lo que observaba Astrana. No menos claramente *tridentis ope* vale por ‘la fuerza del tridente’.⁵ Con semejante lectura, la traducción de Vallejo (1949, 140-1) dice así:

Sacude la cerúlea espalda, hijo de Saturno, y que la madre Tetis sienta el galope de tu cuadriga; un escuadrón de Apolo, en nueva violación de las aguas sagradas, surca los mares en un bajel hecho de versos. Asombrados, Proteo abandona su rebaño, Tritón sus melodías y los monstruos marinos los líquidos abismos. Y tú, ten cuidado con esa inmensa mole de poesías, capaz de retorcerte las riendas, si no la desvías con tu tridente... Pero, mira, ¡si es Miguel, que trae de las costas de Hesperia ilustres vates y los conduce al real de Apolo! ¡Vamos, deja el miedo, pues! ¡Párate, acompaña a la nave y llévala felizmente a las orillas del Parnaso!

⁴ Añade Vallejo *carmina* (v. 8), pero dado que él lee *carmina* donde la príncipe dice *carmina*, no vemos errata corregida alguna.

⁵ José Solís de los Santos, titular de filología latina de la Universidad de Sevilla, a poco de aparecer nuestra edición, tuvo la amabilidad de hacernos notar privadamente que la enmienda primera de Vallejo tenía pleno sentido. Sin embargo, para el profesor De los Santos, la segunda corrección (*ope* por *opes*) sobra y propone la siguiente traducción literal: «Pero tú ten cuidado con los poderes de tu tridente que embridan las riendas de tan enorme mole, si no recibes ningún poema.» Agradecemos la primera observación, pero no aceptamos la segunda, que no vemos mejore la traducción del texto.

Donde subrayamos el pasaje conflictivo, para que se aprecie mejor que la solución de Vallejo resuelve el problema, sin necesidad de echar mano de una, ingeniosa pero rebuscada, como la de Astrana Marín. Astrana debía conocer aquella, puesto que advirtió «contra ignaras restauraciones, que ni tiene erratas ni debe sufrir enmiendas» y de nuevo, refiriéndose al v. 7: «Juzgo infantil pretender arreglarlo, a pretexto de erratas, inexistentes, de impresión». Pero mal que pesase a Astrana, la solución de Vallejo y la correspondiente traducción fueron adoptadas por Miguel Herrero ([1983] 2016) en su edición, que yo agrupé con evidente ligereza con las de Schevill y Bonilla y Medina, cuando difiere de ellas radicalmente. Todavía y en la misma línea, Francisco Maldonado de Guevara (1952), adoptando el texto de Vallejo, ensayó una traducción «en verso castellano de ritmo clásico» sobre la que llamó la atención el propio Herrero:

Hijo de Cronos, pulsa el tambor⁶ de la espalda cerúlea,
 Hieran a Tetis nutricia tus cuatro caballos en corso.
 Bando el de Apolo -nueva en afrenta del ponto sagrado-
 Sobre las naves, armadas de versos, hiende los mares.
 Presa de Pasma, deja Proteo la fauna marina,
 Deja Tritón en olvido su canto, y los monstruos sus cuevas.
 Cuida no sea que la mole de versos cercene tus tiendas,
 Si los consientes a ti sin vibrar el poder del tridente.
 Mas... no te alarmes, no hay tal, sigue firme al gobierno del carro,
 Guía al Parnaso los versos, que vuelen con viento benigno:
 Desde la última Hesperia conduce, a través de tu reino,
 Claros poetas Miguel del real en demanda de Apolo.
 (Maldonado de Guevara 1952, 435)

La verdad es que la traducción de Maldonado de Guevara no aporta nada nuevo y añade cosas que, simplemente, no están en el original, por ejemplo: «pulsa el tambor». Y si es verdad que traduce en verso, que siempre parece preferible, tampoco adapta el dístico latino; hoy contamos con ejemplos logrados, como la traducción de la *Odisea* homérica o de la *Antología palatina*, ambas para la Biblioteca Clásica Gredos; o la de Helena Cortés sobre *El archipiélago*, de Hölderlin, para La Oficina Editorial.

El problema se reduce, pues, a aceptar las correcciones de Vallejo o bien a desecharlas y sobre qué criterios. En principio, parece preferible respetar la letra del texto, lo que daría la razón a Astrana. Si ha-

⁶ Baste como ejemplo «pulsa el tambor» que, sin duda, traduce *excute*. Pero *excute... tergum*, ‘sacude... la espalda’, más *verbera*, que se usa en plural para ‘azotes’, sugiere el golpeteo de la superficie del mar por el avance de la cuadriga de Neptuno y, desde luego, ‘el tambor’ no aparece por ninguna parte.

benas vale por ‘jarcias’, es coherente con el capítulo IV del *Viaje* el llamamiento a Neptuno para que contenga su tridente y no hunda la nave. Pero nótese que con las enmiendas de Vallejo tiene igualmente sentido el llamamiento a Neptuno para que cuide de que poesías de tanto volumen no le retuerzan las riendas de la cuadriga (recuérdese, también *habenae* vale ‘riendas’ y como valor primario), de no desviarlas. Lo que es coherente con que se invite al dios a deponer todo temor, toda vez que es Cervantes quien dirige la nave, y a favorecer su avance hacia el Parnaso. Cuenta el argumento de las múltiples erratas de la príncipe, que sitúa la responsabilidad en el corrector, probadamente malo, y salva la del autor, de acuerdo con el principio de equidad hermenéutica, formulado ya por la hermenéutica de la Ilustración. Pero además hay otro: había de pesar en Casanate el verso de la *Eneida* (I, 33), convertido ya en proverbio y tópico para cualquier latinista, de entonces y de ahora: *Tantae molis erat romanam condere gentem* («tan enorme tarea era, de tal peso o envergadura, fundar el linaje romano»).

En conclusión, una traducción rítmica con algunas libertades sonaría más o menos así:

Sacude, prole saturnia, la espalda cerúlea,
 los azotes de la cuadriga sienta la alma Tetis.
 El escuadrón de Apolo, nueva afrenta del sagrado ponto,
 en poéticas naves⁷ por el mar tiende el rumbo.
 Proteo el rebaño marino, las cadencias Tritón,
 los asombrados monstruos las cavernas de agua abandonan.
 Pero cuida no tuerzan tus riendas versos de tanto
 volumen, con la fuerza del tridente si no los retiras.
 De las hesperias riberas Miguel a los preclaros vates conduce
 a alta mar; a los délficos campamentos dirige.
 Ea, depón más bien el miedo, mantente en mitad de las naves,
 del Parnaso a las costas conduce propicias las velas.

Lo que no excluye editar en el aparato crítico las lecturas de la príncipe y aportar en las notas complementarias la variación que suponen para el cuarto dístico las traducciones que hemos repasado.

⁷ Respetando el plural poético. Como el lector del *Viaje* recuerda, son varias las naves de poetas buenos y malos, pero una sola la que lleva a Cervantes.

Bibliografía

- Astrana Marín, L. (1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, vol. 7. Madrid: Instituto editorial Reus.
- Herrero García, M. (ed.) [1983] (2016). *Miguel de Cervantes Saavedra: Viaje del Parnaso*. Ed. revisada por A. Madroñal. Madrid: CSIC.
- Maldonado de Guevara, F. (1952). «Los poetas y Cervantes». *Anales Cervantinos*, 2, 434-5.
- Medina, J.T. (ed.) (1925). *Viaje del Parnaso compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*. Ed. crítica. 2 vols. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Rivers, E.L. (ed.) (1991). *Miguel de Cervantes: Viaje del Parnaso. Poesías varias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rodríguez Marín, F. (ed.) (1935). *Viaje del Parnaso de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: C. Bermejo impresor.
- Romo Feito, F. (2016). «Un epigrama latino para Cervantes (*Viaje del Parnaso*)». *Edad de Oro*, XXXV, 87-96.
- Schevill, R.; Bonilla, A. (eds) (1922). «Viage del Parnaso». *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Gráficas Reunidas.
- Sevilla Arroyo, F.; Rey Hazas, A. (eds) (1995). «Poesías sueltas». Miguel de Cervantes Saavedra, *Obra completa*, vol. 3. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1359-419.
- Vallejo, J. (1949). «Un epigrama a Cervantes, 'inédito'». *Bibliografía Hispánica*, 8, 139-41.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Cervantes y la escritura *de senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba, España

Abstract This article applies the critical concept of *de senectute* writing, coined by Rozas, to Lope's work, in the analysis of *Viaje del Parnaso* as the axis of a cycle and an authorial posture. It starts from the textual references to the old age in this autobiographical fiction and its creative environment. These are related to a sense of melancholy, which also connects the *Viaje* character with the attitude of the author. This attitude manifests itself in the revision of his work and life; a revision through which Cervantes contemplates the literary field, and sorts the narrative movement of the text. The round trip reveals his intent to recover a lost splendour, which materialises on the lyrical level in Naples, and is evoked, in the epic, with Lepanto, both key moments in Cervantes's biography. Following the features pointed out by Rozas, this study shows that those features are present in the Cervantine cycle before they make their appearance in Lope.

Keywords Cervantes. *Viaje del Parnaso*. *De senectute*. Melancholy. Rubric.

Índice 1 Canto cano. – 2 Un retorno melancólico. – 3 *De senectute*.

1 Canto cano

El autor no mentía cuando subrayaba su edad propecta¹ en el *Viaje del parnaso*.² Ciertamente, 67 eran muchos años para el siglo, y la vida de Cervantes no había carecido de intensidad física y emocional (García López 2015). La declaración no podía sorprender a unos lectores familiarizados con la presencia de la circunstancia en el autorretrato prologal de las *Novelas ejemplares* y aun con la caracterización de la figura quijotesca, con sus elementos especulares (Ruiz Pérez 2006; Gerber 2018); y no tardaría en hallar ecos en la mirada retrospectiva que abre las *Ocho comedias y ocho entremeses* y en el estremecedor testamento vital en el antetexto del *Persiles*. Lo significativo es cómo Cervantes traslada esta circunstancia al núcleo temático del *Viaje* y lo desglosa en una dimensión metapoética.

Es el mensajero de Apolo quien califica a nuestro autor de «Adán de los poetas» (I, v. 202), y en la primera lectura se impone la *facilior*, la puramente referencial: Cervantes es una persona vieja y un escritor anticuado, incluso a los ojos del dios tutelar de la poética clásica. Sin embargo, la ironía no podía faltar, con la acepción concurrente al personaje bíblico, que es el primero y el que pone nombre a las cosas en un paraíso a punto de disolverse, lo que le convierte en la figura más autorizada, en un texto con el trasfondo de las pugnas por la autoría. Y la doble voz del poeta/narrador no deja la sugerente apelación en el aire, y en posición casi simétrica al saludo de Mercurio se autorretrata: «Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo» (VIII, v. 409).³ Y en la «Adjunta» la secuencia adquiere una directa dimensión poética al retomarse el término mercurial (o hermético) en los «Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles», cuando sanciona: «Item, que el más pobre poeta del mundo, como no sea de los Adanes y Matusalenes, pueda decir que es

1 Es uno más de los elementos de proyección autobiográfica o, más específicamente, de re-construcción de una biografía en las fronteras entre realidad vital y traducción discursiva. En esta línea el artículo se inscribe en el proyecto *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del Plan Estatal de I+D+i).

2 Sin detenerme en la argumentación, confirmo la intencionalidad de la inusual minúscula. No es un *Viaje al Parnaso*, como rotula la edición dieciochesca, sino un viaje de los poetas que quieren erigirse en parnaso, más que conquistar el monte de Apolo. Esta mirada a 'los otros' contrapesa el componente de subjetividad y re-flexión del texto, en la línea que intento subrayar en estas páginas.

3 quede para espacio más amplio profundizar en los juegos del endecasílabo con las recurrencias fonosemánticas (*yo, yo, ya; socarrón, poetón*), justamente a partir de las potencialidades de la socarronería y su traducción literaria en reticencia e ironía.

enamorado, aunque no lo esté» (405).⁴ El uso del plural y el emparejamiento con otra figura bíblica convertida en proverbial implementa la connotación polisémica del apelativo usado por Mercurio, sin olvidar que ya había sido adelantado, desglosado y matizado en boca del personaje/narrador: «Cisne en las canas, y en la voz / un ronco y negro cuervo» (I, vv. 103-104); ahora es la paradoja antitética la que condensa la ambigüedad e ironía, pero también la que traslada la condición de la edad a la dimensión más compleja de la obra, en cuanto que la *imago* condensa con valor emblemático los estandartes de los dos bandos en disputa en torno al Parnaso, convirtiendo al «poeta de esta hechura» (I, v. 102) en una síntesis superadora del campo literario en conflicto del que el *Viaje* narra la exclusión del autor/personaje.

La referencia a la vejez pasa así del plano estrictamente referencial al metaliterario, al situar esta doble condición, vital y estética, en relación con los intensos giros generacionales y poéticos operados en la transición al «siglo del arte nuevo» (Ruiz Pérez 2010a), cuando poco antes de que eclosionara la producción editorial cervantina su poesía quedaba excluida de la antología-manifiesto de Espinosa, en unas *Flores de poetas ilustres* cuyo preliminar declaraba la intención de excluir a «los soldados del tercio viejo», como en una alusión directa al Cervantes silenciado en las 204 páginas de versos impresas en el entorno del primer *Quijote*. Cervantes reclamó su «novedad» en el teatro y la novela en breves, pero rotundas afirmaciones prologales. Para hacerlo con su poesía reservó, como correspondía a su valoración de este arte, un espacio más dilatado y connotado con sus imágenes referenciales, entre las que sobresale la relativa a una vejez con marcas de reverdecimiento o, mejor, de fecunda madurez de sus frutos. La trascendencia de esta figura y la consciencia cervantina la llevan a su tematización en el *Viaje* como una de sus claves estructurales y semánticas. Tras quedar excluido del séquito napolitano del conde de Lemos, Cervantes textualiza su sublimación de un traumático veto por parte de los Argensola, emblemático de su posición en el campo literario, cabe mejor decir de su falta de posición. Decidido a salir de Madrid, convertido en supervisor de la recluta apolínea, por encima de los dos bandos en disputa, sardónico espectador de la batalla y poeta sin sitio ni capa, el relato del viaje imaginario (como las imaginadas relaciones de las fiestas napolitanas) funciona como compensación, y, lo que más nos interesa, se convierte en un satírico retablo crítico en que se sustancian, a la vez, una mirada objeti-

⁴ También hay que dejar en breve apunte la significativa referencia a la pobreza, clave en el autorretrato en el inicio del capítulo IV, y la trascendencia del consejo, leído a la luz de la aclaración de don Quijote a Sancho (I, 25) y al hecho de que Cervantes rehúye la poesía amorosa si no es para ponerla en boca de personajes marcados por circunstancias particulares.

vada sobre la república literaria del momento⁵ y una profunda y subjetivada re-reflexión.⁶ El ingenio cervantino las reúne en un productivo diálogo, en una dialéctica que sintetiza toda la complejidad de la relación del escritor moderno con el campo literario, cuando este último (también el autor) se encontraba aún en formación (Ruiz Pérez 2019). Es uno de los componentes que convierten el *Viaje del parnaso* en una obra tan poética como novelesca, de una enorme profundidad reflejada en los distintos Cervantes que se despliegan en los niveles argumental, narrativo y real, un componente que nos da, y este es el núcleo de estas páginas, una clave caracterial extensible a la mayor parte de la obra cervantina.

En el *Viaje* la productividad de la edad cana en la caracterización del Cervantes personaje y en la construcción argumental del Cervantes narrador trasluce el valor concedido por el Cervantes escritor a una circunstancia que trasciende la anécdota referencial. La recurrente mención se hace significativa y transparente la elección de una posición que caracteriza al personaje, al discurso y aun a la escritura, ya que se erige en síntoma del acercamiento a un ciclo o, cabría mejor decir, a una perspectiva *de senectute*, considerando que esta dimensión se proyecta desde su función articuladora en el *Viaje* para teñir el conjunto de la obra cervantina publicada a partir de los 58 años del escritor. El hito editorial del primer *Quijote* marca la separación con una parte no desdeñable de la producción cervantina, que incluye *La Galatea* impresa en 1585 y un difícilmente mensurable conjunto de versos líricos y dramáticos, así como, en fase de escritura, un buen número de relatos convertidos poco después en ‘ejemplares novelas’, si no se integran en el volumen de 1605; y hay que considerar que un valor similar cabe otorgar a las innovaciones incluidas en las formulaciones renacentistas de tragedias y comedias y a los aportes a la constitución del ‘romancero nuevo’. La desaparición de una parte sustancial de la escritura previa a 1605 y el desfase temporal (y contextual) entre composición y edición matizan para el conjunto de la producción cervantina lo señalado a continuación, pero sobre todo realzan el valor del proceso de edición que se consolida a partir de 1605 y se concentra en un intenso quinquenio en que el *Viaje del parnaso* ocupa una posición de centralidad. Como «rúbrica del poeta» (Ruiz Pérez 2009), la edición supone el cierre del texto *ne varietur* y su específica re-visión⁷ para convertirlo en algo públi-

⁵ Sirva la referencia a la cercanía temporal de la primera fase redaccional de la sátira de Saavedra Fajardo *República literaria*.

⁶ Al sema de meditación el guion usado añade el valor etimológico de repliegue, de desdoblamiento sobre sí mismo y algo de vuelta.

⁷ También en este caso el guion subraya una disemia, pues el concepto implica una nueva mirada sobre algo y la enmienda de lo encontrado.

co. El ejercicio pone al autor consciente de su condición y de su práctica en la tesitura de un desdoblamiento (escritor primero, lector de sí mismo después), para materializarla en un ejercicio de reflexión y reescritura. Y, aunque la obra no se altere en su textualidad, la recontextualización impuesta por la imprenta implica una transustanciación pragmática que, conviene recordarlo, Cervantes trae a primer plano de manera repetida al retratar la diversidad de actitudes ante la imprenta de los poetas del «parnaso». Para el Cervantes que se sitúa entre los pioneros del comercio regular con la imprenta y que lo comienza a hacer cuando frisaba los sesenta años de su edad, la mirada editorial a los textos se identifica con una mirada sobre su trayectoria vital y creativa trasladada a sus declaraciones prologales, al argumento del *Viaje* y al tono del conjunto de las obras publicadas en poco más de una década en la antesala de la muerte. Las primeras han sido más estudiadas, y el desarrollo argumentativo del juicio crítico sobre el resto de las obras requeriría un espacio muchísimo más extenso que el presente. Queda, pues, reservado a una valoración de lo que el *Viaje* representa como condensación de un ciclo y una actitud creativa de *senectute*.

2 Un retorno melancólico

Los estudios sobre la caracteriología de Alonso Quijano revelan con suficiente fiabilidad que Cervantes era consciente del impulso creativo vinculado a la melancolía. Esta condición, por otra parte, tenía un extendido reconocimiento, que alcanzaba a las más profundas concepciones de la poética en las diferentes artes (Witkower, Witkower 1991) desde las raíces míticas (Klibansky, Panofsky, Saxl 1991), trasladándose con un valor paralelo a las más modernas concepciones del poeta (Delègue 1991). En el arranque del *Viaje del parnaso* opera en el personaje Cervantes un sentimiento equiparable al del hidalgo manchego. Como en este, un desosiego de origen no explicitado mueve la decisión de la salida, abandonando un lugar que en el epilio satírico sí se identifica con el Madrid de la corte y el centro de la república literaria. La aparición de Mercurio trae con su imagen de mensajero olímpico (en este caso, parnasiano) la de la melancolía que ya representaba en el pensamiento mítico junto a Saturno. Y la sensación se mantiene a todo lo largo del argumento, con la distante relación del protagonista con los poetas nominados, la evidente desubicación en el Parnaso, las referencias a la perdida ocasión de acompañar a Lemos en su virreinato y el retorno a Madrid tras lo que puede intuirse como una ensoñación, interpretable en términos psicoanalíticos de sublimación.

La tonalidad corresponde a la que pudo sentir el Cervantes real ante la postergación experimentada por la decisión de Argensola

y establece la abolición de las fronteras más sólidas entre lo autobiográfico y lo ficcional. Si este carácter no se pierde de vista por lo fantástico característico de la condición de sátira ligada a la tradición de los *somni*, es manifiesto todo lo que transparenta de las vivencias reales, además de ligarse a un episodio concreto y amargo del devenir real del escritor en sus frustrados intentos de alcanzar un mecenazgo suficiente en sus últimos años. Si el personaje sale y encuentra en su camino la república poética en su barco de versos, en el que acompañará a sus integrantes a la cumbre del Parnaso, el escritor real proyecta su melancolía en la composición de una obra que se nutre de ella para superarla de manera creativa, también por la racionalización encubierta con la máscara satírica. Como corresponde al género, el personaje focaliza un desfile de figuras al modo de una extensa sátira de estados, con el resultado de una pintura de la república literaria que también funciona como espejo en el que el personaje construye su imagen. La ambivalencia de su retrato ficcional obedece a la contraposición de sentimientos encontrados, el de la consciencia de la propia valía (sintetizada en la enumeración de sus obras en los tercetos del capítulo IV enhebrados por la anáfora del «yo») y el de su desplazamiento del centro del canon, entre «tanta poetambre» (II, v. 396).

A la circularidad del viaje, con la salida y el final en la corte de los poetas, le corresponde la simetría compositiva del epilio burlesco, en un contrabalanceado equilibrio entre sus ocho *capitoli*. En el centro (capítulos IV y V) se sitúan los episodios en la corte de Apolo, con la repetidamente citada escena ante el dios y la doble faz que en ella muestra el personaje Cervantes. A ambos lados de los episodios Parnasianos se sitúan, respectivamente, los dos capítulos del viaje (II y III) y los simétricos de la batalla (VI y VII). En los extremos el foco se coloca en Madrid, con la salida (I) y el retorno (VIII). El juego de proporciones no encubre una línea ascendente, y esta es la que sitúa en un lugar de preferencia la evocación de Nápoles, cuyo encomio se adelanta en la primera parte de la obra (III, vv. 148-162), en el camino al Parnaso, para reaparecer textualmente en el último capítulo, ya de vuelta a la realidad madrileña. La urbe partenopea funciona como un activo y luminoso recuerdo de juventud, y en ella se cruzan las experiencias realmente vividas, el significado imperial de la ciudad (enhebrados ambos por ser para Cervantes parte de su camino a Lepanto), y, finalmente, un incuestionable referente literario, donde la figura de su amado Garcilaso se presenta con la sombra tutelar de Virgilio y Sannazaro.⁸ En la actualidad, en cambio, su imagen es la de un marco académico, el de los *Oziosi*, entrevistado por el au-

⁸ Ambos son nombrados en el elogio de la «bella Parténopa» (III, v. 160). Del valor métrico del autor de *La Arcadia* dan cuenta la temprana publicación de la pastoril *Galatea*

tor desde la península entre las sombras de un mecenazgo anhelado y perdido. La ciudad italiana, pues, es un referente real, ligado a la biografía del Cervantes autor; es un recuerdo positivo de lo que fue y un sueño amargo de lo que pudo haber sido, actuando simultáneamente en todos estos planos. Y en su dinámica de connotaciones contrapuestas se instala la creación ficcional entre la melancolía y todas las valencias irónicas, que no excluyen la parodia, comenzando por la reticente composición de una simulada relación de fiestas, sustitutivo de la que podría haber compuesto de haberlo aceptado Lemos en su séquito virreinal (VIII, vv. 250-357). Con todas estas facetas, la «idea» de Nápoles, aparentemente diluida en el *Viaje*, se impone como una imagen a la vez vital (la de la juventud y el preámbulo a Lepanto) y literaria (modelo de poesía y literatura, actualizado en un entorno académico). Así la condición metaliteraria de la obra aparece estrechamente ligada a una realidad biográfica, entre el recuerdo, la frustración y la ilusión. Nápoles representa la imagen de un retorno de rasgos oníricos como clave de una escritura que no puede separarse de la fase de vejez de su autor.

En la alegoría satírica con la que Cervantes conjura la melancolía, las máscaras se superponen con la misma intensidad con que el «yo-Cervantes» se despliega en los distintos planos. Valgan algunas muestras. En clave profana, el protagonista revive la figura de Noé en su arca, como designado por la divinidad para la salvación de un mundo a punto de perecer en una inundación que se traslada al *Viaje* como lluvia de poetas (II, vv. 355-390) y como la amenaza del buco en el barco de versos (V, vv. 10-12). El Yavé bíblico es sustituido por Apolo, y el mundo creado, por la república literaria; como Noé repobló la tierra, Cervantes deja el legado de prefigurar una nueva estirpe de escritor, y no sólo por la transmisión de los burlescos mandamientos de Apolo⁹ en la «Adjunta». La obra previa transforma el *contrafactum* de una compleja tradición en un arsenal de posibilidades.

No merece la pena insistir en la relación con los modelos más conocidos y subrayados, como la sátira lucianesca, el *somnium* de raíz cicero-niana y actualización humanista, las sátiras parnasianas de Caporali, Boccalini y Juan de la Cueva o, más en el fondo, la alegoría dantesca, con las correspondientes proyecciones de sus protagonistas en las figuras de un Cervantes que mira un tanto cínicamente a su entorno, que sueña, que pugna con Apolo y que atraviesa los infiernos en busca de un paraíso. Más relevante me parece ahora evocar la figura de otro viajero en una empresa de retorno a través del Mediterráneo. Me

y la reelaboración en el *Viaje* del valor autoficcional de la máscara de Sincero, del carácter metapoético de la figura y de la estructura de un viaje de retorno.

⁹ Quede señalado, al paso, lo que la parodia de la entrega de las tablas de la ley a Moisés tiene de refuerzo de la evocación señalada de la otra figura bíblica.

refiero a Odiseo en su regreso a la añorada Ítaca tras haber participado en las batallas de la *Iliada* y decidido la suerte de la ciudad de Príamo. La diferencia en esta fusión y *rifacimento* de la doble epopeya homérica es que Cervantes efectúa dos retornos, pues antes de volver a Madrid su viaje hacia al Parnaso es también una empresa de recuperación, también de un doble objeto que actúa en el trasfondo: el componente lírico de Nápoles y el épico de Lepanto, con sus nexos de unión. No es la única transformación en la máscara épica de Odiseo, ya que el Cervantes personaje es el protagonista de una épica de la escritura, de una épica en una novedosa primera persona y de una pequeña epopeya jocosa. El epilio resultante funde los tres rasgos en la ironía de la reflexión metaliteraria en la que la proyección biográfica se traduce en la construcción en clave burlesca de la figura del poeta. Su 'heroísmo' se forja en su mirada crítica y en el propio ejercicio de la escritura, más que en la batalla. Y lo hace desde una situación de ocaso, muy lejos ya de «la más alta ocasión que vieron los siglos».

Como la odisea del personaje, la del escritor también tiene algo de retorno, orientado a la actualización de los modelos del pasado, pero también a la recuperación de su propia escritura. El viaje del personaje hacia el Parnaso traza un rumbo que invierte la dirección de la *translatio studii* y reproduce la de la propia vida, como si los dos Cervantes, personaje y autor, quisieran remontarse, si no a los orígenes, a un momento de esplendor, vital, histórico y poético. Como el Parnaso para los poetas clásicos, la remembranza de Nápoles y Lepanto actúa para Cervantes como un ideal, pero el viaje es ahora de retorno y sirve para plasmar su pérdida o disolución, presentándose por medio de su figura en el texto como un Adán expulsado del paraíso y en medio de un campo literario que ya señaló Bourdieu que tiene la naturaleza de un campo de batalla. El autor asume esa posición, y el sentimiento resultante se traslada a su texto, con la misma dosis de burla que de melancolía, expresión de un desengaño más allá del sufrido ante Lemos y acorde con una perspectiva de *senectud*.

3 *De senectute*

Juan Manuel Rozas (1990) forjó certeramente este cuño crítico para identificar y caracterizar lo que su investigación perfilaba como el ciclo final del Fénix, con unos rasgos distintivos que agrupaban títulos de gran disparidad aparente. Mi lectura del texto cervantino está en deuda con su magisterio, por más que, al trasladarla a Cervantes, reste a la luz de Lope el privilegio de la exclusividad.

Sintetizando mucho las matizadas y documentadas observaciones desplegadas por Rozas, las obras de Lope relacionadas con el fracaso de sus aspiraciones a cronista, sus enfrentamientos con Pellicer y las desgracias familiares se acomunan por tener origen en la frus-

tración y mostrar una mirada melancólica; por ser un intento sostenido de recomposición de la obra y de la propia vida, por encima de caídas del *decorum* poético o social; por constituir, debido a la voluntad señalada, una re-reflexión sobre su trayectoria, incluyendo la recuperación y desarrollo de apuntes germinales; por ahondar en este camino en un profundo carácter metaliterario, basado en muchos casos en la parodia y el *contrafactum*; y, finalmente, como rasgo integrador, por la voluntad de fijar el Parnaso y asentar en él su posición de centralidad. En esencia, melancolía, retorno, consciencia de la obra hecha, metaliteratura e interés en la posición propia en la república literaria; esto es, los mismos rasgos percibidos en el texto de Cervantes y en un tramo vital de gran semejanza con el lopesco.

Avanzamos tras constatar la aplicación a Cervantes de la propuesta crítica de Rozas, a partir de la tematización de la edad senil y los elementos de melancolía focalizados en las hipóstasis de la ciudad partenopea en el *Viaje del Parnaso*. La Nápoles evocada es un sueño de juventud perdida en la vida personal; la Nápoles imaginada representa un ideal estético, un modelo de poesía ligado a círculos selectos y cultos, marcado por la renovación; la Nápoles que se le impone y le excluye es la realidad de un campo literario tensionado por intereses y rivalidades. Al volverse «indietro a mirar gli anni» Cervantes convierte el retorno argumental, vital y literario en una mirada menos retrospectiva que creativa sobre la sociedad literaria del momento, fundiendo memoria personal y reflexión metaliteraria, tanto sobre la obra ajena como sobre la propia.

Con una similar regresión temporal a los años de juventud, Cervantes convierte su *Viaje* en una particular *Dorotea*, quizá con menos densidad humana, como precio de su espesor literario. Más tarde Lope le rendirá a la dimensión metaliteraria el tributo de imbricar sus juveniles andanzas amorosas, filtradas por el modelo celestinesco, y la beligerancia en la polémica gongorina. Casi dos décadas después que Cervantes también el Fénix recurre en su «acción en prosa» a la memoria para componer una máscara de sí mismo que trasciende el tópico amoroso y lo autorrepresenta como escritor, con grandes dosis de metaliteratura. El *opus magnum* de 1632 compone un crisol donde estos elementos confluyen con la melancolía del «Huerto deshecho» y las elegías de *La Vega del Parnaso*, con el humor (auto)paródico del *Burguillos*, y, en menor medida, con la altanería que sostiene el *Laurel de Apolo*.¹⁰ Si prescindimos de la materia amorosa y recortamos la dosis de soberbia, comprobamos que en el *Viaje* ya estaba presente esta conjunción de rasgos, algunos de ellos impregnando las obras cervantinas que ven la luz en poco más de un

¹⁰ Es de notar la recurrencia de los títulos parnasianos (García Aguilar 2008), incluida la edición póstuma, con todas sus implicaciones canonizadoras.

lustro y que ya estaban adelantadas en el *Quijote* de 1605.¹¹ No pretendo en absoluto postular una deuda directa por parte de Lope cuando se han decantado los años de complejas relaciones con Cervantes (Pedraza Jiménez 2006), por más que sea insostenible pensar que al Fénix le pasaran desapercibidas las aportaciones de quien había considerado su rival. Las motivaciones de Lope y su capacidad para facturar una diversidad de modelos no sustentan un caso de directa *imitatio*. Mi propuesta va en dirección contraria: aprovechar la lectura de uno de los grandes ciclos lopescos a partir de su esclarecimiento por Rozas para proyectar retrospectivamente su propuesta crítica a la hora de valorar todo lo que encierra la que se viene considerando una obra menor del autor del *Quijote*. Por mi parte propongo un diálogo entre este pequeño gran crisol cervantino que es el *Viaje* y la lectura que hoy hacemos de las obras lopescas en su ciclo de *senectute*, articulado en las dos vertientes que se aúnan en esta noción.

En clave vital, la vejez que, hemos visto, Cervantes pone en primer plano al autorrepresentarse en su sátira supone un punto de vista,¹² un lugar desde el que narrar (Rico), en clara dirección retrospectiva y, por tanto, re-flexiva. La simple cuestión de una edad compartida (ambos autores frisan los 70 al publicar los títulos que tratamos) se ve trascendida por sendos hechos de gran repercusión material y psicológica, como son los respectivos fracasos en las pretensiones cortesanas, como acompañante de Lemos o como cronista real. En estos momentos los dos escritores se sienten en un final de camino e, inevitablemente, la vista se vuelve atrás, «a mirar indietro», con tanto de melancolía como de valoración retrospectiva. Es la hora de la re-visión, como relectura y remodelación, convirtiendo la recuperación de la obra pasada en el propio material para la escritura que llenará los años finales de una vida.

En clave estrictamente literaria, el viaje y las obras lopescas de senectud dan valor de pertinencia y canonizan la transformación de una confesionalidad (de naturaleza muy distinta a la de la lírica petrarquista) en materia literaria. Y esta se hace metaliteraria por lo que representa la parodia y la autoparodia en la elección de modelos, irónica y aun sarcástica en Cervantes y más multiforme en Lope. Cabría decir que, mientras el Fénix reparte las diferentes facetas en un puñado de títulos, el primero las condensa en ocho *capitoli* que engarzan un número de versos no muy lejano al manejado por Lope para su fórmula cómica. Así, en el *Viaje* se presenta con una dinámica argumental y de dialéctica ironía la panoplia de un parnaso,

¹¹ No puedo detenerme ahora a ahondar en rasgos ligados al ocaso de un ideal renacentista de armonía de armas y letras, con sus modelos literarios, entre la actualización y la parodia.

¹² Traslado las consideraciones que sustentan el análisis de Rico (1982).

que eleva a la categoría autónoma de una obra exenta,¹³ en un adelanto de lo que treinta años después queda reelaborado en el *Laurel de Apolo*, ahora con un Lope situado en el centro del campo literario o, más bien, intentando asegurar esta posición; el contraste con la obra lopesca destaca los perfiles de una obra y una mirada conscientes de estar situados en la periferia del campo, bordeando sus límites, tal como la obra se codifica en la hibridación de los géneros más bajos y la parodia de los más sublimes, frente a la estricta codificación encomiástica de quien quería revalorizar su condición de fénix.¹⁴

Antes de que lo hiciera *La Gatomaquia* lopesca, con la reescritura de la obra de Caporali Cervantes actualiza la clave burlesca para el *contrafactum*, que ya contaba con una reconocida tradición de raíces grecolatinas en lo referente a la épica. Sin embargo, a diferencia de Lope, más canónico en el seguimiento de la tópica del subgénero, cambia el recurso a la animalización *stricto sensu* por formas más sutiles de degradación caricaturesca. Esta mantiene bajo la distorsión onírica la realidad estrictamente humana de unos antihéroes que no son solo los grotescos participantes en una guerra de libros: el propio narrador-protagonista queda relegado a la posición marginal de un observador del campo, notario de unas pugnas mediante una relación de sucesos que incluye una relación de fiestas en *mise en abyme* y en sugerente paralelismo de materias.

El despliegue de los Cervantes del *Viaje* es la máxima expresión de la máscara, porque esta tiene los rasgos del rostro que encubre, en un juego de identificación y distancia, con la misma o mayor intensidad que el desdoblamiento que Lope eleva a sistemático al darle entidad autorial a un coyuntural Burguillos, convertido, en la máquina metamórfica del ciclo de *senectute*, en un heterónimo en su sentido más moderno (Rozas 1985). Cervantes construye un homónimo para la acción de su sátira y para sus mecanismos narrativos de forma que no soslaya lo que en la obra hay de confesional, de sustanciación de una experiencia vital; sin embargo, en el diálogo propuesto con la formulación lopiana encontramos que la proyección ficcional implica también un desdoblamiento, con lo que este perspectivismo conlleva de ironía, y esta pasa en gran medida por la estrategia de la degradación, que se hará tan evidente en las *Rimas humanas y divinas* del enamorado de la lavandera del Tajo y que es propia de las formas de la parodia.

Sin duda, el *Viaje del parnaso*, en sintonía quijotesca, es una inmensa parodia, de los géneros sublimes y de las formas de la sátira.

13 Ya desde el siglo XV la nómina de poetas constituye un topos inserto como parte de una obra mayor, en amplia nómina (Ruiz Pérez 2010b), en la que Cervantes sumó su «Canto de Calíope» (Ruiz Pérez 2010c).

14 No se excluyen las referencias irónicas, en lo que tiene algo de juicio divino y separación de buenos y malos.

ra, de la tradición humanista y lo que será la alegoría barroca, pero también de las pretensiones con que trataba de ordenarse canónicamente el campo literario y, sobre todo, de la posición que en ello le había tocado a Cervantes. Al convertirse en caricatura grotesca, algo del procedimiento toca a la figura del personaje-poeta, al modo en que el autor se contemplaba en su frustración senil o Lope se proyectaba en un licenciado disminuido. Sin embargo, hay algo donde estas aguas quedan contenidas y es la propia obra, no tanto en la orgullosa reivindicación de la misma que el protagonista hace ante Apolo como en el genial recurso del autor a un *sermo humilis* para humanizar, desde la cumbre de los años, las pugnas de la república literaria y desde la atalaya melancólica de la edad y la marginación lanzar una mirada lúcida sobre su propio viaje creativo.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesía*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Delègue, Y. (1991). *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*. Paris: Obsidiane.
- García Aguilar, I. (2008). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García López, J. (2015). *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Gerber, C. (2018). *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el "Quijote" de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- Pedraza, F. (2006). *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rozas, J.M. (1985). «Burguillos como heterónimo de Lope». *Edad de Oro*, 4, 139-64.
- Rozas, J.M. (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Pérez, P. (2006). «El poeta Quijano: fisonomías». *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 149-67.
- Ruiz Pérez, P. (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ruiz Pérez, P. (2010a). *El siglo del arte nuevo (1598-1691). Historia de la literatura española*, vol. 3. Dir. por J.C. Mainer. Barcelona: Crítica.
- Ruiz Pérez, P. (ed.) (2010b). *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Coord. por P. Ruiz Pérez. Madrid: Abada.
- Ruiz Pérez, P. (2010c). «El «Canto de Calíope»: entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria». Marín Pina, M.C. (ed.), *Cervantes en el espejo del tiempo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 393-429.
- Ruiz Pérez, P. (ed.) (2019). *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Witkower, R.; Witkower, M. (1991). *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris: Macula.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

El *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Apostolo Zeno y Pietro Pariati: del *Quijote* al libreto

Maria Caterina Ruta

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract Zeno and Pariati are the authors of the libretto *Don Chisciotte in Sierra Morena*, composed by Francesco Conti and represented for the first time in 1719 at the court of Charles VI in Vienna. The episode has a central position in the First Part of *Don Quixote*, and offers several themes and a set of characters that hinder any reduction other literary genres. Apart from some changes due both to the requirements of opera poetry and the taste of the time, the analysis of the text of the libretto reveals a faithful relationship with the corresponding chapters of the Spanish work. However, when analysing the development of the reception of the themes and characters of *Quixote*, starting from the date of its publication (1605), it is possible to verify how much seventeenth-century rewritings influenced some of the choices made by librettists.

Keywords Quixote. Libretto. Opera. Madness. Love.

La reciente edición crítica del libreto, que es el objeto de estas breves consideraciones, pertenece a la colección de «Recreaciones Quijotescas en Europa», en la que se han publicado también los libretos de Giovanni Claudio Pasquini y Antonio Caldara *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (1727) y *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (1733). La dirección de la colección es de Agapita Jurado Santos con la codirección de Emilio Martínez Mata. Las tres obras, que incluyen la traducción del texto al español, forman parte del proyecto *Q.Theatre, Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, financiado con el apoyo de la Comisión Europea.



Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/019

Don Chisciotte in Sierra Morena, tragicommedia per musica en cinco actos, se ejecutó por primera vez en el Carnaval de 1719 en la corte del Emperador Carlos VI en Viena (Zeno, Pariati 2019), la música es de Francesco Conti y de Nicola Matteis para los ballets, el texto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati. En la portada original, sin embargo, no aparecen los nombres de los libretistas, solo se imprimen los de los autores de la música.

El episodio del que deriva el libreto de Zeno y Pariati ocupa casi toda la segunda mitad de la primera parte del *Quijote*,¹ desde el capítulo XXIII, cuando se descubren las primeras señales de la presencia de Cardenio en el bosque, hasta el XLVII, en el que con la conclusión de la ficción de la princesa Micomicona los amigos del engañado caballero lo encierran en la jaula para que regrese a su casa. En esta circunstancia para dedicar el espacio disponible al libreto de 1719, me limito a resumir los aspectos del episodio a los que he atribuido mayor relieve en mi «Prefación» (Zeno, Pariati 2019, VII-XXV), a la luz también de los análisis más recientes.

En primer lugar hay que señalar la demencia que afecta al protagonista y a Cardenio, aunque motivada en los dos casos por razones distintas. Pasando a la Sierra Morena, es evidente que por sus rasgos peculiares ese espacio favorece el desencadenarse de las correspondientes locuras, así como, acogiendo los disfraces de otros personajes, ampara los cambios de identidad de los protagonistas de forma tanto sustancial como aparente (Stoopen Galán 2012; Juárez-Almendo 2004). Se evidencian de este modo las características del bosque que es contemporáneamente *locus amoenus* y *locus horribilis*, espacio donde encontrar tranquilidad y sosiego a sus propias penas, y donde retirarse en solitaria meditación, o espacio áspero, peligroso, laberíntico, favorable a la pérdida de la razón y de los modales civilizados (Mora Hernández 2018).² Otro tema de especial interés es el de la imitación, considerada en su bifásica significación respecto tanto a la literatura como al comportamiento. Por lo que concierne al *Quijote* el motivo mimético guía la conducta del hidalgo manchego desde el comienzo de la narración, adquiriendo una fusión especialmente modélica entre vida y literatura en la parte que nos interesa. En sus creaciones Cervantes se propone imitar los géneros literarios del pasado, pero en realidad los transforma adaptándolos a los cambios que afectaban a la cultura y a la sociedad de los comienzos del siglo XVII (Ruta 2013).

1 Cualquiera selección de la bibliografía sobre el *Quijote* resulta personal y críticamente orientada. En este caso tengo que limitarme en las referencias y, por tanto, remito a la bibliografía citada en la «Prefación» a la edición del libreto.

2 Cito entre otros estudios el de Mora Hernández, además que por el contenido, por su abundante bibliografía.

La extensión y la complejidad del episodio favorecen, además, la posibilidad de dibujar con riqueza de rasgos significativos a los personajes de las parjeas entrecruzadas de Dorotea y Fernando, Luscinda y Cardenio. De hecho, en el curso de la recepción del *Quijote* los cuatro amantes despertaron con frecuencia la atención de los autores dedicados a alguna reescritura, que aprovecharon las aberturas de sus perfiles modelándolos al gusto y a la cultura de su tiempo. Otro núcleo de particular eficacia lo componen Sancho y su misión de la carta a Dulcinea/Aldonza, su encuentro con el cura y el barbero y su involucramiento en la ficción de Micomicón. Esta historia se desarrolla de forma paralela a la de los cuatro amantes dando lugar a una puesta en escena cuya metateatralidad en el libreto, como se verá más adelante, se corrobora con la representación del teatro de Maese Pedro.

El texto de Zeno y Pariati, en el mismo año de su publicación, se tradujo al alemán y lo publicó el mismo impresor de la corte vienesa, Johann van Ghelen.³ También en 1719 Lovisa lo imprimió en Venecia, difundiendo en la misma ciudad de Zeno la noticia del evento.⁴ La primera ejecución duró cinco horas y obtuvo un gran éxito que no hizo pesar la larga duración del espectáculo. La detallada investigación de Anna Laura Bellina (2019, XXVII-XXXVI), además de analizar las partituras, nos proporciona exhaustivas noticias sobre la vida de la ópera en las siguientes décadas del siglo XVIII. En los años inmediatamente sucesivos, se produjeron nuevas traducciones al alemán que provocaron en algún caso la presencia simultánea de los dos idiomas en la misma ejecución, entre ellas, sin embargo, la más utilizada fue la de Johann Samuel Müller (Braunshweig, 1701-Amburgo, 1773).

El libreto sufrió varias manipulaciones viajando por Europa, de las ciudades austriacas a las alemanas, de Lisboa (1728, 1734) a Bolonia (1729), reducido en los actos, contaminado con otros libretos o en forma de cantatas extrapoladas e incluidas en otras estructuras musicales. La última edición en cinco actos y en las dos versiones, italiana y alemana, se publicó en 1755 en Mannheim. Con la ópera de Conti, bajo el mecenazgo de Carlos VI y de la corte vienesa, nace un ciclo de obras inspiradas en el *Quijote* que Fabio Bertini ha definido «viennese» o «carolino» (Bertini 2017, 40).

Ejemplos de esas manipulaciones se encuentran en la reposición ejecutada en el Palacio real de Lisboa (1728), en la que se redujo el número de los personajes, se eliminaron algunas acciones y el texto se contaminó con algunos fragmentos de *Don Chisciotte in corte della Duchessa*. Una operación parecida se repitió en la ópera anónima *Don Chisciotte credendosi all'inferno* (Viena, 1740), en la que,

³ Sobre la rica vida cultural en Viena en esos años véase la reconstrucción de Fabio Bertini (2017, 1-11).

⁴ La portada es idéntica con la excepción del editor y la ciudad: Lovisa, Venecia.

además de referencias al texto en prosa de Girolamo Gigli, *Un pazzo guarisce l'altro* (1698),⁵ se insertan escenas derivadas tanto de la ópera de Conti como de las de Caldara.

La ópera que nos interesa fue también objeto de equivocaciones respecto a la atribución de la autoría tanto del libreto como de la música en especial modo en el siglo XX. En su libro *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Iole Scamuzzi (2007, 71-6) examina las razones por las que se originó la confusión entre el *Don Chisciotte in Sierra Morena* y el *Don Chisciotte in corte della Duchessa*. Fue Gaspere Gozzi quien, en su edición de la poesía dramática de Apostolo Zeno, incluyó el libreto de la ópera de Pasquini y Caldara en lugar del texto de Zeno y Pariati (vol. IX, Venezia, Pasquali 1744) (Gronda 1990, 223-4). Tratándose de la fuente más autorizada respecto a la obra del poeta veneciano, el error se transmitió hasta llegar a la correcta atribución que se registra en el *Catálogo* publicado en 1992 por Giacomo Moro y que fue aceptada posteriormente por la mayoría de los estudiosos (1992, 263-4).⁶

En su análisis Bellina establece el *stemma* de los testimonios del libreto completo y de las correspondientes partituras, impresos o manuscritos entre el año del estreno y la fecha de Mannheim. La estudiosa nos informa sobre los nombres de los intérpretes de la primera ejecución, todos italianos, indicando los de las otras ejecuciones, cuando las fuentes los indican; a estos nombres se refiere la tabla 1 del conjunto de cuatro que cierra su ensayo. En las tablas 2 y 3 Bellina incluye los *pezzi chiusi* de los testimonios analizados y en la 4 distribuye las distintas reposiciones de la obra según el Género de representación (Bellina 2019, XXXVII-XLIII). Esos datos, fruto de la investigación de una experta de seguracompetencia, proporcionan al lector entendido la posibilidad de seguir en todas las direcciones del ámbito musical el viaje errático de la ópera de Conti en la primera mitad del siglo XVIII.

En la edición del libreto y en su «Introduzione», Elisa Martini (2019) se enfrenta con la tarea de examinar un texto escrito por dos autores, Apostolo Zeno y Pietro Pariati, que compartieron su redacción según las inclinaciones de cada uno de ellos: el veneciano cuidó las escenas dramáticas y Pariati las cómicas o «ridículas», como las define Zeno (Martini 2019, 2). La repartición de la labor compositiva presentaba el problema de la estructuración del texto en un espectáculo unitario, operación que realizó el veneciano, según cuanto el mismo afirma en una carta citada por Martini, en el respeto de las unidades aristotélicas y de una espectacularidad más contenida

⁵ De las obras de Gigli que presentan relaciones con temas quijotescos diré más adelante.

⁶ Posteriormente véanse Esquivel-Heinemann 1993, 19; Fido 2006, 18; Tammaro 2006, 32, nota 3.

que la del teatro del siglo XVII.⁷ El resultado de esta colaboración se escribe en el umbral de la reforma de la ópera propuesta por Zeno, quien con sus ideas encauza la decisiva separación entre *opera seria* y *opera buffa* (Scamuzzi 2007; 2017). En este caso, sin embargo, la mezcla de situaciones y personajes, pertenecientes tanto a lo trágico como a lo cómico, produce una verdadera ‘tragicomedia’, que secunda sea la exigencia de racionalidad y seriedad de Zeno sea un uso de la comicidad volcado asimismo al agradable entretenimiento y a la sátira social, según lo perseguía el genio de Pariati. La solidaria actividad entre libretistas y músico favoreció la ruptura de las convenciones sobre el uso de las voces y la clasificación de las composiciones musicales, que habían guiado la producción de óperas en el siglo XVII, abriendo el camino a las novedades del siglo XVIII.

El libreto resulta muy fiel a la obra maestra de Cervantes según la intención que los autores expresan en su presentación del «Argomento»:

Quanto ai caratteri degli attori si è usato ogni studio per fare, che fossero meno dissomiglianti da quelli, che all’ingegnossissimo Autore Spagnuolo è piacciuto di rappresentare nella sua narrazione, della quale più fedelmente che sia stato possibile si è mantenuta l’idea in questa Tragicommedia intitolata *Don Chisciotte in Sierra Morena*. (Zeno, Pariati 2019, 30)⁸

La adecuación de la materia al gusto de la época los ha obligado a respetar, además de las ya citadas unidades aristotélicas, también el gusto de la *variatio*, por esto se han tomado la libertad de modificar las referencias espaciales y temporales, pero sin excesiva alteración del orden cronológico:

Ma siccome nella parte dell’invenzione ha tutto il merito l’Autore del libro, così in quella dell’ordine, e della disposizione non si è durata poca fatica per ridurre a filo, e a una tal quale unità di luogo, di tempo, e di favola le disparate azioni, che si sono dovute ammucchiare l’una sopra l’altra, per dar con la *varietà*, e con la *stravaganza* di esse più divertimento e piacere. (30; énfasis añadido)⁹

⁷ «Il veneziano arroga a se stesso, se non la stesura, la revisione e l’‘accordatura’ finale del testo, ovvero - trattandosi dello sguardo zeniano - l’amalgamarsi delle scene in una trama unica e convincente» (Martini 2019, 5-6).

⁸ «En cuanto al carácter de los actores, se ha estudiado a fondo el modo de hacer que fueran menos desemejantes de los que al ingeniosísimo autor español le complació representar en su narración, de la que se ha mantenido la idea lo más fielmente que ha sido posible en esta tragicomedia titulada *Don Quijote en Sierra Morena*» (Zeno, Pariati 2019, 31).

⁹ «Pero mientras que en la parte de la invención tiene todo el mérito el autor del libro, en la del orden y la disposición no ha costado poca fatiga reducir a un hilo, y a una

Para dar solo un ejemplo del respeto del texto de origen por parte de los libretistas, propongo el fragmento de la contestación de don Chisciotte a la pregunta de Sancio sobre el motivo de la rara penitencia que está cumpliendo en la Sierra. En las palabras de Cervantes emerge la inhabitual arbitrariedad de la decisión del caballero:

- Ahí está el punto -respondió don Quijote- y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracia: 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)

En el libreto leemos:

DON CHISCOTTE Per Dulcinea che adoro.
 Per Angelica tanto, e per Oriana
 Fece il grande Amadigi, e'l prode Orlando.
 Al par di lor debbo impazzir anch'io.
 SANCIO Ma Aldonza non ti offese.
 DON CHISCOTTE E qui sta la finezza. Il più bel pazzo
 È quel, che tal si fa senza cagione,
 E sol per invenzione ama, e delira.
 (I, III, vv. 160-167, 50 y 52)¹⁰

Para responder a la ética de Apostolo Zeno, defensor de una visión de la vida rigurosamente moral y racional, los personajes de las dos parejas sufren los cambios que Elisa Martini resalta en su atento comentario al libreto.¹¹ Luscinda se transforma de la moza tímida y recatada de la obra de Cervantes en la mujer dueña de sí misma que está dispuesta a acabar trágicamente su vida con tal de no traicionar a su virtud y a su amado. Por lo que se refiere a Cardenio, cuya locura pronto desvanece, al lado del dolor de perder a la novia, lo angustia la infracción del pacto de amistad que lo unía a Fernando. Este, que se ha manchado de múltiples culpas

cierta unidad de lugar, de tiempo y de fábula las disparatadas acciones, que se han debido amontonar la una sobre la otra, para dar con la variedad y la extravagancia de ellas más diversión y placer» (31).

10 «D. Quijote - Por Angélica esto, y por Oriana| hizo el gran Amadís, y el valiente Orlando.| A la par de ellos debo enloquecer.| Sancho - Pero Aldonza no te ha ofendido.| D. Quijote - Y aquí está la fineza. El mejor loco| es el que enloquece sin motivo,| y solo por ficción ama y delira» (51 y 53).

11 El libreto remite al modelo de la comedia a *la veneziana* que se había afirmado en el Seiscientos, según el cual había que representar prioritariamente intrigas amorosas, posiblemente protagonizadas por dos parejas, cuyos componentes para llegar al final feliz tenían que superar varios obstáculos inspirados en una casuística de antigua tradición (Fabbri 1990, 147-52).

puesto que, además de traicionar al amigo y de forzar la voluntad de Lucinda, no ha respetado la promesa de casarse con Dorotea, vive una metamorfosis que lo llevará a remediar a sus errores en el respeto de las leyes éticas defendidas por Zeno. Por lo que concierne a Dorotea, de ella los libretistas explotan las muchas aberturas del personaje cervantino, haciéndola intermediaria del contraste entre los dos varones, además de hábil protagonista de la ficción de la princesa Micomicona.

Diferenciándose del texto de Cervantes, en obsequio a las exigencias del teatro, a partir del Segundo Acto la historia de las dos parejas se desarrolla delante del público a través de los diálogos que tienen lugar entre los cuatro o con nuevos personajes, que se introducen para favorecer la conversación y la consecuente comunicación a los espectadores de sus estados anímicos.

Sancio, que le permite a Pariati lucir su veta cómica, respeta en medida suficiente las características de la obra maestra del escritor de Alcalá incluso en las prevaricaciones verbales («Grippogripippo» en lugar de 'Ippogrifo', 25) y en la declinación de proverbios. En sus intervenciones recuerda varias veces las transformaciones de la realidad imaginadas por su amo en sus supuestas aventuras, según un patrón habitual en las piezas teatrales, que de esta manera recuperan partes de la novela a través de las narraciones de los personajes. Especialmente brillantes aparecieron al público de la época los dúos con Maritorne, que adquirieron una vida musical independiente respecto al conjunto de la ópera.

Durante la estancia de los personajes en la venta se reproducen algunas de las situaciones contadas en la novela como la disputa del baciyelmo, la batalla con los odres de vino, la burla de Maritorne a don Chisciotte, atándole la mano a la reja de la ventana. A estas se añade el toque metateatral de la representación del romance de Melisendra y don Gaiferos, realizada por Mendo, el ventero, que asimila en sí la función de Maese Pedro, y finalmente en una forma de contaminación entre la primera y la segunda parte, se representa el duelo con el gigante Pandafilando, Ordogno disfrazado, que obliga al caballero derrotado al regreso a su casa, donde durante un año no podrá leer libros de caballerías, ni armarse, ni salir.

En el viaje de retorno se pone a don Quijote enjaulado en un carro y se le descubren los detalles de la burla, resumiendo, de esta manera, la trama que se ha desarrollado en la escena. También Sancio tiene que confesar sus mentiras. En su comentario, ya Iole Scamuzzi había subrayado la habilidad en la construcción de la personalidad de Sancio y de las escenas jugadas con la criada de la venta. Con respecto a los versos inventados por Zeno y Pariati, además, la estudiosa pone de relieve la capacidad de los libretistas de asimilar el estilo del escritor español y de saberlo reproducir también cuando crean situaciones *ex-novo* (Scamuzzi 2007, 97).

La representación de la Sierra Morena de los dos primeros actos intenta resumir la enigmática esencia del bosque representada en la novela de Cervantes, pero no reproduce adecuadamente su valor simbólico. Los tres actos siguientes se desarrollan en la venta y en su jardín, de manera que, a pesar de la *varietas* de los eventos narrados, se mantiene la deseada unidad de espacio proclamada al comienzo.

En cuanto a don Chisciotte, que aparenta desempeñar un papel quizás más pasivo con respecto al original cervantino, hay que considerar que también en los capítulos de la novela en los que la compañía se refugia en la venta de Palomeque, él actúa poco sea por la manipulación que sufre por parte de los otros, sea por estar arrinconado en el dormitorio. En este libreto está particularmente expuesto a las tentaciones amorosas de Maritorne y Dorotea y él mismo no es insensible a la hermosa Lucinda, que supone igualmente seducida por su hechizo («Come l'altre d'amor anch'essa è punta. [...] Oh cara Dulcinea quanto mi costi!», III, x, vv. 1126 y 1129, 126 y 128).¹² En el conjunto el personaje nunca se muestra cobarde, mantiene, como acabo de subrayar, su fidelidad a la dama ideal y recurre al encantamiento por parte de sus adversarios, cuando no puede explicarse alguna increíble transformación de la realidad. Aunque en cierta medida motivado por la excepcional extensión de la voz del cantante Borosini, que interpretó el papel del hidalgo en el estreno de 1719, el don Chisciotte de Zeno, Pariati y Conti resulta un carácter complejo y ambiguo, oscilando entre divertida comicidad y noble valentía, entre los rasgos del *miles gloriosus* y los del héroe melancólico (Scamuzzi 2017, 185-7).

En su texto los autores italianos no ahorran alusiones a su cultura de origen, que también Cervantes conocía con apreciable competencia. Además de las muchas alusiones a Ariosto, diseminadas en el texto y más o menos evidentes, se recurre a citas directas, por ejemplo, cuando Mendo introduce el espectáculo de su retablo con el verso «Donzelle e Cavalieri, arme ed amori» (III, x, v. 1131, 106), claramente inspirado en el *incipit* del *Orlando furioso*, o Sancio dice haber volado al Toboso sobre un caballo alado, modelado sobre el Hipogrifo ariostesco. Dorotea, llamando Astarotte (IV, VII, v. 1425, 134) al gigante vencido, recuerda el *Morgante* de Luigi Pulci.

Ahondando en el texto, Elisa Martini encuentra afinidades con la tradición literaria italiana y europea que lo preceden. Por ejemplo, por lo que se refiere a las partes escritas por Zeno, en referencia al envenenamiento de Lucinda delante del altar del matrimonio, la crítica no solo alude a *Romeo y Julieta* de Shakespeare sino que recupera

¹² «Como las otras, herida de amor. | [...] (¡Oh, mi Dulcinea, cuánto me cuestas!...)» (127 y 129).

huellas del tema en la novela corta italiana de Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, Luigi Groto (Martini 2019, 11). La estrecha relación entre la fidelidad al amor y el pacto de amistad, que atormenta a los cuatro amantes, le sugiere a Martini un paralelo con la tragedia del *Re Torrismondo* de Torquato Tasso (1587). En cuanto a Pietro Pariati, además de las manifiestas referencias a Ariosto y Pulci, la estudiosa italiana descubre en su taller literario las lecturas de Dante, Boccaccio, Sannazzaro, Berni, Nicolò Minato y La Fontaine. El uso exhibido de referencias intertextuales facilita en sus versos la parodia y la sátira social (Martini 2019, 21).

Por su voluntad de actualizar el episodio cervantino, los libretistas aprovechan la ocasión para insertar algunas consideraciones sobre la sociedad contemporánea. Refiriéndose al toque de campanas, que sirve para avisar de la fuga de Gaiferos y Melisendra, don Chisciotte observa que en la cultura musulmana no había campanas, en su respuesta Mendo introduce un comentario metateatral sobre los descuidos de los espectáculos de su tiempo:

Tanta delicatezza
 Qui non ci vuol. Ne' gran Teatri ancora
 Son l'Opere tal volta e le Commedie
 Viluppi mal tessuti
 Di mille inconvenienze e d'altri errori;
 E pur son ascoltate. A l'or ch'ei piace,
 Lo sproposito ancor si soffre, e passa.
 (III, x, vv. 1154-1160, 130)¹³

Si en la práctica teatral siguen pareciendo actuales los consejos de *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, en los principios estéticos, que adoptan en la creación del libreto, los dos autores se muestran más próximos de el *Art poétique* (1674) de Boileau.

Otro ejemplo de alusión a la realidad contemporánea lo encontramos en el diálogo del IV Acto entre Sancio y Maritorne, cuando esta defiende la autenticidad de su imagen física en oposición a los trucos y artificios de los que se servían las mujeres de la época:

Io però non son finta.
 Tinto non è il mio crin; non è il mio ciglio:
 Bianca, e rossa non son per minio, e biacca:
 Non mi affogo per far linda la taglia:

13 «Tanta delicadeza | no es necesaria. En los grandes teatros | hay óperas a veces, y comedias, | con tramas mal tejidas | de mil inconveniencias y errores; | y aun así se escuchan. Puesto que les gustan, | el despropósito se tolera y pasa» (131; énfasis añadido).

Per alzar mi non ho zoccoli a i piedi:
E veramente io son tal qual mi vedi. (IV, XII, vv. 1562-1567, 168)¹⁴

A pesar del aspecto de crítica social que esas afirmaciones revisten, Bellina (2019, XXXI) subraya el matiz cómico que asumen en relación a la propia función teatral, en la que un *castrato* disfrazado de mujer interpretaba el personaje de la criada.

Para concluir esta presentación de *Don Chisciotte in Sierra Morena* hay que preguntarse si los autores conocían la dramaturgia existente sobre ese tema. Esto es, si los poetas italianos, además de leer el *Quijote* en la traducción de Franciosini (1615, 1622), tuvieron presentes otros dramas que anteriormente se habían ocupado del episodio de la Sierra Morena.

Gracias a los estudios que se conducen desde hace algunos decenios sobre la recepción del *Quijote*,¹⁵ se ha evidenciado que, con respecto al tema de la locura y al de los amores entrecruzados, en la primera mitad del siglo XVII en Francia se publican la tragicomedia *Les folies de Cardenio* del escritor Pichou (1630) y la comedia *Dom Quixote de la Manche* de Guyon Guérin de Bouscal ([1639] 1979). En las dos obras se realiza ya el proceso de transcodificación del amplio segmento narrativo del texto de Cervantes a una estructura teatral, que debe adaptarse a las reglas del género. En extrema síntesis con relación al *Quijote* en la tragicomedia de Pichou sobresale la historia sentimental de Cardenio, quien domina la escena, actuando de loco hasta la tardía aparición de Dorotea, que no tiene la oportunidad de desplegar la inteligencia y las notables dotes que Cervantes le atribuye, ni su faceta erótica. Fernando se sirve de la superioridad social para actuar con cínica dureza. El papel de don Quijote y de Sancho es muy limitado, aunque no carece de los momentos determinantes de la redacción de la carta de amor y del enfrentamiento entre los dos a propósito de la doble esencia de Dulcinea/Aldonza. Nuestro héroe mantiene aún su fisonomía de enamorado fiel y caballero generoso, mientras el criado, más grosero, comilón y codicioso, es menos partícipe de las ilusiones de su amo. Se pierden en el texto la centralidad de la penitencia de don Quijote en la Sierra y la cuestión de la imitación de los modelos literarios.

El personaje de Dorotea, por su parte, adquiere un papel relevante en la comedia de Guérin de Bouscal, conquistando la simpatía y aprobación de los componentes de la comitiva que se instala en la venta,

¹⁴ «Pero yo no soy falsa. | No me tiño el pelo, ni las cejas; | blanca y rosa no soy por los afeites; | no me ahogo para hacer linda la talla; | para alzar me no utilizo tacones; | y realmente soy tal cual me ves» (169).

¹⁵ En relación a los siglos XVII y XVIII, a los estudios citados en el cuerpo de este trabajo añado los de Yllera Fernández (2011) y Jurado Santos (2018), remitiendo para los demás a la bibliografía contenida en Ruta 2017.

mientras las figuras tanto de Cardenio como de Fernando se debilitan respecto a las de Pichou. Además de algunas alteraciones que responden a su concepción del teatro, Guérin de Bouscal mantiene suficiente fidelidad al original cervantino, como los editores de una reciente edición del texto han demostrado, cotejando la comedia con las traducciones de Oudin y de Rosset (Dalla Valle, Carriat 1979).¹⁶

Prescindiendo de las modificaciones que las dos comedias presentan y que no afectan de manera sustancial al hilo de la narración, hay que observar que al caballero y a su escudero les toca una posición más marginada. Don Quijote a veces muestra miedo y huye del peligro, en otros momentos se pone de relieve su jactancia, insinuando en el personaje el matiz del soldado fanfarrón, vanaglorioso y cobarde, que ya circulaba en la cultura francesa en los protagonistas de las *Rodomontades* (Cioranescu 1954, 115-35). Por lo que concierne a Sancho, el criado va perdiendo la gracia de su sabiduría popular en pro de una descubierta avidez. Su tendencia a la mentira se acentúa en el último acto, que no examino por representar la ficción de la condesa Trifaldi y del caballo alado, ajena al episodio reproducido en la ópera de Conti.

Tanto en las dos comedias francesas como en el libreto de Zeno y Pariati se modifica la pareja del Cura y el Barbero. En los tres textos desaparece el Cura, sustituido por el *Licencié* en la tragicomedia de Pichou y por don Lope en la comedia de Guérin de Bouscal y en el libreto. Los autores franceses mantienen un genérico *Barbier/Barbero* que en Zeno y Pariati se convierte en el personaje de Ordogno.

Considerando en el conjunto las piezas francesas y la italiana, creo que no son pocos los motivos comunes a las tres, que, sin embargo, se diferencian en la burla final que se teje para el regreso de la pareja a su aldea. En el libreto se organiza el duelo con el gigante Pandafilando, en la tragicomedia de Pichou don Quichot se entrega después de haber combatido con los odres de vino y Guérin de Bouscal deja a Fernando la tarea de montar la ficción de la condesa Trifaldi y las dueñas barbudas, derivada de la estancia en casa de los Duques en la Segunda parte del *Quijote*.

Más completo y fiel en los episodios que se representan y en las alusiones a las imaginadas hazañas del caballero, *Dom Quixote de*

¹⁶ Más tarde, hacia los últimos años del siglo XVII, el italiano Girolamo Gigli se apropia de temas quijotescos, incluido el de la locura, para remodelarlos en cuatro de sus obras, una en prosa y tres musicales: *Lodovico Pío* (1687), *Atalipa* (1687-93), *Amore fra gli impossibili* (1693) y *Un pazzo guarisce l'altro* (1698). La música de estas piezas desgraciadamente se ha perdido. Sobre Gigli cf. Bellina 2006; Fido 2006, 13-17; Scamuzzi 2007, 25-70; Frenquellucci 2010; Presas 2015, 197-8; Bellina 2017; Jurado Santos 2018, 73-88. El tema de la locura en dos de ellas se manifiesta en dos personajes que derivan del modelo de Cardenio, pero se inserta en una construcción diegética en buena medida alejada del original cervantino. Se trata del personaje de Lucrina en el melodrama *Amore fra gli impossibili* y de don Ramiro de *Un pazzo guarisce l'altro*, la comedia en prosa.

la Manche se puede considerar un antecedente del libreto de Zeno y Pariati, que después de ochenta años revelará una más profunda comprensión de los diversos niveles de significado de la obra de Cervantes, restituyendo una mayor dignidad a los dos protagonistas de la novela cervantina respecto a la ridiculización sufrida en el teatro europeo de los siglos XVII y XVIII.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Cervantes, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. dirigida por F. Rico. Madrid: Real Academia Española.
- Don Chisciotte in Sierra Morena, tragicommedia per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel carnevale dell'anno 1719. La musica è del signor Francesco Conti, tiorbista e compositore di camera di sua maestà cesarea e cattolica*. Appresso Giovanni van Ghelen, stampatore di corte di Sua Maesta Cesarea e Cattolica, Vienna d'Austria, [1719].
- Guérin de Bouscal, G. [1639] (1979). *Dom Quixote de la Manche*. Genève; Paris: Librairie Slatkine et Librairie Champion.
- Pasquini, G.C. (2017). *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Premessa di L. Dei. Prefazione di A. Jurado Santos. Traduzione spagnola di A. Fiore. Trascrizione del libretto tedesco di G. González Amaya, rivista in veste diplomatica da G. Honnacker. A cura di E. Martini. Coordinatrici della ricerca A. Jurado Santos e L. Riccò. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa 1*.
- Pasquini, G.C. (2019). *Don Chisciotte in corte della duchessa*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Prefazione di D. Pini. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Trascrizione del libretto tedesco di M. Bürgel. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa 9*.
- Pichou (1630). *Les folies de Cardenio. Tragi-comédie*. Paris: François Targa.
- Zeno, A.; Pariati, P. (2019). *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Introduzione, edizione critica e commento di E. Martini. Prefazione di M.C. Ruta, con un saggio di A.L. Bellina. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa 8*.

Fuentes secundarias

- Bellina, A.L. (2006). «Giovanetti cavalieri» e virtuosi giramondo. Dai drammi donchisciotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini». Bernabei, F.; Lovato, A. (a cura di), *Sine musica nulla disciplina*. Padova: Il Poligrafo, 309-26.
- Bellina, A.L. (2017). «*Hidalgos, duchesse e mariti curiosi*. Peripezie del *Quijote* nell'opera italiana del Settecento». *Orillas*, 6, 727-53.
- Bellina, A.L. (2019). «Le imprese di un cavaliere molto errante: Don Chisciotte dalla Sierra Morena a Vienna, Braunschweig, Amburgo, Lisbona, Bologna e Manneheim». Zeno, Pariati 2019, XXVII-XLIII.
- Bertini, F. (2017). «Introduzione». Pasquini 2017, 1-40.
- Cioranescu, A. (1954). «Las "Rodomontades espagnoles" de Nicolas Baudouin», *Estudios de literatura española y comparada*. La Laguna: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 114-35.
- Dalla Valle, D.; Carriat, A. (1979). «Introduction». Guérin de Bouscal [1639] 1979, 1-22.
- Esquivel-Heinemann, B.P. (1993). *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang.
- Fabbri, P. (1990). *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bologna: il Mulino.
- Fido, F. (2006). «Viaggi di Don Chisciotte in Italia nel Settecento. Farsa, follia, filosofia». Frido, F., *Viaggi di Don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 3-38.
- Frenquellucci, C. (2010). *Dalla Mancha a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Grona, G. (1990). *La carriera di un librettista, Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna: il Mulino.
- Juárez-Almendro, E. (2004). «Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de la Sierra Morena». *Cervantes*, 24(1), 39-64.
- Jurado Santos, A. (2018). *El "Quijote" cabalga por Europa (Siglo XVII)*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Lolo, B. (ed.) (2007). *Cervantes y el "Quijote" en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos.
- Martini, E. (2019). «Introduzione». Zeno, Pariati 2019, 1-21.
- Mora Hernández, V. (2018). «Hasta que hubiera despejado aquellas sierras»: Peligro, soledad y penitencia en el espacio serrano de *Don Quijote*. *Cervantes*, 38(1), 63-80.
- Moro, G. (1992). «Trasposizioni musicali». Pini Moro, D. (a cura di), *Don Chisciotte a Padova = Atti della I Giornata Cervantina* (Padova, 2 maggio 1990). Padova: Editoriale Programma, 261-8.
- Presas, A. (2015). «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», en Ruta, M.C.; Lauer, A.R. (eds), «Un paseo entre los centenarios cervantinos», núm. monogr., *Cuadernos AISPI*, 5, 189-202.
- Ruta, M.C. (2013). «L'orizzonte di Cervantes». Cassol, A. et al. (a cura di), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità = Atti del XXVI Convegno dell'Associazione Ispanisti italiani* (Trento, 27-30 ottobre 2010). 2 voll. Vol. 1, *Letteratura*. Trento: Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia, 519-40.

- Ruta, M.C. (2017). «El canto de don Quijote en los libretos de ópera italianos», en Cerrón Puga, M.L.; Tomassetti, I. (eds), «Cervantes e Italia (1616-2016) (Congreso Internacional, Roma 24-26 de noviembre de 2016)», *Critica del testo*, 30(3), 219-35.
- Scamuzzi, I. (2007). *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Scamuzzi, I. (2017) «Don Chisciotte fra opera barocca e opera buffa: il *Don Chisciotte in Sierra Morena* di Francesco Conti». Marengo, F.; Ruffinatto, A. (a cura di), *23 aprile 2016: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*. Milano: il Mulino, 177-87.
- Stoopen Galán, M. (2012). «Sierra Morena: quiebres narrativos, multiplicación de narradores y preeminencia de perspectivas». *eHumanista/Cervantes*, 1, 465-80.
- Tamaro, F. (2006). «Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo Settecento». *Studi ispanici*, 31, 19-50.
- Yllera Fernández, A. (2011) «Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)». *Acto de investidura del grado de Doctor Honoris Causa*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 23-72.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

Las ciudades de Cervantes: corografías entre historia y ficción

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In the context of the Cervantine interest in history, national identity, and travels, this paper aims to offer an overview of Cervantes's cities. More specifically, this study focuses on the descriptions of cities in his novels, which constitutes small examples of corographies with different functions and meanings, which also connects with the historiographical genre.

Keywords Cervantes. Corography. History. Fiction. Spain. Italy.

Índice 1 Mapa urbano: introducción. – 2 Cervantes y las ciudades. – 3 Ciudades cervantinas. – 4 Parada y fonda.

1 Mapa urbano: introducción

Aunque pueda parecer mentira, en Cervantes hay vida más allá de la Mancha, pues no todo acaba con el anónimo lugar de don Quijote que se calla con toda la intención –y la malicia– del mundo para resolverlo al final de la historia como un intento por equiparar la cosa con la contienda de «las siete ciudades de Grecia por Homero», *Quijote*, II, 74).¹ Junto a la fantasía –y la obsesión– hay también lugares con todas las de la ley y, por eso, en vez de meter mi cuarto a espadas en discusiones peregrinas, en esta ocasión se pretende examinar la representación cervantina de la ciudad (en sentido general como centro urbano sin necesidad de título oficial) y entendida como texto (Barthes [1967] 1985; Butor 1974), dentro del marco general de la geo poética (Aínsa 2002) y los *Urban Studies* (Bou 2012).

Cierto es que en el Siglo de Oro todavía no se encuentra la gran pintura urbana de la novela del siglo XIX (del París de Balzac al Madrid «garbancero» de Galdós) ni la ciudad tiene el poder casi omnipresente de *Tiempo de silencio* (1962) de Martín-Santos, pero la literatura moderna en origen está «sociológicamente determinada por las ciudades, asumidas [...] no como escenario material, sino como un estado de ánimo capaz de dar cuenta de una personalidad colectiva de que sin transición se desgajan conductas humanas solo allí concebibles» (Márquez Villanueva [1998] 2004, 142). La ecuación es sencilla: la transformación urbana de la época (Kagan 1986a) con sus muchas ramificaciones reclama una nueva poética con nuevos textos y, por ello, el clásico menosprecio de corte y alabanza de aldea salta por los aires para dar pie a un novedoso menosprecio de aldea y alabanza de corte, que representa a las mil maravillas la novela picaresca (Sáez 2016).²

Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco los comentarios del sabio Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza).

1 Todas las referencias proceden de las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de puntuación.

2 Ver también Brioso Santos 1998 sobre el «sentimiento anticidadano barroco».

2 Cervantes y las ciudades

Por de pronto, habría que comenzar –a modo de contexto– con las andanzas de Cervantes, aunque apenas se sabe que pasa la vida en el cogollo de la corte (Madrid y Valladolid), con la experiencia militar italiana, el encierro en los baños norteafricanos y escapadas más o menos largas por aquí y por allá, especialmente a diversos lugares de la Mancha y media Andalucía, según se puede resumir en el siguiente cuadro:³

1547-1565	Alcalá de Henares ¿Córdoba? ¿Sevilla?
1566-1568	Madrid
1569-1575	¿Barcelona (1571)? Roma Nápoles Lepanto Navarino ¿Túnez? ¿La Goleta?
1575-1580	Argel
1581	Lisboa Orán
1582-1586	Madrid
1587-1597	Sevilla Écija Teba Castro del Río
1601-1606	Valladolid Madrid
1607-1616	Madrid ¿Barcelona (1610)?

Pero es claro que esto quiere decir todo y nada, sobre todo por las muchas dudas y lagunas que hay, como el bailante paso por Barcelona (1571 o 1610). Y es que, si es bien cierto que el conocimiento directo de las ciudades puede ser clave, entre otras cosas porque «toute description fortement investie par un écrivain est d'abord celle d'un pay-

³ Para las peripecias de Cervantes, ver Canavaggio [1983] 2015. El panorama crítico de las ciudades de su vida y obra comprende Barcelona (Riquer [1967] 2003; Micó 2004; Riera 2005; Canavaggio 2007), Nápoles (Canavaggio 2001; De Armas 2014; Ruiz Pérez, en este mismo volumen), Roma (Puig 2001; Piqueras Flores, Santos de la Morena 2017), Sevilla (Márquez Villanueva 2004; Reyes Cano 2004; 2005) y Venecia (De Armas 2011; Sáez 2019a).

sage de l'âme» (Bayard 2010, 95), no es necesario. De hecho, Bayard (2012, 13-62) recuerda que también existen otros cuatro tipos de lugares (desconocidos, recorridos, conocidos de oídas y olvidados) y se puede ser un «viajero casero» (*voyageur casanier*) que se vale de una peregrinación intertextual (a través de libros de viaje, mapas, testimonios contemporáneos y *vedute*, con el constante recurso a las autorreferencias) como complemento o sustitución de la exploración en primera persona. Es más: quizá hasta se pueda decir que las ciudades solamente imaginadas tengan más potencia simbólica por la fuerza de los deseos incumplidos, pues «le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure», a decir de Italo Calvino ([1972] 2015, 42). Y que se lo digan a Cervantes con el sueño americano o el anhelado regreso italiano, que solo consigue de forma ficcional en algún que otro guiño suelto y especialmente en la venganza del *Viaje del Parnaso*.

3 Ciudades cervantinas

Por eso, el Cervantes *flâneur* de papel ya ha despertado cierta curiosidad crítica: amén de algunos apuntes al paso sobre los «trozos efectistas» que funcionan a modo de «serie de emblemas» de los paisajes urbanos cervantinos (Canavaggio 2001, 174), la íntima unión entre espacios y procesos literarios (Rey Hazas 2009, 192) y el *link* entre ciudades y mitología (Barcelona-Hércules, Nápoles-Parténope, Venecia-Calipso) (De Armas 2009; 2011; 2014), García Salinero (1967) distingue entre novelas marítimas (la «Historia del capitán cautivo», *El amante liberal*, *La española inglesa* y el *Persiles*), relatos campesinos (*La Galatea* y el *Quijote*) y textos urbanos (*La ilustre fregona* y *Rinconete y Cortadillo*), al tiempo que señala «un giro en el tratamiento del escenario urbano» cervantino que comprende tanto un progresivo menor artificio retórico como «una devaluación de la ciudad como fondo o escenario», lo que refleja «un orden que va de más a menos en la simpatía cervantina por la ciudad, en términos generales» (1967, 14):⁴ así, se pasa de una inicial descripción «vaga y formularia» de «ciudades exaltadas y quintaesenciadas», a un rápido recuerdo nostálgico en las «ciudades evocadas» y finalmente al detalle costumbrista de las «ciudades vividas» (19-37).

En este orden de cosas, se puede proponer otro deslinde urbano:

1. Mil y una referencias a poblaciones (de aldeas a ciudades) por las razones que sea, con el enigmático «lugar de la Mancha»

⁴ Prosigue con la indicación de «un proceso según el cual Cervantes va abandonando los declamatorios párrafos encomiásticos de una ciudad vista en conjunto, para acabar citando sencillamente y sin aparato, lugares, plazas, callejuelas y mercados que identifican al escenario donde tienen lugar las incidencias de la ficción o los hechos de la historia» (García Salinero 1967, 14).

a la cabeza y seguido de cerca por lugares tanto reales como fantásticos y legendarios (Jauja, la isla Trapobana, la Puente de Plata, las tres Arabias y otros nombres exóticos de ciertos lances del *Quijote* y el *Persiles*).

2. Los espacios urbanos, que mayoritariamente abarcan España e Italia, más la peregrinación del *Persiles* que amplía la mirada por el norte de Europa con su poco –o mucho– de ficción y que en la historia campestre que es el *Quijote* se caracteriza por el regateo de ciudades, ya que el caballero primero descarta ir a Sevilla («no quería ni debía ir [...], hasta que hubiese despejado todas aquellas sierras de ladrones malandrines», I, 14) y luego esquiva Zaragoza para dar en la frente a Avellaneda («por sacar a las barbas del mundo su mentira», II, 72), entre otras razones (Egido 1994; Sáez Pascual 2001) que benefician a Barcelona, «primera y última ciudad» del *Quijote* (Márquez Villanueva 1975, 230).⁵
3. Y, finalmente, las descripciones y elogios de ciudades con todas las de la ley que configuran pequeños ejemplos de corografías y *encomion* (o *laus urbis*), que especialmente se presentan en el *tour* italiano del soldado Rodaja en *El licenciado Vidriera* y el largo periplo persilesco, que son los textos en los que voy a centrarme.

La corografía es un modo de historia a pequeña escala, crónicas «particulares» que combinan varios esquemas retóricos (descripción topográfica, narrativa historiográfica y *laus urbis*) para trazar la historia de un lugar (ciudad o provincia) como una suerte de contrapunto a la versión oficial que se relaciona con el estudio de las antigüedades y el interés por mapas y vistas de ciudades, al tiempo que ofrecía un cauce de configuración para la identidad local (Kagan 1995; 2002). No se confunda, sin embargo, con la topografía (descripción de un lugar concreto) ni con la historia local: la corografía se centra en una demarcación («descripción de algún reino, país o provincia particular», *Autoridades*).

Los textos en cuestión debían seguir una «norma corográfica» (*descriptio*, encomio que a veces llega a ser bautizado un nuevo paraíso terrenal y repaso histórico desde los orígenes), con ciertos puntos clave (la importancia y los privilegios de la ciudad, lealtad a prueba de fuego, nobleza de origen godo, resistencia contra la invasión musulmana, etc.) y otros silencios (dominación árabe, excesos y revueltas, presencia de judíos y musulmanes, etc.), con mucho de propaganda patriótica y su punto de polémica (Kagan 2002, 135-7 y 140-2).

⁵ Riera (2005, 42) anota la simetría entre el silencio de un referente bien conocido (la Mancha) frente a la representación de una ciudad acaso imaginada (Barcelona).

Como quien no quiere la cosa, Cervantes demuestra conocer el género cuando, al final del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, recuerda el *León de España* (Salamanca, Juan Fernández, 1586) de Pedro de la Vecilla Castellanos, que acaba en la hoguera sin examen alguno por el despertar del caballero (I, 7). Pues bien, a partir de este modelo tan de moda en la época y con una serie de cambios lógicos, se conforma el patrón corográfico cervantino que conviene examinar.

Para empezar, los encomios de Cervantes viven preferentemente en prosa, por lo que nada de nada hay en *La Galatea* (que tiene más de poesía que de novela) y bien poco en la poesía suelta, el teatro y el *Viaje del Parnaso* (con la excepción particular de Cartagena, I, vv. 133-138; y Nápoles, III, vv. 158-162). No valen apuntes a la carrera como el asomo de un manojo de lugares de Madrid en el inicio del *Viaje del Parnaso* («Adiós...», con mención del Prado, los «teatros públicos» y «de San Felipe el gran paseo», I, vv. 115-132), como tampoco entra en la cuenta la descripción del sitio real de Aranjuez, pues es un ejemplo de *ars topiaria* con más recuerdos de Garcilaso que otra cosa:

Nuestros peregrinos pasaron por Aranjuez, cuya vista, por ser en tiempo de primavera, en un mismo punto les puso la admiración y la alegría; vieron iguales y estendidas calles, a quien servían de espaldas y arrimos los verdes y infinitos árboles: tan verdes que las hacían parecer de finísimas esmeraldas; vieron la junta, los besos y abrazos que se daban los dos famosos ríos Henares y Tajo; contemplaron sus sierras de agua; admiraron el concierto de sus jardines y de la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas, y sus esquisitos frutales, que por aliviar el peso a los árboles tendían las ramas por el suelo; finalmente, Periandro tuvo por verdadera la fama que de este sitio por todo el mundo se esparcía. (*Persiles*, III, 8)

Desde esta perspectiva, las ciudades cervantinas son únicamente nueve: Barcelona (*Las dos doncellas* y segundo *Quijote*), Toledo y Valencia (*Persiles*) en España, Génova, Luca, Roma y Venecia (entre *El licenciado Vidriera* y el *Persiles*) por Italia, más Lisboa para su contento y Argel para su desgracia (ambas en la despedida persilesca), así como un recuerdo algo más general de las Indias (*El celoso extremeño*).

Se tiende a destacar Barcelona, que aparece en dos pasajes hermanos de *Las dos doncellas* y el segundo *Quijote*, que tienen mucho de la gustosa reescritura de Cervantes:

Admiroles el hermoso sitio de la ciudad y la estimaron por flor de las bellas ciudades del mundo, honra de España, temor y espanto de los circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de los extranjeros, escuela de la caballería, ejemplo de lealtad y satisfacción de todo aquello que de una grande, famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir un discreto y curioso deseo. (*Las dos doncellas*, 465)

me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza única, y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella solo por haberla visto. (II, 72)

Bien mirado, ambas parecen sendos casos de espacios tipificados (Montaner 2018): apenas se admira la situación natural privilegiada («el hermoso sitio», «en sitio y belleza única») de Barcelona y otras condiciones materiales («grande, famosa, rica y bien fundada», con un posible eco de la construcción y los orígenes de la ciudad), para elogiar preferentemente los valores de sus gentes, en epítomes de fuerte sabor de cantinela. Ciertamente es, por tanto, que Barcelona se presenta «encomiada pero no descrita» (García Salinero 1967, 33), mientras que el entusiasmo de Riquer ([1967] 2003, 292, 373) y otros sobre el calor del elogio no parece sostenerse en pie, toda vez que se asemeja a muchos otros pasajes corográficos que van mucho más lejos, aunque se puede entender igualmente como una ventaja para huir de largas tiradas descriptivas (Egido [2007] 2018, 163). En cambio, como anota Egido ([2007] 2018, 145-7, 162-4), el segundo es un caso extraño porque se trata de un recuerdo de don Quijote *a posteriori*, ya fuera de la ciudad y en radical contraste con la desgracia de la derrota sufrida en las playas catalanas.

En cierto sentido, todo comienza en tierras itálicas, que, si bien aparecen un poco por todas partes en Cervantes por buenas razones, la imagen más detallada de las ciudades italianas se encuentra en el paseo soldadesco de *El licenciado Vidriera*, que también comienza con un deseo claro de viaje desde Génova:

Otro día se desembarcaron todas las compañías que habían de ir al Piamonte; pero no quiso Tomás hacer este viaje, sino irse desde allí por tierra a Roma y a Nápoles, como lo hizo, quedando de volver por la gran Venecia y por Loreto a Milán y al Piamonte, donde dijo don Diego de Valdivia que le hallaría si ya no los hubiesen llevado a Flandes, según se decía. (272)

Pero, como siempre ocurre, el plan inicial sufre algunas variaciones: desde Génova pasa por Luca para llegar a Florencia, salta a Roma, Nápoles y Sicilia (Palermo y Micina), regresa a Nápoles y Roma, visita Loreto y conoce Ancona, adora Venecia, hace un salto a Ferrara, Parma

y Plasencia, llega Milán y se despide con Aste para marchar a Flandes y volver a España. Poco es lo que dice sobre Florencia, pero sigue un esquema similar de dar dos pinceladas sobre la naturaleza y la arquitectura que ya había seguido en el miniencomio de Génova de *La Galatea*:

la hermosa ribera de Génova, llena Contentole Florencia en extremo, de adornados jardines, blancas casas así por su agradable asiento como y relumbrantes chapiteles, que, heridos por su limpieza, suntuosos edificios, de los rayos del sol, reverberan con tan fresco río y apacibles calles». encendidos rayos que apenas dejan (El licenciado Vidriera, 272) mirarse. (*La Galatea*, V, 292)

Más claro es el reaprovechamiento del elogio de Luca entre esta novelita ejemplar y el *Persiles*, que arranca de la pequeña dimensión de la *città-stato* de mar para centrarse en las buenas relaciones con los españoles, gracias a su alianza política:

<p>Luca, ciudad pequeña pero muy bien hecha, y en la que mejor que en otras partes de Italia son vistos y agasajados los españoles. (El licenciado Vidriera, 272)</p>	<p>Luca, ciudad pequeña, pero hermosa y libre, que debajo de las alas del imperio de España se descuella, y mira esenta a las ciudades de los príncipes que la desean; allí, mejor que en otra parte ninguna, son bien vistos y recibidos los españoles, y es la causa que en ella no mandan ellos, sino ruegan, y como en ella no hacen estancia de más de un día, no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante. (<i>Persiles</i>, III, 19)</p>
---	---

Con todo, en este recorrido militar brilla la celebración de Venecia:

Venecia, ciudad que, a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico, para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo. Parecirole que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y, finalmente, toda ella en sí y en sus partes digna de la fama que de su valor por todas las partes del orbe se estiende, dando causa de acreditar más esta verdad la máquina de su famoso Arsenal, que es el lugar donde se fabrican las galeras, con otros bajeles que no tienen número. Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento. (*El licenciado Vidriera*, 274)

Con la fuerza que tiene el encomio de un enemigo clásico habitualmente zarandeado de mala manera, el retrato veneciano de Cervantes comprende tanto el patrimonio cultural y económico («riqueza [...] infinita», «abundancia mucha») como su política y su situación estratégica («gobierno prudente», «sitio inexpugnable») y su belleza natural («contornos alegres»), que se redondea con la mención de un centro clave de su poderío («la máquina de su famoso Arsenal») y se compara con el caso de México, en un guiño a las crónicas de Indias (Sáez 2019a).

Más allá de sorpresas, Roma gana por la mano a todos los demás lugares, como joya de las ciudades para Cervantes, que merece de todo: una corografía muy detallada en *El licenciado Vidriera*, la visita demorada de los personajes en el *Persiles* y la guinda del soneto en alabanza y defensa («¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta!», *Persiles*, IV, 3), que es caso único en el panorama urbano (y poético) cervantino. El encomio en cuestión apunta tanto a los lugares santos como a los restos arqueológicos de la *Alma Urbs* (que generalmente se asimila a la *Civitas Dei*):

luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y, así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes; por su famoso y santo río, que siempre llena sus márgenes de agua y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura; por sus puentes, que parece que se están mirando unas a otras, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras deste jaez. Pues no le admiraba menos la división de sus montes dentro de sí misma: el Celio, el Quirinal y el Vaticano, con los otros cuatro, cuyos nombres manifiestan la grandeza y majestad romana. Notó también la autoridad del Colegio de los Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones. Todo lo miró, y notó y puso en su punto. Y, habiendo andado la estación de las siete iglesias, y confesándose con un penitenciario, y besado el pie a Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas, determinó irse a Nápoles. (*El licenciado Vidriera*, 272-3)

En toda lógica, el *Persiles* es –entre otras muchas cosas– un libro de viaje de los buenos que está marcado por una peregrinación europea donde por dos veces se manifiesta una suerte de deseo turístico: si el polaco Ortel Banedre cuenta que, de regreso a casa, pretendía «ver primero todas las mejores y más principales ciudades de España» (III, 6), una vieja peregrina sigue una ruta de monasterios (III, 6).

Así las cosas, el camino del escuadrón peregrino va de ciudad en ciudad, según una ruta verosímil (coincidente con lo que se indica en el *Repertorio de todos los caminos de España*, 1546, de Juan Villuga) (Lozano-Renieblas 1998, 115), pero casi siempre desde fuera porque las prisas de continuar viaje hasta Roma vía Barcelona los animan. O sea, el escaso espacio dedicado a las ciudades en el *Persiles* (Canavaggio 2014, 238-9) es una verdad a medias: sí, en tanto no entran en muchas de ellas y no alcanzan categoría de lugar para la acción; no, porque algunas son capitales para la historia.

Un buen ejemplo de esta labor de escamoteo urbano es la simbólica corografía de Toledo:

¡Oh peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades, en cuyo seno han estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos, para volver a resucitar su muerta gloria y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias! ¡Salve, pues, oh ciudad santa, y da lugar que en ti le tengan estos que venimos a verte! (III, 8)

Si para alguno está de más (es «sintética y desvaída» para García Salinero 1967, 21), la minicorografía toledana de Cervantes tiene mucho sentido como recuerdo del pasado visigótico en la doble dimensión política (antigua sede de la corte) y religiosa (sede de la iglesia primada), amén de otras cosas (Sáez 2018; 2019b, 145-58). Es más: esta estampa goda española casa bien como contraste a las aventuras precedentes en el norte europeo.

La dinámica se repite con Valencia, que dejan de lado pero conocen por el relato de terceros, que sustituye a la gran fama de Toledo:

Cerca de Valencia llegaron, en la cual no quisieron entrar por escusar las ocasiones del detenerse; pero no faltó quien les dijo la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos, y, finalmente, todo aquello que la hace hermosa y rica sobre todas las ciudades no solo de España, sino de toda Europa; y principalmente les alabaron la hermosura de las mujeres y su estremada limpieza y graciosa lengua, con quien sola la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable. (*Persiles*, III, 12)

En cambio, Lisboa es central en la novela porque hace las veces de la tierra prometida tras un largo viaje, que viene anunciado como el cielo en la tierra («mejor diría ¡cielo, cielo!», III, 1):

Agora sabrás, bárbara mía, del modo que has de servir a Dios, con otra relación más copiosa, aunque no diferente, de la que yo te he hecho; agora verás los ricos templos en que es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve y notarás có-

mo la caridad cristiana está en su punto. Aquí, en esta ciudad, verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen, y el que en ellos pierde la vida, envuelto en la eficacia de infinitas indulgencias, gana la del cielo. Aquí el amor y la honestidad se dan las manos y se pasean juntos; la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia y la braveza no consiente que se le acerque la cobardía. Todos sus moradores son agradables, son cortesés, son liberales y son enamorados, porque son discretos. La ciudad es la mayor de Europa y la de mayores tratos, en ella se descargan las riquezas del Oriente y desde ella se reparten por el universo; su puerto es capaz no solo de naves que se puedan reducir a número, sino de selvas movibles de árboles que los de las naves forman; la hermosura de las mujeres admira y enamora; la bizarría de los hombres pasma, como ellos dicen; finalmente, esta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo tributo. (*Persiles*, III, 1)

En este caso, se trata de un elogio anticipado, poco antes de llegar a la meta, que se realiza a través de un parlamento que abarca el elogio de diversos lugares («ricos templos», «muchos hospitales», «puerto»), valores de sus habitantes («el amor y la honestidad», «la cortesía» y «la braveza», «discretos», «hermosura», «bizarría», etc.), con un acento especial en la grandeza y prosperidad del lugar como uno de los mayores puertos de Europa para los negocios mercantiles («tratos»).⁶

La cruz de la moneda es Argel, que se presenta –en otro giro novedoso– solo mediante el «pintado lienzo» de los falsos cautivos:

Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomia y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puesto universal de cosarios y amparo y refugio de ladrones, que, de este pequeñuelo puerto que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el *plus ultra* de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas, que, por estar rodeadas del inmenso mar Océano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. (*Persiles*, III, 10)

Frente al cielo lisboeta, Argel es el infierno por los criminales que alberga («cosarios» y «ladrones») y el gran mal que hacen desde un lugar tan reducido («pequeñuelo»).

Para el final queda la evocación elusiva de las Indias en *El celoso extremeño*:

⁶ Según Egido (2018, 449) se ajusta a la «perspectiva visionaria del *Apocalipsis*», aunque la descripción de la Jerusalén celeste es fundamentalmente simbólica.

Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores (a quien llaman «ciertos» los peritos en el arte), añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos. (326)

En una visión bastante tópica que no entra en detalle alguno, como es lógico al ser una viñeta de segunda mano, América se presenta como una tierra de oportunidades para gentes de mal vivir («desesperados», «alzados», «homicidas», «jugadores» y «mujeres libres»), una arriesgada vía de escape más que otra cosa que, aunque se deje entre paréntesis, le sale bien a Cañizares.⁷

4 Parada y fonda

Arcadías y lugares manchegos aparte, en el mundo de Cervantes hay espacio para lugares reales: al oportuno paso por el tamiz de la adaptación a un argumento literario se suma el modelo corográfico para el encomio de un selecto grupo de ciudades. Esta suerte de canon urbano se divide equilibradamente entre la patria y la Italia de sus amores, aunque hay alguna ausencia sorprendente (Madrid y Sevilla) y de Nápoles apenas se dice que era «ciudad, a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aun de todo el mundo» (*El licenciado Vidriera*, 273). Si bien algunas veces tira de tópicos, Cervantes da vueltas a un patrón muy esquemático que se caracteriza por la brevedad (salvo con Lisboa y Roma), una descripción mínima y una atención preferencial a gentes y valores del lugar, pero no siempre se consideran ciertos rasgos corográficos (explicación de los orígenes, repaso histórico, etc.), salvo en un par de casos significativos (Roma, Toledo), y en otro se puede encontrar una comparación intertextual (Venecia). En este marco, la reescritura es un recurso fundamental, como prueba el reciclaje de los dos encomios de Barcelona (*Las dos doncellas* y el segundo *Quijote*) y las variaciones sobre Luca y Roma (ambos en *El licenciado Vidriera* y el *Persiles*). Entre el deseo y el recuerdo, se puede decir -con Cortázar- que las ciudades para Cervantes son espacios para armar.

⁷ Sobre América y Cervantes, ver Brioso Santos 2006, entre otros.

Bibliografía

- Aínsa, F. (2002). *Espacios del imaginario latinoamericano: propuestas de geopolítica*. Pról. de V. López Lemus. La Habana: Arte y Literatura.
- Barthes, R. (1985). «Sémiologie et urbanisme [1967]». *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 261-71.
- Bayard, P. (2010). *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*. Paris: Minuit.
- Bayard, P. (2012). *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*. Paris: Minuit.
- Bou, E. (2012). *Invention of Space: City, Travel and Literature*. Madrid; Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Brioso Santos, H. (1998). *Sevilla en la literatura del Siglo de Oro: el sentimiento anticidadano barroco*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Brioso Santos, H. (2006). *Cervantes y América*. Madrid: Marcial Pons.
- Butor, M. (1982). «La ville comme texte». *Répertoire IV*. Paris: Les Éditions de Minuit, 33-41.
- Calvino, I. [1972] (2015). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Canavaggio, J. (2001). «Cervantes y Nápoles». Sánchez García, E.; Cerbo, A.; Borrelli, C. (eds), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento = Atti del colloquio internazionale Istituto Universitario Orientale* (Napoli, 21-23 ottobre 1999). Napoli: Estratto, 173-87.
- Canavaggio, J. (2007). «Cervantes y Barcelona». Riera, C.; Serés, G. (eds), *Cervantes, el "Quijote" y Barcelona*. Barcelona: Fundació Casa Catalunya, 49-58.
- Canavaggio, J. (2014). «La España del *Persiles*». *Retornos a Cervantes*. Pamplona; New York, IDEA, 235-51. Trad. de: «L'Espagne du *Persiles*». *Les Langues Néolatines*, 327, 2003, 21-38.
- Canavaggio, J. [1983] (2015). *Cervantes*. Trad. de M. Armiño. 5a ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Cervantes, M. de (2013). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2014). *La Galatea*. Ed. de J. Montero, F. Gherardi y F.J. Escobar Borrego. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2015). *Comedias y tragedias*. Ed. y coord. de L. Gómez Canseco. 2 vols. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. y dir. de F. Rico. 2 vols. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesías*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2018). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz; estudio de I. Lozano-Renieblas. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2019). *Información de Argel*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2020). *Entremeses*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- De Armas, R.A. (2009). «Don Quixote's Barcelona: Echoes of Hercules' *Non Plus Ultra*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29(2), 107-28.
- De Armas, F.A. (2011). «Calypso's Island: Venice in Cervantes' *El licenciado Vidriera*». Hidalgo, J.M. (ed.), «*La pluma es lengua del alma*»: ensayos en honor de Michael Gerli. Newark: Juan de la Cuesta, 97-113.
- De Armas, F.A. (2014). «El virreinato de Nápoles en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2(1), 87-98.
- Egido, A. (1994). «La Cofradía de San Jorge y el destino de don Quijote», en *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU, 231-47.

- Egido, A. [2007] (2018). «Alba y albergue de don Quijote en Barcelona». *Por el gusto de leer a Cervantes*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 139-90. Original en: *Cervantes, el "Quijote" y Barcelona*. Coord. de C. Riera y G. Serés. Barcelona: Fundación La Caixa, 91-132.
- Egido, A. (2018). «El cielo de Lisboa». *Por el gusto de leer a Cervantes*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 447-89. También en: *Cervantes, el "Quijote" y Barcelona*. Ed. de M.F. Abreu. Berlin; New York: Peter Lang, 2019, 15-53.
- García Salinero, F. (1967). «Teoría literaria de la ciudad en Cervantes». *Papeles de Son Armadáns*, 47, 13-37.
- Kagan, R.L. (1986). «Ciudades del Siglo de Oro». Kagan, R.L. (dir.), *Las ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 68-83.
- Kagan, R.L. (1995). «La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación». *Studia historica: historia moderna*, 13, 47-60.
- Kagan, R.L. (2002). «Clío y la Corona: escribir historia en la España de los Austrias». Kagan, R.L.; Parker, G. (eds), *España, Europa y el Mundo Atlántico: homenaje a John H. Elliott*. Trad. de L. Blasco y M. Condor. Madrid: Marcial Pons, 113-50. Trad. de: «Clio and the Crown: Writing History in Habsburg Spain». Kagan, R.L.; Parker, G. (eds), *Spain, Europe and the Atlantic World: Essays in Honor of John H. Elliott*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 73-99.
- Lozano-Renieblas, I. (1998). *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Márquez Villanueva, F. (1975). *Personajes y temas del "Quijote"*. Madrid: Taurus.
- Márquez Villanueva, F. [1998] (2004). «Sevilla y Cervantes, una vez más». *Cervantes en letra viva: estudios sobre la vida y la obra*. Reverso: Barcelona, 129-50. Original en: *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura y recepción = Actas del Coloquio Internacional* (Estepa, diciembre de 1998). Coord. de P. Ruiz Pérez. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1998, 65-83.
- Micó, J.M. (2004). *Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Península.
- Montaner, A. (2018). «Locus horroris: las palabras y el concepto». Pérez Rodríguez, E. (ed.), *Las palabras del paisaje y el paisaje en las palabras de la Edad Media: Estudios de lexicografía latina medieval hispana*. Turnhout: Brepols, 177-202.
- Piqueras Flores, M.; Santos de la Morena, B. (2017). «Roma en Cervantes, de *La Galatea* al *Persiles*». *eHumanista/Cervantes*, 6, 172-82.
- Puig, I. (2001). «Imagen y significado de la ciudad de Roma en las *Novelas ejemplares*». Villar Lecumberri, A. (ed.), *Cervantes en Italia = Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 septiembre 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 329-35.
- Rey Hazas, A. (2009). «Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino». *Anales Cervantinos*, 41, 189-215.
- Reyes Cano, R. (2004). «Cervantes y Sevilla: historia de una relación humana y literaria». *Don Quijote en el reino de la fantasía*. Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 19-50.
- Reyes Cano, R. (2005). *Itinerarios de la Sevilla de Cervantes: la ciudad en sus textos*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Riera, C. (2005). «Cervantes, el *Quijote* y Barcelona (hipótesis de una estancia Barcelona de Cervantes en 1571)». *Anales Cervantinos*, 37, 33-43.

- Riquer, M. de [1967] (2003). «Cervantes en Barcelona». *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 287-385.
- Sáez, A.J. (2016). «Otra vuelta de tuerca: menosprecio de aldea y alabanza de corte en la novela picaresca». *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(8), 859-73.
- Sáez, A.J. (2018). «Los godos de Cervantes». *Rassegna iberistica*, 42(110), 239-54. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/002>.
- Sáez, A.J. (2019a). «Cervantes y Venecia: una nota a *El licenciado Vidriera* sobre las crónicas de Indias». *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 8, 1-13.
- Sáez, A.J. (2019b). *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Sáez Pascual, M. (2001). «Zaragoza y don Quijote: ¿una aventura frustrada o un mito inalcanzable?». Bernat Vistarini, A. (ed.), *Volver a Cervantes = Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 723-9.

Motivos quijotescos y metaficción cervantina en el «Tríptico del carnaval» de Sergio Pitol

Luis Carlos Salazar Quintana

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

Abstract Specialised critics have dealt extensively with the influence that Mikhail Bakhtin had on Sergio Pitol through the concept of carnival. They have neglected, however, the aesthetic debt that the Mexican writer owes to Miguel de Cervantes. This kind of influence can be seen not only in the quixotic topics recreated in Pitol's production but also in his metafictional conception. This article offers an approach to the narrative series called "Tríptico del carnaval" – perhaps the most popular by Pitol – and explains some of Cervantes's metafictional strategies, such as the breaking of the fourth wall, autobiographical fiction, and parodic intertextuality.

Keywords Don Quixote. Sergio Pitol. Tríptico del carnaval. Metafiction.

Índice 1 La metaficción cervantina. – 2 La tematización de la escritura y la ficción autobiográfica. – 3 La novela-enciclopedia y la intertextualidad paródica.

1 La metaficción cervantina

Michel Foucault considera que el *Quijote* «es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y diferencias», porque «el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas» (2005, 55). En su constitución de signo, la palabra se desplaza hacia otro lugar cada vez que la intentamos anudar mediante un código, por lo que la noción de verdad se fragmenta y se dispersa en el acontecimiento de lo nombrado. La semejanza que el lector anti-



guo creía encontrar entre los mundos creados en los textos y la vida concreta humana, ahora se vuelve discrepancia. Lo *legible*, dice Foucault, se ha escindido de lo *visible* (2005, 53).

En este marco, la imagen del libro y del autor, como entidades logocéntricas, son objeto de parodia en el *Quijote*, en virtud de que los signos analógicos de la verdad se convierten en la expresión de un conflicto pautado por el gesto de la enunciación y la consigna del *archivo*, que en palabras de Foucault es «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (2006, 219). La confianza que se tenía en la palabra como espejo de las cosas a través del libro y del autor como voz autorizada, se dispersan en el texto de Cervantes y surge la escritura como *sistema de enunciabilidad* (2006, 220). La majestad de la palabra canónica es sustituida por el discernimiento, lo cual produce la toma de conciencia del ser en su devenir. Lo anterior explica por qué se atribuye a Cervantes el origen de la metaficción como sistema expresivo, que si bien ya se practicaba antes que él –basta con observar la función del rapsoda dentro de la Odisea o los juegos paródicos en Aristófanes–, hay unanimidad entre los teóricos del tema (Dorado Arroyo 2020, 12-14) cuando afirman que nadie mejor que el alcalaíno supo capitalizar este recurso en un nivel tan complejo y versátil. Aunque hoy día la palabra ‘metaficcional’ corre el riesgo de designificarse por su uso indiscriminado en la crítica, conviene decir también que es el término más uniforme entre otros posibles –anti-novela, paraficción, ficción posmoderna, etc.– para referirse al procedimiento que permite que «una ficción se refiera a sí misma o explique su carácter ficcional» (2020, 10), lo cual sitúa al lenguaje en un plano autorreflexivo y crítico.

Sobre esta base, en las siguientes líneas busco acercarme a las novelas que integran el «Tríptico del carnaval» del escritor mexicano Sergio Pitol: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1990), a través de algunas estrategias metaficcionales que podemos identificar como claves en el *Quijote*, entre otras, la tematización de la escritura, la ficción autobiográfica y la intertextualidad paródica. Lo anterior nos pondrá en disposición de apreciar la influencia cervantina en la producción de Pitol, pero también podría ofrecernos una interpretación del funcionamiento del libro y del nombre autoral como objetos de fabulación y su desplazamiento estratégico como gestores de significado en la historia.

Ganador del Premio Cervantes en 2005, Pitol plantea que hasta antes del *Quijote* los géneros se practicaban en universos cerrados y lineales (Pitol 2011, 24). Las novelas de caballerías, la pastoril, la picaresca, atendían a sus propias convenciones. Pero Cervantes no solo sabe aprovechar lo mejor de estos géneros, sino al mezclar sus procedimientos espontánea y libremente logra crear la primera novela moderna. Por tal motivo, Pitol considera que:

no hay ninguna ulterior corriente literaria que no le deba algo: las varias ramas del realismo, el romanticismo, el simbolismo, el expresionismo, la literatura del absurdo, la nueva novela francesa, y muchísimas más encuentran sus raíces en la novela de Cervantes. (2011, 24)

Interesa destacar que tal influencia llega a Pitol no solo por vía directa del texto cervantino sino también a través de dos canales fundamentales: por un lado, la mediación de la novela del XIX y XX, de la que Pitol fue experto y en muchos casos traductor –son dignas de mención las que hizo sobre James, Austen, Madox Ford, Pliniak, Chejov, Gogol, entre otras muchas–; y por otro, la asimilación de la teoría literaria, especialmente la escrita por Viktor Shklovski en *Sobre la prosa literaria* (1925) y Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1965).

2 La tematización de la escritura y la ficción autobiográfica

En atención a lo que señala Carmen Dorado, la tematización de la escritura es tal vez la técnica más socorrida de la novela moderna. Se trata de «problematizar y exponer deliberadamente el acto de la escritura» por medio de su propia representación (2020, 56). Ya los formalistas rusos habían encontrado un término para definir el procedimiento que ponía al desnudo el proceso de la escritura y lo llamaron *pyřmi obnazenie* (Sanmartín Ortí 2007, 226). Víktor Shklovski, en particular, consideraba que este recurso le permitió a Cervantes comunicarse de una manera diferente con el público, potenciando así la función realista del texto. Al intercalar los planos de la ficción con la puesta en escena de la escritura, Cervantes logró cambiar la forma en que podía leerse un texto. Ahora el lector estaba llamado a discernir, mediante un pacto de lectura, aquello que debería ser considerado real y aquello que era ficticio. Al combinar ambos planos, Cervantes lograba que su público sometiera a juicio las convenciones literarias y su propia concepción de la realidad. El efecto producido era, según Shklovski, una *ostranenie* o extrañamiento que obligaba al receptor a cooperar activamente en el desciframiento del texto y a modificar sus preintenciones lectoras (Shklovski 1995, 140).

El prólogo de la primera parte del *Quijote* es un ejemplo notable de esta práctica autorreflexiva del texto, donde un supuesto amigo del autor le hace recomendaciones a su escritura en ciernes. Otro ejemplo lo tenemos en I, 9, donde se ofrecen aclaraciones sobre la historia del vizcaíno dejada inconclusa en el capítulo anterior. Este modo discursivo permea prácticamente toda la novela de Cervantes pero, como observa Shklovski, es un mecanismo central en la segunda parte en la que domina la intervención narratorial. Haciendo parodia de

la historigografía, el segundo autor matiza lo dicho supuestamente por Cide Amete o bien exhibe la falsedad de la otra historia que anda circulando sobre el hidalgo y su escudero. Algunos ejemplos de esta estrategia metaficcional los encontramos en II, 24, donde se advierte que la historia sobre la Cueva de Montesinos fue considerada apócrifa por Cide Amete; o en II, 27, en que el autor pondera las contradicciones del cronista cuando «juraba como católico cristiano» lo que iba a contar como moro; o en II, 44, donde se dan razones sobre las historias intercaladas de la primera parte y por qué en la Segunda el autor ha decidido cambiar su modo de narrar, etcétera.

Sergio Pitol no fue indiferente a esta técnica cervantina; al contrario, podemos pensar que su lectura de *O teorii prozy* de Shklovski pudo haber influido de manera decisiva en sus diseños narrativos. Muestra de ello son las diferentes citas que hace Pitol en homenaje al teórico soviético a lo largo de su obra; destaca aquella que da a conocer en *El viaje* (2000), donde describe la fortaleza física y moral de Shklovski quien, con 85 años a cuestas, logra reponerse de una terrible caída sufrida en un hotel de Londres (Pitol 2000, 35-6). En *El arte de la fuga* (1996), Pitol narra su impacto cuando conoció personalmente al gran maestro: «Me invitó a su estudio y lo oí hablar durante toda una mañana. ¡Quedé deslumbrado! No lograba explicarme cómo había podido prescindir hasta entonces de aquel mundo cargado de incitaciones luminosas», y más adelante: «Leí [...] con indecible placer [...] *La teoría de la prosa* de Sklovski [sic], ya que también su teoría literaria se apoyaba en obras concretas: las de Boccaccio, Cervantes, Sterne, Dickens y Biely» (Pitol 1996, 174). Parece innegable entonces la influencia que pudo haber ejercido Shklovski en Pitol, lo cual puede constatarse no solo por los procedimientos puestos en práctica a lo largo de su obra sino porque a ello se agregan los motivos quijotescos que crean un parentesco singular con la obra del alcaíno. Empecemos por analizar la tematización de la escritura.

En la primera pieza del Tríptico, *El desfile del amor*, Miguel del Solar, historiador de profesión, pretende inicialmente indagar en las repercusiones sociales que tuvo el año de 1942 para México, cuando, presionado por los Estados Unidos, declara la guerra a Hitler y a sus aliados; pero, en un segundo plano, Del Solar también está interesado en dar con la verdad acerca del asesinato del joven austriaco Erich María Pistaeur, ocurrido el 14 de noviembre del año en mención, a las afueras del edificio Minerva donde el historiador vivió cuando era todavía un niño. La idea de reconstruir el pasado colectivo desde la esfera individual obliga al personaje a salir de su zona de confort. A partir de este momento la novela se convierte en un viaje de exploración semejante a la salida que emprende don Quijote para probar si todo aquello que ha leído es cierto. Para cumplir con su propósito, Del Solar revisa en los periódicos de la época, en los archivos judiciales y entrevista a cada una de las personas que habían asistido la

noche del crimen a la galería de Delfina Uribe en el Minerva, lo que explica que la novela se convierta en un desfile de personajes divetidos y extravagantes. En todos los casos sin embargo solo encuentra distanciamientos con la realidad: primero, advierte el tono sensacionalista de la Nota Roja; después, el modo elusivo del discurso jurídico; y por último, los diálogos y testimonios de los personajes abren estructuras en abismo que terminan descentrando el objetivo original. Lo que en principio constituía la búsqueda de un hecho histórico deviene, como el mismo Del Solar manifiesta, en «una parodia de investigación policiaca» (Pitol [1984] 2013, 140).

En la segunda novela del carnaval, *Domar a la divina garza*, la ruptura de la cuarta pared al modo cervantino se hace más evidente. Los archítitulos que acompañan cada capítulo aluden al *Quijote*: «Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiones sobre los materiales con los que se propone construir una novela» (Pitol [1988] 1989, 9); «Donde se narran aventuras variadas de Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul» (20), etc. Además de esto, el relato comienza poniendo a la vista del lector las anotaciones que ha hecho el novelista como si se tratara de un taller preparatorio; tal aspecto connota el modo como en el primer prólogo del *Quijote* el autor manifiesta una suerte de inseguridad respecto de la historia que va a contar, manifestándonos de paso el poco orgullo que siente por su protagonista, a quien tilda de «seco y avellanado». Así como en el *Quijote* la historia es entregada a un segundo autor, encargado de reconstruir lo dicho por Cide Hamete Benengeli, mencionando de paso el poco crédito que tienen los historiadores árabes, de manera parecida en *Domar* se introduce un segundo portavoz del texto que es justamente Dante C. de la Estrella, en clara alusión a Alighieri pero también al rival del autor a quien, según las notas del primer capítulo, poco debe de confiársele. El recurso del narrador infidente, encargado de transmitir la historia de modo incierto, es explotado al máximo por Pitol, lo cual crea no solo un efecto de extrañamiento, como señala Shklovski a propósito del *Quijote*, también da lugar a la ficción autobiográfica como veremos más adelante.

De la misma manera que en la obra cervantina los actantes relatan sus historias, movidos por alguna asociación espontánea, como cuando el hidalgo ofrece su discurso de la Edad de Oro, inspirado por las bellotas que le han compartido los cabreros, Dante C. de la Estrella narra sus aventuras excitado por el recuerdo que le ha inspirado el rompecabezas de la Mezquita de Estambul que los niños de la familia Millares arman en la sala. Así, la presencia omnisciente y silenciosa a ratos del autor implícito aparece de vez en cuando para hacer algún apunte o contraindicación de la historia que narra De la Estrella: «Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelis-

ta, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró una tarde de lluvia en Tepoztlán, sentado en medio de un confortable sofá de cuero negro en la sala estudio de Salvador Miralles» (Pitol [1988] 1989, 20).

En la tercera pieza del Tríptico, *La vida conyugal*, se emplea la tematización de la escritura desde el inicio cuando el narrador toma conciencia del carácter ficcional de su texto y aprovecha para manifestar sus consideraciones sobre el tema: «Jaqueline Cascorro, la protagonista de este relato, conoció durante gran parte de su vida las experiencias conyugales de rutina: arrebatos, riñas, infidelidades, crisis y reconciliaciones» (Pitol 1990, 7). En efecto, en esta historia, se dan los pormenores de la vida matrimonial de María Magdalena, quien decide cambiar su apelativo por el de Jaqueline Cascorro en virtud de sus pretensiones sociales. De manera semejante a como Alonso Quijano altera su nombre y personalidad, movido por el entusiasmo de sus lecturas, Jaqueline también es presa de la enajenación literaria a causa, en este caso, de las novelas románticas y eróticas que leyó en su juventud cuyas emociones ha dejado plasmadas en un cuaderno azul (7). Si don Quijote sale de la aldea a buscar agravios y entuertos para componer las cosas que «andan mal en el mundo» y solo encuentra descalabros e infortunios, Cascorro por su parte vive obsesionada en vengarse de su marido a consecuencia de sus infidelidades, por lo que determina pagarle con la misma moneda. Sin embargo, las experiencias vividas con sus diferentes amantes no hacen sino mostrarle la otra cara de la luna: «Con toda seguridad se asombraría si leyera los trozos literarios copiados muchos años atrás en aquel cuaderno olvidado» (8); y después: «Bajó de nuevo a comprar un cuaderno y una estilográfica para intentar escribir una crónica de su noviazgo y de los primeros años de casada. Parecía haber olvidado todo lo aprendido en el taller de creación literaria» (130). Cascorro urde en su imaginación entonces cómo deshacerse de su marido, creyendo que cumple las veces de una novela policiaca, pero los resultados son desastrosos para ella debido a la falta de cálculo en los detalles: se dispara en el pie, se fractura un hombro y, en fin, hace de su cuerpo, igual que el de la Triste Figura, un territorio del castigo. Por su parte, el esposo Nicolás Lobato, convertido en principio en un exitoso empresario gracias al engaño y a su pragmatismo, jamás advierte de los macabros propósitos de Jaqueline; pero esto a la postre poco importa ya que pesa más sobre él el cambio de fortuna, de modo que pierde su capital y solo le queda la antigua ferretería que le había dejado su padre. No obstante, su mayor castigo será tener que permanecer con su esposa el resto de sus días, a quien termina empujando en una silla de ruedas. El remate de la historia es implacable: «Celebraban un nuevo aniversario de casados» (Pitol 1990, 134).

Otra de las técnicas metaficcionales cervantinas que podemos identificar en el Tríptico es la ficción autobiográfica, a la que Pitol

denominó «tercer personaje» (Pitol 2011, 18-24). En realidad, señala el autor poblano, poco sabemos de la vida de Cervantes en vista de que no dejó cartas, papeles íntimos o confesiones. Las experiencias carcelarias de Cervantes, su participación en la batalla de Lepanto o su cautiverio en Argel aparecen como trasfondo de la trama que protagonizan don Quijote y Sancho, y de ahí que su «presencia en el libro *sea inmensa*» (2011, 18). De la misma manera, las obras de Pitol son endorreferenciales en grado sumo. *El desfile del amor*, por ejemplo, comienza en presente de indicativo para crear la ilusión de sincronía entre los hechos narrados y el tiempo de la escritura: «Un hombre se detiene frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973» (Pitol [1984] 2013, 9). La edad de Miguel del Solar parece ser un dato inequívoco del pacto de lectura que la novela desea establecer. Como se sabe, Pitol nació en 1933, de modo que para 1973, tiempo en el que el historiador se encuentra parado frente al Minerva según el déictico inicial de la novela, corre paralelo con la vida del autor; y a esto se suma la descripción física y los gestos del personaje que corresponden a los del mismo Pitol:

El personaje debe de tener cuarenta años. Viste pantalón de franela gruesa, café oscuro, y una chaqueta de tweed, del mismo color, ligeramente jaspeada. La corbata es de lana tejida, ocre. En esa esquina y, sobre todo en ese pórtico su atavío, así como cierto modo de permanecer de pie, de llevarse la mano al mentón, resultan absolutamente naturales. (Pitol [1984] 2013, 10)

Otro dato relevante es que Pitol, en efecto, vivió en ese edificio extraño y anacrónico de la colonia Roma llamado Minerva, pero que es conocido en realidad como la 'Casas de las brujas'.¹ Las preocupaciones de Miguel del Solar por indagar la verdad de su pasado por tanto se empatan con los intereses que el autor tiene al intentar recuperar una época de la historia mexicana que hasta cierto punto había sido contada de otra manera por el muralismo de Rivera, Siquieros u Orozco o por el cine del Indio Fernández o Ismael Rodríguez, donde se ofrece una visión idealizada de la vida de la provincia exaltando los valores de la Revolución o bien exacerbando el espíritu nacionalista mexicano. Sin embargo, en *El desfile del amor* se proyecta una realidad diferente. La vida del espionaje entre agentes nazis y comunistas, así como la convivencia de extranjeros que llegan a México por motivos de la guerra, desde los exiliados españoles hasta los judíos

1 A. García, «El edificio de la Roma donde se asesinaba gente», *El universal*, 18 de julio 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/18/el-edificio-de-la>.

y rusos perseguidos por Hitler y Stalin, brindan un ambiente cosmopolita que Pitol sabe representar de modo paródico en el *Minerva*.

La ficción autobiográfica es más ostensible no obstante en *Domar a la divina garza*, cuyos hechos se encuentran registrados en gran medida en su libro *El viaje*, donde relata la experiencia vivida en la primavera de 1986 en los países europeos del Este y la Unión Soviética, justo en el momento de mayor tensión política en la URSS. Al dar su conferencia en un recinto de Georgia, «Fernández de Lizardi y *El periquillo sarniento*, primera novela mexicana», Pitol narra un hecho singular que fue el detonador de *Domar*; y es que entre el poco público que había asistido esa tarde sobresalía una mujer que escuchaba con gesto despótico la exposición de Pitol hasta el momento en que este cita un amplio fragmento del *Periquillo* donde sobresalen las imágenes coprológicas del pícaro. Las risotadas a cada paso del fragmento leído por Pitol terminan por invertir la apariencia aristocrática y adusta de la mujer alisonante, sobre todo cuando interrumpe la lectura para decir a viva voz: «Ese, señores, es el México que adoro» (Pitol 2000, 38). La dama en cuestión era Marietta Karapetian, quien, según la crónica de Pitol, había acompañado a su esposo, el antropólogo Adam Karapetian, por los pueblos del sur de México, animados por describir las fiestas del trópico. La que más había llamado su atención era aquella que consistía en una celebración religiosa con final pagano, en virtud de que se santificaba la fertilidad de la tierra mediante una defecación comunal. Desde luego, Pitol inventa esta fiesta para poner en tensión la solemnidad académica y las necesidades del bajo vientre que caracterizan el carnaval bajtiniano. Esta experiencia, a medio camino entre la realidad y la ficción autobiográfica, es trasladada como argumento principal a *Domar*, donde Karapetian, ahora con el apelativo de Karapetiz, impulsa la historia del licenciado Dante C. de la Estrella, que sentado en la sala de la familia Millares, decide compartir su historia con un público que le brinda poca atención hasta el momento en que este narra su excrementicio encuentro con la *divina garza*.

3 La novela-enciclopedia y la intertextualidad paródica

Una de las notas principales que caracterizan las lecturas que Shklovski dedicó al *Quijote* se refiere a la manera como en esta novela el autor yuxtapone textos heterogéneos para construir su relato, con lo cual logra acentuar sus contrastes. De acuerdo con Pau Sanmartín, la colisión de materiales diversos que Shklovski observa en el *Quijote* puede ser analizada en dos planos: uno semántico y otro sintáctico (Sanmartín Ortí 2007, 225-6). En el primero, Cervantes contrapone la locura del personaje con su sabiduría; de esta manera la narración se vale de una serie de giros inesperados que avanzan de la seriedad a la comicidad. Las historias que comprenden la

saga de Grisóstomo y Marcela son un ejemplo de lo que manifiesta Shklovski, pues en esta se combinan estilos y géneros, yendo de lo grave (el discurso de la Edad de Oro, la canción desesperada de Grisóstomo o la defensa retórica de Marcela) a lo irrisorio, tal como sucede en la escena donde el narrador advierte de lo poco útil que fue la apasionada retórica de don Quijote ante su público compuesto de cabreros, o de la innecesaria intervención del hidalgo para defender la causa de Marcela frente a sus detractores. En cuanto al nivel sintáctico, Sanmartín pondera cómo Shklovski define la construcción del *Quijote* a manera de mosaico o mesa plegable, de tal suerte que van encadenándose una serie de textos disímbolos, generando la sensación de un mundo fragmentado y discontinuo (Sanmartín Ortí 2007, 226). Una de las consecuencias de esta estrategia de intercalación textual es la imagen de una novela-enciclopedia, lo cual da lugar a la convivencia de repertorios cultos y populares.

En las novelas del Tríptico este procedimiento es fundamental. El título de *El desfile del amor*, como sabemos, es tomado de la película de Ernst Lubitsch *The love parade* (1929), pero en un sentido irónico. A diferencia del filme, la novela de Pitol hace escarnio de los sentimientos amorosos que terminan derrotados por la ansiedad y la angustia de los personajes. Al convertirse el mundo referencial de *El desfile del amor* en una representación carnavalesca de la sociedad, no es extraño que Pitol haya acudido a todo tipo de argots y referentes populares provenientes del cómic o del refranero. De hecho, el autor confiesa en *El arte de la fuga* (1996) la deuda que guarda con uno de los historietistas más célebres de México, Gabriel Vargas, y su tira *La familia Burrón* (Pitol 1996, 238-42), cuyos trazos caricaturescos inspiran la idea de sus personajes. Veamos un ejemplo:

No era fácil abarcar la totalidad de su tía a la primera mirada [...]. Ya entonces se había iniciado el proceso de expansión de su cuerpo, el cual, dada su estatura, llegó a adquirir formas auténticamente monumentales [...]. Una montaña en incesante movimiento envuelta en lana. (Pitol [1988] 1989, 28)

También Pitol se vale en esta novela de innumerables dichos mexicanos como «La tierra es de quien la trabaja», «Hablando del rey de Roma», «El mismo que canta y baila»; pero sobresalen aquellos en los que se deconstruye el refrán llevándolo al albur: «No se puede tapar el sol con un pedo», «No hay pedo que valga», «Quien caga otorga», «Al ojo del año engorda el caballo» ([1988] 1989, 141).

La intertextualidad paródica por ende se convierte en un campo de referencia activo en estas novelas, como son todas aquellas referencias en que se recrea la hipocresía de la vida social mediante la máscara. Para este propósito, Pitol se vale también de un gran arsenal de obras de la tradición literaria, como son las alusiones a los diálogos de

Pirandello, al teatro de Valle Inclán o a la literatura inglesa: «Había escrito una tesis que en su tiempo no había resultado del todo mal, sobre la doble personalidad de la novela victoriana: Jekyll y Hyde, Dorian Gray, el Edwin Drood de Dickens, Kurtz, el del *corazón de las tinieblas*, los protagonistas de Wilkie Collins, etcétera» (Pitol [1988] 1989, 55). Especial atención merece la cita que en *El desfile* se hace de *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina. Uno de sus personajes, Ida Werfel, quien de alguna manera es el *doppelgänger* de la Karapetiz de *Domar a la divina grazia*, es una prestigiosa filóloga que ha ganado fama gracias a sus disquisiciones sobre la picaresca y el mundo del cuerpo. Para ella, la sociedad actual no difiere de la obra de Tirso:

Todos se presentan con nombres falsos y biografías ficticias [...]. Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden ni a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos. (Pitol [1988] 1989, 85)

La aparentemente inocua asociación de Werfel con la obra de Tirso termina creando el sentido de *El desfile del amor* si consideramos que en el Minerva es donde tienen lugar los principales acontecimientos de la historia, a modo de una obra teatral: por un lado, la fiesta-exposición de Delfina Uribe y por otro la muerte del joven Pistaeur. ¿Quién de los invitados pomposos y desorbitantes que se dieron cita en la galería de Uribe terminó siendo el verdadero asesino que busca descubrir Del Solar?

Para concluir, deseo volver a la lectura foucaultiana sobre el *Quijote* y a la relación que el pensador francés encuentra entre la novela de Cervantes y *Las meninas* de Velázquez. Foucault analiza cómo el pintor español superpone distintos planos en el lienzo, lo que hace que el tema de la representación resulte reconocible y al mismo tiempo indeterminado (2005, 17). El cuadro de Velázquez, según Foucault, vale no solo por lo trazado sino también por su carácter apelativo. La pieza muestra en el primer plano una escena de la vida cortesana; pero al mismo tiempo aparece el pintor ejecutando su obra. A su vez, la pintura de Velázquez está integrada por diferentes cuadros que surgen en el fondo del lienzo connotando una vasta e inagotable intertextualidad. De la misma manera, las novelas de Pitol lanzan su mirada al lector para que este sea el que trace la primera pincelada y acaso añada el último toque de la trama que se ha puesto a su disposición. Lo aleatorio del cuadro de Velázquez y del *Quijote* permite la autocorrección y circularidad de la obra renunciando de antemano a su definición. Del mismo modo, en las novelas del Tríptico la expectativa de cierre que supone la lectura va declinando y abriendo nuevas posibilidades en la medida en que los textos avanzan hacia la conclusión siempre abierta e inesperada.

Bibliografía

- Dorado Arroyo, C. (2020). *Panorama de la metaficción*. Querétaro: VosEdiciones.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas*. Trad. de E.C. Frost. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *La arqueología del saber*. Trad. de A. Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Pitol, S. [1988] (1989). *Domar a la divina garza*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (1990). *La vida conyugal*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (1996). *El arte de la fuga*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (2000). *El viaje*. Ciudad de México: Era.
- Pitol, S. (2011). «El tercer personaje». *Revista de la Universidad de México*, 90, 18-24.
- Pitol, S. [1984] (2013). *El desfile del amor*. Ciudad de México: Era.
- Sanmartín Ortí, P. (2007). «Viktor Shklovski, lector del *Quijote*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25, 223-44.
- Shklovski, V. (1995). «Cómo está hecho el *Quijote*: los discursos de Don Quijote». Volek, E. (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. 2. Madrid: Fundamentos, 137-47.

Los Ludeña, regidores madrileños y familia hidalga principal de la Mancha

Una relación clientelar de Miguel de Cervantes

Jesús Sánchez Sánchez

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract In La Mancha region there is no record of any visit by Cervantes. The reiteration of literary references to two towns in Toledo's La Mancha leads us to search the biography of Cervantes for connections with Quintanar de la Orden and El Toboso. I explore a line of research focusing on the years of his marriage (1584-1586). In the *relaciones* of 1586, there is a client relationship with Pedro de Ludeña, born in Madrid, and his godfather. The Ludeña family is also the main lineage of noblemen in the town of Quintanar de la Orden during those years. For his part, in 1584, Cervantes made a deal with the attorney Ortega Rosa to process the publication of Laínez's *El Cancionero*. At that time, Ortega Rosa was the representative of seventeen owners of windmills in El Toboso. Still in 1584, and after forty years of exile for murdering a member of the Ludeña family, the nobleman Cepeda returned to Quintanar de la Orden. At this point, there are biographical parallels with the Persiles plot. These data, together with the literary ones, allow to argue that Cervantes had a special knowledge of these two places: Quintanar de la Orden and El Toboso.

Keywords La Mancha. Ludeña. Clientelar relationship. Villaseñor. Ortega Rosa. Quintanar de la Orden. El Toboso.

Índice 1 Introducción y objetivos. – 2 Marco conceptual. – 3 El Partido de Quintanar: motivos de notoriedad en tiempo de Cervantes. – 4 Cervantes y Ludeñas. Velaciones. – 5 Cronología seleccionada. – 6 Fuentes documentales. – 7 La Casa Ludeña en Madrid. – 8 Los Ludeña quintanareños. – 9 El asesinato en Quintanar de Alonso de Ludeña y la trama del *Persiles*. – 10 Cervantes, Ortega Rosa y los molinos de viento de El Toboso. – 11 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/022

1 Introducción y objetivos

No se conoce ningún documento que certifique la presencia de Miguel de Cervantes en ninguna localidad de la Mancha. De las escasísimas menciones de localidades manchegas en sus obras, algunas están en los caminos de Andalucía: Tembleque y Puerto Lápice. Otras no están en estos caminos, como Quintanar de la Orden y El Toboso, en la actual Mancha toledana. Si el conocimiento de aquellas se justifica por ser lugar de tránsito, el posible conocimiento de las otras no tendría relación con sus desplazamientos a Andalucía (Sánchez Sánchez 2008). Quintanar de la Orden (en adelante: Quintanar) es citado dos veces en el *Quijote* y también allí ocurren relevantes episodios en el *Persiles*. El Toboso está a poco más de 10 km.

Dadas estas premisas, hemos explorado la existencia de un nexo documentado entre Cervantes y estas dos últimas localidades. El origen de la investigación surge con la puesta en relación de dos documentos. Uno de ellos, descubierto en 1994 por Emilio Maganto: el de las velaciones de Cervantes y Catalina en enero de 1586. El otro es la respuesta núm. 41 de Quintanar (Viñas, Paz 1963, 313-22) al interrogatorio de 1575 para la *Descripción de los pueblos de España* -antes denominado *Relaciones Histórico-Geográficas-Estadísticas de los Pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II* o, más sintéticamente, *Relaciones Topográficas de Felipe II* (en adelante, *DPE*). En ambos documentos es protagonista el apellido Ludeña: en el acta de velaciones es nada menos que el padrino de Cervantes y en la *DPE* de Quintanar aparece como familia hidalga principal.

En cuanto a la geografía, en el contexto de la penuria de topónimos manchegos, tanto en el *Quijote* como en el *Persiles*, es destacable el especial trato que a Quintanar da Cervantes en ambas obras. En la primera obra citada, Cervantes sólo da el nombre de dos localidades donde entra don Quijote: El Toboso y Barcelona. Fuera de esto, todo es de una indeterminación geográfica abrumadora, tanto para núcleos de población como para parajes geográficos (Sánchez Sánchez 2018, 269-81). De estos, ninguno es identificable en base a su descripción paisajística. Respecto de las poblaciones, ni siquiera de El Toboso se da característica alguna que lo diferencie de cualquier otro pueblo español.

En este contexto de abrumadora carestía de topónimos y de referencias paisajísticas en el texto cervantino, es donde adquieren un valor relevante esas singulares apariciones del nombre de poblaciones manchegas. Es el caso de Puerto Lápice, Tembleque y Argamasilla (en la Mancha sanjuanista) y de El Toboso y Quintanar de la Orden (en la Mancha santiaguista). No hay más nombres de localidades estrictamente manchegas (Sánchez Sánchez 2018). La primera aventura, tras ser armado don Quijote caballero, involucra a un vecino de Quintanar, Juan Haldudo, dueño en esos contornos de un rebaño

de ovejas. Ya al final, próxima su muerte, otro ganadero inominado, pero también vecino de Quintanar, vende a Sansón Carrasco dos perros pastores. Nada en el contexto de ambos episodios invita a suponer que para ambas ideaciones hayamos de pensar en ubicaciones muy alejadas de Quintanar.

Por lo que respecta al tránsito de los peregrinos del *Persiles* por territorio manchego, al que entran tras dejar atrás la Mesa de Ocaña, que no es Mancha, hay que significar que la única localidad manchega nominada es Quintanar. Por cierto, aquí Cervantes sí que refiere –con verosimilitud nada frecuente en sus dos obras citadas– una magnitud certera para que los peregrinos cubran, en un viaje normal a pie, los 60 km entre Ocaña y Quintanar: tres días –al paso de dos o tres leguas al día que anuncia en *Persiles* (III, 2) de 20 km/día–, algo más compatible con una experiencia personal que con una casualidad de la fantasía.

El protagonista hispano, Antonio de Villaseñor, tiene como patria Quintanar, donde además ocurren episodios trascendentes de la trama. Si el apellido Villaseñor está bien documentado en la *DPE* como casa hidalga principal de la villa, entonces cabecera de gobernación, es muy improbable que ello sea fruto del azar. Al abandonar Quintanar, e inmediatamente, en la trama, los protagonistas del *Persiles* entran en «un lugar no muy pequeño ni muy grande de cuyo nombre no me acuerdo» (III, 10) en el que además se bifurcan los caminos de Toledo a Valencia y a Murcia. Dado que es cosa corroborada en los *Reportorios* de Villuga, no puede ser otro lugar más que El Toboso.

Pese a los indicios literarios, no hemos encontrado datos del registro documental que acrediten un conocimiento de la zona por Cervantes. Por ello, hemos desarrollado hipótesis que exploren ese eventual conocimiento de la zona quintanareña.

Añadimos también otra correspondencia de datos biográficos de Cervantes con esta zona manchega. En 1584 Cervantes tiene tratos con Ortega Rosa, procurador que interviene en la publicación del *Cancionero* de Láinez por encargo de su viuda Juana Gaitán, amiga de Cervantes. Ese mismo procurador llevaba entonces en Madrid un pleito promovido por diecisiete molineros de viento de El Toboso.

El que a Antonio de Villaseñor, se le asigne una patria quintanareña ha orientado multitud de estudios tendentes a buscar una relación biográfica entre Cervantes y los Villaseñor de Quintanar. Pese al empeño, no ha sido posible establecer dicha conexión (Escudero Buendía 2019, 105). Al margen de ello, nosotros exploramos en esta comunicación la posible conexión entre Cervantes y Quintanar en base a otras líneas: la de su estrecha relación con los Ludeña madrileños y la de la relación con el procurador Rosa representante en Madrid de molineros de El Toboso. La investigación en el Archivo Histórico Nacional (Sección Nobleza) ha permitido esclarecer la relación biográfica de ambas ramas Ludeña: la manchega y la madrileña. Con anterioridad

a nuestra investigación no se había puesto en valor la relación entre los Ludeña del documento de las velaciones con los Ludeña de la Mancha, ni se había explorado la posibilidad de que esta relación ayude a explicar el conocimiento de Cervantes de las estas localidades.

2 Marco conceptual

No participamos de la creencia de que el *Quijote* se escribiera con un fin moralizante ni didáctico, sino que fundamentalmente se concibió como obra de experimentación literaria y de entretenimiento. El advenimiento de la revolución romántica originó nuevas lecturas. No creemos que pretenda transmitir mensajes ocultos ni acertijos a los lectores. Fino socarrón, ironista escéptico y bienhumorado, todo en Cervantes tiene dos o más lecturas, no estando ninguna de ellas en condiciones de primar sobre las otras, lo que ha posibilitado la aparición de todo tipo de interpretaciones, no pocas de carácter esotérico y descabellado. No participamos de la tradición que ve a Cervantes como un perito geógrafo conocedor profundo de la geografía de la Mancha. Tampoco participamos de la teoría del modelo vivo. Descreemos que fuera notario de la realidad. Consideramos que el manejo del realismo en el *Quijote* y el *Persiles* está aún muy alejado de la novela realista del siglo XIX. Los intentos de reducir la ruta literaria a una ruta física carecen de sentido: en ambas obras apenas hay toponimia ni paisaje. De tal forma que, como afirma Francisco Rico, refiriéndose al *Quijote*: «el paisaje real se intuye en la acción narrada, en los personajes, no se lee literalmente en el texto» (2012, 195).

3 El Partido de Quintanar: motivos de notoriedad en tiempo de Cervantes

La denominación 'Mancha toledana' es anacrónica y no tiene fundamento histórico anterior a 1833, ya que es entonces cuando se forma arbitrariamente con una parte de las históricas 'Mancha sanjuanista' y otra parte de la 'Mancha santiaguista'. En una fracción de esta última se había constituido, en 1363, una unión de pecheros: el Común de la Mancha, en base al cual y a los ya anteriores Comunes de Uclés y de Ocaña, se delimitó un ente ya administrativo: el 'Partido de Mancha y Rivera de Tajo'. Este Partido, en 1566, se dividió en otros tres, inspirados en esos tres antiguos ámbitos pecheros: 'Partido de Ocaña', 'Partido de Uclés' y 'Partido de Quintanar'. División fugaz ya que en 1609 Felipe III lo unifica en Ocaña denominándolo 'Partido de Ocaña'. Por otra parte, santiaguista es Campo de Montiel, pero no es Mancha. Las declaraciones de los propios municipios montieleños en las *DPE* no dejan lugar a dudas (Sánchez Sánchez 2018, 272).

Quintanar es, pues, cabeza de Partido entre 1566 y 1609. En las *DPE* de Quintanar se dedica una extensa respuesta, la 41, a relacionar las treinta y una casas de hidalgos que existen en la localidad. En esas fechas existe una importante conflictividad tanto entre los propios hidalgos, encabezada por los Ludeña, como entre éstos y el estado llano. Según Childers, nada se movía en Quintanar que no involucrara de una u otra forma a los Ludeña:

In Quintanar, the Ludeña clan dominated local politics throughout the sixteenth century. Juan Manuel de Ludeña was the patriarch of this family during the middle decades of the century, functioning as the de facto chief of what was in effect the local Mafia. (Childers 2004, 19)

Quintanar era objeto de notoriedad en la época también por otros motivos. Existe un gran proceso inquisitorial contra el criptojudasmo en la década de 1590: se descubrió una red de judaizantes en Quintanar tras lo cual, entre la primera redada en abril de 1588 y el último auto de fe en 1600, cien personas, todas autóctonas, fueron condenadas por judaísmo (López-Salazar Pérez 2005, 97). Lope de Vega, en *El niño inocente de la Guardia*, elige el apellido 'Quintanar' para uno de los imputados en el famoso delito. Además, en 1594 había 219 moriscos en Quintanar, divididos en 56 hogares, en contraste con Esquivias, donde solo había 5 familias de moriscos, según nos informa Childers (2004). Como fondo, Quintanar encabeza una gran zona cerealista a la que sabemos que acude el concejo de Madrid a comprar trigo en las crisis de abastecimiento. Por ejemplo, en 1582 se efectuaban compras de trigo «en la Mancha, especialmente a los partidos de Ocaña y Quintanar» (Guerrero Mayllo 1993a, 196).

4 Cervantes y Ludeñas. Velaciones

Tres Ludeña madrileños se imbrican en la biografía de Cervantes. Uno es Pedro, regidor madrileño, que fue el padrino de Cervantes en su ceremonia de velaciones de 1586, estando ya nombrado gobernador de Cartagena de Indias. Su hermano, Fernando, fue amante de Magdalena (hermana de Cervantes) y con el cual Cervantes tiene tratos económicos en 1594. Hijo del anterior es otro Fernando, poeta que aporta un soneto laudatorio en las *Novelas ejemplares*. Vemos, pues, que la relación de Cervantes con tres Ludeña no es ni breve ni superficial.

Para valorar la importancia del padrino de la ceremonia de velaciones reseñaremos cómo en esa época postridentina el matrimonio requería de varios trámites. Ya que era también un contrato económico, se comenzaba con los esponsales, acto inicialmente de ámbi-

to privado: las capitulaciones, es decir, los tratos económicos que, usualmente, las llevan a cabo las familias de los contrayentes. Luego tenían lugar dos ceremonias públicas, ya ante la Iglesia: los desposorios y las velaciones. Los desposorios son promesa de matrimonio: el 'sí', libremente consentido. Por último, la ceremonia de velaciones era la tercera fase, pero la más importante, ya que con la bendición nupcial de ambos cónyuges se refrendaba la unión como finalizada y es cuando podían convivir. De ahí la importancia de Pedro de Ludeña en las velaciones.

La rama de los Ludeña asentada en Quintanar es considerada por la historiografía como «una de las principales familias de la Mancha, a la altura de 1567» (López-Salazar Pérez 2005, 98). Nuestra hipótesis de trabajo pretendió inicialmente encontrar lazos entre ambas ramas de los Ludeña en tiempo de Cervantes y también, secundariamente, encontrar presencia de Ludeñas madrileños en la Mancha, que pudieran contextualizar una eventual relación de Cervantes con esta localidad, en el marco de la relación clientelar de Cervantes con los Ludeña regidores madrileños supuestamente en las crisis de abastecimiento de trigo de Madrid.

5 Cronología seleccionada

Cervantes, tras volver del cautiverio, sale de Valencia a fines de noviembre de 1580 y se dirige a su hogar en Madrid, donde consta el 15 de diciembre. Diez días antes de esta fecha, el 5 de diciembre de 1580, Felipe II pasó de Badajoz a Elvas, permaneciendo en Portugal durante todo el 1581 y 1582 y dos meses del siguiente: marchó de Lisboa el 11 de febrero de 1583. Durante ese tiempo, la Corte estuvo allí, lugar donde buscando los favores acude Cervantes en la primavera de 1581. Así, el 21 de mayo, en Tomar, recibe una comisión que le llevará al norte de África. En julio de 1581, Cervantes está de vuelta en la Corte. En febrero de 1582, el 17, escribe ya en Madrid (Sliwa 2006, 390) una carta al Consejo de Indias que hace referencia a una anterior solicitud de un empleo en América.

Años antes, como tarde en 1560, Pedro de Ludeña había entrado como regidor en el Ayuntamiento de Madrid, cesando en el cargo el año 1568. Vuelve a ingresar el 7 de septiembre de 1582 por renuncia del regidor Lope de Zapata (Guerrero Mayllo 1990, 737). Aunque ahora duraría menos de un mes. Su nombramiento de regidor (fechado el 28 de agosto en Lisboa) lo entrega al concejo el 7 de septiembre de 1582 (Libros de Actas del Ayuntamiento de Madrid, 28 de septiembre de 1582, cita facilitada por Alfredo Alvar). El 28 de septiembre del mismo año renuncia en Pedro Zapata (Guerrero Mayllo 1993b, 262). Obviamente se trata de un caso de tráfico de oficios que implica a las familias Ludeña y Zapata. Adelantamos que la cabeza de la

casa Ludeña en Quintanar en los años centrales del siglo XVI, Juan de Ludeña Manuel el Viejo (Viñas, Paz 1963, 427), está casado con una Zapata (María). Pocos meses antes se documentan nuevas crisis alimentarias en Madrid que requieren mandar regidores a comprar trigo a «los partidos Ocaña y Quintanar», según consta en los Libros de Acuerdos de 28 de julio 1582 (Guerrero Mayllo 1993a, 196). Siendo atractiva la hipótesis, la discrepancia de fechas hace imposible que Ludeña reciba ninguna de estas comisiones en las que Cervantes, tal vez un hombre de negocios de su entorno le pudiera haber acompañado a la Mancha quintanareña.

1584 es un año denso en la biografía de Cervantes. Viene teniendo una relación adúltera con Ana Franca de Rojas. En marzo, 26, fallece su amigo y poeta Pedro Laínez. En 14 de junio vende los derechos de *La Galatea* a Blas de Robles. Y en septiembre, 22, acude a Esquivias para ser testigo del poder que Juana Gaitán, viuda de Laínez, otorgó al procurador Ortega Rosa para tramitar la impresión del *Cancionero* (Sliwa 2006, 394). Por esas fechas, este procurador representa en Madrid a varios molineros toboseños en pleitos ante el Consejo de Órdenes. También ese mismo 1584, tras cuarenta años huido de Quintanar, por haber asesinado allí a Alonso de Ludeña, otro hidalgo quintanareño, Juan de Cepeda, regresa a su casa reactivando la conflictividad entre hidalgos. La relación genealógica del Alonso asesinado con nuestro Pedro de Ludeña es que Alonso comparte bisabuelo con el padre de Pedro de Ludeña, llamado Diego, el cual había sido comendador de Mirabel, ubicado en Miguel Esteban, junto a Quintanar.

En 1584, 12 de diciembre, en Esquivias, tienen lugar los desposorios de Cervantes y Catalina. Las velaciones se dilatan inusualmente: ocurren el 16 de enero de 1586 y en Madrid. Finalmente, la Carta de pago y recibo de la dote se firmará el 9 de agosto de 1586. En 1585 Pedro de Ludeña había sido nombrado Gobernador y Capitán General de Cartagena de Indias. El nombramiento lleva fecha de 30 de agosto de ese año y Felipe II lo firma en Monzón. El 16 de enero de 1586, todavía en Madrid, Pedro ejerce de padrino en la ceremonia de velaciones en la madrileña iglesia de San Martín (Maganto Pavón 2016).

Cuando en 1590, haya una nueva petición de Cervantes al Consejo de Indias pidiendo un oficio en América, muy presumiblemente su padrino le habría informado de las plazas vacantes adecuadas a sus intereses que figuran en su solicitud, con el fin de no repetir el error de petición que refiere en la carta de 1582: Cervantes se lamentaba en ella de haberse equivocado habiendo pedido un oficio que «no se provee por Su Magestad» (Sliwa 2006, 390).

Desde antes de la vuelta del cautiverio, posiblemente sobre 1575-77 (Sliwa 2006, 206), Magdalena de Cervantes es amante del hermano de Pedro de Ludeña: Fernando. En las velaciones de Cervantes de 1586, Magdalena es también testigo junto a Pedro. En su testamento

de 1610 sigue reclamándole una cantidad a Fernando que arrastra desde los momentos de su relación. Fernando también tiene tratos económicos con Cervantes: en 1594 es apoderado por Cervantes para una transacción económica en la Contaduría del Consejo en el contexto de los problemas económicos de Cervantes en sus comisiones andaluzas (Sliwa 2006, 513). También tendrá Cervantes más adelante relación con el hijo de Fernando, del mismo nombre: le aportará un soneto laudatorio en las *Novelas ejemplares* (Sliwa 2006, 579). Cervantes y los Ludeñas confluyen biográficamente.

6 Fuentes documentales

Autores imprescindibles son: Emilio Maganto Pavón (2016), Alfredo Alvar Ezquerro (2014), Jerónimo López-Salazar Pérez (2005), Eduard Childers (2004), Krzysztof Sliwa (2006), Ana Guerrero Mayllo (1993a), Porrás Arboledas (2016) y Ruiz Castellanos (2014). Emilio Maganto (1992) publicó el documento de las velaciones de Cervantes de enero de 1586. Entre otras fuentes secundarias destacan Gerónimo de Quintana (1629) y Álvarez y Baena (1789-91) y entre las fuentes primarias manuscritas, además de las ya publicadas *DPE*, cabe reseñar el hallazgo en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional del árbol genealógico de la casa de Ludeña, formando parte del Archivo de los Condes de Bornos.¹ En la Real Academia de la Historia se encuentra una «Tabla genealógica de la casa de Lodeña».² Así mismo, ha sido muy relevante el Archivo de la Villa de Madrid. Agradezco al Prof. Alfredo Alvar que me facilitara la transcripción de las Actas capitulares del concejo madrileño del tiempo en que Pedro de Ludeña asumió su última regiduría, al igual que le agradezco cuantas informaciones me ha brindado y que han sido muy útiles en esta investigación. Finalmente, agradecer al Archivo Parroquial de Quintanar la facilidad para examinar sus Libros Sacramentales.

¹ Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección Archivo Histórico de la Nobleza, Archivo de los Condes de Bornos. BORNOS C. 689, D. 24. Vol. 1: Elaborado por el licenciado Joseph Ximénez del Olmo. Productor del documento: Condado de Bornos Ramírez de Haro, familia (condes de Bornos).

² Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, «Tabla genealógica de la casa de Lodeña, alférez mayor de Quintanar. (S.a.). Signatura: 25, fol. 8 (2a foliación). <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?control=RAH20112005029>.

7 La Casa Ludeña en Madrid

Si bien es ya antiguo el conocimiento por el cervantismo de la relación biográfica entre Cervantes y Fernando de Ludeña, el amante de su hermana Magdalena, el conocimiento de que otro Ludeña fue el padrino de la ceremonia de las velaciones de Cervantes no ocurrió hasta 1992, cuando Emilio Maganto Pavón dio a conocer este documento (1992, 351-67). De procedencia asturiana, en el reinado de Juan II se establecieron los Ludeña en Castilla: un Pedro de Ludeña pasó a la Mancha y otro Juan de Ludeña se afincó en Madrid (Maganto Pavón 2016, 340). Algunos de la rama madrileña tuvieron cargos en el territorio del Común de la Mancha: hemos citado cómo Diego de Ludeña, padre de nuestro 'padrino', fue Comendador de Mirabel en la Orden de Santiago (en Miguel Esteban, junto a Quintanar) (Quintana 1629, 231).

Ya hemos planteado que la relación de Cervantes con los Ludeña fuera clientelar: Cervantes buscaría al volver de Argel acogerse al entorno de una familia muy bien posicionada en Madrid (y en la Mancha) y más cuando, desde agosto de 1585, Pedro ostenta un cargo de mucha importancia en la administración de las Indias. Hemos de suponer la existencia de un tráfico mutuo de favores y de prestaciones. Cabría investigar un posible contacto de Miguel y Pedro en Lisboa, siendo ambos peticionarios, por los años 1581 y 1582. La ceremonia de las velaciones en enero de 1586 constataría esos vínculos clientelares: sabemos que Pedro es nombrado el 30 de agosto de 1585 gobernador y capitán general de Cartagena de Indias, cargo en que estuvo hasta 1593 (Lucía Mejías 2016, 63-4).

Nuestro Pedro es primogénito de Diego de Ludeña y Leonor de Ribera, quienes tuvieron otros dos hijos: Fernando de Ludeña, el amante de Magdalena, y Juan de Ludeña (Maganto Pavón 2016, 344). A Fernando le veremos ocho años después, en 1594, entregando a la contaduría del Consejo 37.500 maravedís a cuenta de la comisión de Cervantes en el reino de Granada. Todavía en 1610 es mencionado en el testamento de Magdalena, hermana de Cervantes (Sliwa 2006, 217). Ya dijimos que su hijo homónimo aportó un soneto laudatorio para las *Novelas ejemplares* (Sliwa 2006, 206).

Por otra parte, sabemos que López Hoyos, maestro de Cervantes, presta dinero a Pedro (Alvar Ezquerro 2014, 350). Cuanto menos, se aprecia que Cervantes, caro discípulo de Hoyos, cuenta como padrino a uno de los prestatarios de su maestro. El padrinazgo de Pedro, los amores de Fernando y el soneto de su hijo Fernando sugieren una relación cercana y continuada de Cervantes.

Una hipótesis secundaria exploraba la posibilidad de que esa relación clientelar pudiera sustentar la presencia de Cervantes en la Mancha quintanarena. Concretamente explorando la posibilidad de que, siendo regidor de Madrid, Pedro de Ludeña hubiera podido ser

comisionado por el concejo de Madrid para la adquisición de trigo en la Mancha (Guerrero Mayllo 1993a, 171) y que en esos viajes de comisión hubiera podido ser acompañado por Cervantes en su calidad de hombre ducho en los tratos comerciales y 'adjunto' al clan familiar. Lamentablemente, para nuestra hipótesis, la regiduría de Pedro de Ludeña tras la vuelta del cautiverio de Cervantes duró muy poco y no se le ha documentado ninguna comisión a la Mancha para la compra de trigo.

8 Los Ludeña quintanareños

De la rama manchega, consta (López-Salazar Pérez 2005, 98) que el patriarca durante las décadas centrales del siglo es Juan de Ludeña el Viejo y que su hidalguía dicen que es la más antigua de Quintanar (Viñas, Paz 1963, 427). Vimos, con Childers (2004), que, en Quintanar, el clan Ludeña dominó la política local a lo largo del siglo XVI. Refiere López-Salazar que docenas de pleitos en el Archivo Histórico Nacional atestiguan el ejercicio sin escrúpulos de su preeminencia en la localidad para proteger su estatus privilegiado. También llega a decir Childers que nada ocurre en Quintanar que no los involucre. Y lo cierto es que en nuestra revisión efectuada en los Libros Sacramentales del Archivo Parroquial encontramos a los Ludeña figurando en ellos con harta frecuencia como padrinos o testigos de matrimonios y bautizos, signo de posición dominante en la villa.

Compartiendo tatarabuelo con el padrino Pedro (núm. 24 del Árbol de Bornos), Juan de Ludeña Manuel el Viejo (Viñas, Paz 1963, 427) (núm. 37 del Árbol de Bornos) es la cabeza de la Casa Ludeña en Quintanar en los años centrales del siglo XVI. Su hijo es alcaide de Quintanar: Juan Manuel de Ludeña casado con Catalina Ortiz. Su padre es Alonso de Ludeña (núm. 22 del Árbol) casado con Juana Manuel. Seguidamente trataremos de este Alonso y su posible 'sombra' en la trama del *Persiles*.

También en Quintanar, Ludeñas y Villaseñores (recordemos el *Persiles*) en tanto que miembros de la misma élite, estuvieron muy relacionados entre sí. Por ejemplo, en 16 de septiembre de 1580, en Quintanar, Luis de Villaseñor y su mujer Catalina Muñoz fundan una capellanía, para la cual nombran como patrono a Juan Manuel de Ludeña (Ruiz Castellano 2014, 394).

9 El asesinato en Quintanar de Alonso de Ludeña y la trama del *Persiles*

El mismo año 1584 en que Cervantes se relaciona con Ortega Rosa para la publicación de la obra de Laínez, un notable suceso ocurre en Quintanar que involucra a los Ludeña. En 1544, Alonso de Ludeña había sido muerto a cuchilladas por el hidalgo Juan de Cepeda. Los Cepeda figuran en el listado de hidalgos de la *DPE*: Lope, Francisco y Bartolomé (Viñas, Paz 1963, 316). Según López-Salazar

Cepeda fue condenado a muerte, pero puso tierra por medio y sirvió a Su Majestad en Italia y Flandes. Con más de setenta años y con el grado de capitán regresó en 1584 (2005, 97)

Fue entonces cuando los herederos de Alonso intentaron la ejecución de las penas dictadas en su día. Este episodio en que la víctima es un Ludeña, con parentesco no muy lejano con el padrino de las velaciones, recuerda la trama literaria del *Persiles*, donde otro agresor hidalgo, Antonio de Villaseñor, regresa a Quintanar tras largos años de ausencia forzada por un lance también ocasionado por «palabras de enojo e injuria» acaecido con otro hidalgo. La relación entre Diego (núm. 12 del Árbol) y Alonso de Ludeña (núm. 22) es de compartir bisabuelo: Juan (núm. 1 del Árbol).

Pese al parentesco de ambas ramas, no se ha hallado documentación en la que interactuaran entre ambas. Tampoco se ha encontrado presencia de Ludeñas madrileños en los Libros Sacramentales de Quintanar en eventos de bautizos o matrimonios de sus parientes. Los archivos civiles del Quintanar de la época de Cervantes han desaparecido.

10 Cervantes, Ortega Rosa y los molinos de viento de El Toboso

Ya dijimos que los protagonistas del *Persiles* nada más salir de Quintanar llegan a «un lugar no muy pequeño ni muy grande de cuyo nombre no me acuerdo». El Toboso es una villa santiaguista a unos 10 km de Quintanar que, además y desde hace poco tiempo, se sabe que contó con una amplia dotación de molinos de viento en tiempo de Cervantes. Veámoslo: ahora sabemos que los dos primeros molinos del Toboso se levantaron en 1550, llegando a haber trece treinta años más tarde (Porrás Arboledas 2016, 140). Ya en la segunda mitad del siglo XVI se cuentan dieciocho molinos y a primeros del siglo siguiente llegarían a veinticuatro molinos (2016, 139) o 26 (2016, 159). Luego, al tiempo de realizarse el Catastro de Ensenada había diez molinos: ocho en el camino del Quintanar,

uno en el camino del Campo de Criptana y otro en el camino de La Mota (2016, 139).

Nuestro ya conocido Ortega Rosa ejerce ante el Consejo de Órdenes en Madrid; es un hombre profesionalmente muy vinculado con la Mancha santiaguista como defensor de estos concejos y de particulares. Conocemos por Enrique Lillo Alarcón (2018a, 13) su papel ya en 1569 como procurador en el Consejo de Órdenes, en representación del concejo de Quintanar de la Orden, en un pleito sobre salarios a carreteros que fueron a la Guerra de la Alpujarra (Lillo Alarcón 2018b). Luego le veremos trabajando para pleitos que implican a molineros de El Toboso: 1581 (Porras Arboledas 2016, 152), 1583 (2016, 155) y, sobre todo, 1584, en que el Gobernador del Partido multa a los molineros de El Toboso por carecer de medidas y aranceles (2016, 155) constando los nombres de los diecisiete propietarios de molinos. Le seguiremos viendo en procesos sobre molinos en 1578 (2016, 152) y ya en 1590 sobre molinos de Campo de Criptana (2016, 89). Todavía en 1609, pasados veinticuatro años desde el citado contencioso, se repite la denuncia a los propietarios de los molinos de viento por el alguacil del partido de Ocaña -ya no es Quintanar cabeza de Partido- por la misma causa (Porras Arboledas 2016, 159). Eran molinos ubicados en el lugar de Los Tomillares, en las afueras de El Toboso, camino de Criptana. Eran de mezuquina factura:

los dichos molinos de viento son unas torres de yeso y piedra angostas, de cossa de quinze pies de ancho y, en el medio, la piedra, que tendrá siete pies, donde no se pueden tener aves ni otros animales, salvo los instrumentos del molino y el pan a moler (Porras Arboledas 2016, 162)

son unas torres muy angostas que están junto a las casas de la dicha villa, en las quales no ay ni puede aver abes ni otros animales, ni puede ser abitación de jente alguna, ni tiene ni puede recibir en sí más de los ynstrumentos que son necesarios para moler quando anda biento, lo qual no sucede de ordinario, antes la mayor parte del año güelgan por faltarles el viento (165)

Es en este mismo marco temporal cuando Juana Gaitán acordó elegir por procurador ante los Reales Consejos a nuestro Ortega Rosa. Cervantes, testigo en el apoderamiento, el 22 de septiembre 1584 en casa del escribano de Esquivias, le entregaría dicho poder en Madrid. Sabemos que Ortega Rosa vivía en la céntrica Plazuela de San Ginés (Porras Arboledas 2016, 155). No sería osado imaginar en esas fechas un trato no infrecuente entre Cervantes y Ortega Rosa. Por otra parte, si admitimos una estancia de Cervantes en la zona geográfica de Quintanar y El Toboso, no sería descabellado especular que el episodio de los molinos tuviera como referente en la imaginación de

Cervantes estos veintitantos molinos toboseños batiendo en aquel tiempo en el campo de los Tomillares adyacente a El Toboso. Sin perjuicio de que, en leal lenguaje castellano, cuando nuestro autor escribe: «En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo», el adjetivo demostrativo ha de hacer referencia a un ‘campo’ recientemente mencionado. Esto es, el mencionado en párrafos inmediatamente anteriores: «Acertó don Quijote a tomar la misma derrota y camino que el que él había tomado en su primer viaje, que fue por el campo de Montiel, por el cual caminaba». Así pues, el ‘campo’ que relata Cervantes necesariamente ha de ser el de ‘Montiel’. Siendo evidente que Cervantes no parece saber que el Campo de Montiel no es Mancha (Sánchez Sánchez 2018, 272-3), como tampoco parece saber que la Mancha de Aragón sigue siendo reino de Castilla.

11 Conclusiones

Tras argumentar un especial conocimiento que del territorio de la Mancha quintanareña demuestra tener Cervantes, esta investigación se inicia definiendo como clientelar la relación entre Cervantes y los Ludeña madrileños. Pedro de Ludeña, estando ya nombrado gobernador de Cartagena de Indias –y por tanto pieza muy útil en el ‘sueño americano’ de Cervantes– es padrino en las velaciones de este último en 1586. Su hermano Fernando es amante de Magdalena de Cervantes desde antes del regreso del cautiverio de nuestro autor. El hijo homónimo de Fernando escribe a Cervantes un poema laudatorio para las *Novelas ejemplares*. Parece existir una relación clientelar, que se supone en ambos sentidos. No sabemos cuál sería la contraprestación cervantina a esta familia, pero seguro que la habría. No es improbable que Cervantes podría aportar sus habilidades en el mundo de los negocios como intermediario financiero, testaferro o agente de comercio. Hemos encontrado la relación genealógica entre los Ludeña de Madrid y los de Quintanar. Pero no un documento que demuestre una relación entre ambas ramas. Las hipótesis formuladas sobre desplazamientos del regidor madrileño al Partido de Quintanar, con motivo de comisiones en crisis de abastecimiento, han sido fallidas. La vuelta a Quintanar en 1584 del hidalgo que cuarenta años antes asesinó allí a Alonso de Ludeña recuerda poderosamente la trama del *Persiles*. Ese mismo 1584 Cervantes se relaciona con el mismo procurador que lleva pleitos de los molineros de viento del Toboso, cuyo número finalmente llegará hasta veintiséis. Concluimos que, pese a los datos reseñados, que podrían sostener un particular conocimiento de la Mancha de Quintanar por Cervantes, permanece esquivo a la investigación ese documento que atestigüe la estancia de Cervantes en territorio manchego.

Bibliografía

- Alvar Ezquerro, A. (2004). *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Alvar Ezquerro, A. (2014). *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Álvarez y Baena, J.A. (1789-91). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*. 4 vols. Madrid: Benito Cano.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico. 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cervantes, M. de (2018). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz; estudio de I. Lozano-Renieblas. Madrid: RAE.
- Childers, W. (2004). «“Según es cristiana la gente”: The Quintanar of Persiles y Sigismunda and the Archival Record». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24(2), 5-41.
- Escudero Buendía, F.J. (2019). «El personaje de Antonio de Villaseñor, llamado ‘El bárbaro’. La presencia del referente histórico del *Persiles* al *Quijote*». *Hipogrifo*, 7(1), 99-109. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.10>.
- Guerrero Mayllo, A. (1990). *Oligarquía y gobierno municipal en la Corte de la Monarquía Hispánica. El concejo de Madrid entre 1560 y 1606* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Guerrero Mayllo, A. (1993a). *Familia y vida cotidiana de una élite de poder. Los regidores madrileños en tiempos de Felipe II*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Guerrero Mayllo, A. (1993b). *El gobierno municipal de Madrid (1560-1606)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Lillo Alarcón, E. (2018a). «Molinos de El Toboso». *Revista de Historia de Mota del Cuervo*, 16, 13-23.
- Lillo Alarcón, E. (2018b). «Miguel de Cervantes, los molinos de El Toboso y los moriscos de Mota del Cuervo». *Lillo de la Mancha. Historia en la Mancha*, 2 de noviembre. <https://lillodelamancha.wordpress.com/2018/11/02/miguel-de-cervantes-los-molinos-de-el-toboso-y-los-moriscos-de-mota-del-cuervo/>.
- López-Salazar Pérez, J. (2005). «Hidalgos de carne y hueso en La Mancha cervantina». *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 25, 51-102.
- Lucía Mejías, J.M. (2016). *La madurez de Cervantes. Una vida en la Corte*. Madrid: EDAF.
- Maganto Pavón, E. (1992). «La Ceremonia de Velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar (Iglesia de San Martín de Madrid, 16-I-1586). Comentarios sobre una desconocida partida parroquial en el contexto histórico y biográfico cervantinos». *Libro de Actas del III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (Guadalajara, noviembre 1992). Guadalajara: AACHE Ediciones, 351-67.
- Maganto Pavón, E. (2016). «El Acta Parroquial de la ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar. Contrayentes y participantes dentro de su contexto histórico (Nuevo estudio retrospectivo y reevaluación de este importante documento cervantino)». *eHumanista*, 34, 325-58.

- Porrás Arboledas, P.A. (2016). *Los molinos de viento de la Mancha santiagouista. El molino como síntoma y como símbolo*. Campo de Criptana: Ayuntamiento de Campo de Cristina, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Quintana, G. de (1629). *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grande*. Madrid: Imprenta del Reyno.
- Rico, F. (2012). *Tiempos del "Quijote"*. Barcelona: Acantilado.
- Ruiz Castellano, A. (2014). *Hidalgos y conversos en la Mancha cervantina (siglos XV-XVI)*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo.
- Sánchez Sánchez, J. (2008). «Itinerarios manchegos de Miguel de Cervantes». *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (Madrid, Pastrana, Alcalá de Henares, 26 de junio-1 de julio de 2006). Madrid: Ministerio de Fomento/CEDEX-CEHOPU/AIC.
- Sánchez Sánchez, J. (2018). «Miguel de Cervantes en la geografía de la Mancha». *Hipogrifo*, 6(2), 269-81. <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.23>.
- Sliwa, K. (2006). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Barcelona. Kassel: Edition Reichenberger.
- Viñas, C.; Paz, R. (1963). *Relaciones Histórico-Geográficas-Estadísticas de los Pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo (Segunda parte)*. Madrid: CSIC.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

Verdad, mentira y poesía en la historia de Timbrio y Silerio en *La Galatea*

Sara Santa-Aguilar

Universidad de La Rioja, España

Abstract The story of Timbrio and Silerio is the only one openly presented as a story of courtiers in *La Galatea*. The two Spanish courtiers and the two Italian ladies star a plot where poetry has a fundamental role. In this story, poetry exceeds the possibilities it has in the bucolic tradition. The courtier's compositions oscillate between the spontaneous and self-referential characteristics of pastoral poetry and tailor-made poetry. Both possibilities intertwine unexpectedly to arrive at a paradoxical ending: tailor-made poems recited in Naples anticipate the outcome this story has in the middle of the arcadia, while spontaneous and sincere poetry ends up being part of a staging which aims to artificially generate an archetypal scene of recognition between the four characters.

Keywords *La Galatea*. Timbrio and Silerio. Inserted poetry. Truth. Lie. Anticipation.

Índice 1 Introducción. – 2 Silerio: el poeta pessoano y el paradójico valor anticipatorio de la mentira. – 3 Timbrio, Nísida y Blanca: la autenticidad deformada en el espejo de la actuación. – 4 Conclusiones.

El poeta es un fingidor.
 Finge tan completamente,
 que hasta finge que es dolor,
 el dolor que en verdad siente.
 (Fernando Pessoa, «Autopsicografía»)

1 Introducción

Desde el libro X de *La República* de Platón hasta el *Zaratustra* de Nietzsche podemos rastrear el tópico según el cual los poetas mienten. Los debates de los moralistas de los siglos XVI-XVII no eran ajenos a esa idea y justamente esta consideración se configura como uno de los argumentos más repetidos para condenar las obras profanas (Ife 1992, 32; Castillo 2016, 25). Está claro que el término ‘poeta’ en la tradición clásica no se refiere al creador de versos en cuanto tal –malentendido no escaso– sino, tomando poesía como *poiesis* (creación), al escritor de ficción, a aquel que, si seguimos la definición propuesta por Aristóteles en el capítulo IX de la *Poética*, no se ocupa de lo fáctico (como el historiador) sino de lo posible. Una vez hecha esta precisión, cabría reformular la pregunta: ¿mienten los poetas líricos? ¿son falaces los sentimientos que expresan? Si bien la consideración del poeta en el Siglo de Oro dista mucho de la ingenuidad romántica y gira en torno a ideas como la destreza y el ingenio, la novela pastoril propone un universo en el que la poesía de los personajes es reflejo fiel y espontáneo de su sentir. Frente a esta tradición, a través de la historia de los cortesanos Timbrio y Silerio en *La Galatea*, Cervantes abre la puerta a otras posibilidades, como la poesía como instrumento de engaño o la poesía hecha por encargo, sin renunciar a la expresión auténtica de sentimientos. En esta historia todas estas posibilidades se suceden vertiginosamente, se mezclan y superponen estableciendo relaciones inéditas en la bucólica entre verdad, mentira y poesía.

2 Silerio: el poeta pessoano y el paradójico valor anticipatorio de la mentira

Silerio, como un arquetípico cortesano de novela pastoril, llega al mundo arcádico movido por una pena que considera irreparable.¹

¹ Como nota John T. Cull (1987, 159), la corte no es un espacio ajeno a la pastoril, sino que colinda con la arcadía. De este modo, surge una estructura típica en las novelas pastoriles que rige la interacción entre corte y arcadía. La estructura es la siguiente: un desdichado cortesano sale de la corte y llega a la arcadía movido por un dolor que considera irreparable, pero allí encontrará la solución a sus desdichas, en parte, gracias a la presencia de magos como la sabia Felicia, que tienen la capacidad de garantizar los finales felices en este género literario. Una vez resueltas sus inquietudes amo-

Siguiendo la lógica del mundo al que entra, canta por desahogo unas estancias de once versos sobre su dolor. El canto del personaje, como es de esperar en este género literario, mueve la curiosidad de los pastores que lo escuchan escondidos y piden que les sea narrada esa historia de amor, amistad y fingimientos que esboza en su canción.² Pero Silerio no solo refiere los hechos, sino que incluye en su narración los poemas que los personajes cantaron en el desarrollo de los acontecimientos. De este modo, el mundo de la bucólica no solo pasará a contener, como lugar de enunciación, los escenarios cortesanos de España e Italia, sino también las lógicas de la composición propias de tales ámbitos, unas lógicas que contradicen el canto espontáneo y sincero de los pastores literarios y amplían desde el primer momento los horizontes poéticos de la novela.

El primer poema referido por Silerio es la glosa que canta disfrazado de truhan en Nápoles frente a su amigo Timbrio, imaginando que este era un gran príncipe a quien debía alabar para ejercitarse así en el oficio que pretende desempeñar con el fin de entrar a la casa de Nísida, la amada de Timbrio, y ofrecer allí una tercería. Como fruto de un ejercicio de adulación, resulta bastante tópico, pero lo que me interesa destacar es la lógica de la composición que introduce.

Si bien los universos pastoriles admiten, como parte de la construcción de la vida social de los pastores, la poesía como *destreza* (Trabado Cabado 2000, 195), es de notar que, incluso cuando se presenta de este modo, no suele desligarse de una 'verdad'. En las competencias poéticas los personajes cantan composiciones hechas o bien en honor de la pastora amada, o bien defendiendo su punto de vista. En la poesía funeral o celebratoria los personajes también cantan un dolor o unos buenos deseos que sienten realmente. Así pues, cabría precisar que la destreza se admite como uso de la *forma*, que puede llegar a convertirse en un espectáculo en el que algunos pastores se llevan las palmas, pero, en la mayoría de los casos, con un *contenido* cuya autenticidad no queda puesta en duda.³

Frente a este panorama, la composición truhanesca de Silerio introduce la posibilidad de una poesía enajenada del sentir y del pensar del personaje, que Trabado Cabado acertadamente catalogó como

rosas, el cortesano regresa a la corte. Es el caso de la historia de Felismena y don Felis en *La Diana* de Montemayor, de Alcida y Marcelio en la *Diana enamorada* de Gil Polo o de Alfeo y Andria en *El pastor de Fílida*.

2 Muñoz Sánchez (2003, 286) destaca la función que tiene esta composición de introducir al personaje. Para una acertada tipología de las funciones de la poesía en *La Galatea* ver Trambaioli (1993), quien identifica como una de ellas el introducir la historia de un personaje mediante este mecanismo de suscitar el interés de los curiosos pastores.

3 Paradigmática en este caso resulta la puesta en escena de los cuatro discretos y lastimados pastores en las bodas de Daranio y Silveria. Para un análisis de este episodio ver Santa-Aguilar 2017.

«poesía como ficción» (2000, 199-200). El crítico señala como raros precedentes el canto de Sireno y Silvano en la *Diana* de Montemayor, en el que los personajes cantan como si aún estuvieran enamorados de la pastora, y el caso de Arsileo en esta misma obra, quien compone un poema por encargo de su padre para que éste requiebre a Belisa. No obstante, es de notar que en el caso de Sireno y Silvano habría un matiz importante, pues los pastores sí habían estado enamorados de Diana, lo que nos dejaría solo el caso de Arsileo como raro precedente de la lógica de la composición de Silerio en este episodio. Además, cabe subrayar que en este caso se puntualiza que el personaje necesita ejercitarse en el oficio de llevar a cabo tales alabanzas, práctica inédita en la bucólica, que resalta aún más la distancia que separa a Silerio del espontáneo canto autorreferencial de los pastores literarios.

Pero las posibilidades poéticas que abre esta historia no se quedan en la introducción de la poesía como ‘ficción’ en su versión más acentuadamente artificial. A partir de la introducción de esta posibilidad, Cervantes da paso a una vertiginosa superposición y mezcla de lógicas de la composición que desborda las categorías con las que ha sido estudiada la poesía en *La Galatea*.

Habiendo entrado a casa de Nísida bajo la identidad de ‘el truhán Astor’⁴ y enamorado de la joven, Silerio canta unas coplas reales en su honor, que introduce de la siguiente manera:

Y rogándome un caballero que aquel día a la mesa estaba que alguna cosa en loor de la hermosura de Nísida cantase, quiso la ventura que me acordase de unos versos que muchos días antes, para otra ocasión casi semejante yo había hecho y, sirviéndome para la presente, los dije, que eran estos. (II, 125)

Las coplas resultan ser otra colección de tópicos, en este caso petrarquistas: la cabellera-sol, la frente-cielo, los ojos-estrellas, la tez de grana y nieve, los dientes de marfil, los labios de coral, etc. Sin embargo, no estamos exactamente ante otro tópico poema de ocasión, sino ante un *reciclaje* de un poema de ocasión, recitado ni más ni menos que para expresar una admiración y un amor auténticos.

⁴ Francisco J. Escobar (2018, 2) analiza los nombres que toma el personaje en relación con su identidad proteica, identidad que se relaciona estrechamente con las diversas lógicas de la composición que adopta: Astor, personaje del *Palmerín de Olivia*, en palabras de Escobar, termina siendo «un remedo de ‘caballero andante’, en su peculiar tratamiento estético de la milicia de amor»; un personaje que canta mientras oculta su auténtica llaga amorosa. Silerio, tal como lúcidamente indica Escobar, resulta ser el nombre parlante de el que guarda silencio o se expresa en la soledad, cuando cree no ser oído por nadie. Para un detallado estudio de la poesía del personaje y de su identidad enfocada en la música y el entorno sonoro ver su artículo completo.

Estaríamos, entonces, ante una nueva categoría que resulta ser un oxímoron en su misma enunciación: la poesía como ficción que expresa sentimientos auténticos. El amor no le garantiza la inspiración al personaje (como a los pastores literarios o incluso a los caballeros enamorados), ni siquiera una rápida improvisación truhanesca, como las glosas que canta a Timbrio, que, aunque tópicos, al menos habían sido compuestas frente al amigo.⁵ Desbordando todas las tipologías, Silerio se acerca, cuatro siglos antes de la formulación de la «Autopsicografía», a la paradójica figura del poeta pessoano, el fingidor que termina fingiendo el amor que en verdad siente.

Pero Cervantes, enemigo de encasillar a sus personajes por más novedosas que sean las casillas, no deja a Silerio como paradójico poeta de ocasión. Ya había introducido al personaje mediante un canto de desahogo, algo completamente justificado teniendo en cuenta que su primera intervención poética se da en medio de la arcadia. Ahora, después de haberlo sumergirlo en el ambiente cortesano y en las lógicas de la composición que parecen regir este universo, vuelve a dotarlo de una voz que improvisa sobre su sentir, con lo cual la lógica del mundo arcádico irrumpen en el cortesano.⁶ Silerio, en la soledad de la noche napolitana, canta unas octavas reales en las que abandona sus trilladas colecciones de tópicos y vuelve a tematizar los particulares de su situación, a saber, el estar atrapado entre la lealtad al amigo y el amor a la dama en un contexto en el que el buen suceso de los amores de Timbrio depende de su tercería:

Si por romper este mi frágil pecho
y despojarme de la dulce vida
quedase el suelo y cielo satisfecho
de que a Timbrio guardé la fe debida,
sin que me acobardara el crudo hecho,
yo fuera de mí mismo el homicida;
mas, si yo acabo, en él acaba luego
la amorosa esperanza y crece el fuego. (II, 134-5)

5 Contrástese este caso con el de Lotario en el *Quijote*: Lotario debe hacer unos poemas supuestamente ajenos a su sentir para seducir a Camila, Anselmo se ofrece para llevar a cabo la tarea, pero Lotario –que sabemos que está enamorado de la dama– se opone al ofrecimiento de su amigo y decide escribir él mismo los sonetos: «no será menester eso, pues no me son tan enemigas las musas que algunos ratos del año no me visiten. [...] que los versos yo los haré: si no tan buenos como el sujeto merece, serán por lo menos los mejores que yo pudiere» (I, 34). Para un análisis de la relación entre poesía, verdad y fingimiento en esta historia ver Santa-Aguilar 2015.

6 Nótese, siguiendo la propuesta de Escobar (2018), que el personaje improvisa una poesía auténtica cuando es Silerio, no Astor. Así, la alternancia de las lógicas de la composición del personaje se relaciona con la identidad que asume.

Como sería de esperar en el contexto de la bucólica que este tipo de composición parece evocar, Timbrio escucha furtivamente el canto y decide huir renunciando a Nísida por su amigo, pero Silerio lo alcanza y lo convence de que su amor no es por Nísida, sino por la hermana de esta, e introduce así el siguiente poema referido:

y porque más crédito a ello diese, la memoria me ofreció unas estancias que muchos días antes yo había hecho a otra dama del mismo nombre, y díjele que para la hermana de Nísida las había compuesto, las cuales vinieron a ser tan a propósito. (I, 136)

La vertiginosa sucesión de lógicas de la composición que propone Cervantes en esta novela no da tregua y la composición sincera y espontánea trae como colofón una que sigue la lógica contraria. Es de notar que no se trata solamente de otro reciclaje de un poema de ocasión –como las coplas reales dedicadas a Nísida–, sino que es un instrumento para mentir, para encubrir un amor fingiendo otro. Si con las paradojas que implicaba el reciclaje de un poema de ocasión para expresar un sentimiento auténtico Silerio transitaba por sendas inusitadas en la literatura bucólica, con este poema podría decirse que ha llegado a sus antípodas: estamos ante una situación en la que el personaje se aprovecha de la convención que una poesía y verdad para engañar. El poema como ‘prueba’ que esgrime ante Timbrio no es otra cosa que una instrumentalización de la poesía y de dicha convención de la literatura bucólica para ser creído.

La composición en cuestión son unas octavas reales que, desplegando un ingenio propio de la poesía cancioneril, se desligan del sentir del personaje y sirven para cualquier contexto que venga «tan a propósito»; pueden ser dedicadas a cualquier dama llamada Blanca, pues se valen de la polivalencia semántica de la palabra que puede referirse al nombre de la mujer, al color y a la moneda. Pero, paradójicamente, son justamente estas octavas, las más alejadas de la relación entre poesía y verdad que rige la bucólica, las que anticipan el desenlace que tendrá la historia de Silerio una vez instalado en el mundo de los pastores literarios:

Puesto que con pobreza tal me hallara
que tan sola una blanca poseyera,
si ella fuérades vos, no me trocara
por el más rico que en el mundo hubiera;
y si mi ser en aquel se tornara
de «Juan espera en Dios», dichoso fuera
si, al tiempo que las tres blancas buscase,
a vos, oh Blanca, entre ellas os hallase. (II, 137)

A partir de la acepción de *blanca* que remite a la moneda, Silerio plantea una situación de pobreza, en la que, si encontrara a Blanca, se sentiría rico. Este sentido se reitera con la diáfona de los versos 31 y 32, cuando establece que, estando en la posición del judío errante, el «Juan espera en Dios» al que se alude en el verso 30, que cada vez que necesita dinero encuentra «blancas» en su bolsa (Montero 2014, 137-8 nota 246), si encontrara a Blanca, sería dichoso. Fiel a las octavas reales, el desarrollo de la historia va a mostrar a Silerio en un estado de pobreza, no solo por su dura vida de ermitaño en la que lo hallan los pastores, sino porque ha perdido tanto a la mujer amada, a quien cree muerta, como a su amigo, que ha huido desesperado preso de este mismo error en esta historia de peripecias cortesanas. Sin embargo, después de que Silerio termina de narrar su historia a los pastores, tanto el amigo como la amada aparecen, acompañados de Blanca, con quien termina casándose resignado –pues no es la mujer que ama– pero al fin gustoso por la no pensada ventura.⁷

Pero la poesía en esta novela no se agota en esta paradójica sucesión de verdades y mentiras en boca de Silerio. También los otros cortesanos que la protagonizan cantarán y referirán los poemas cantados, que, nuevamente, vienen a introducir desconcertantes matices.

3 Timbrio, Nísida y Blanca: la autenticidad deformada en el espejo de la actuación

Cuando Timbrio narra sus aventuras a su amigo y a los pastores, también incluye las composiciones que se entrelazaron en su desarrollo. En la historia de este personaje la poesía resulta fundamental, pues por medio de unas coplas reales se produce la escena de reconocimiento entre el caballero español, que ha huido desesperado, y las dos damas italianas, que se habían embarcado vestidas de peregrinas tras los engañados caballeros. Timbrio refiere que, una vez en la nave, «en medio de este silencio y en medio de mis imaginaciones, como mis dolores no me dejaban entregar los ojos al sueño, sentado en el castillo de popa, tomé el laúd y comencé a cantar unos versos» (V, 293).

En un espacio que parece armonizar con el sentir del personaje y ser el marco ideal para su expresión poética, Timbrio improvisa inspirado por una tristeza que promete acabar con la vida, como bien lo expresa reapropiando el «echar la doliente ánima fuera» garcilasiano, tan grato a Cervantes en este tipo de contextos:

⁷ Silerio cantará un soneto de navegación amorosa en el que tematiza esta situación, pero no lo analizaré en este trabajo, pues no agrega nada más al estudio de las lógicas de la composición: es otra composición sincera improvisada en medio de la arca, como su primera intervención poética. Para un análisis de dicho soneto ver Santa-Aguilar (en prensa).

Agora que calla el viento
 y el sesgo mar está en calma,
 no se calle mi tormento:
salga con la voz el alma,
 para mayor sentimiento.
 Que, para contar mis males,
 mostrando en parte que son,
 por fuerza han de dar señales
 el alma y el corazón
 de vivas ansias mortales.
 (V, 293; énfasis añadido)

Siguiendo la lógica más arquetípica de las novelas pastoriles que estas circunstancias parecen evocar, Timbrio contará con un insospechado público –las dos damas italianas– y la escena terminará en una emotiva anagnórisis. No obstante, a esta poesía espontánea y al rol que desempeña en la trama le sucede su imagen deformada en el espejo de la artificialidad en esta vertiginosa sucesión de lógicas de la composición. Así, con el precedente de esta experiencia de reencuentro, se construye el reencuentro de Silerio con su amigo y con las dos hermanas como una puesta en escena.⁸

A diferencia del primero, este segundo reconocimiento se da en el universo pastoril, donde la poesía es indisociable de la espontaneidad, pero, paradójicamente, en este contexto será parte una puesta en escena.⁹ Timbrio, Nísida y Blanca son conducidos por los pastores a la ermita de Silerio. Allí, tras escuchar un soneto que Silerio canta como un pastor literario sobre su pena, Tirsi decide actuar como un director de teatro que indicará a los cortesanos cuándo deben cantar para que sean reconocidos y ordena que:

sin que ninguno de ellos se le diese a conocer, fuesen llegando poco a poco hacia él, ora les viese o no, porque, aunque la noche hacía clara, no por eso sería alguno conocido, y que hiciese asimismo que Nísida o él [Timbrio] cantasen; y todo esto hacía por entretenir el gusto que con su venida había de recibir Silerio. (V, 285)

⁸ Si bien Timbrio narra su reencuentro con las dos hermanas después de la escena de reconocimiento con Silerio, este cronológicamente es anterior, por lo cual se analizará el reencuentro con Silerio como una imagen deformada del de Timbrio con las damas.

⁹ No es la única puesta en escena de algo auténtico en medio del espacio bucólico de *La Galatea*. En las bodas de Daranio y Silveria se lleva a cabo la representación de los cuatro discretos y lastimados pastores, que pondrán en escena una égloga sobre sus propias penas y reproducirán como actuación debidamente acotada los mecanismos más propios de la lógica que mueve las tramas en la bucólica.

Nísida, en medio de este *locus amoenus*, improvisa con «extremada gracia» (V, 287) unas coplas castellanas en las que resalta su felicidad por el amor correspondido y la desdicha, tanto propia como de su amado Timbrio, por haber perdido a Silerio. No obstante, este canto, aunque parece un desahogo pastoril, no se puede identificar estrictamente con este modelo, pues está mediado por los planes de Tirsi. El canto de Nísida no surge como un desahogo *casualmente* escuchado por el destinatario, como en la escena del reencuentro de Timbrio con las dos damas, sino como una representación tanto de esta lógica de la composición, como de los mecanismos de la evolución de las tramas pastoriles, donde la poesía autorreferencial es oída casualmente por otros personajes y mueve el desarrollo de las historias. No obstante, aunque es representación, tampoco se puede decir que sea fingimiento, pues, como se señaló, las coplas de Nísida son una improvisación que alude a su situación particular y una invitación auténtica a Silerio para que se una a su dicha. De este modo, presentan la paradoja de ser un canto espontáneo y sincero que surge en medio de una actuación, aspecto que Nísida tematiza aludiendo a su «locura» presente, equiparable a la de Silerio cuando actuaba como truhán.¹⁰

Mejora con tu presencia
 nuestra no pensada dicha,
 y no la vuelva en desdicha
 tu tan larga, esquivia ausencia.
 A duro mal me provoca
 la memoria que me acuerda
 que fuiste loco y yo cuerda,
 y eres cuerdo y yo estoy loca.
 (V, 287)

Timbrio también interviene, no con una improvisación, sino recordando un soneto «que en el tiempo del hervor de sus amores había hecho, el cual de Silerio era sabido como del mismo Timbrio» (V, 289). Este soneto obedece a otra lógica de la composición propia del ámbito cortesano, que no es la del truhan que canta adulaciones por encargo, sino la del caballero enamorado, que, aunque puede cantar como los pastores,

¹⁰ Nótese que la actuación de Silerio es introducida por el personaje de la siguiente manera: «no quiero dejaros de decir cómo comencé a dar muestras de *mi locura*, que fue con estos versos que a Timbrio canté» (V, 285; énfasis añadido). Juan Montero, Flavia Gherardi y Francisco J. Escobar Borrego (2014, 287 nota 35) interpretan la locura de Nísida como su entrega al amor. Sin embargo, considero que el contraste con la locura de Silerio también alude a la actuación. Nísida actúa en este episodio como Silerio actuaba en su papel de truhan.

también escribe plasmando su sentir.¹¹ Después de recitar el primer cuarteto, es interrumpido por la esperada escena de reconocimiento: Silerio, como Timbrio en la nave, pierde el conocimiento y vuelve en sí rodeado de las dos damas y del amigo. De este modo, estamos ante la paradoja de que, en medio del mundo arcádico, la poesía sea una puesta en escena, en la misma historia en la que, en un ámbito extraarcádico, puede surgir como un espontáneo desahogo que mueve la trama.

Después de esta escena, los cortesanos, siguiendo la lógica más propia de la bucólica, llevan a cabo una serie poética de sonetos para celebrar su reencuentro,¹² los cuales, como señala Alberto Sánchez, «aparecen signados por la esperanza y la felicidad del amor logrado y perfecto» (1985, 33).

4 Conclusiones

Para concluir, cabría resaltar que esta historia intercalada, que se abre con el tópico del *beatus ille* en boca del cortesano Darinto (IV, 228), es la única que parece tener un cierre perfecto en *La Galatea*, en contraste con las de los pastores. Así, finaliza con lo que sin duda alguna podría considerarse como el revés del *beatus ille* que la introduce, a saber, el contraste que establece Galatea, prometida contra su voluntad al pastor lusitano, entre su situación y el feliz desenlace de las peripecias cortesanas:

Dichoso Timbrio y dichosa Nísida, pues en tanta felicidad han parado los desasosiegos hasta aquí padecidos, con la cual pondréis en olvido los pasados desastres; [...] Mas ¡ay, del alma desdichada que se ve en términos de acordarse del bien perdido, y con temor del mal que está por venir, sin que vea ni halle remedio alguno para estorbar la desventura que le está amenazando, pues tanto más fatigan los dolores cuanto más se temen! (V, 316)

¹¹ Recuérdese que Timbrio también escribe para su dama una carta en verso que obedece a la misma lógica de composición (III, 145-50). Para la artificialidad de la escritura (que no sea en cortezas de los árboles) en las novelas pastoriles resulta significativo *El pastor de Filida*, donde este fenómeno requiere la siguiente justificación: «la tercera duda podrá ser si es lícito donde también parecen los amores escritos en los troncos de las plantas, que también haya cartas y papeles, cosa tan desusada entre los silvestres pastores. Aquí respondo que el viejo Sileno merece el premio o la pena, que como vio el trabajo con que se escribía en las cortezas, envidioso de las ciudades, hizo un molino en el Tajo donde convirtió el lienzo en delgado papel y de las pieles del ganado hizo el raso pergamino, y con las agallas del roble y la goma del ciruelo, y la carcoma del pino, hizo tinta y cortó las plumas de las aves, cosa a que los más pastores fácilmente se inclinaron» (Gálvez de Montalvo 2006, 419).

¹² Para el tópico de la navegación amorosa y su relación con la trama en estos sonetos ver Santa-Aguilar, en prensa.

Sin embargo, también en esta felicidad aparentemente perfecta hay matices, pues, como se señaló, la unión de Silerio con Blanca es un arreglo de última hora donde no hay, como tal, un amor correspondido. Además, justamente Darinto, el entusiasta de la arcadia, es quien encontrará allí la desdicha, pues, enamorado de Blanca, guardaba alguna esperanza en que los personajes no hallaran a Silerio. El cortesano sale de la novela con sus ilusiones frustradas y sin siquiera haber bebido el brebaje del olvido de la sabia Felicia ni otro remedio afín propio de tales personajes sobrenaturales garantes de la felicidad que brillan por su ausencia en *La Galatea*.

Cervantes, conocedor de las reglas y fórmulas fijas de la literatura pastoril, las fractura desde sus más profundos cimientos. Con la historia de Timbrio y Silerio lleva esas fórmulas a su genial mesa de trucos, donde se hibridan con elementos ajenos y, a partir de esa hibridación, estallan las paradojas que desbordan el género del que parten abriendo nuevos horizontes literarios. Así, en medio de la arcadia puede haber anagnórisis poéticas con directores de escena, pueden tener valor anticipatorio las mentiras que instrumentalizan las convenciones pastoriles y, más allá de la tópica condena a los poetas que mienten o de la formulística relación entre el sentir de los pastores y sus versos, puede surgir el paradójico poeta pessoano con una amplia paleta de medias tintas que admite que se pueda fingir lo que en verdad se siente.

Bibliografía

- Castillo Gómez, A. (2016). «'Del donoso y grande escrutinio': La lectura entre la norma y la transgresión». *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 19-38.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. San Pablo: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara.
- Cervantes, M. de (2014). *La Galatea*. Ed. de J. Montero en colaboración con F.J. Escobar y F. Gherardi. Madrid: RAE.
- Cull, J.T. (1987). «The Curious Reciprocity of Country and City in some Spanish Pastoral Novels». *Crítica Hispánica*, 9(1-2), 159-73.
- Escobar, F.J. (2018). «Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)». *e-Spania*, 29. <https://doi.org/10.4000/e-spania.27417>.
- Gálvez de Montalvo, L. (2006). *El pastor de Fílida*. Ed. de M.A. Martínez San Juan. Málaga: Universidad de Málaga.
- Gil Polo, G. (1988). *Diana enamorada*. Ed. de F. López Estrada. Madrid: Castalia.
- Ife, B.W. (1992). «La ficción a juicio». *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 11-44.
- Montemayor, J. (1991). *La Diana*. Ed. de A. Rallo. Madrid: Cátedra.
- Montero, J.; Escobar, F.J.; Gherardi, F. (eds) (2014). *Miguel de Cervantes: La Galatea*. Madrid: RAE.

- Muñoz Sánchez, J.R. (2003). «Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*». *Anuario de estudios filológicos*, XXVI, 279-97.
- Pessoa, F. (1982). *Antología poética*. Ed. y trad. de A. Crespo. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez, A. (1985). «Los sonetos de *La Galatea*». A Valle Arce, J.B. (ed.), *La Galatea de Cervantes: cuatrocientos años después*. Newark: Juan de la Cuesta, 19-36.
- Santa-Aguilar, S. (2015). «La poesía en la ficción: una aproximación a la estructura de *El curioso impertinente*». *Hipogrifo*, 3(2), 285-95. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.19>.
- Santa-Aguilar, S. (2017). «'En el humilde teatro': paradojas de la puesta en escena de la égloga de los cuatro discretos y lastimados pastores en *La Galatea*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, 265-78.
- Santa-Aguilar, S. (en prensa). «'Che per tal variar natura è bella': variaciones cervantinas sobre el tópico de la navegación amorosa». *Anales cervantinos*, 53.
- Trabado Cabado, J.M. (2000). *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*. Madrid: CSIC; Instituto de la Lengua Española.
- Trambaioli, M. (1993). «La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*». *Anales Cervantinos*, 31, 51-73.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

El Quijote en la calle: historia de un espectáculo

Pilar Serrano Sánchez de Menchén

Archivo Municipal de Argamasilla de Alba, España

Abstract *Don Quijote en la Calle* (Don Quixote on the street) is a popular show that takes place in Argamasilla de Alba (Ciudad Real). It is currently performed during the town's Cervantine Days (April-June). At the moment, around 150 locals take part in this show, bringing the adventures of Don Quixote to life: horses, live music, dances from the Golden Age, fireworks, etc. In doing so, this unusual type of show achieves a unique staging. Heir to *Estampas del Quijote* (a street theatre that was formerly performed in the town), the Town Council of Argamasilla de Alba has applied to the Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha for *Don Quijote en la Calle* to be declared worthy of 'Regional Tourist Interest'.

Keywords Quixote. Theatre. Show. Music. Dances.

Índice 1 Proemio. – 2 *Estampas del Quijote*. – 2.1 La fiesta en la prensa provincial. – 2.2 La revista *Blanco y Negro*. – 3 *El Quijote en la calle*. – 3.1 Lugar de representación y otros problemas. – 3.2 Actores, cuerpo de baile, coros y demás. – 3.3 Música y cuerpo de baile. – 3.4 Vestuario y caracterización. – 3.5 Problemas técnicos. – 3.6 Rocinantes y Rucio y otros similares. – 4 Veinte años. – 5 Preparativos. – 6 Historia. – 7 Presentación en Madrid del espectáculo.

1 Proemio

Argamasilla de Alba es un municipio de la provincia de Ciudad Real que está enclavado en pleno corazón de La Mancha. Su devenir histórico se halla ligado a la poderosa e internacional Orden Militar de San Juan de Jerusalén (actualmente conocida como Orden de Malta) y gracias a Cervantes por tradición secular.



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/024

De hecho, es considerado por numerosos estudiosos de la obra cervantina como «el lugar de la Mancha» del *Quijote* (I, 1). Su término municipal forma parte del Parque Natural de las Lagunas de Ruidera, que ya sabemos que en realidad siete «son de los reyes de España» y «dos, de los caballeros de una orden santísima que llaman de San Juan» (*Quijote*, II, 23).

Respecto a la vinculación de Argamasilla de Alba con una de las obras más famosa de todos los tiempos, se debe, no solo a la cita respecto a la patria de «Los Académicos de la Argamasilla» al final de la primera parte del *Quijote* (I, 52), sino a la posible estancia y encierro de Cervantes en la famosa cueva del rigidor Medrano.¹

Con dicho motivo han sido y son numerosos los cervantistas, escritores, intelectuales, científicos, periodistas, artistas, etc., que, desde el siglo XVIII, han visitado nuestra villa –uno de los últimos el Premio Nobel Mario Vargas Llosa–, barajándose, respecto al posible encarcelamiento de Cervantes, múltiples hipótesis que obviamos por no competir al tema que vamos a tratar.

Tampoco nos extenderemos en comentar que, además de lo ya anotado, en nuestra localidad se iniciaba antiguamente y comienza hoy en día la llamada ‘Ruta del *Quijote*’. Por otro lado, la Real Academia Española tuvo a bien, el 26 de marzo de 2015, celebrar en nuestra villa un pleno extraordinario en el que se agasajó a Cervantes.

Todo lo anterior ha sido motivo, a lo largo de los tiempos, no solo para que se afiance la tradición cervantina en la localidad, sino para que se hayan realizado en Argamasilla de Alba numerosas actividades culturales quijotescas y cervantinas que en el año 2005 fueron cerca de cien.

2 **Estampas del Quijote**

Entre otros eventos, recordaremos muy sucintamente *Estampas del Quijote*, una representación popular celebrada en 1905, por el tercer centenario de la novela, que se celebró en fechas próximas al 23 de abril, Día del Libro, concretamente del 7 al 9 de mayo.

Entonces, la Corporación Municipal la presidían Francisco Montalbán Parra y nueve concejales,² quienes fueron los que aprobaron los preparativos para la Fiesta del Centenario en enero de 1905, nombrando una comisión designada para este fin.

¹ Aunque no hubo cárcel pública en Argamasilla de Alba hasta mediados del siglo XVIII. Madrid, Archivo General de Palacio (AGP), Papeles del Infante don Gabriel de Borbón, Secretaría, leg. 59 [1749-1751]. *Construcción Casas de Ayuntamiento, Pósito y Cárcel Pública en Argamasilla de Alba*.

² *Boletín Oficial de la Provincia de Ciudad Real* (BOPCR). 9 de enero de 1905, 3.

Fue el 21 de dicho mes cuando la alcaldía remite sendas comunicaciones a una serie de vecinos: «Manifestándoles haber sido nombrados individuos pertenecientes a la Comisión Organizadora de los Festejos para el Centenario del *Quijote*». Sin embargo, la ejecutiva que definitivamente llevó a cabo la programación de los festejos fueron: el concejal Pascual Pascual; uno de los sacerdotes de la localidad: Marcelino García Cañadas; los médicos: Ángel Pereira y Francisco Escribano Ramón de Moncada; más el secretario del ayuntamiento, Eugenio Pozo (Sawa, Becerra 1905, 397-8).

Pero un acontecimiento insólito vino a deslucir los preparativos: en ese mismo año, unos meses después de formarse la Comisión, por causas fortuitas se incendia la conocida Casa de Cervantes, quemándose la mayor parte del edificio (todo el piso alto y el patio interior). El consistorio da cuenta, por medio de un oficio enviado al gobernador de la provincia, de tan triste pérdida el 22 de marzo. Sin embargo, cuando el ayuntamiento manda el comunicado a la máxima autoridad provincial, ya se había propagado la noticia en los medios de comunicación provinciales y nacionales, divulgada un día antes que el oficio enviado a Ciudad Real (21 de marzo de 1905), por el correspondiente que *El Heraldo de Madrid* tenía en Argamasilla y que no era otro que Fructuoso Coronado.

La celeridad de Coronado para dar cuenta del incendio se debió al telégrafo, pues fue por este medio por el que dio cuenta del infortunio mientras sucedía, a las 11:20 horas del día 21. Y lo hizo no sólo al *Heraldo de Madrid* sino en otros medios de comunicación: *El Día*, *El Imparcial*, *La Época*, *El Correo Español*, etc.³

La nota decía:

En este momento acaba de declararse un violento incendio en la casa donde estuvo preso Miguel de Cervantes Saavedra, o sea en la llamada de Medrano, donde, según la tradición, pasó aquel grandes trabajos durante largo tiempo y escribió todo o parte de su universalmente famoso *Don Quijote de la Mancha*.

El público, emocionado, acude presuroso y realiza esfuerzos para salvar lo que se pueda de este edificio que para España, y para nosotros en primer término, constituye un timbre de gloria y de orgullo legítimo. El fuego cerca el edificio amenazando destruirlo. Aún no ha llegado al sótano que ocupó Cervantes, y al que se refirió él mismo cuando dijo que su libro había sido engendrado en un triste encierro. Las pérdidas materiales son considerables. Desconfiase de que se salve nada. (Martínez Cachero 1995, 98 nota 16)

3 Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (HDBNE): *El Día*, 23 de marzo de 1905; *El Imparcial*, 6 de marzo de 1905; *La Época*, 8 de marzo de 1905; *El Correo Español*, 5 de marzo de 1905.

Sin embargo, a pesar del desastre, el ayuntamiento sigue con los preparativos para festejar el centenario; pues el 25 de abril remite al gobernador un comunicado: «Manifestando los acuerdos de la Junta Local de Primera Enseñanza respecto a la anunciada celebración del *Centenario del Quijote*». Unos días después, 1 de mayo, el consistorio solicita al gobernador: «Fuerzas de la Guardia Civil con motivo de las fiestas programadas para el tercer centenario del *Quijote*».

También se cursan invitaciones a distintos estamentos del pueblo, concretamente a don Agustín García y doña Carmen Alcántara, maestros de la Escuelas de Niños de la localidad; asimismo se le hace saber al comandante del Puesto de la Guardia Civil y al encargado de la Casa de Cervantes.

A los primeros se les invita:

Para que el día 7 de mayo, a las 10 de la mañana, se presenten con los niños de la escuela a la fiesta que va a celebrarse en estas Casas Consistoriales con motivo del tercer centenario del *Quijote de la Mancha*.

Al segundo ruegan: «Concurra a los actos de las fiestas del *Quijote* con las fuerzas de su mando». Y al tercero le piden: «Se sirva construir arcos y adornar y alumbrar la fachada de la Casa de Cervantes».⁴

Pero además del estamento social y oficial de Argamasilla, el ayuntamiento también envía invitaciones del acontecimiento, a los pueblos de los alrededores, al Gobierno en pleno y a los Monarcas.

La certificación de lo anterior nos la proporciona el ayuntamiento de Tomelloso que, el 24 de abril de 1905, acuerda suscribirse con 100 pesetas a los gastos que ocasionen los festejos a celebrar con motivo del centenario.

Para llevar a cabo el proyecto los ediles de Tomelloso deciden abrir una suscripción pública, nombrando una Comisión para que se traslade a Argamasilla: «Con objeto de cumplimentar a la comisión regia que irá a esa villa y solicitarle una visita a Tomelloso». Otra medida tomada por el ayuntamiento tomellosero fue la de comprar 25 ejemplares de la novela de Cervantes al precio de dos pesetas y repartirlas entre los niños de las escuelas (García Pavón 1955, 253).

⁴ Archivo Municipal de Argamasilla de Alba (AMAA), Libro registro de salida de documentos y comunicaciones, años 1904-1907.

2.1 La fiesta en la prensa provincial

Entre los periódicos de la prensa provincial que destacan el acontecimiento el más diligente fue *El Labriego*, diario de Ciudad Real que, el 13 de mayo de 1905, en su página primera, inserta un titular (crónica enviada por el mencionado Fructuoso Coronado) que textualmente dice: *La Fiesta del Centenario de Argamasilla de Alba*.

Una nota previa al relato de Coronado advierte al lector, por medio de los titulares, lo que se anuncia:

Para que nuestros lectores se puedan dar idea de las fiestas realizadas en el pueblo de Argamasilla de Alba en honor de Cervantes, a continuación las relata nuestro activo corresponsal, honrándonos con publicar también una poesía de un hijo de aquella localidad.

La poesía a la que hace referencia *El Labriego* es una composición crítico-laudatoria de Juan Alfonso Padilla Cortés, el cual, anteriormente, había ejercido como Juez Municipal y Alcalde de Argamasilla; asimismo fue uno de los académicos que se reunieron con Azorín (Martínez Cacho 1995, 97). La poesía se titulaba «El Centenario del *Quijote* en Argamasilla de Alba».

Respecto a la crónica enviada por Fructuoso Coronado, este, además de expresar el entusiasmo de los componentes de la comisión en la organización de actividades, destaca la labor de coordinación del médico Ángel Pereira como presidente.

Acto seguido, redacta algunas de las actividades programadas. Entre otras, la fiesta escolar celebrada en el salón de plenos, «que resultó extremadamente simpática»; el «toque de retreta» que, a las diez de la noche, hizo la banda de música, recorriendo el pueblo, «acompañada de miles de almas, llevando la mayor parte hachones encendidos»; y la «vela de las armas» que tuvo a don Quijote despierto toda la noche en el patio de la Cueva de Cervantes.

Al día siguiente, el paso de la banda de música tocando diana por las calles de la localidad es recibida con el engalanado de los balcones y ventanas.

Según anota Coronado:

En la casa en que aquí estuvo preso el egregio Cervantes hay un artístico arco y en el centro el retrato de aquel genio universal; también en el paseo de *La Glorieta* se han levantado diferentes arcos de follajes y flores.

Una vez transcurre la mañana, a las tres de la tarde, desde la Casa de la Tercia, emblemático edificio que antiguamente y hasta la última desamortización (1854-56) perteneció a la Orden Militar de San Juan de Jerusalén como vivienda del administrador de los bienes sanjua-

nistas y lugar de recogida de cereales, partió la procesión cívica con *Estampas del Quijote*, «compuesta por más de tres mil individuos».

Abrían la marcha ocho guardas municipales a caballo, «seguidos de la música de esta población»; después don Quijote y Sancho (ambos con su Rocinante y Rucio).

Detrás, acompañados por numerosas estudiantinas o rondallas, iban los personajes de la aventura del Vizcaíno, Manteamiento de Sancho, El Cautivo, Labradoras, Carro de la Muerte, Los Duques, etc. «Cerraba la comitiva el ayuntamiento en masa, la comisión de festejos, lo más valioso de la población y una banda de música».

Cuando la comitiva llegó a la plaza de la Constitución, se representó de nuevo el entierro de Grisóstomo, «siendo muy aplaudidos los actores que la realizaron. Al terminar, se soltaron palomas y hubo muchos vivas».

Después de esta última representación la cabalgata se detuvo ante la casa prisión de Cervantes, amenizando la parada las bandas de música que acompañaban a la comitiva, interpretando varios himnos.

Ya por la noche, se celebró un baile con atavíos de la época del *Quijote* en el que participaron también los niños, y, a la mañana siguiente, se conmemoró la muerte de Cervantes con «funerales por su alma».⁵

2.2 La revista *Blanco y Negro*

También realiza una crónica de esta celebración una de las revistas más prestigiosas del momento: *Blanco y Negro*, suplemento del diario *ABC* que dedica un número especial al acontecimiento cervantino, titulándolo «Por tierras de don Quijote». Para ello se desplazan a La Mancha, en los primeros días de abril, el redactor Rómulo Muro y el redactor-fotógrafo Manuel Asenjo.

En Argamasilla los dos periodistas son atendidos, según ellos mismos anotan en la mencionada revista, por los notables de la villa: «Todos ellos –dicen los redactores– son personas cultísimas y de una inapreciable amabilidad y tenemos gran complacencia en conseguirlo».

Tan distinguidos señores informan a los enviados de *ABC* sobre la identidad real de los dos vecinos que habían representado a los famosos personajes cervantinos en *Estampas del Quijote*, consiguiendo, además, que posaran para ser inmortalizados en una fotografía.⁶

En cuanto a don Quijote el personaje real era proveniente de una conocida familia de la localidad. Se llamaba Antonio Dotor Aliaga:

⁵ *El Labriego*, diario de Ciudad Real, sábado 13 de mayo de 1905, año XXVIII, núm. 8894.

⁶ *Blanco y Negro*, suplemento de *ABC*, 6 de mayo de 1905, año 15, núm. 731.

Es el mismo rostro de media legua de andadura, la misma frente alta y de nobilísimo dibujo, las mismas barbas grises, el mismo cuerpo flaco y espigado, la misma apostura serena y majestuosa. Don Quijote, ¡miseria de los tiempos!, es empleado de consumos con dos pesetas diarias. Y no crean que él explota para nada su parecido con el caballero de los leones. Todo lo contrario. Convencerle de que se dejase retratar costó un triunfo. No tendrá este ilustre lugareño de Argamasilla de Alba acaso unas ideas tan elevadas como Alonso Quijano; pero en dignidad, en aprecio y estima de sí mismo, ni su propio paisano le aventajaría.

El personaje de Sancho Panza, según *Blanco y Negro* lo escenificó Gregorio Moya Lucendo un agricultor que en 1903 ya había sido designado vocal asociado del ayuntamiento y en 1906 lo representaba con el cargo de alcalde del barrio o distrito de la Escuela de Niños.⁷

Según el redactor de la famosa revista:

Junto a don Quijote se nos presenta su inmortal escudero. Para buscar un Sancho Panza no ha sido menester andar mucho: Sanchos Panzas, rechonchos, achaparrados, de cabeza redonda, de barbas prietas, decidores, graciosos y llenos de malicias, inocentes, inocentes en el fondo, sobran por estos lugares.

3 *El Quijote en la calle*

Con los mimbres anteriores, y otros que no mencionamos, en el año 2000, el ayuntamiento de nuestra localidad, entonces presidido por José Díaz-Pintado Hilario, a través de la Casa de Cultura y con el fin de ir preparando el IV Centenario de la publicación del *Quijote*, nos solicita al grupo Tiquitoc-Teatro que lleváramos a cabo la tarea de recuperar aquellas antiguas representaciones callejeras y populares, entonces tituladas *Estampas del Quijote*.

Cierto es que, ilusoriamente, acogimos la idea con entusiasmo, no solo porque en aquellos años este grupo de aficionados contaba con 25 componentes (actualmente seguimos sumando una cifra parecida), sino porque nos parecía, cegados por nuestro fervor, que iba a ser relativamente sencillo, teniendo en cuenta el formato regalado por nuestros antecesores, sacar de nuevo a la calle a don Quijote y Sancho, con sus correspondientes cabalgaduras y con guion extraído, y nunca mejor dicho, del magno libro escrito por el alcaláino, para que sus personajes protagonizaran las locas y quijotiles aventuras.

⁷ AMAA, Libro Registro de Salidas y Documentos, 1904-1907.

Pero no fue fácil encontrar un formato acorde con lo que se pretendía, pues además de tener escaso presupuesto (que impedía se diera cabida a montajes espectaculares: hay que tener en cuenta que lo financia, en parte, el ayuntamiento), teníamos y tenemos la dificultad añadida de realizar la representación anualmente solo una vez y escenificarlo en la calle, con los consiguientes problemas atmosféricos (y de otro tipo); contratiempos que, varias veces, estoicamente, nosotros y el público asistente, hemos sufrido, sobre todo porque en un principio se programó como antaño, en torno a las fechas del Día del Libro; es decir, el 23 de abril: mes, como dice el refrán español, «de aguas mil».

Actualmente se tiene como fecha fija para la representación el primer sábado del mes de junio. A pesar de ello hemos tenido que suspender la función varias veces por las «aguas mil» que decíamos antes.

3.1 Lugar de representación y otros problemas

Pero volvamos a las dificultades añadidas al proyecto: ¿qué lugar o plaza pública elegir para llevar a cabo la escenificación? Para hacer fácil la idea, el Grupo trabajó buscando un lugar céntrico que tuviera calles que nos sirvieran como improvisado escenario y utilizarlas para las entradas y salidas de caballerías y actores; y que estas vías nos desahogaran del utillaje escénico, permitiendo dejar en la plaza un espacio libre para realizar la representación.

Después de varias ideas al final decidimos probar con la céntrica y nombrada popularmente Plazuela de Quijana (actualmente plaza de Alonso Quijano), lugar que nos pareció el apropiado a pesar de que no nos gustaba que las entidades financieras también hubieran pensado era el lugar ideal para situar allí sus sedes.

A continuación, nos aprestamos a poner nombre al proyecto, pero contrariamente a lo anterior hubo un rápido consenso; porque ¿qué nombre íbamos a poner al redivivo espectáculo *Estampas del Quijote*, salvo evidenciar lo que pretendíamos sin dañar tan antiguas imágenes y esfuerzos? ¿Acaso no pretendíamos sacar otra vez a la calle el *Quijote*? ¿Qué mejor título que *El Quijote en la calle*? Y así quedó bautizado.

Solucionado este punto nos planteamos varias preguntas. La primera, la edición que íbamos a utilizar para escribir los guiones, y la segunda, ¿qué actores iban a dar vida a la famosa pareja?

La primera cuestión tuvo fácil respuesta: la edición dirigida por Francisco Rico para el Instituto Cervantes (1998), luego revisada para la RAE (2004).

3.2 Actores, cuerpo de baile, coros y demás

En cuanto a la elección de los dos personajes principales la basamos, guiándonos en las descripciones cervantinas de los protagonistas, por el parecido físico y carácter de ambos personajes. Y tuvimos la suerte de tener como actores, es un decir, a los que nos iban a servir de iconos en estos veinte años; pareja notable por sus más que probadas calidades y cualidades personales y actorales.

Don Quijote lo representa José Luis Fernández Serrano, que es personaje singular y formal. Patrono de sí mismo, tiene como profesión vender bebidas (no espirituosas) a particulares, restaurantes y bares. Su aspecto bien semeja al Caballero de la Triste Figura en todo, y aunque suele ser de carácter también idealista pero más bromista que el personaje que pinta Cervantes, no es pendenciero, sí muy filósofo, y tiene la peculiaridad de tomarse muy en serio dar vida a don Quijote, pues barrunta a menudo cómo resolver ciertas cuitas que acontecen en la escenificación. Entre otras cuestiones, por obra y gracia del guion, le hemos hecho, no solo subir a Rocinante, al que tiene un gran respeto, sino bailar, cantar «con voz ronquilla aunque entonada», que lo ataquen 300 ovejas, descender en tirolina desde una altura de 16-18 metros y casi chamuscarse los bigotes subido en Clavileño.

Sancho tiene por nombre Pedro Serrano Ocaña y por alias o segundo nombre *Periqui*; peluquero y barbero de profesión articula su buen carácter con la sonrisa y la broma, sobre todo cuando se le olvida lo que ha de decir en escena. Aderezase muy de acuerdo y acorde con Sancho, es de carácter bonachón y siempre cuenta historietas verdaderas, salvo cuando descubrimos que son chistes o bromas añejas. Contrariamente a Sancho, aunque bien cumple con la «oficina del estómago», cierto es que siguiendo pautas modernas, actualmente no semeja al pancesco escudero. Destaca porque se olvida del miedo cuando decidimos lo que manteen, que lo saquen junto al rucio de una sima atado con cuerdas o que se suba en Clavileño.

En fin, el resto de actores son gentes muy a propósito para representar a galeotes, caballeros, condes, condesas, mozas de partido, aldeanas, venteros, venteras, titiriteros, y todo lo que suele acarrear andar de la ceca a la meca con la novela más famosa de todos los tiempos.

Y cómo no hay dos sin tres, también gozamos de un cuerpo de baile excepcional por numeroso, abundante y pendenciero, si viene al caso. Es decir, lo que suele ocurrir cuando se reúnen ciento cincuenta personas y todos llevan razón, razonando, cada uno a su modo, la mejor forma de adaptar danzas para poner como corresponde *El Quijote en la calle*.

Lo que decimos se evidencia viendo los vídeos que dos videografos, como dicen ellos (Vicente Ruiz Aliaga y Santos Moya Ocaña), hacen anualmente. La inmortalización en fotografías y vídeos nos permiten visionar los saraos en casa de los duques (con banda de música

de la localidad en escena y tocando en directo), o los bailes populares en una venta, con rondalla incluida, o las bodas de Camacho, con invitación al espectador de torreznos y otras exquisiteces y, mientras tanto anotar errores que debemos corregir.

Imprescindible es el equipo de profesionales de megafonía y luces, que en este caso corre a cargo de la empresa de Campo de Criptana, Eraudio producciones SL, que pertenece a José Miguel Ramírez Gómez, aunque el técnico que suele acompañarnos y dirige al numeroso grupo de compañeros es Abrahhan Leal.

Además, se une la barulla: dentro del proyecto, nos pareció imprescindible, no solo por fomentar la lectura del famoso libro, sino calar en el ideario de la chiquillería por medio de su participación, que actúen, muy serios y circunspectos, un numeroso grupo de niños, algunos con sus progenitores, explicando lo que va a suceder; es decir, haciendo el papel de narradores de cada representación y también bailan y aplauden. Y no les da miedo que los bandoleros de Roque Guinart usen trabucos de ‘avancarga’, o que los barcos que arriban al puerto de Barcelona, mientras dan vueltas por la plaza, tiren cañonazos a diestro y siniestro o los subamos en un carro disfrazados de leones.

3.3 Música y cuerpo de baile

Un apartado importante es la música y el cuerpo de baile. En el primer caso la colaboración, sobre todo últimamente, de la Agrupación Musical de Argamasilla «Maestro Martín Díaz», es primordial, porque su director, Miguel Carlos Gómez Perona, aconseja la música idónea, habiendo innovado con piezas del gran compositor Ferrer Ferrán. Asimismo la rondalla de Coros y Danzas «Mancha Verde» ha participado con nosotros desde el año 2000 e igualmente la rondalla y cuerpo de baile de la Antigua Escuela de Baile Crisanto y María del Rosario; más las corales (en Argamasilla hay dos: la Polifónica Cervantina y la Polifónica Villa del Alba); también han colaborado los Coros de la Parroquia y la Asociación de amas de casa, etc.

Una vez tenemos elegida la música hay que pensar y buscar los pasos y coreografía que admite dicha música. Para ello hay un equipo de voluntarios que, basándose en coreografías del Siglo de Oro, lo organizan, siempre bajo la supervisión de la que escribe.

Cuando la coreografía está lista el ayuntamiento pone carteles, no solo anunciando la convocatoria al vecindario de una nueva edición del *Quijote en la calle*, sino también la hora y lugar de los ensayos: normalmente los ensayos se hacen en los gimnasios de los centros escolares, con la aquiescencia del profesorado y la aportación voluntaria de algunos de ellos (en el grupo contamos como componentes a los profesores José Valverde Zarco y Antonio López de la vieja Serrano), más numerosos vecinos.

Sin lugar a dudas, durante estos años, hemos aprendido y admirado la generosidad de todo el vecindario, pues además de participar y asistir a los ensayos, se confeccionan sus trajes y los pagan personalmente cada uno, y nos prestan aperos y cacharros.

3.4 Vestuario y caracterización

En cuanto al vestuario y caracterización contamos con varios expertos/os y una imaginación que, para ser suave, diré que es, a veces, hartamente imaginativa. La armadura de don Quijote está hecha a medida al actor que lo interpreta por un vecino muy artista de Argamasilla, Vicente Hilario, y la vestimenta de Sancho la hace su esposa y componente de Tiquitoc, Consuelo Díaz-Carrasco, la cual, junto a su marido, durante muchos años han caracterizado y peinado al elenco.

En la armadura del Caballero de los Espejos se implicó otro vecino de nuestra localidad: José Ángel Carretón, quien, además, diseñó y construyó, con ayuda de casi todo el grupo, y utilizando materiales reciclados, los barcos del puerto de Barcelona, que fueron ornamentados por un artista y pintor local, llamado Gumersindo Rubio, conocido por *Sindo*.

En cuanto al vestuario, después de muchas consultas sobre la aventura que vamos a realizar, y teniendo en cuenta figurines de la época cervantina, nos reunimos Vicenta Torregrosa, componente del Grupo, como estilista y modista, y yo misma. Trabajamos el tema mirando la espectacularidad y, sobre todo, que sean reconocibles los personajes por el vestuario.

3.5 Problemas técnicos

Por otro lado, un pequeño grupo de actores, y la que escribe, se dedican a pensar, a veces con ayuda de profesionales (bomberos o Guardia Civil...) cómo resolver problemas técnicos, haciendo visibles al público, entre otros, los caballeros que ve don Quijote y al final son ovejas, la aventura de Clavileño por medio de aparataje de fuegos artificiales (en este caso con la ayuda de Javier Fernández de Carlos), la del Caballero de los Espejos con armaduras que simulen espejos, la algarada y ruido cuando es Gobernador Sancho con la chiquillería y objetos de percusión, etc.

3.6 Rocinantes y Rucio y otros similares

Pero unir texto y acción requiere, además, poner en escena materiales no actuales y accesibles para la sociedad contemporánea, sobre

todo cuando necesitamos caballos, burros o aperos antiguos (los segundos ya en peligro de extinción en nuestra zona), o queremos que la plaza se convierta en la Cueva de Montesinos.

En este caso, desde el año 2000, nos han ayudado los ganaderos de la localidad y otras personas amantes de las caballerías: los pastores (Ángel Gutiérrez, Isidoro Carretón, Julián Mateos, Fernando Novillo, José Cruz Martínez, etc.), por ejemplo, nos facilitan escenas que sin ellos serían imposibles, trayendo, cuando se lo hemos solicitado, además de ovejas y las caballerías, que además las preparen y traigan a la plaza desde el campo, limpias y aseadas, es muy de resaltar y agradecer.

Respecto a los ganaderos, además de ovejas, suelen tener burros que acompañen al ganado y, varios de ellos, caballos. Aun así no ha sido ni es fácil que un ejército de 300 ovejas, con ayuda de un perro ovejero, teatralicen la aventura ovejuna del *Quijote*. Tampoco lo es que Rocinante y el Rucio, u otros similares, salgan a escena sin que los acompañen sus dueños, porque si un burro o un caballo (no sabemos por qué instinto los detectan) se niega a cruzar los imprescindibles cables que los responsables de la megafonía y luces extienden en el suelo, no hay humano, que no sea el dueño, que lo consiga.

También la música y luces los asustan, pero ya se encargan los dueños de darles unos paseos por la plaza antes de la representación para que averigüen los equinos que no les ocurrirá ningún daño. Esta medida es muy oportuna, sobre todo porque tenemos en la plaza a más de mil personas y toda la seguridad es poca.

4 Veinte años

Como dice el famoso tango argentino cantando por Carlos Gardel: *Veinte años no es nada*. Pero, para nosotros, veinte años han sido los que nos han permitido conocer en profundidad y dar a conocer, y aprender en vivo y en directo, en el amplio sentido de la palabra, en versión especial, una obra universal, complicada y difícil de escenificar, con textos realmente mágicos y extraordinarios. De tal modo que, cuando ensayamos o representamos la obra y los actores se les olvida alguna palabra del guion y la sustituyen por otra más actual, innumerables veces intentan volver al original. Porque el vocabulario es tan rico, tiene tantos matices, que sustituir una palabra parece, cuando lo hacemos, un sacrilegio, por no decir una aberración, además de que la mayoría de las veces, mejor todas las veces, esa palabra sacada de contexto no concuerda con lo que se está diciendo ni refleja el vocabulario de la sociedad del siglo XVII.

Y ya que he nombrado al guion he de añadir que, la que habla, se encarga, además de dirigir tan difícil empresa, escribir el guion. Tarea harto compleja, sobre todo, porque el espectáculo lo suelen

presenciar -ya lo he comentado- unas mil personas de todas las edades y con conocimientos muy dispares. Por ello, elaborar un guion con textos del *Quijote*, hacer visible y entendible lo que se dice, requiere una esmerada búsqueda contextual. En este sentido, no solemos alterar (y, si lo hacemos, solo mínimamente) las frases copiadas del capítulo pertinente, y, aunque es verdad que nos permitimos organizar sabrosos diálogos, no solemos extralimitar o forzar el guion con frases no extraídas de la novela cervantina.

Por todo lo anterior, cada año, es una difícil aventura llevar a escena *El Quijote en la calle* con textos fidedignos (o muy aproximados), vestuario de época, bailes adecuados y una serie de utilería que hemos de rescatar de chamarileros y desvanes, articulando o enlazando, además de todo el equipo técnico de micros y luces, a los actores, niños, cuerpo de baile, música en directo, entradas y salidas de caballerías y carros, etc.

5 Preparativos

Suelen comenzar después de Navidades. En la primera reunión llevo personalmente un guion previo o borrador de lo que muy particularmente he pensado podemos representar. Primero, lo leemos y los componentes del grupo opinan sobre lo escrito.

A partir de ahí, calculamos el tiempo que puede durar el espectáculo y, seguidamente, si el tiempo invertido en la lectura es el adecuado (el espectáculo suele durar una hora y veinte minutos aproximadamente), cambiamos impresiones sobre la forma de corregirlo.

Una vez que se corrige, después de leerlo varias veces, me permito el lujo de repartir personajes con los actores más acordes a las figuras del libro cervantino. La mayoría de las veces necesitamos extras para papelillos cortos, para lo que solemos buscar entre el vecindario. Finalmente, pensamos en la utilería que vamos a necesitar y la forma de conseguirla además de tener siempre algún elemento inesperado.

6 Historia

Tal como hemos comentado, fue en el año 2000 cuando estrenamos *El Quijote en la calle*, escenificando la aventura de los molinos de viento (I, 5) y el combate con el vizcaíno (I, 8-9). En aquella ocasión, según el número de sillas colocadas en la plaza, más de mil personas presenciaron, con música y bailes en directo, la representación; afluencia de público que ha continuado y aumentado.

Desde entonces hasta ahora, *grosso modo*, hemos llevado a escena 13 capítulos de la primera parte y unos 46 de la segunda, cambian-

do año tras año los lances seleccionados: en 2001 el show se organizaba en torno al manteamiento de Sancho, la aventura de las ovejas y el episodio de los encamisados (I, 18-19); en 2002 la representación se enfocaba en las aventuras del yelmo de Mambrino, la liberación de los galeotes, el encuentro con Cardenio y la penitencia de don Quijote en Sierra Morena (I, 21-25); en 2003 proseguimos con el encuentro de Sancho con el cura y el barbero en la venta, el embuste de la reina Micomicona, el acuchillamiento de los pellejos de vino, la pelea con el barbero por el yelmo de Mambrino y el encierro de don Quijote en la jaula (I, 26-47); en 2004, pese a la triste pérdida de un compañero, pusimos en escena las bodas de Camacho (I, 19-20).

Los festejos del IV Centenario del 2005 supusieron para nuestro grupo un año cargado de trabajo. Respecto al espectáculo, se eligieron las aventuras del desencantamiento de Dulcinea, la de la dueña Dolorida y la venida de Clavileño (II, 34-41). En este caso el número de personas que participaron, según el programa, fueron unas doscientas. Los asistentes más de dos mil y otras muchas no pudieron acceder al recinto, aunque parte de este público nos acompañó en la invitación que nos hizo el Ayuntamiento de Villarrobledo (Albacete), para presenciar los capítulos más espectaculares ya realizados en años anteriores y recopilados para la ocasión.

Asimismo fuimos invitados a participar, escenificando el montaje de Villarrobledo, en diversas plazas de la provincia de Ciudad Real, por medio de un programa de la Diputación Provincial titulado *De regocijos y fiestas*, instaurado con motivo de la celebración del Centenario y en el que se incluía a los grupos que tuviesen espectáculos especialmente relacionados con Cervantes.

Desde 2006 hasta 2010 pusimos en escena diversos montajes sobre el segundo *Quijote*: primero, en 2006 representamos todas las peripecias de Sancho en la Ínsula Barataria, incluyendo los consejos de don Quijote (II, 40-53); en 2007 dimos paso a la escena de la Cueva de Montesinos (II, 22-23), para lo que los bomberos (Jesús Rodríguez Sánchez) montaron una tirolina en un árbol de la plaza, para que don Quijote pudiera descender entre los aplausos del público; en 2008 el montaje estuvo dedicado a la aventura del Caballero de los Espejos (II, 9-15); y en 2009 le tocó al lance del titiritero (II, 25-27), con las adivinanzas del mono adivino, más el famoso retablo de la libertad de Melisendra; en 2010, cuando se cumplía la década del espectáculo, sacamos a escena la aventura de los bandoleros de Roque Guinart, con sus antiguas escopetas de avancarga, y la cabeza encantada (II, 59-62).

Con la nueva década, en 2011 fue el turno de la visita de don Quijote y Sancho a las galeras del puerto de Barcelona, con la aventura de la hermosa morisca (II, 63); un año después, en 2012, fue el momento de la pendencia del caballero con los cabreros y los disciplinantes (II, 47-52), todo ello antes de llegar a su aldea y oír los so-

netos de los académicos de la Argamasilla, por primera vez, cantados por creación musical de la profesora Laura Moya Díaz-Pintado; en 2013 la serie prosiguió con el duelo con el Caballero de la Blanca Luna (II, 54-56); en 2014, año conmemorativo de la publicación del *Quijote* de Avellaneda, sacamos un espectáculo mixto con el cervantino, mezclando algunos pasajes de la novela apócrifa (prólogo y capítulos 1-2) con el prólogo y los momentos antiavellaneda de Cervantes (II, 59 y 61-62).

En el año mágico de 2015, dimos vida a los episodios de Altisidora y el ataque de los gatos, junto con la salida de Sancho del gobierno insular y su caída en la sima (II, 44, 46 y 55); en 2016, con la celebración del IV Centenario de la muerte de Cervantes, continúa la aventura de don Quijote y Altisidora (II, 57-59); en 2017 representamos el encantamiento de Dulcinea orquestado por Sancho y el lance teatral del carro de las Cortes de la Muerte (II, 10-11); rematamos el cómputo con el encuentro de don Quijote con el Caballero del Verde Gabán, más el añadido pastoril de los requesones y la nunca imaginada aventura de los leones (II, 16-18); por fin, en el año 2019 festejamos nuestro vigésimo aniversario, para lo que representamos la cadena de aventuras de la dueña Dolorida y el vuelo de Clavileño (II, 35-41).

7 Presentación en Madrid del espectáculo

Un espectáculo tan especial, con una concurrencia de gente tan numerosa, que goza de un gran apoyo popular y una difusión en medios de comunicación sobre todo regionales, era necesario darlo a conocer ampliamente. Por todo lo anterior, el ayuntamiento y la Concejalía de Turismo y Cultura, en 2019 organizaron, el día 10 de junio, un viaje a Madrid a la Oficina de Turismo que el Gobierno de Castilla-La Mancha tiene en la Gran Vía de Madrid para presentar el evento.

Se programó por medio de un autobús de 55 plazas y numerosos vecinos en sus coches particulares. Una vez en Madrid se invitó a los visitantes y a los viandantes a una degustación de productos donados por diferentes empresas de la localidad y pusimos en escena una pequeña representación actoral y danzamos en varios lugares del centro de Madrid los bailes del *Quijote en la calle*.

El éxito fue rotundo. Nos acompañó el alcalde, Pedro Ángel Jiménez Carretón y varios concejales (Elia Rubio Parra y José Antonio Navarro Romero, la Técnica de Turismo Dolores Padilla), numerosísimos medios de comunicación nacionales e internacionales, y la Directora General de Turismo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Actualmente, el ayuntamiento ha solicitado que el espectáculo sea reconocido por el Gobierno de la Región como de Interés Turístico Regional.

Por otro lado, debido a que hemos representado El Quijote en la Calle, el Grupo Tiquitoc-Teatro ha recibido varios galardones de distintos estamentos periodísticos, culturales y sociales. Entre otros, el galardón «Populares de honor de la Revista PASOS» de Tomelloso (Ciudad Real) (en 2005), el título de socio de honor y la insignia de oro del Grupo de coros y danzas Mancha Verde de Argamasilla de Alba (en 2012) y el Premio especial «Corazón de La Mancha» (en 2019) concedido por Onda Cero Radio.

Esperemos que no decaiga la ilusión que se ha puesto en este único y excepcional espectáculo y podamos seguir, con ayuda oficial, colaboración popular y público, dando a conocer, por medio del teatro, un libro que es uno de los más famosos de todos los tiempos. Que el *Quijote*, su generosidad e idealismo, nos siga acompañando. Vale.

Bibliografía

- Cervantes, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por F. Rico. Madrid: Santillana.
- Cervantes, M. de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por F. Rico. 2 vols. Madrid: RAE.
- Fernández de Avellaneda, A. (2014). *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de M. Rodríguez Cáceres y F. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.
- García Pavón, F. (1955). *Historia de Tomelloso*. Madrid. Gráficas Sánchez.
- Martínez Cachero, J.M. (ed.) (1995). *La ruta de don Quijote*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Sawa, M.; Becerra, P. (1905). *Crónica del Centenario de don Quijote*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo.

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Autenticando el discurso de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*

Miguel Ángel Zamorano Heras

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Abstract In *Casamiento-Coloquio*, the opposition between the narrator's discourse and the discourse of the characters plays with a minimal initial presence and a total final absence of the authorised narrator's discourse, and with the progressive emergence of characters eager to narrate their own lives, and impose their voice over the frame story – whose power is none other than to regulate and qualify their interventions, – thus leaving them with complete freedom. By situating the enigma of the intrigue of both stories, the miracle of two talking dogs, in a fictional possible not authenticated by the authorised narrator but, paradoxically, by a shady character like the witch Cañizares, Cervantes executes the most complex and astonishing technical pirouette possible. For by means of establishing the absence of an authority in the ordering of the story (an authority from which the ever-reassuring promise of a single version emanates), he makes possible the diverse perspectives offered by the characters with their stories and, with that, he sets off the impossibility of deciding on the truth of the related events.

Keywords Authentication. Picaresque. Veridiction. Narratology. Novelas ejemplares.

Al final de *El Casamiento engañoso* el alferez Campuzano prepara al licenciado Peralta para escuchar un suceso de los que «van fuera de todos los términos de la naturaleza» (en *Novelas ejemplares*, 643). El insólito acontecimiento ha sido transcrito en sus pormenores por el propio Campuzano, que se postula como testigo fidedigno y dio lugar a la transcripción de un documento, *El coloquio de los perros*, que entrega a Peralta para su lectura. En este, los protagonistas, Cipión y Berganza, son perros que creen que lo ocurrido con ellos,



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/025

hablar con discursos razonados, es un acontecimiento portentoso al que llaman «la no vista merced que el cielo nos ha hecho» (649). En un primer momento sorprende que dicho suceso no parte del discurso del narrador autorizado que, según Lubomír Dolezel (1999, 214), es la fuente principal de los hechos ficcionales y quien debe autenticarlos, garantizando su existencia. Llama la atención, además, que este evento central, responsable por conectar novela y coloquio, sea un suceso nunca visto por el testigo que lo cuenta y sobre el cual se desentiende el narrador autorizado.

Al abordar el asunto de la ‘autenticación’ en los mundos de la ficción, Lubomír Dolezel (1999, 213) inicia su exposición con el ejemplo del célebre pasaje del *Quijote* y los molinos de viento. Se sirve de este para definir un grupo genérico y amplio de narraciones caracterizadas por la «autenticación diádica». En esta forma novelesca el discurso del narrador anónimo y autoral, alterna y se opone al discurso en estilo directo de los personajes. El narrador tiene el cometido de establecer los hechos ficcionales, el dominio real, mientras que los personajes proyectan un dominio virtual sobre este dominio real y autenticado, que coincidirá o divergirá con él. Don Quijote y Sancho constatan ocularmente la presencia en el campo de Montiel de entidades incompatibles: uno afirma ver treinta desaforados gigantes, mientras que otro solo ve molinos, cuyas aspas, eso sí, le parecen brazos. Lo importante para el lector es poder distinguir por qué vía se introducen en los relatos los elementos existenciales que configuran esa realidad ficcional. En este caso, el elemento de los molinos se presenta primero por el narrador y a continuación por Sancho; el de los gigantes, sin embargo, solo por don Quijote. Entre la versión del narrador autoral y heterodiegético y la homodiegesis de un personaje testigo, el lector cree sin mayores problemas lo presentado por el discurso del narrador. El valor de verdad de la proposición enunciada por don Quijote contará como un rasgo del mundo ficcional no autenticado, atribuible al dominio virtual y a la subjetividad del personaje. Ante casos como estos, Dolezel (1999, 214) propone una regla general sobre el funcionamiento de la autenticación diádica:

Las entidades presentadas por el discurso del narrador anónimo de tercera persona se autentican *eo ipso* como hechos ficcionales, mientras que no lo son aquellas presentadas por el discurso de las personas ficcionales.

Los elementos presentados por el discurso del narrador originan el dominio real de ese mundo; los introducidos por los personajes, cuyos datos no siempre convergen con los del dominio real, originan los dominios virtuales. Estas informaciones aportadas por los personajes mediante conjeturas, mentiras, errores, confesión de deseos, divagaciones, sueños, delirios y diversos modos de autoengaño constituyen

en los relatos, según Dolezel (1999, 216), los «posibles no autenticados». Tienen el estatuto de eventos ‘posibles’ porque no proceden de la fuente autorizada del narrador, cuya fuerza para garantizar la segregación entre dominio real y virtual se obtiene de la convención aceptada en este tipo de narraciones. La ausencia de verificación por parte de la voz autorizada sobre un evento proyectado desde el dominio virtual de uno o varios personajes tiene consecuencias tanto para las características globales del relato, como para el estatus de dicho evento, pues este ya no puede aspirar al mismo rango jerárquico de aquellos que en el orden del argumento se llaman acontecimientos y fueron establecidos por los cauces reglamentarios otorgados al narrador autorizado.

Al final de *El casamiento engañoso* se introduce, por la vía del dominio virtual del alférez Campuzano, un posible ficcional que nunca se autentifica en la narración autorizada. Por si fuera poco, se dispone como plataforma propulsora para *El coloquio de los perros*, dando origen a un fabuloso dispositivo narrativo. De los personajes que dialogan en este coloquio, el perro Berganza adopta posiciones cercanas a las funciones desempeñadas por el narrador en los textos de estructuración diádica. Cervantes crea el efecto en el relato de que lo narrado por un personaje, desde un dominio virtual y privado, se va aceptando por el lector como un dominio real de naturaleza omnisciente, igual que ocurrió en *El casamiento engañoso* con el relato del alférez Campuzano al licenciado Peralta. Berganza, además, alterna la función de narrador de su propia biografía desdoblándose con la de puntual narratario en su propio relato, convirtiéndose en destinatario de lo que la bruja Cañizares le revela sobre el misterio de su condición de can hablador. En una apoteósica epifanía de múltiples anagnórisis, Berganza comprende que su mutación óptica se debe a una maldición que una poderosa hechicera, la Camacha, lanzó contra su madre, la Montiel, otra bruja de inferior rango, al tiempo que Cipión descubre su papel en el relato de la bruja Cañizares al compartir origen y destino con Berganza, que resulta ser su hermano. El misterio truculento de la no vista merced del cielo, que Campuzano revela al escéptico y crítico Peralta sobre dos perros agradados con el divino don del habla, se pretende resolver en *El coloquio de los perros*, en uno de los capítulos de la vida de Berganza, con toda la información generada desde el mundo privado de los personajes y sus percepciones, permaneciendo en la obra como *posible no autenticado* o, como lo denominaba tempranamente Roman Ingarden ([1968] 2005, 28), como «puntos (lugares, manchas) de indeterminación». ¿Esto significa que, en ausencia de lo dictaminado por el narrador autorizado, los personajes no tienen capacidad y no serían entidades con poder para autenticar hechos ficcionales? Evidentemente no. Los personajes no solo operan a partir de su mundo privado realizando proyecciones o aseveraciones que nunca se confirman en el relato del

narrador autorizado. En las obras teatrales y en los diálogos de muchas obras narrativas contribuyen con sus actos de palabras no solo a la creación de acontecimientos en tiempo presente (mimesis) sino también y muy a menudo a la construcción de acontecimientos relacionados (diégesis) que acaban formando parte de la historia autenticada. En opinión de Dolezel (1999, 217), para que los personajes alcancen con sus relatos algún grado de autoridad de autenticación, ha de darse el cumplimiento de tres condiciones necesarias:

1. El hablante ha de ser fiable.
2. Tiene que existir un consenso con las personas del mundo en relación con la entidad en cuestión.
3. El elemento virtual nunca debe dejar de estar autenticado en la narración autorizada.

Si estas tres condiciones se cumplen, o lo hace alguna sin entrar en conflicto con las otras, el dominio virtual del personaje se transforma en un acontecimiento ficcional de pleno derecho y pasa a formar parte del dominio real abandonando su anterior estatus de posible ficcional. En el caso del milagroso acontecimiento de dos perros habladores, al provenir de un dominio virtual, como reconoce el alférez Campuzano, pues admite haber podido engañarse y «que mi verdad sea sueño y el porfiarla disparate» (646), constituye un singular caso de posible de la ficción que no se autentifica por ninguna de las tres condiciones establecidas, como prueba verificadora, por el teórico checo. Pero esta circunstancia merece un examen más atento. Por ejemplo, resulta irónico que el evento clave lo define Campuzano como un suceso nunca visto sino oído. Según el alférez Campuzano, una noche oyó «hablar allí junto, y estuve con oído atento» (644), y al poco dice: «A conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros Cipión y Berganza» (644).

Campuzano atestigua particularidades sobre hablantes no humanos fiado únicamente a su oído, dando detalles de lo narrado sin el apoyo de una experiencia visual. La narratóloga Mieke Bal (1995, 110) dice sobre la focalización que es la relación entre la visión, «el agente que ve, y lo que se ve». Parece admisible que un relato donde la visión no está fenoménicamente comprometida restringe las posibilidades del conocimiento, debilita la calidad del testimonio y socaba la fiabilidad del narrador. A esta sospechosa circunstancia levantada por Campuzano se suma la fiebre, resultado de la sífilis que doña Estefanía le deja en pago a su amor, a juzgar por «las catorce cargas de bubas que me echó una mujer que escogí por mía, aunque no debiera» (630).

Ante estos eventos es inevitable preguntarse cómo tomar en serio un testimonio que reconstruye un acontecimiento de los que van fuera de los términos de la naturaleza, la última noche que acabó de

sudar, en estado febril, y con el único apoyo sensorial del oído. A poco que tratemos de imaginarlo, la ilusión de la realidad novelesca hace aguas por todos lados, pues, en su actual estado ¿de dónde obtiene fuerzas Campuzano para transcribir el diálogo con esa exactitud de notario? ¿Había luz suficiente en mitad de la noche? Sabemos que no, porque él mismo informa: «estando a oscuras y desvelado» (644). El cartapacio, la pluma, la tinta, ¿los extrajo de debajo de la cama? ¿Su actividad no fue sentida por los perros conversadores? ¿Cómo no advertir que este es un esmerado escenario dispuesto para sabotear la credibilidad del personaje narrador y obligar al lector a reflexionar sobre las condiciones de veridicción del relato en primera persona? Campuzano arruina las frágiles pruebas circunstanciales en que sustenta su testimonio al presentarse como un testigo directo, aunque dudosamente confiable. Es, de hecho, un narrador que se desautoriza a sí mismo cuando confiesa su condición de embustero y resume la moralidad de su relato sobre su casamiento engañoso: «Bien veo que quise engañar y fui engañado, porque me hirieron por mis propios filos» (642).

Un personaje que confiesa su disposición al engaño como principio rector de su conducta y con ello deja claro su vida de pícaro, ¿qué confianza merece al lector empírico? La misma, es de suponer, que la que merece al lector inmanente representado por Peralta. Además, haciendo ya referencia a la segunda condición, tampoco existe consenso entre sus allegados sobre la aceptación del milagroso suceso. Cuando Campuzano revela que Cipión y Berganza eran dos perros con habla, el licenciado Peralta se agita y reacciona dispuesto a dudar no solo de ese hecho puntual sino ya de todo el cuento de su casamiento. Y es que, si hasta ese momento Campuzano mantiene el crédito de su lector/oidor Peralta para su relato confesional, la insistencia para aceptar como verdadero el suceso nunca visto destruye la confianza depositada hasta ese momento por Peralta. Lo que confirma la paradoja de que, por lo general, un acontecimiento logra el estatuto de verdadero cuando se acepta comunitariamente, aunque sea absurdo, y que lo relatado se admite si alguien le da crédito o, por lo menos, si no denuncia su incongruencia de manera explícita, como hace Peralta en ese momento o como expuso Cervantes en *El retablo de las maravillas* ironizando elocuentemente sobre la deshonesta comunicación, las informaciones tóxicas y su aceptación interesada, factores psicosociales que condicionan, en el proceso comunicativo, la actitud individual hacia los hechos. En el *Casamiento-Coloquio*, el dominio virtual de Campuzano comunicando su experiencia se va autenticando por su oyente, en un silencioso proceso de verificación, hasta que el licenciado detecta la violación de normas comunicativas, quebrándose la confianza entre emisor y destinatario, y la cooperación entre Campuzano y Peralta: «¡Cuerpo de mí! Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña» (645).

El tiempo de Maricastaña es el de la fábula esópica, género en el que el contrato de veridicción tiene características diferentes a las del relato experiencial asumido por Campuzano. Esta reacción de Peralta expresa una inadecuación entre el polémico relato de Campuzano sobre la existencia de perros habladores y el género oral que hasta ese momento lo acoge, el del testimonio verídico. Peralta protesta por la adulteración de una historia con base autobiográfica y pretensiones de hacer pasar por verdad no literaria hechos elaborados por la fantasía. Con su crítica, el suceso nunca visto queda fuera de la serie de eventos consensuados, corrompe la historia relatada por Campuzano y lo delata como un comunicador que infringe el principio de sinceridad del narrador confiable. Para el licenciado Peralta, el suceso nunca visto, atestiguado por Campuzano en *El casamiento engañoso*, con su posterior interacción dialogal canina, presentada en el cartapacio del coloquio de los perros, no pasa de una historia fingida, mejor o peor compuesta, incompatible con el género documental y la transcripción oral de las fuentes. La *disputatio* no versa sobre la posibilidad de darse un hecho portentoso sino sobre la clase de género empleado, el testimonio confesional, para darle traslado y convertirlo en verdad histórica; sobre las condiciones, por tanto, pactadas socialmente para que la representación discursiva de hechos de esta naturaleza pueda aceptarse. El pleito entre Campuzano y Peralta en el fondo trata sobre si dicho acontecimiento se toma como Historia o como Poesía. Claro que, como argumentaba Domingo Ynduráin (2006, 285), las opciones no se reducen fácilmente a una dicotomía excluyente, pues «Es posible fantasear sobre una base real o novelar hechos realmente sucedidos».

Lo que dependería, a su juicio, de la proporción y propósito con que se realiza cada empresa particular. Pretender que la no vista merced del cielo sea algo distinto a un acontecimiento de rango poético, una invención de la mente, al modo de una fábula esópica, y ponderarlo como testimonio verídico, hecho histórico, viola la buena comunicación y solo puede ser burla o bellaquería, a juzgar por la reacción de Peralta. Ahora bien, cuando Campuzano percibe la rebeldía obstinada de su destinatario-lector Peralta, reconsidera su actitud, vuelve a negociar las condiciones de recepción del cartapacio y ya no se presenta como historiador verídico de su mal casamiento, sino como autor de un texto del que admite puede ser un sueño. En ese momento Campuzano admite modificar el estatus genérico de su discurso, así como las condiciones pragmáticas sobre su circulación y aceptabilidad, hasta el punto de que Peralta consiente desempeñar de nuevo el papel de destinatario orientado hacia el deleite y despreocupado, por tanto, con la verdad histórica: «Como vuesa merced no se cansa más en persuadirme que oyó hablar a los perros» (646).

El *contrato de veridicción*, que Greimas (1978, 214) definió como un espacio del discurso, un lugar frágil en el que se inscribía y po-

dría leerse tanto la verdad cuanto la falsedad, la mentira y el secreto, y que resultaba de la doble contribución de enunciador y enunciatario, a través de las diferentes posiciones fijadas en un equilibrio inestable, se transforma con la negociación de Campuzano y Peralta en un entendimiento acordado sobre el uso de ciertos textos, al reconocer que los acontecimientos objeto de ese discurso solo pueden ser productos de la mente, en lugar de imposiciones de la realidad. Greimas había propuesto que las características del *contrato de veridicción* se negocian como parte de un contrato social mayor en el seno de culturas y sociedades, apoyándose siempre en un compromiso fiduciario, pero dependientes de la habilidad con que se manipula el discurso, lo que implica en el fondo que la verdad no pasa de un efecto de sentido y que lo importante es «fazer parecer verdadeiro» (Greimas 1978, 218), esto es, una especie de correlato con la idea de verosimilitud en el discurso ficcional. El primer tipo de manipulación al que se refiere Greimas (1978, 218), «se poderia chamar a camuflagem subjetivante», el segundo, «a camuflaje objetivante», se vincularía al ámbito de la ciencia. La principal característica de la manipulación discursiva camuflada en la forma enunciativa de la primera persona es que el contenido de lo comunicado para que pueda ser aceptado como verdadero, no necesariamente debe demostrar una correspondencia con los hechos empíricos que refiere, sino que debe parecer secreto:

O discurso que existe apenas para sugerir a existência de um plano analógico que é necessário decifrar, substituto moderno do ‘discurso em parábolas’ de Jesús, é uma das formas da comunicação veredictória assumida. (Greimas 1978, 218)

Esta forma aceptada de comunicación veridictoria amparada en el secreto se cumple en *El casamiento*, al mismo tiempo que la forma encubridora de la manipulación se pone al descubierto por Cervantes, que es quien manipula a sus manipuladores. Parafraseando a un teórico y semiólogo brasileño, es como si la verdad ya no fuese tratada, en este caso por Cervantes, desde una concepción empírica, como la adecuación de lo dicho a la cosa, del discurso al mundo, sino únicamente como una construcción de lenguaje (Fiorin 2008, 209). También en *El coloquio de los perros* el contrato fiduciario con que se declara la verdad se ampara en el secreto. La primera intervención que lo abre es una invitación de Cipión a Berganza para relajar sus responsabilidades como cuidadores del hospital y entregarse, sin ser sentidos, al milagroso placer de la conversación. Este inicio recuerda un lugar común de los comienzos de la literatura de banquetes, cuyo proemio familiariza al lector con la construcción de un lugar apacible y retirado, apto para el encuentro de personas notables que conversan sobre variada cantidad de asuntos, sin presiones de

tiempo u otros impedimentos. Un ambiente idílico, incitativo, personas escogidas, condiciones ideales del diálogo filosófico, doctrinario, didáctico y literario. Parece posible sostener que en *El coloquio* este *locus amoenus* del género diálogo sufre algunas alteraciones significativas en clave irónica y paródica.

La primera nos alerta de que los participantes del diálogo no se retiran, sino más bien se esconden. Retiro a esta soledad, que menciona explícitamente Cipión, eufemismo justificado por la precaución de no ser sentidos, escuchados y descubiertos. Circunstancia que no solo interrumpiría el goce de oírse hablar y de saber que se hablan, sino que ocasionaría un escándalo, pues obligaría a los asombrados canes a explicaciones imposibles ante humanos no menos asombrados. El retiro a esta soledad equivale a la búsqueda de un lugar seguro porque ellos saben que ocurre algo imposible de explicar. Berganza, al constatar que «el hablar nosotros pasa de los términos de la naturaleza» (650), comparte con Cipión que a través de ellos se está infringiendo una ley natural. Conviene ampararse, por tanto, en la precaución del secreto. De este modo, el extraño acontecimiento forja su primera característica, un diálogo furtivo, que transcurre en la noche, cuando la actividad diurna cesa y todos duermen. Pero el plan de ocultamiento canino fracasa por un exceso de confianza:

Aquí cerca está un soldado tomando sudores, pero, en esta sazón, más estará para dormir que para escuchar a nadie. (652)

De ahí que fueran «entre estas esteras» (649). Esta segunda alteración que sufre el *locus amoenus* se da precisamente por la degradación del espacio con las características de las alfombrillas, que debían estar sobradamente sucias y pisadas, pues, como reconoce Campuzano, se trata de esteras viejas. El objeto, aunque de insignificancia aparente, destaca por acoger la nada arrastrada sino elevada conversación. Por la calidad del discurso, las personas que hablan constituyen otro elemento de extrañamiento. No son filósofos, aunque filosofan; no son retóricos, aunque dominan el arte de la oratoria; por no ser, no son personas, sino perros alanos o mastines que tratan de cosas grandes y diferentes, más propias de doctos varones que de canes convertidos por la mala sangre de una hechicera. Todas las alteraciones del *locus amoenus* sobre el género del diálogo aplican un procedimiento de rebajamiento y hasta cierto punto, en su conjunto, orquestan una burla paródica a la tópica idealización y realce con que se inician los diálogos filosóficos y humanistas, sin dejar de apelar, sin embargo, a su condición seria de discursos solemnes y verdaderos.

De este juguete metaficcional e intertextual, que es el *Casamiento-Coloquio* desplegado en cuatro niveles, cabe notar que en el plano discursivo solo el relato marco A, *El casamiento engañoso*, posee un na-

rrador anónimo en tercera persona que garantiza la estructuración diádica del mundo ficcional y la separación del dominio real, el autenticado por él, de los dominios virtuales proyectados por los personajes. De los otros tres niveles, el B, del coloquio de los perros, por ser diálogo, no lleva narrador autoral. El C, por ser relato autobiográfico de Berganza, tampoco. Y el D, que es el relato que dentro del relato de Berganza explica su origen canino, tampoco, porque Cañizares lo asume como narradora.

Este calculado vacío dejado por Cervantes al ocultar al narrador omnisciente tiene en el suceso nunca visto su punto crítico, pues origina con la presentación del cartapacio la disputa entre el alférez, que desempeña roles de narrador de su casamiento y de autor del cartapacio, y del licenciado, que los desempeña de narratorio cuanto de crítico literario (Pozuelo Yvancos 1987). Desgajado del coloquio, y entremedias del estructurado relato picaresco de Berganza con sus numerosos amos, surge la cruda y densa presencia de un último personaje narrador de desgarradora intensidad que protagoniza el capítulo central del coloquio, la bruja Cañizares. De los episodios de la vida de Berganza este es el único que remite a la novela que lo contiene, *El casamiento engañoso*. Si de esta penúltima novela ejemplar se dijo que estaba embarazada de un coloquio, el episodio de la revelación del origen del habla de los perros sería el cordón umbilical que une el fruto del parto, coloquio, a su matriz, novela, es decir, el suceso nunca visto introducido en la novela, con el relato que lo explica en el coloquio. Son dos situaciones en relación especular que trenzan los cuatro niveles narrativos del *Casamiento-Coloquio*, de los cuales la revelación de Cañizares funciona como epifanía retrospectiva del misterio planteado por Campuzano, explica la intriga argumental y las anagnórisis caninas. La revelación del origen humano de los perros, víctimas de la profecía de la Camacha, crea las condiciones para la explicación verosímil del habla, funcionando como causa del posible ficcional que, por esta vía, estaría siendo autenticado, curiosamente, por uno de los personajes más sórdidos y arrastrados de Cervantes y al que presumiblemente nadie podría o debería creer. La fundamental contribución informativa de Cañizares, que también actúa como reveladora de un perturbador secreto, establece que el origen del suceso nunca visto se encuentra en la profecía de una bruja amiga suya. Ahora bien, esta explicación es la más fabulosa engañifa del *Casamiento-Coloquio* y, sus efectos de sentido, que aclaran al lector la razón del habla perruna, la prueba de que la novela moderna que ensaya Cervantes se presenta como discurso generador de su propio y autónomo campo referencial en lugar de como mimesis de la naturaleza o espejo de la realidad. Explicación que se remonta además desde una considerable profundidad ontológica creada por ese mismo discurso en el juego de los niveles narrativos que nos propone Cervantes, trasiego de encadenamientos entre géneros

literarios y no literarios y diversos dominios virtuales, a comenzar por el del alférez Campuzano, confeso pícaro y narrador desacreditado por él mismo. Si la verdad es un efecto de sentido derivado de la habilidad con que se manipula el discurso, Cervantes parece no tener empacho en denunciarlo a bombo y platillo. Al conectar la causa de un acontecimiento no autenticado por el narrador autorizado a partir de testimonios de narraciones autobiográficas de personajes de rebajada dignidad y nulo crédito, originados además en ese acontecimiento, cuya existencia no se establece por los medios convencionales de las narraciones de estructuración diádica, se llega súbitamente al tema de las dos obras: la crisis de la representación como problema derivado de la relación entre la realidad y el lenguaje. Crisis, como documenta y argumenta ampliamente Ynduráin (2006), que no es exclusiva del siglo XVII, sino que se viene gestando en las centurias anteriores. En este caso, no se da solo por ausencia de una voz confiable, serena, neutra, invisible, cuyo espacio, para filtrar, jerarquizar y disponer, degenera y se corrompe con insurgentes subalternos que asaltan la posición dejada por aquella y cavan desde dentro una fosa triunfal para sepultarla. Tema este, el de la voz confiable, que ya fue abordado en el *Quijote* por Avallé-Arce (1987), mediante el concepto de 'narrador infidente', y posteriormente ampliado en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* por Adrián J. Sáez (2011). Resulta tentador pensar que Cervantes considerara que desde la trinchera abandonada por el narrador anónimo, autoral y omnisciente, se pudiera, con las voces que posibilita este vacío, experimentar sus vértigos y llegar a discutir las reglas de la ficción o, por lo menos, las consecuencias de cambios aparecidos en nuevos libros, como el de Mateo Alemán, adónde apuntaría indirectamente otro tema del *Casamiento-Coloquio*, la advertencia sobre las narraciones autobiográficas que, dentro de un marco ficcional, se fingen verdaderas y aspiran al didactismo, que según apuntó Fogelquist, era el cometido principal del género histórico (Ynduráin 2006, 324).

Si las consecuencias de ese vacío autoral, en la forma de la narrativa tradicional, Cervantes lo percibe como un poderoso factor de manipulación discursiva, entonces podría tener sentido leer el *Casamiento-Coloquio* como respuesta literaria que el alcalaíno ofrece al envite de Mateo Alemán con la ambigua ficción autobiográfica del Guzmán, donde la frontera entre vida y ficción, con sus correlatos de verdad y verosimilitud, se diluye y manipula de un modo distinto a como se hará en el *Quijote*.

¿Cómo podría venir a alcanzarse la verdad o el conocimiento mediante la experiencia de una vida degradada y abyecta? ¿Habría que aceptar, sin asomo de sospecha, que una doctrina para la vida auténtica se corone como provechoso ejemplo en un diseño narrativo que potencia sin empacho la unión enunciativa de géneros como el sermón, «tragatramas», como lo denomina Riley (1990, 87), y el con-

sejo moral, en la escamosa piel y correosa conciencia de un pertinaz delincuente cuyo arrepentimiento final tal vez no sea más que otro huero acto declarativo? ¿Acaso la nueva forma de la narración de ficciones puede aspirar a ser faro moral, atalaya de la vida humana, confiando a la primera persona un poder de veridicción análogo al del narrador omnisciente y la función que desempeña como regulador del relato marco? Maurice Molho ya advirtió que en la picaresca se introducía un foco de tensión con la oposición temática él/yo:

Él, es el tema del héroe y las crónicas caballerescas, va ligado al honor que en el hidalgo emana del ser mismo en virtud de su nacimiento. [...] el yo del pícaro no es sino el tema personal de un protagonista tan ruin que la tercera persona de las historias le es vedada: a nadie sino a él mismo se le puede ocurrir escribir la gesta de su vida. (Molho 1985, 202)

La convicción de que la tercera persona no debía ensuciarse las manos con materia descartable e innoble bajo riesgo de no cumplir la función idealista que históricamente desempeñaba en los géneros elevados, parece explicar el surgimiento del yo autobiógrafo para acoger las experiencias del amplio mundo de la realidad sin honor, al tiempo que ese gesto artístico se inscribe como un acto de violencia enunciativa contra los discursos hegemónicos, lo que explicaría también su lógico anonimato inicial. Resulta revelador que *El casamiento engañoso* contenga breves y puntuales intervenciones del narrador autorizado y heterodiegético, y que la posición en el conjunto de la novela de esta instancia del discurso sea absolutamente marginal. Resulta más enigmático aún que la última novela adopte la forma de coloquio, pero se insista en denominarla novela, y que, sin embargo, la mayor parte de la materia dialogada se elabore como una diégesis desplazada al acto de habla dominante de un personaje, perro hablador, que contará su vida.

Visto así, Cervantes se habría distanciado o extrañado con la propuesta de Mateo Alemán, al tiempo que recoge el guante para dar una respuesta literaria en la que expresar su posición ante los rumbos del relato picaresco, que en la obra de Alemán comienza a presentar trazas de elementos autobiográficos con pretensiones didáctico-moralizantes. Existen probadas concomitancias entre el autor Alemán y el personaje Guzmán (Cros 1971), no como en el *Lazarillo*, donde la autobiografía, vinculada al anonimato, era solo ficción, «y no, como parecía, una historia veraz y verdadera» (Rico 1987, 13). No se trata de ponerse a buscar la proyección de la identidad del autor sobre su personaje ni de rastrear desde el personaje elementos biográficos del autor sino de entender las sinuosidades, como Manuel Alberca propone, de un pacto ambiguo, en el que

el yo de la autoficción cuestiona a partes iguales los principios del yo novelesco y del autobiográfico, por los cuales el narrador se distancia o se identifica con el autor del relato (Alberca 2007, 205)

Esa innovadora actitud en *Guzmán de Alfarache* e indudable espacio de libertad conquistado por Mateo Alemán, reacción «ante el acoso a la ficción», como lo denomina Coll-Tellechea (2005, 161), y «trabazón de entretenimiento y sermoneo» (2005, 161), zona de trasiego e interferencia borrosa entre autor y narrador autobiográfico, que exhibe su existir mezquino desde un lugar donde la abyección parece haberse superado, como la transposición de un estado ético de Mateo Alemán, o «como si los artificios del novelista fueran congéneres de las artimañas del pícaro» (Williamson 1991, 183), parece, no obstante, inquietar a Cervantes, que reacciona en forma de burla paródica con un sofisticado juego narrativo a las pretensiones de una monumental novela de plantar un narrador en primera persona con el mismo poder que el pacto fiduciario atribuía al narrador omnisciente, historiador verídico, forma discursiva de la que Cervantes también desconfía, como lo demuestran los juegos irónicos entre narradores, traductores y autoría en el *Quijote* (Martín Morán 2008).

Conclusión

En el *Casamiento-Coloquio* la oposición discurso del narrador / discurso de los personajes potencia sus posibilidades desestabilizadoras. Esta oposición juega con una mínima presencia inicial y una total ausencia final del discurso del narrador autorizado y con la progresiva emergencia protagónica de personajes deseosos de narrar su propia vida, imponer su voz emancipados del relato marco, cuyo poder no sería otro que el de regular y matizar sus intervenciones, dejándolos por tanto con plena libertad. Al situar el enigma de la intriga de ambas historias, el milagroso don del habla perruna, en un posible ficcional no autenticado por el narrador autorizado pero sí, paradójicamente, por un personaje turbio y arrastrado, como la bruja Cañizares, que garantiza su veracidad aunque no alcance a distinguir el plano de la realidad y el de la fantasía, pues alimenta su conciencia de drogas y creencias que lo hacen fluctuar de uno a otro, Cervantes parece estar ejecutando la pirueta técnica más compleja y asombrosa posible, ya que al establecer la ausencia de autoridad en el ordenamiento del relato, autoridad de la que emanaría la promesa siempre tranquilizadora de una única versión, estaría posibilitando diversas perspectivas ofrecidas por los personajes con sus relatos y con ello la imposibilidad de decidir sobre la verdad de los acontecimientos relatados. La desconfianza hacia los personajes narradores en relación con la verdad de lo que atestiguan, se lleva a cabo, sin

embargo, desde el convencimiento de un autor que recuerda, desde la atalaya de la ficción, que a las historias fingidas no se les debe exigir ni forzar a ser verdaderas sino tan solo verosímiles en el arte, esto es, coherentes con el sentido del propio campo de referencia que insta su dispositivo enunciativo.

Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Avalle-Arce, J.B. (1991). «El narrador y Sansón Carrasco». Parr, J.A. (ed.), *Cervantes: Essays for L.A. Murillo*. Newark: Juan de la Cuesta, 1-9.
- Bal, M. (1995). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. de (2005). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona: Crítica.
- Cros, E. (1971). *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*. Madrid: Anaya.
- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Fiorin, J.L. (2008). «A crise da representação e o contrato de veridicção no romance». *Revista do GEL*, 5(1), 197-218.
- Greimas, A.J. (1978). «O contrato de veridicção». *Acta Semiotica et Linguistica*, 2(1), 211-22.
- Ingarden, R. [1968] (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Martín Morán, J.M. (2008). *Autoridad, palabra y lectura en el "Quijote"*. Vercelli: Edizioni Mercurio.
- Molho, M. (1985). «El pícaro de nuevo». *MLN*, 100(2), 199-222. <https://doi.org/10.2307/2905734>.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1987). «El pacto narrativo: enunciación y recepción en *El casamiento-coloquio cervantino*». *Del formalismo ruso a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 83-117.
- Rico, F. (1987). *Lázaro de Tormes y el lugar de la novela*. Madrid: RAE.
- Riley, E.C (1990). «La profecía de la bruja». Casasayas, J.M. (ed.), *Actas I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1988). Barcelona: Anthropos, 83-94.
- Sáez, A.J. (2011). «Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7, 189-209.
- Williamson, E. (1991). «El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*». Casasayas, J.M. (ed.), *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989). Barcelona: Anthropos, 183-200.
- Ynduráin, D. (2006). «Historia y ficción en el siglo XV». *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra, 285-333

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtle, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.

En *El licenciado Vidriera* de Cervantes se halla un gran elogio de Venecia, que se define como «admiración del mundo antiguo» por «su riqueza infinita, su gobierno prudente» y otros muchos valores que solo la hacen paragonable a «la gran Méjico». Con esta invitación, el presente libro recoge las tres conferencias plenarias y una selección de las contribuciones presentadas al XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (2-4 de octubre de 2019), que giran principalmente en torno al teatro, la recepción y las relaciones italianas de Cervantes.

Al mismo tiempo, este volumen rinde homenaje a Donatella Pini y Carlos Romero Muñoz, organizadores de la clásica serie «Giornate cervantine».



Università
Ca'Foscari
Venezia

