

HORIZONTE  
CULTURAL DEL  
*QUIJOTE*

María Stopen  
coordinadora

UNAM  
JORNADAS



HORIZONTE CULTURAL  
DEL *QUIJOTE*

JORNADAS



MARÍA STOOPEN  
COORDINADORA

HORIZONTE CULTURAL  
DEL *QUIJOTE*

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición: 2010  
26 de abril de 2010

DR © 2010. UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,  
C. P. 04510 México, Distrito Federal

ISBN 978-607-02-1162-1

Prohibida la reproducción total o parcial  
por cualquier medio sin autorización escrita  
del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

## Agradecimientos

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento, en primer lugar, a los miembros del Comité editorial formado por Axayácatl Campos, Aurelio González y Cristina Múgica, quienes no sólo colaboraron decididamente en la organización del Coloquio *El que a buen árbol se arrima... Horizonte Cultural del Quijote*, que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras del 2 al 5 de mayo de 2005, sino que realizaron junto conmigo las labores necesarias para la publicación del presente libro, resultado de este coloquio. Asimismo, al doctor Ambrosio Velasco Gómez, en ese momento director de nuestra Facultad, quien aprobó sin reservas el proyecto que le presenté para la conmemoración de los 400 años del *Quijote*, lo que permitió que se celebrara el coloquio arriba mencionado. También a la doctora Tatiana Sule, entonces coordinadora de la División de Estudios Profesionales, y a la doctora Nair Anaya, coordinadora del Departamento de Letras de la División de Estudios de Posgrado por haber prestado su asistencia a los requerimientos del mencionado evento. Los miembros de la Coordinación de Letras Hispánicas no escatimaron esfuerzo para que la celebración fluyera sin tropiezos: de nuevo, el doctor Axayácatl Campos, coordinador; la licenciada Alejandra López Guevara, secretaria académica; Pilar Barrera, siempre dispuesta a sacar adelante los documentos requeridos, y los estudiantes de licenciatura que, como actividad de servicio social, mostraron su entusiasmo juvenil y eficiente para cubrir cuantas necesidades, previstas e imprevistas, se presentaron a lo largo de las jornadas académicas. Los coordinadores de los colegios que conforman la Facultad no sólo colaboraron promoviendo entre los académicos de las respectivas disciplinas la invitación a participar en el programa, sino que aportaron valiosas ideas para la organización. Su intervención y la de los distintos profesores de la Fa-

cultad hicieron posible una lectura multidisciplinaria del *Quijote*. Las iniciativas del maestro Ricardo García Arteaga, en el momento coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y del licenciado Jorge Prado Zavala, egresado del mencionado colegio, enriquecieron, respectivamente, los festejos con la organización y presentación de una lectura continuada de capítulos selectos del *Quijote* de 1605, en la que participamos profesores y estudiantes de la Facultad, y un espectáculo escénico a cargo del Laboratorio de Teatro Libertad, compuesto por estudiantes de la Preparatoria Iztapalapa 1 del Gobierno del Distrito Federal y dirigido por Jorge Prado Zavala.

Por otro lado, Martha Cantú, secretaria de Extensión Académica entonces, y el equipo de personas que trabajan en la misma, mostraron su profesionalismo para hacer posible una amplia difusión del acontecimiento.

Ricardo José Castro García y Alejandro Velázquez Elizalde, egresados de la licenciatura en Letras Hispánicas, se ofrecieron, desinteresada y espontáneamente, a hacer una revisión completa de todo el material con el fin de evitar, en la medida de lo posible, discrepancias en el aparato crítico y todo tipo de errores involuntarios. Los colaboradores y los lectores de este libro hemos de agradecerles ampliamente su generosidad. Aquí debo añadir el nombre de Mariapia Lamberti, quien me sugirió cambios importantes en la organización del índice de la presente publicación.

Por su parte, Concepción Rodríguez se encargó, con paciencia y dedicación, de la edición de este libro. Su trabajo permite que los lectores tengan en sus manos la versión más acabada de esta obra.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud a los académicos, nacionales y extranjeros —cuyos nombres no puedo mencionar aquí, por obvias razones—, a quienes acudimos para que emitieran los dictámenes sobre las ponencias; sus conocimientos especializados le dan solidez y solvencia a la rigurosa selección de trabajos que hoy publicamos.

*María Stoopen*



*El que a buen árbol se arrima...*  
Horizonte cultural del *Quijote*<sup>1</sup>

Dedicarse al estudio del *Quijote* es una tarea inacabable debido a la riqueza de la obra, ya que, a pesar de la copiosa bibliografía crítica, ofrece siempre a todo lector o lectora, atentos y amorosos, un nuevo filón, una sorpresa textual, temática o compositiva. Significa también estar dispuesto(a) a seguir la vocación andariega de don Quijote y Sancho Panza. Es así que el *Quijote* mueve a sus lectores de múltiples maneras. Y este año 2005, el de su IV centenario, ha conseguido movilizar a miles —millones— de lectores, editores, críticos, escritores, artistas, promotores de eventos, asociaciones culturales, instituciones académicas... El mismo Miguel de Cervantes previó esta posibilidad en la dedicatoria de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), ofrecido al conde de Lemos, cuando inventó la anécdota de que el propio emperador de la China había enviado a un mensajero para llevarlo a enseñar español con su *Quijote* (el de 1605, se supone) a los súbditos de su imperio. Cervantes, aunque imaginariamente, también estaba dispuesto a viajar, a cumplir la vocación de sus entrañables personajes.

A lo largo de la semana del 2 al 6 y el 11 y 12 de mayo, el *Quijote* puso en movimiento a los integrantes de nuestra Facultad. En esta ocasión, la pareja andariega se encontró en el camino no a mercaderes, vizcaínos, galeotes, clérigos, damas menesterosas o duques, sino a lectores, autoridades, profesores, investigadores, actores, estudiantes, de la mayoría de los colegios que la conforman y de otras instancias universitarias. Está escrito en los anales de la Mancha que los héroes

<sup>1</sup> Esta reseña del evento fue publicada en *Metate*. Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, I, 1 de agosto de 2005, pp. 1 y 4.

caballescicos tuvieron gran regocijo con todos ellos y que las batallas que esos universitarios y universitarias libraron en su nombre les han permitido acrecentar su gloria centenaria. Uno de los manuscritos refiere que esta gesta quedará asentada para la admiración de otras naciones y de las generaciones venideras.

Muchos de estos paladines quijotescos continuaremos nuestras andanzas en otras tierras para sumarnos a las filas del inmenso ejército.

*María Stopen*

## Presentación

Innumerables eventos académicos, culturales, publicaciones, exposiciones, se produjeron a lo largo de 2005, año en el que el libro más leído en el mundo cumplió cuatro siglos de enriquecer la imaginación, la inteligencia y el humor humanos. Por tal motivo, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México se unió a las celebraciones con un coloquio multidisciplinario al que fueron convocados todos los colegios que la conforman. De allí el carácter plural de la presente antología.

Ya que eso es el *Quijote*, obra de profundas raíces y amplísima fronda, el acto acogió a académicos de diversas disciplinas humanísticas. Asimismo, el libro es abordado desde múltiples aproximaciones: además de análisis del propio texto y del contexto sociocultural que suman sus aportaciones a la inmensa bibliografía crítica de la genial *historia*, fueron destacados sus antecedentes literarios —principalmente los libros de caballerías— y sus consecuencias: la recepción del *Quijote* en las distintas literaturas hispánicas —la peninsular y las latinoamericanas—, así como en otras lenguas —inglés, francés, portugués y, sí, latín—, además de algunas reflexiones críticas y filosóficas en torno a la obra maestra.

La que presentamos aquí es una selección de las ponencias más destacadas, entre las cuales se encuentran algunas de alumnos, tanto de licenciatura como de posgrado, quienes, habiendo demostrado rigor y dignidad académicos, comparten páginas con reconocidos hispanistas. Para esta publicación, el diverso material ha sido organizado en dos grandes apartados: En torno al texto y Sobre antecedentes y recepción. La primera parte abre con un capítulo destinado a los “Personajes: identidad, usos y costumbres”, en donde Margit Frenk plantea la ines-

tabilidad del nombre del hidalgo, Alonso Quijano. Aurelio González se adentra en los gustos y costumbres gastronómicos de don Quijote y Sancho en relación con las prácticas de la época, y Margarita Peña, a propósito de Ginés de Pasamonte, se interna en los mundos sombríos del cautiverio y el hampa. En el capítulo dedicado a la “Construcción literaria”, Ricardo José Castro García compara los planos y los géneros narrativos que se superponen en dos episodios contiguos, el de los cabreros y el de Marcela y Grisóstomo. Gabriela Nava destaca el caos carnavalesco que ocurre en la venta de Juan Palomeque. Hugo Ismael Medina Hernández relaciona la ecfrasis y la intertextualidad presentes en dos capítulos del *Quijote*, el 9 de la Primera parte y el 72 de la Segunda, como elementos de profundidad mimética. María Carrillo hace una lectura de las reflexiones que conciben los protagonistas sobre la publicación de su propia historia a partir del tránsito entre ficción e historicidad propuesto por dos ricos herederos de las lecciones cervantistas, Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, y Borges, “Magias parciales del *Quijote*”.

En el capítulo “Retórica y lenguajes en el *Quijote*”, Leticia López Serratos presenta un análisis sobre la *inventio* y la *elocutio* retóricas, con el objeto de mostrar cómo se amalgaman el argumento y la figura en la narrativa de Cervantes. Alma Miranda, inspirada en *aquellas sonadas soñadas invenciones*, trabaja algunos juegos fónicos como recurso de oralización en el *Quijote*. Nieves Rodríguez traza un esquema de funcionamiento de las paremias en la construcción narrativa y en la enunciación discursiva del *Quijote* de 1605. Rocío Olivares elabora una síntesis histórica de los estudios de emblemática aplicados a la interpretación del *Quijote* en las últimas décadas.

En “Poética, discurso y pensamiento en el *Quijote*”, José Pascual Buxó encuentra en los libros de la biblioteca del hidalgo, que provocan su locura, rasgos de una poética en común y, en la disputa entre el Caballero de la Triste Figura y el Canónigo toledano, el planteamiento de una teoría literaria cervantina y las líneas rectoras de su práctica novelesca. Mariapia Lamberti analiza la estructura y las aparentes contradicciones del “Discurso de las armas y las letras”, tomando en cuenta las características del arte barroco y la atribución a Cervantes de un pensamiento moral y social preciso y dirigido hacia el bien supremo

de la Humanidad. Pedro Joel Reyes busca establecer alguna relación entre la concepción de la moral que aparece en el *Quijote* y la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles.

La sección dedicada a la “Teatralidad en el *Quijote*” cuenta con dos colaboraciones. En “Teatralidad en el contexto del *Quijote*”, Yoalli Malpica trata de los elementos dramáticos presentes en la novela como el discurso dialogado, las didascalias, los conflictos dramáticos y los personajes que, convertidos en actores, participan del juego dramático de la caballería andante. En tanto que en “Don Quijote propone; ¿el cura Pero Pérez dispone? Del relato imaginario a la farsa”, María Stoopan hace una lectura paralela del relato imaginario que don Quijote construye frente a Sancho en el capítulo 21 de la Primera parte y la farsa que el cura monta en Sierra Morena.

En la segunda parte de la publicación, el lector encontrará dos estudios sobre “El *Quijote* y los libros de caballerías”. Axayácatl Campos destaca las escenas de cama en los libros de caballerías y en el *Quijote* y encuentra en ellos cuatro tipos distintos: las camas a la intemperie, las camas de amor y sexo, las camas del desvelo amoroso y las camas de enfermedad y muerte. Elami Ortiz-Hernán Pupareli propone que Cervantes contrasta la postura de don Quijote con la de los caballeros paradigmáticos de los libros de caballerías en uno de los aspectos distintivos del género, el concepto del amor cortés. El capítulo correspondiente a “El *Quijote* en la cultura europea”, contiene un estudio de Carolina Ponce y Maricela Bravo, “Aproximaciones a dos traducciones del *Quijote* al latín”, en el que se presentan dos versiones en latín de la obra cervantina. La primera, debida al español Antonio Peral Torres, constituye un trabajo monumental de investigación filológica en la que ha de vérselas con romances, versos de cabo roto y refranes. Por su parte, Ignacio Calvo presentó, hace cien años, una versión conmemorativa de la novela en latín macarrónico. En el trabajo se comparan estas versiones con el original y entre sí. Claudia Ruiz aborda la recepción del *Quijote* en Francia durante el siglo XVII y examina algunos de los prejuicios de los franceses de esta época ante la literatura española. En particular, sigue las huellas cervantinas en la obra de Sorel. En el ensayo “Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos”, Ana Elena González Treviño establece la relación entre los dos grandes escritores

a partir de la intención explícita de Sterne de escribir, en *Tristram Shandy*, una sátira al estilo cervantino. Así, la autora señala ciertos recursos quijotescos presentes en la novela de Sterne, tales como algunos de los personajes, la parodia en el nombre del protagonista, los guiños al lector, las interrupciones y la burla de la erudición. Dichas características implican una actitud hacia la cultura del libro y los convencionalismos libresco que comparten ambos autores. Emma Julieta Barreiro señala los elementos del escepticismo aurisecular presentes en el *Quijote* y la lectura que hace de ellos Graham Greene en *Monseñor Quixote*.

En cuanto a la presencia de “El *Quijote* en México”, Cristina Gómez Álvarez hace un minucioso trabajo de archivo y muestra cuántos volúmenes del *Quijote* se encontraban en las bibliotecas particulares de la Audiencia de México en la segunda mitad del siglo XVIII, así como la profesión de sus dueños, datos que caracterizan a un determinado sector de lectores. Mariana Ozuna informa sobre la recepción que el *Quijote* tuvo en el México decimonónico y propone al personaje cervantino como inspirador de acciones y de obras literarias, con atención particular en Fernández de Lizardi. Blanca Rodríguez considera los textos cervantinos seleccionados para la célebre antología editada bajo la dirección de José Vasconcelos, *Lecturas clásicas para niños*, principalmente en los aspectos histórico, social y plástico de la publicación.

En “El *Quijote* en Iberoamérica”, Liliana Weinberg hace un recorrido no exhaustivo de la presencia del *Quijote* en Latinoamérica desde los primeros momentos y se concentra en los ejemplos literarios más destacados. Javier Galindo Ulloa, en “Prólogos que se le olvidaron a Cervantes”, destaca los ideales cervantinos en el prólogo a *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo. Inspirado en el “Prólogo al lector” de la Segunda parte del *Quijote*, el ensayista ecuatoriano defiende en el terreno imaginario e intelectual el lenguaje de Cervantes contra los escritores y críticos que lo han vilipendiado y han interpretado equivocadamente el sentido de su gran obra, desde Alonso Fernández de Avellaneda hasta el ilustre Diego Clemencín. Patricia Reveles analiza texto e imagen en el *Quixote e Sancho, de Portinari*, veintiún poemas que, estimulado por los dibujos de Candido Portinari, escribió el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade, ambas obras inspiradas en el *Quijote*. En el caso de “El *Quijote* en el sertón.

Aventura y narrativa en Guimarães Rosa”, Valquiria Wey trabaja el cuento más explícitamente alusivo al *Quijote*, “Tarantón, mi patrón”, el vigésimo cuento de *Primeras historias*. La ponencia, después de mostrar el proceso de incorporación del libro cervantino a la historia y a la conciencia americanas, expone aquellos elementos del *Quijote* que Guimarães Rosa retoma en el cuento mencionado: la vejez del anciano patrón, alejado por su familia del mundo, su seductor viaje en busca de justicia, su espíritu igualitario, la mezcla de elementos quijotescos y evangélicos.

Finalmente, en el capítulo “Reflexiones críticas y filosóficas sobre el *Quijote*”, María Antonia González Valerio, en “El *Quijote* frente a la filosofía, la filosofía frente al *Quijote*”, trata de responder a la pregunta: ¿qué lugar ha ocupado el *Quijote* dentro de los sistemas filosóficos cuando éstos han reflexionado sobre aquél? El artículo se detiene particularmente en las consideraciones que al respecto han hecho Hegel y María Zambrano. Cristina Múgica examina la lectura que Américo Castro hizo del *Quijote*, en especial, los planteamientos de *España en su historia* (1948) en tanto que representa una importante contribución a la reflexión crítica sobre la cultura española. Greta Rivara Kamaji propone que Zambrano, Ortega y Unamuno encuentran en el arte y la literatura formas de racionalidad que apuntan a una filosofía que piensa el ser del mundo y del hombre más allá del sujeto meramente epistémico de la modernidad racionalista y que, en este sentido, el *Quijote* anticipa la crítica de la modernidad.

Por último, confiamos en que esta publicación sea un aporte valioso a la bibliografía cervantina y que el lector halle en ella temas que despertan su interés y, de ser posible, le abran nuevas rutas de lectura de la magna obra en lengua española.

María Stoopen





## **EN TORNO AL TEXTO**



PERSONAJES: IDENTIDAD,  
USOS Y COSTUMBRES



## ¿Alonso Quijano?

● MARGIT FRENK

Entre los muchísimos que han escrito sobre el *Quijote*, pocos son los que no han llamado a su protagonista, en algún momento, “Alonso Quijano”. Se parte generalmente de la convicción de que ése era el nombre original del personaje, antes de que enloqueciera, su nombre verdadero. ¿Y lo era realmente para Cervantes? Conviene que recordemos cómo ocurren las cosas en el texto mismo de la gran obra. Claudio Guillén ha escrito hace poco que “Cervantes nos sorprende una y otra vez, incitándonos a examinar críticamente los más variados temas, convirtiéndolos en problemas...”<sup>1</sup> Éste, a mi ver, es uno de ellos.

En el primerísimo capítulo leemos: “quieren decir que tenía el sobre nombre de *Quijada*, o *Quesada*, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba *Quijana*”:<sup>2</sup> *Quijada*, *Quesada* o, mejor, *Quijana* (*Quejana*, en la primera edición). Un poco más adelante:

<sup>1</sup> Claudio Guillén, “Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Ests. prels. de Mario Vargas Llosa, Francisco Ayala y Martín de Riquer; ests. sobre “La lengua de Cervantes y del *Quijote*”, de José Manuel Blecuá, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén. Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004, pp. 1145-1153; la cita, p. 1150.

<sup>2</sup> Todas las citas proceden de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. 2a. ed. Ed. y notas de Francisco Rico. 2 vols. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, corregida, 1998. (Biblioteca Clásica, 50) En adelante, las referencias serán entre paréntesis con la mención de la parte, el capítulo y la página. En las “Notas complementarias a la edición”, t. II, pp. 263-264, nota 36.16, se nos dice que la prínceps trae *Quejana* y que obviamente se trata de una errata, porque “*Quijana* es la única forma que reaparece fuera del primer capítulo...” Y cf. el aparato crítico, en II, p. 704, col. 2: sólo la prínceps

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar *Quijada* y no *Quesada*, como otros quisieron decir.

“*Quijada* y no *Quesada*”. ¿Dónde quedó el *Quijana* (o *Quejana*), que en el pasaje anterior el narrador juzgaba tan “verisímil”?

Los demás personajes que aparecen al principio de la obra no conocen otro apelativo que “don Quijote”. En el capítulo 5, en cambio, cuando el labrador vecino se encuentra al hidalgo tirado en el campo, maltrecho y delirante, exclama: “Señor *Quijana*”, y el narrador comenta: “que así se debía de llamar cuando tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante” (I, 5, p. 72).

Nada se nos dice sobre el nombre original hasta cuarenta y cuatro capítulos más adelante, donde nos topamos nuevamente con el primer apellido citado, o sea, con *Quijada*. En un pasaje no irrelevante,<sup>3</sup> don Quijote menciona a un personaje histórico, Gutierre *Quijada*, y añade: “de cuya alcornia yo diciendo por línea recta de varón” (I, 49, p. 566); el narrador no comenta nada al respecto, y este nombre no volverá a aparecer en toda la obra.

Nuevo silencio a lo largo del libro. En el ínterin, don Quijote de la Mancha, sin abandonar este nombre, adopta el de “Caballero de la Triste Figura”<sup>4</sup> que le ha puesto Sancho y que, en la Segunda parte, cambiará por el de “Caballero de los Leones”,<sup>5</sup> para caer, cerca del final, en el grotesco de “pastor Quijótiz”.<sup>6</sup>

Pero, volviendo al supuesto nombre “real” del personaje, en el último capítulo —el 74— de la Segunda parte, nos enteramos de cómo se

trae *Quexana*, corregido en dos ediciones contemporáneas, y esta coincidencia “nos asegura que los contemporáneos la veían como una errata obvia”. Por mi parte, no estoy tan segura de que ello fuera así.

<sup>3</sup> Como parece sugerir Francisco Rico en la nota complementaria 36.16 (cf. *supra*, nota 2), cuando dice: “(fuera de una esporádica mención de *Quijada* en I, 49, 566)”.

<sup>4</sup> M. de Cervantes, *op. cit.*, t. I, Primera parte, cap. XIX, pp. 205-206.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. I, Segunda parte, cap. XVII, p. 768.

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. I, Segunda parte, cap. LXVII, p. 1175.

llama la que en todo el libro sólo había aparecido como “la sobrina”. En su testamento, el hidalgo menciona dos veces a “Antonia *Quijana* mi sobrina” (II, 74, p. 1220). La balanza parecería inclinarse, entonces, por el apellido *Quijana* con el que lo conocía su vecino el labrador. Pero justo en ese capítulo, al final de la obra, ha aparecido por primera vez, y en boca de don Quijote, el *Alonso Quijano*, con un nombre de pila y con un apellido cercano, pero no idéntico, a *Quijana*.

Don Quijote está a punto de morir. Duerme “de un tirón, como dicen, más de seis horas” (II, 74, p. 1216) y al despertar se siente transformado. Llegan sus “buenos amigos”, el cura, el bachiller y el barbero, y don Quijote les dice: “—Dadme albricias, buenos señores, de que *ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano*, a quien mis costumbres me dieron renombre de ‘bueno’” (74, p. 1217); y más adelante: “Yo fui loco y *ya soy cuerdo*; fui don Quijote de la Mancha y *soy agora*, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (74, p. 1220). Son importantes ese “ya” y ese “soy agora”. En ningún momento ha querido Cervantes que su héroe, al morir, afirme, o sugiera siquiera, que Alonso Quijano fue su nombre antes de enloquecer, su nombre de “hidalgo sosegado” de aldea; una palabrita antes del “soy” —un “otra vez”, un “nuevamente”— habría bastado; pero nada.

¿Y qué pasa en el entorno de nuestro héroe moribundo? Han entrado sus “buenos amigos”. Observa el narrador<sup>7</sup> que cuando los tres le oyeron decir “*ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano...*”, “*creyeron sin duda que alguna nueva locura le había tomado...*” Cosa extraña: el cura y el barbero lo conocieron antes de que enloqueciera y con el nombre que entonces debía de tener. Si este nombre —como hoy suponen tantos— era Alonso Quijano, ¿por qué piensan ellos que le ha tomado una nueva locura?

Nuestro hidalgo pide confesión, y por las palabras tan sensatas que pronuncia, dice el narrador, “miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y, *aunque en duda*, le quisieron creer”, sobre todo cuando luego él añadió otras muchas razones “tan bien dichas, tan cristianas y con tanto concierto, que del todo les vino a quitar la duda, y

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 1218.

a creer que estaba cuerdo” (II, 47, p. 1218).<sup>8</sup> Pregunto: ¿acaso a lo largo de su trayectoria don Quijote, el cuerdo-loco o loco-cuerdo, no ha dejado continuamente admirados a sus interlocutores con sus “entremetidas razones”, “ya discretas y ya disparatadas (II, p. 781)”?

Después de la confesión sale el cura y dice: “—Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, p. 1218). ¿Cree el cura, en serio, que ése es su nombre auténtico? Tal parecería ser el caso cuando pide al escribano que registre los dos nombres en el acta de defunción: “pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente ‘don Quijote de la Mancha’”, etcétera (II, 74, p. 1218). Y sin embargo, recordamos las veces en que el cura —el gran “tracista”— le ha seguido la corriente a don Quijote, ya para hacerlo volver a su casa, ya —y simultáneamente— para divertirse a sus costas. Recordamos, por ejemplo, cómo en el capítulo 26 de la Primera parte se le ocurre “un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote...”, que es, nada menos, disfrazarse de mujer, “ponerse en hábito de doncella andante” (I, 26, p. 298). ¿Qué mucho que, al morir su amigo, adopte de buena gana el nombre que éste dice tener *ahora*?

Porque hay otro hecho notable: es el cura el único personaje que, fuera de don Quijote mismo, lo llama “Alonso Quijano”. Según nos cuenta el narrador, los demás lo siguen llamando “don Quijote”, como lo hace el propio narrador cuando cuenta que, tras de oír su confesión, los presentes “miráronse unos a otros, admirados de las razones de *don Quijote*” (II, 74, p. 1218), y cuando dice que después de haber “ordenado su alma *don Quijote*...” (II, 74, p. 1219). El narrador es quien relata: “En fin, llegó el último [fin] de *don Quijote*...” (II, 74, p. 1221), y dice después: “Déjense de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de *don Quijote*...” (II, 74, p. 1222).

Lo que es más, ya al final de la obra, según el narrador, “el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma” que diga a los “presuntuosos y malandrines historiadores” que pretendan profanarla: “Para mí sola nació *don Quijote*, y yo para él”. Si acaso la pluma llega a conocer al

<sup>8</sup> *Idem*.



“escritor fingido y tordesillesco”, deberá advertirle: “que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de *don Quijote*” (II, 74, p. 1223). De don Quijote, no los huesos de ese Alonso Quijano el Bueno que consta en el acta de defunción. Finalmente, el propio Cide Hamete se jactará de que, gracias a él, “las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías [...] por *las de mi verdadero don Quijote* van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna” (II, 74, p. 1223). Es la última frase de la obra.

Me he estado refiriendo al narrador, cuya voz es presencia importantísima en el *Quijote*, de principio a fin. Acabamos de ver cómo el narrador sigue hablando, repetidas veces, de “don Quijote” cuando éste ha afirmado enfáticamente que ya su nombre es otro. Pero tenemos ante nosotros, a la vez, al mismo narrador que en el capítulo II de la Primera parte ha llamado *castillo* a la venta y *damas* y *doncellas* a las ramerías, porque así los denominó el héroe; al mismo narrador que, a lo largo de las dos partes del libro, no ha parado de imitar a cada paso los modos de hablar y pensar de los personajes, como metiéndose en su pellejo. Acaba de decir que Altisidora *finge* un desmayo y enseguida cuenta que “volviendo en sí la *desmayada* Altisidora” (II, 46, p. 1000), porque para don Quijote está, en efecto, desmayada. No podemos dar mucho crédito a lo que relata ese narrador, porque, además, incurre en constantes contradicciones; después de afirmar que don Quijote, mordido y arañado por un gato, tarda en sanar cinco días, nos dice que fueron ocho, y luego que fueron seis,<sup>9</sup> etcétera.

Pues bien, este narrador tan poco confiable, imita ahora al cura y comienza un discurso con las palabras “porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho...” (en realidad, como acaba de decirlo el cura) y continúa:

en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno, a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no sólo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían (t. II, 74, pp. 1218-1219).

<sup>9</sup> *Ibid.*, t. I, Segunda parte, caps. XLVI y XLVIII.

Es, como tantos otros pasajes del *Quijote*, un párrafo desconcertante. Ése “en tanto que don Quijote *fue* Alonso Quijano el Bueno” y ése “fue siempre”, como si así se hubiera llamado durante muchos años, y no sólo en sus últimos días, es el que más desconcierta. Puede haber sido esa frase —junto con los dos pasajes citados del cura— la que ha llevado a tantos lectores y críticos a darle al nombre, casi póstumo, diría yo, de Alonso Quijano, la categoría de nombre original.

Se habla, en efecto, de “recuperación” del nombre.<sup>10</sup> Se habla de “reconversión”; se habla de “la resurrección, si se quiere, de aquel personaje del primer capítulo de la primera parte, que aparece para enloquecer muy pronto”.<sup>11</sup> El excelente cervantista Martín de Riquer sostiene que para Cervantes “la única solución es restituir el juicio al demente, que al sanar *volverá a ser* Alonso Quijano el Bueno”.<sup>12</sup> Y así sucesivamente.

Pero no ha faltado, tampoco, quien se refiera a este nombre como uno más de los que se adjudican en la novela al hidalgo. Habla Laín Entralgo (y hace muy poco Felipe Garrido ha escrito aquí casi lo mismo),<sup>13</sup> de “un hidalgo manchego del que nunca sabremos si se llamaba Alonso Quijano, o Quijana, o Quijada, o Quesada”. Y tampoco ha faltado quien, como Francisco Rico, reconociendo esa multiplicidad de nombres, afirme de manera categórica que *Alonso Quijano* es la solución “definitivamente adoptada”, la que “queda como definitiva”.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> En la “Nota complementaria” de la edición que aquí usamos (t. II, p. 664, nota 1217.19), se remite a seis autores que hablan de esa “recuperación”. Creo que son, de hecho, bastantes más.

<sup>11</sup> Carlos Horacio Nállim, “Borges y Cervantes. Don Quijote y Alonso Quijano”, en *NRFH*, 40 (1992), pp. 1047-1056; la cita, p. 1050. Borges, por cierto, compuso un poema sobre “El sueño de Alonso Quijano”, y en su “Análisis del último capítulo del *Quijote*” (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1956, núm. 1, p. 31), dice que “es triste que Alonso Quijano vea en la hora de su muerte que su vida entera ha sido un error y un disparate”.

<sup>12</sup> En “Cervantes y el *Quijote*”, incluido en la edición de Alfaguara mencionada *supra*, nota 1, p. LVIII.

<sup>13</sup> Pedro Laín Entralgo, “La convivencia entre don Quijote y Sancho Panza”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 27-35; la cita, p. 27.

<sup>14</sup> En el aparato crítico de la edición aquí utilizada (t. II, p. 704), y en las Notas complementarias (t. II, pp. 263-264, nota 36.16). De aquí podría proceder lo que,

Una interpretación, a mi ver, muy valiosa de esta cuestión, y que ha sido silenciada por muchos críticos, es la que Juan Bautista Avalle-Arce ha propuesto, ya en 1970: “Conocemos al protagonista, dice, por una variedad de nombres, después que él se ha inventado el propio de don Quijote, y se lo ha conferido en acto de autobautismo”. Cada uno de los nombres que se inventa después es, dice, “producto de una reorientación vital del protagonista”, y esta reorientación “culmina en un último acto de autobautismo cara ya a la muerte: *Alonso Quijano el Bueno*”.<sup>15</sup>

La idea encontró un amplio desarrollo en el espléndido capítulo “Don Quijote” que Avalle-Arce y Edward C. Riley escribieron para la *Suma cervantina* editada por ambos y publicada en Londres en 1973. Cito sólo un pasaje:

Con dos enérgicos ademanes, el artista se libera a sí mismo (“no quiero”), y de inmediato a su protagonista (¿Quijada, Quesada, Quijana? ¿O Quijano?) [...] Libera, asimismo, al personaje literario, al imposibilitar el usual trazado de coordenadas deterministas con que se definían protagonistas y mundo en el *Amadís*, *Lazarillo* o *Guzmán*.<sup>16</sup>

Con la misma libertad con la que el protagonista se ha autobautizado como don Quijote, se bautiza al final como Alonso Quijano el Bueno.

con más cautela, afirma Howard Mancing en *The Cervantes Encyclopedia* (2 vols., Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2004, s. v. “Alonso Quijano” (t. I, p. 18) y s. v. “Name of don Quijote de la Mancha” [t. II, pp. 504-505]). En el primer caso, la repetición del nombre de Quijano lo convierte “presumably” en la “definitive version of his name”; en el segundo, Alonso Quijano “is generally taken to be the definitive form of his name”. Agradezco éstas y otras citas a mi amiga Gabriela Nava. Cabe preguntar, “definitivamente adoptada” ¿por Cervantes? ¿La que “queda como definitiva” en la novela? Ni lo uno ni lo otro.

<sup>15</sup> “Don Quijote o la vida como obra de arte” (publicado originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, 1970, pp. 247-280), en *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 335-387; la cita, p. 340. Cf. su *Enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, s. v. Quijano el Bueno, Alonso: “Nombre que se da a sí mismo, en su lecho de muerte, don Quijote”.

<sup>16</sup> Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, “Don Quijote”, en *Suma cervantina*. Londres, Tamesis, 1973, p. 48.

¿Por qué *Alonso*? Nieves Rodríguez tiene al respecto una interpretación bien interesante: *Alonso* por *Aldonza* Lorenzo, cuyo apellido, añadido yo, pudo haber contaminado con su *o* final, al *Quijana* que, según sugiere Cervantes en tres ocasiones, fue quizás el apellido original. Una vez efectuado el nuevo bautismo, que primero desconcierta al cura, éste le sigue la corriente a su amigo, como tantas veces lo ha hecho, y en un momento dado —sólo en un momento— es imitado, a su vez, por el polifacético narrador.

Sorprende que tantos y tantos lectores del *Quijote* se olviden aquí de un aspecto fundamental del genial arte que Cervantes ha desplegado en esta obra, de las continuas ambigüedades, de las desconcertantes contradicciones, de las vaguedades, de las fluctuaciones constantes que dan fe de una realidad insegura, inestable. La realidad en el *Quijote* va cambiando de acuerdo con el punto de vista subjetivo del personaje, como bien han mostrado Américo Castro y Leo Spitzer, y también va cambiando porque para Cervantes no hay *una* verdad, sino varias o muchas.

¿Por qué ese afán por descubrir, como si fuera una novela detectivesca, el nombre auténtico del protagonista, su nombre previo, supuestamente “real”? No lo conoceremos nunca, porque Cervantes quiso no conocerlo y que nosotros no lo conociéramos.

Don Quijote mismo ha tenido cuidado en resolver para nosotros esta cuestión cuando en el capítulo 17 de la Segunda parte dice que de allí en adelante quiere que se “trueque, cambie, vuelva y mude” el nombre de Caballero de la Triste Figura por el de Caballero de los Leones, y añade: “en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, *que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento*” (17, p. 768).

A punto ya de morir, le importa hacerse de un nuevo nombre, siguiendo precisamente la usanza de los antiguos caballeros andantes a los que ahora dice detestar, y elige un nombre en el que parece resonar el de la muchacha a la que, ya hecho caballero andante, ha decidido convertir en señora de sus pensamientos. Se diría, entonces, que no ha dejado de ser don Quijote de la Mancha, ni para los demás, como hemos visto, ni para sí mismo.

El cambio de nombre va estrechamente asociado al tema de la cordura. A don Quijote le importa al final de su vida declararse cuerdo

para tener una muerte cristiana y ejemplar. Pregunto: ¿podemos estar tan seguros de que la intención de Cervantes fue que su maravilloso personaje recuperara de veras el juicio al final de su vida? ¿No es ésta otra de las cuestiones que, en palabras de Claudio Guillén, Cervantes convierte en problemas, incitándonos a examinarlas críticamente?



## Don Quijote, Sancho y la comida

● AURELIO GONZÁLEZ

Hoy en día nos parece normal pensar que todos debemos tener claros los conceptos sobre lo que se puede comer y lo que no, y muy especialmente sobre lo que es bueno comer y lo que no favorece la salud, y que todo esto depende del avance de la ciencia, pero en realidad esto no queda muy claro cuando nos damos cuenta de que, con el paso de los años, afirmaciones que fueron aparentemente científicas y comúnmente aceptadas en su momento se descartan sin mayor problema y se sustituyen por nuevas afirmaciones de sentido contrario y consideradas igualmente científicas sobre el valor de los alimentos. Es claro que la decisión de lo que comen los miembros de una comunidad también tiene que ver con costumbres ancestrales, con la ideología dominante, el sistema de creencias, las modas y, desde luego, con múltiples factores económicos. Por otra parte, no se puede olvidar que muchas veces, con seguridad demasiadas, para muchos seres humanos lo que se puede o debe comer simplemente es lo que se encuentra y a veces lo único que se espera es tener la posibilidad real de comer algo.

A propósito de la valoración de algunos alimentos, no olvidemos que algo que hoy se considera tan saludable “como el pescado y la fruta eran, por lo común, considerados en Europa dañinos para el organismo hace tan sólo cuatro siglos. Del tomate se pensaba en Inglaterra que su toxicidad causaba locura y ninfomanía”,<sup>1</sup> lo que definitivamente incidía en los hábitos alimenticios de aquella época que era poco más o menos la de Cervantes.

Por otra parte, al hablar de la presencia de la comida en un texto literario, lo que vamos a encontrar son los referentes alimenticios de

<sup>1</sup> Pedro Plasencia, *A la mesa con don Quijote y Sancho*. Madrid, Punto de Lectura, 2005, p. 12.

su tiempo. Así, en una novela como el *Quijote* es evidente que sus referentes gastronómicos corresponderán a aquellos existentes en la realidad cervantina y, en este sentido, la realidad alimenticia española a finales del siglo XVI y principios del XVII era bastante diferente de la que hoy identificamos como la comida española típica. Esto es así, en buena medida, porque todavía no se había generalizado en España, y en Europa en general, el consumo de muchos productos originarios del Nuevo Mundo que hoy son parte esencial de los hábitos culinarios españoles. Basten algunos ejemplos: las papas todavía no se consumían habitualmente y por tanto no existía la tortilla de patatas, la tortilla española por antonomasia. Por su parte, los pimientos, aunque ya se consumían en algunos platos, su uso todavía no se había generalizado, y el pimentón (forma seca y molida de un tipo de pimiento) no se usaba y por lo tanto los típicos chorizos españoles no eran rojos y tenían una apariencia negruzca muy diferente de la que conocemos hoy en día pues solamente se empleaba el ajo como adobo de la carne. A su vez, el tomate casi no se consumía y por tanto es seguro que Cervantes, durante su estancia en Sevilla, no probó el famoso gazpacho andaluz porque simplemente no existía. Más éxito habían tenido en las costumbres alimenticias de la época la calabaza (la “calabacita”) americana y las distintas especies de alubias o frijoles provenientes del continente recién descubierto, ya que en realidad no eran completas innovaciones sino variedades nuevas de productos ya conocidos.

Esta información evidentemente la sabemos por los datos que nos proporcionan los recetarios y manuales de cocina<sup>2</sup> y libros médicos de la época, sin embargo, las menciones que aparecen a la comida y a algunos productos alimenticios del Nuevo Mundo en textos literarios nos hacen pensar que en ocasiones su uso debió ser anterior al que registra ese tipo de textos no literarios.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Esta tradición la podemos remontar a don Enrique de Villena, autor del *Arte cisoría*, el más importante tratado de cocina del siglo XV.

<sup>3</sup> Véase mi artículo “El pintado camarón / con el partido limón / y bien molida pimienta”. Comidas y bebidas del Nuevo Mundo en la comedia del Siglo de Oro”, en *En gustos se comen géneros*. 3 vols. Ed. de Sara Poot. Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, 2004, t. III, pp. 157-168.



Para el caso de la cultura del Renacimiento y el barroco contamos, desde principios del siglo XVI y aun antes, con documentación sistemática y clara sobre lo que se comía en España y cómo se preparaba. Buen ejemplo de esta documentación son los magníficos recetarios de Ruperto de Nola, cocinero del rey Fernando de Nápoles, cuyo *Llibre de coch* fue publicado en catalán en 1520 y traducido al español como *Libro de guisados* en Toledo en 1525. Más adelante, a finales de ese mismo siglo, en 1599, aparece el *Libro del arte de cocina*, de Diego Granado, cocinero en la corte de Felipe II, cuyo libro con abundantes recetas de inspiración francesa fue despreciado por Francisco Martínez Montañón, que publicaría en 1611 su famoso *Arte de cocina, pastelería y vizcochería y conservería*. También hay que mencionar el *Libro del arte de cozina*, de Hernández Maceras, publicado en Salamanca en 1607.

Otro aspecto que es importante señalar es que la comida habitual de la sociedad española en el siglo XVI estaba alejada de los excesos que se le suponen y que más bien han surgido de la imaginación popular o de los que se atribuyen a la gula del Emperador Carlos I, de quien se cuenta que le llegaban los mariscos frescos del Cantábrico en cajas de hielo. Sin embargo, a este monarca sí se deben algunas innovaciones alimenticias que hoy son habituales en las costumbres gastronómicas españolas, pues fueron él y su corte quienes introdujeron en España la cocina de los Austrias y con ella, por ejemplo, el consumo de la cerveza y la costumbre borgoñona de servir al mismo tiempo diversos platos (tal como nos aparece retratada espléndidamente en el banquete de Sancho en su famosa Ínsula). En 1633, cuenta un viajero alemán, a propósito de las costumbres alimenticias de los españoles, que “las personas distinguidas, igual que las de baja condición, no hacen más que una sola comida por día, la del mediodía; por la noche no toman nada caliente”,<sup>4</sup> lo cual nos sugiere una sociedad poco dada a los excesos gastronómicos.

Pero la comida no es sólo un hecho nutricional, también es un referente cultural muy rico y un acervo pleno de información sobre una colectividad en un momento determinado. Pero no hay que olvidar

<sup>4</sup> Marcellin Defourneaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Argos Vergara, 1983, p. 148.

que el hambre y la comida son dos caras de una misma moneda que es la realidad social de un individuo. Este contraste entre el hambre y la comida exquisita aparece lo mismo entre las comunidades primitivas que en la Antigüedad clásica. Don Quijote y Sancho también pasan por ese doble nudo que ata al hombre a su real existir: el hambre y la satisfacción de comer, ambas también tienen que ver con una concepción de la existencia.

La comida aparece en el *Quijote* desde el principio de la novela cuando se nos dice lo que comía el hidalgo manchego: “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos” (I, 1), una dieta “propia de un caballero austero y, sin embargo, harto aficionado a las grasas, hoy tan denostadas”,<sup>5</sup> pero no hay que olvidar que en la vida real “Los hidalgos pobres como D. Quijote tenían una dieta muy escasa y se caracterizaban por su olor a ajos crudos, comían a lo más una vez al día y acudían a la sopa de los conventos”.<sup>6</sup>

Son varios los episodios en los cuales don Quijote y Sancho se encuentran invitados a comer y aquí trataremos de ver algunas de sus reacciones y comentarios y las implicaciones que éstas tienen, pues como bien ha dicho Ladero Quesada: “A través de la alimentación se manifiestan desigualdades sociales, distinciones de edad y sexo, de dedicación laboral, de tipo regional [...] La alimentación presenta, además, formas específicas a través de las que se manifiestan identidades culturales, aspiraciones o tabúes religiosos”.<sup>7</sup>

Recordemos las invitaciones a comer más destacadas en el *Quijote*: en la Primera Parte destaca la vez que los cabreros invitan a don Quijote y a Sancho a compartir su comida teniendo por mantel una piel sobre la hierba. Después, en la Segunda parte, tenemos la comida en

<sup>5</sup> Gloria Sanjuan, *Ollas, sartenes y fogones del Quijote*. Madrid, Libro-Hobby, 2004, p. 11.

<sup>6</sup> María Inés Chamorro, *Gastronomía del Siglo de Oro español*. Barcelona, Herder, 2002, p. 8.

<sup>7</sup> Miguel Ángel Ladero Quesada, “La alimentación en la España medieval. Estado de las investigaciones”, en *Hispania*, vol. XLV (1984), p. 76.

casa del Caballero del Verde Gabán, don Diego de Miranda. Desde luego, no puede faltar en este recuento el famoso convite de las bodas de Camacho (que concluirá con la estancia del Caballero de la Triste Figura y su escudero en casa del pobre Basilio), a continuación vienen las privaciones de Sancho en la Ínsula Barataria con las limitaciones impuestas por el doctor Pedro Recio de Agüero de Tirteafuera y, finalmente, las atenciones en la casa de don Antonio Moreno en Barcelona. Dejamos para otra ocasión las comidas en las ventas de los caminos de la Mancha ya que éstas no fueron invitadas.

En primer lugar sabemos, porque así se nos dice en diversas ocasiones, que Sancho tiene una seria preocupación por la comida y que, de hecho, muchas veces esta preocupación parece ser la síntesis de su concepción de la existencia. Así, al encontrar a los cabreros, Sancho tiene como guía el olor de la comida, modesta, pues es un simple caldero con tasajo de cabra, pero igualmente atractiva para el goloso aprendiz de escudero. Así se nos introduce la escena:

Fue recogido de los cabreros con buen ánimo; y habiendo Sancho, lo mejor que pudo, acomodado a Rocinante y a su jumento, se fue tras el olor que despedían de sí ciertos tasajos de cabra que hirviendo al fuego en un caldero estaban; y, aunque él quisiera en aquel mismo punto ver si estaban en sazón de trasladarlos del caldero al estómago, lo dejó de hacer, porque los cabreros los quitaron del fuego, y, tendiendo por el suelo unas pieles de ovejas, aderezaron con mucha priesa su rústica mesa y convidaron a los dos, con muestras de muy buena voluntad, con lo que tenían (I, 11, p. 103).<sup>8</sup>

La sencillez rústica se ve convertida en ceremonia y la comida adquiere una importancia particular. Es entorno a una mesa que se hacen los discursos, se arregla el mundo, se construyen ilusiones y se arruinan reputaciones y eso es lo que sucede en el convivio del hidalgo

<sup>8</sup> Todas las citas del *Quijote* están tomadas de Miguel de Cervantes, *Obras completas*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997. (En adelante, como es habitual, solamente indico entre paréntesis el número de la parte en romanos, el del capítulo en arábigos y el número de la página.)

de la Triste Figura con los cabreros. Con motivo de una rústica comida, con zamarras por manteles, don Quijote pronunciará uno de sus más memorables discursos, el de la Edad Dorada.

Pero éste también es el momento en que Sancho hace el elogio de la vida sencilla en oposición a la vida cortés con reglas de comportamiento y obligaciones y contrapone los dos modelos alimenticios: el de cereales y vegetales (propio de rústicos, pobres y marginales) y el de las carnes (blancas que eran las más apreciadas) de nobles, señores y la jerarquía eclesiástica. Al pan y cebolla se opondrán los gallipavos, pero sobre todo Sancho privilegia el hecho de comer a sus anchas, sin ceremonia ni responsabilidad.

—¡Gran merced! —dijo Sancho—; pero sé decir a vuestra merced que, como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador. Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón, sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo. Ansí que, señor mío, estas honras que vuestra merced quiere darme por ser ministro y adherente de la caballería andante, como lo soy siendo escudero de vuestra merced, conviértalas en otras cosas que me sean de más cómodo y provecho; que éstas, aunque las doy por bien recibidas, las renuncio para desde aquí al fin del mundo (I, 11, pp. 103-104).

Lo que para el hidalgo manchego implica el momento de los graves discursos y la integración caballeresca, para el rústico no es más que ceremonia estorposa. En uno se expresa el hambre, en el otro se está ante el recuerdo de aquella época donde no existía el tuyo y el mío. En realidad don Quijote no toma en cuenta el alimento sino para referirse a la humilde bellota como rústico testimonio de nuestro áureo pasado.

La siguiente comida invitada por el Caballero del Verde Gabán también servirá a don Quijote de estímulo para otra expresión del espíritu, en este caso la literaria: la situación también implica una valoración particular: la del silencio, por parte del hidalgo manchego:

Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus convidados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejaba un monasterio de cartujos. Levantados, pues, los ma[n]teles, y dadas gracias a Dios y agua a las manos, don Quijote pidió ahincadamente a don Lorenzo dijese los versos de la justa literaria; a lo que él respondió que, por no parecer de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan (II, 18, p. 670).

La comida que ofrece don Diego parece el ideal de un comedor: limpia, abundante y sabrosa, pero don Quijote nuevamente se despegaba de la pedestre realidad y aprecia el silencio, que buscará turbar con la poesía, el mejor de los sonidos. Pero los puntos de vista con respecto a la casa de don Diego eran divergentes entre don Quijote y Sancho, pues después de cuatro días en que les han dado de comer espléndidamente

Llegóse, en fin, el día de su partida, tan alegre para don Quijote como triste y aciago para Sancho Panza, que se hallaba muy bien con la abundancia de la casa de don Diego, y rehusaba de volver a la hambre que se usa en las florestas, despoblados, y a la estrechez de sus mal proveídas alforjas (II, 18, p. 674).

Para Sancho la aventura caballeresca sigue siendo un trayecto por las carencias y el hambre, posiblemente mayor que cuando estaba en su rústica morada. El siguiente encuentro con la comida desborda los sentidos y aquí el protagonista no será don Quijote, sino Sancho, y la descripción es el canto a la abundancia, una auténtica cornucopia gastronómica:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las

liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de d[i]versos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase (II, 20, p. 685).

Y sigue la descripción del extraordinario banquete, después de las carnes, vienen el pan, el vino y los dulces a los que eran tan aficionados los españoles y europeos en general de la época:

Contó Sancho más de sesenta zaques de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos; así había rimeros de pan blanquísimo, como los suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos enrejados, formaban una muralla, y dos calderas de aceite, mayores que las de un tinte, servían de freír cosas de masa, que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zabullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba (II, 20, p. 685).

Es el deleite de la vista que se ve compensado con la comida que satisface el gusto. El rico Camacho distribuye alegrías y Sancho podrá saciar su hambre de generaciones de campesinos luchando por sobrevivir. Así se describe este sueño del hambriento:

Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba, y de todo se aficionaba: primero le cautivaron y rindieron el deseo las ollas, de quien él tomara de bonísima gana un mediano puchero; luego le aficionaron la voluntad los zaques; y, últimamente, las frutas de sartén, si es que se podían llamar sartenes las tan orondas calderas; y así, sin poderlo sufrir ni ser en su mano hacer otra cosa, se llegó a uno de los solícitos cocineros, y, con corteses y hambrientas razones, le rogó le dejase mojar un mendrugo de pan en una de aquellas ollas. A lo que el cocinero respondió:

—Hermano, este día no es de aquellos sobre quien tiene jurisdicción la hambre, merced al rico Camacho. Apeaos y mirad si hay por ahí un cucharón, y espumad una gallina o dos, y buen provecho os hagan.

—No veo ninguno —respondió Sancho.

—Esperad —dijo el cocinero—. ¡Pecador de mí, y qué melindroso y para poco debéis de ser!

Y, diciendo esto, asió de un caldero, y, encajándole en una de las medias tinajas, sacó en él tres gallinas y dos gansos, y dijo a Sancho:

—Comed, amigo, y desayunaos con esta espuma, en tanto que se llega la hora del yantar.

—No tengo en qué echarla —respondió Sancho.

—Pues llevaos —dijo el cocinero— la cuchara y todo, que la riqueza y el contento de Camacho todo lo suple (II, 20, pp. 685-686).

Podemos imaginar la cara de felicidad de Sancho; todo aquello es para él, sin ceremonias ni compromisos, simplemente el placer de comer. Se trata además de la olla podrida que se define en la época como

la que es muy grande y contiene en sí varias cosas, como carnero, vaca, gallinas, capones, longaniza, pies de puerco, ajos, cebollas, etc. Púdose dezir podrida en quanto se cueze muy despacio, que casi lo que tiene dentro viene a deshazerse, y por esta razón se pudo dezir podrida, como la fruta que se madura demasiado; pero aquello podrido es lo que da el gusto y punto. [...] olla podrida es lo mismo que poderida, conviene a saber poderosa, por ser tan grande y contener varias cosas.<sup>9</sup>

La diferencia entre esta olla y la común es “una cuestión de grado y de sustancia”<sup>10</sup> de lo cual está perfectamente consciente el buen Sancho. La olla podrida, la “princesa de los guisados” como la llama Calderón de la Barca, también fue puesta en verso por Lope de Vega en *El hijo de los leones* y fue el guiso más emblemático del siglo XVI.<sup>11</sup>

No sé de los que soy —respondió Sancho—, pero bien sé que nunca de ollas de Basilio sacaré yo tan elegante espuma como es esta que he sacado de las de Camacho.

<sup>9</sup> Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). México, Turner, 1984, s. v. “olla”.

<sup>10</sup> P. Plasencia, *op. cit.*, p. 85.

<sup>11</sup> Juan Eslava Galán, *Tumbaollas y hambrientos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1999, p. 154.

Y enseñóle el caldero lleno de gansos y de gallinas, y, asiendo de una, comenzó a comer con mucho donaire y gana (II, 20, p. 691).

Pero esta suerte de Sancho se prolonga con las atenciones que recibe, a pesar de todo, en casa del pobre Basilio:

Grandes fueron y muchos los regalos que los desposados hicieron a don Quijote, obligados de las muestras que había dado defendiendo su causa, y al par de la valentía le graduaron la discreción, teniéndole por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia. El buen Sancho se refociló tres días a costa de los novios (II, 22, p. 700).

Después encontramos la creación de una realidad falsa y engañosa. Sancho se convierte en gobernador de una ínsula y descubre el poder de la ciencia y el peso de los hábitos alimenticios higiénicos. Aunque todo pretenda ser una burla, la situación choca frontalmente con la concepción de la existencia que tiene Sancho y sobre todo con su relación con la comida. A final de cuentas, en la Ínsula Barataria lo que tendremos será la suspensión del gusto y placer de comer debido a las artimañas burlescas del médico:

Cesó la música, sentóse Sancho a la cabecera de la mesa, porque no había más de aquel asiento, y no otro servicio en toda ella. Púsose a su lado en pie un personaje, que después mostró ser médico, con una varilla de ballena en la mano. Levantaron una riquísima y blanca toalla con que estaban cubiertas las frutas y mucha diversidad de platos de diversos manjares; uno que parecía estudiante echó la bendición, y un paje puso un babador randado a Sancho; otro que hacía el oficio de maestresala, llegó un plato de fruta delante; pero, apenas hubo comido un bocado, cuando el de la varilla tocando con ella en el plato, se le quitaron de delante con grandísima celeridad; pero el maestresala le llegó otro de otro manjar. Iba a probarle Sancho; pero, antes que llegase a él ni le gustase, ya la varilla había tocado en él, y un paje alzádole con tanta presteza como el de la fruta (II, 47, p. 881).



Las prohibiciones continuarán, el quitar el hambre parece no ser más el objetivo y finalidad del comer y por otra parte los alimentos parecen ser la fuente de todo mal.

—Si eso es así—dijo Sancho—, vea el señor doctor de cuantos manjares hay en esta mesa cuál me hará más provecho y cuál menos daño, y déjeme comer dél sin que me le apalee; porque, por vida del gobernador, y así Dios me le deje gozar, que me muero de hambre, y el negarme la comida, aunque le pese al señor doctor y él más me diga, antes será quitarme la vida que aumentármela (II, 47, p. 882).

Incluso la olla podrida, el plato paradigmático del comer abundante y sabroso que habíamos visto en las bodas de Camacho, será denostada por el terror de Tirteafuera:

—Vuestra merced tiene razón, señor gobernador—respondió el médico—; y así, es mi parecer que vuestra merced no coma de aquellos conejos guisados que allí están, porque es manjar peliagudo. De aquella ternera, si no fuera asada y en adobo, aún se pudiera probar, pero no hay para qué.

Y Sancho dijo:

—Aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que por la diversidad de cosas que en las tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y de provecho.

—*Absit!*—dijo el médico—. Vaya lejos de nosotros tan mal pensamiento: no hay cosa en el mundo de peor mantenimiento que una olla podrida. Allá las ollas podridas para los canónigos, o para los retores de colegios, o para las bodas labradorecas, y déjennos libres las mesas de los gobernadores, donde ha de asistir todo primor y toda atildadura; y la razón es porque siempre y a doquiera y de quienquiera son más estimadas las medicinas simples que las compuestas, porque en las simples no se puede errar y en las compuestas sí, alterando la cantidad de las cosas de que son compuestas; mas lo que yo sé que ha de comer el señor gobernador ahora, para conservar su salud y corroborarla, es un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión (II, 47, pp. 882-883).

Algo terrible para Sancho nunca se viera en una situación como ésa: tener cosas que comer y no poder. Es como si descubriera que hay algo peor que tener hambre y carecer de comida, esto es tener hambre y no poder aplacarla habiendo comida. La reacción de Sancho no podía ser otra pues, a grandes males, grandes remedios. Y como remate, una de las grandes lecciones de vida sobre la valoración y sentido del trabajo:

Y vuelvo a decir que se me vaya, Pedro Recio, de aquí; si no, tomaré esta silla donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeza; y pídanmelo en residencia, que yo me descargaré con decir que hice servicio a Dios en matar a un mal médico, verdugo de la república. Y denme de comer, o si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas (II, 47, p. 884).

La última comida invitada es en Barcelona y señala el cambio: ante el comentario de la valoración que hace Sancho de la comida, éste vuelve a los rústicos e idílicos inicios de los cabreros y su Edad Dorada y el aprecio por los modos de mesa de los cuales habíamos partido.

Estando a la mesa, dijo don Antonio a Sancho:

—Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas que, si os sobran, las guardáis en el seno para el otro día.

—No, señor, no es así —respondió Sancho—, porque tengo más de limpio que de goloso, y mi señor don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas, o de nueces, nos solemos pasar entrambos ocho días. Verdad es que si tal vez me sucede que me den la vaquilla, corro con la soguilla; quiero decir que como lo que me dan, y uso de los tiempos como los hallo; y quienquiera que hubiere dicho que yo soy comedor aventajado y no limpio, téngase por dicho que no acierta; y de otra manera dijera esto si no mirara a las barbas honradas que están a la mesa (II, 62, pp. 996-997).

Es un Sancho con otra concepción de la comida. Parece que el círculo se ha cerrado y el hambre atávica ha dejado de ser el motor. Aquel hombre sencillo que no quería ni oír hablar de los buenos modales ahora subraya que la limpieza es más que la gula. No es que Sancho se haya

quijotizado, simplemente se ha encontrado a sí mismo. El mismo don Quijote reconoce el comportamiento de su leal compañero.

—Por cierto—dijo don Quijote—, que la parsimonia y limpieza con que Sancho come se puede escribir y grabar en láminas de bronce, para que quede en memoria eterna de los siglos venideros. Verdad es que, cuando él tiene hambre, parece algo tragón, porque come apriesa y masca a dos carrillos; pero la limpieza siempre la tiene en su punto, y en el tiempo que fue gobernador aprendió a comer a lo melindroso: tanto, que comía con tenedor las uvas y aun los granos de la granada (II, 62, p. 997).

Esta rápida visión de las actitudes de don Quijote y Sancho ante la comida nos muestra, desde otra faceta del poliédrico universo quijotesco, el humano proceso de transformación de dos personajes que un día salieron a desfacer entuertos y simplemente se encontraron con la realidad y la obligaron a asumir una perspectiva caballerescas y trascendente, por lo que los demás se vieron obligados a considerarlos locos.

De Sancho siguiendo, cual rústico predador, el olor del tasajo hervido de los cabreros a Sancho diciendo que con un puño de bellotas o nueces se pueden pasar ocho días hay un gran trecho, tal vez el que va del hambre a la comida, pero también el que va de la comida como meta a la comida como simple símbolo y subsistencia. Eso sin olvidar que a fin de cuentas la sabiduría estaría en “que como lo que me dan, y uso de los tiempos como los hallo”.

Cervantes pensaba que “los tiempos mudan las cosas / y perficionan las artes” y así se lo hace decir al personaje de la comedia en *El rufián dichoso* (jornada II, vv. 1229-1230), y es en esta línea en la que el estudio de su obra puede resultar más enriquecedor. Cervantes no aceptó total y ciegamente la realidad que le tocó vivir y los preceptos que imponían las instituciones de su tiempo, pero tampoco los rechazó por completo. Lo mismo tenemos que pensar cuando lo consideramos un narrador excepcional que además era un extraordinario observador de la realidad, y aun elementos tan sencillos y habituales como el comer podía proyectarlos a dimensiones trascendentes aun que estuvieran enmarcadas por la risa.

En realidad, al hablar de Cervantes, lo que no se puede olvidar es que se trata de un autor del barroco con extremos y contrastes, y como tal se adentró por caminos complejos en los cuales planteó su forma personal de concebir la novela o el teatro y la poesía empleando todas aquellas técnicas de su tiempo que le parecieron más adecuadas a sus objetivos. En su *Quijote*, Cervantes, al retratar la cotidianidad de la comida, no olvida nunca la dimensión humana y la posibilidad de trascender y además no pone límites a su creatividad.

Pero en el *Quijote* hay muchos fogones y mesas que recorrer, y estudiarlos con mirada curiosa nos permite desentrañar de mejor manera, aunque siempre parcial, algunos elementos de la obra y su tiempo.

## Literatura y marginalidad. El valentón Ginés de Pasamonte, el cautiverio y la toponimia del hampa

● MARGARITA PEÑA MUÑOZ

Partamos de la premisa de que el asunto de la marginalidad referido al entramado social de los siglos XVI-XVII en que vivió Cervantes permea la fina urdimbre del universo cervantino tal como ésta se exhibe en *Don Quijote de la Mancha*. Aun cuando el mundo rural, escenario de la novela, no podría ser considerado una entidad marginal en términos absolutos, lo era, en cierto modo, por su aislamiento respecto de la urbe. El deambular del personaje don Quijote transcurre a lo largo de caminos más o menos desolados, parajes ásperos, planicies solitarias abrasadas por el sol entre una y otra aldea. Del pueblo de Almadén, por ejemplo, en donde el autor debió recaudar impuestos, se decía que era “la parrilla de España”. Es un mundo ajeno a las urbes —Madrid, Valladolid, Sevilla, Barcelona, Valencia— en las que una humanidad variopinta de funcionarios mayores y menores se apiña, habla, toma decisiones sobre sí y en relación con aquellos habitantes, los aldeanos que, sin chistar, deben obedecer, entregar el cereal y el aceite producto de sus cosechas, a burócratas al servicio del gran aparato del gobierno de Felipe II, tal el comisario Miguel de Cervantes, por los años de 1582 a 1597. Durante su desastrada experiencia como requisidor de granos y aceite de oliva —a lo largo y ancho de Andalucía— que se destinarían a alimentar a la Armada Invencible, Cervantes estuvo preso en dos ocasiones —Castro del Río, población cercana a Écija, 1592; Sevilla, 1597— por presuntas malas cuentas; sufrió dos excomuniones; perdió la estimación general, nunca percibió su salario completo, tuvo que vivir de prestado, y al abandonar la cárcel sevillana, el 29 de abril de 1598, era un ex recluso que carecía de trabajo, pobre y rechazado; en una palabra, y aunque sólo fuera circunstancialmente, un marginal. En la cárcel de Sevilla había vivido siete meses, rodeado de “rateros,

tramposos, prostitutas y asesinos”.<sup>1</sup> De acuerdo con Melveena Mc Kendrick, su biógrafa, la cárcel fue, sin embargo, “espléndida fuente de información acerca del submundo sevillano, que Cervantes aprovecharía en *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*”.<sup>2</sup> Y añade Mc Kendrick: “La naturaleza de la justicia y las relaciones entre el crimen y el castigo serían un tema recurrente en *Don Quijote*”.<sup>3</sup> Esta afirmación, que suena a Dostoyevsky, se enlaza con otra según la cual la época sevillana marcaría el inicio de una escritura fecunda que se extiende a lo largo de casi veinte años, de 1597, en que posiblemente inicia la redacción del *Quijote*, con un hito en 1605 —fecha de la aparición de la primera edición de la novela por Juan de la Cuesta— a 1616, año del fallecimiento del autor, el 22 de abril. Es enterrado el 23 (que se da generalmente como fecha de muerte, de acuerdo con Jean Canavaggio). Pocos días antes había redactado el prólogo del *Persiles y Segismunda*, obra póstuma dedicada, como la Segunda parte del *Quijote*, al conde de Lemos, mecenas a medias, quien, por lo demás, lo rechazara para acompañarlo en un viaje a Nápoles en 1610.

Hay que reparar en que la marginalidad de Cervantes, que es también la de algunos de sus personajes, como los galeotes, se aprecia singularmente en determinadas épocas de su vida: los cinco años de cautiverio en Argel, cuando por azares del destino ha sido expulsado de su mundo original, España, y no es sino un esclavo extranjero en tierra de moros. Los años subsecuentes a la liberación en los que, aun cuando sirve en un puesto oficial de recaudador de impuestos, intentando hacer carrera en la administración pública, sobrevive en medio de penurias económicas y sin domicilio fijo. Y, al final, durante la época posterior a la cárcel de Sevilla, dos años por lo menos, en los que vaga por la ciudad del Betis antes de volver a Castilla, en donde habitan, en Madrid, sus hermanas, hija y sobrina; en Equivias, su mujer, Catalina de Palacios, muchos años menor que él y casi una sombra durante gran parte de la vida del escritor.

<sup>1</sup> Melveena McKendrick, *Cervantes*. Barcelona, Salvat Editores, 1986, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>3</sup> *Idem.*

Que a Cervantes Sevilla le placía, independientemente del penoso encierro carcelario de siete meses, es un hecho. Una vez libre por orden superior, pues había sido víctima de abuso de autoridad, permanece en la ciudad pese a que en Madrid lo aguarda el Tribunal de Cuentas para concluir la averiguación sobre los motivos de su encarcelamiento. Se irá hasta que la peste se encuentre a las puertas de Sevilla, obligándolo a dirigirse a la capital del reino. En este lugar trata quizás a otros escritores y, según se ha dicho, “trapichea” en el juego para obtener dinero con qué subsistir. Con seguridad conoció allí, por entonces, a los llamados “poetas jácaros”, que escribían las popularísimas jácaras cantadas y bailadas, o bien sonetos obscenos al uso, tales Alonso Álvarez de Soria y Cristóbal Suárez de Alderete, autores arrufianados que alguna vez se empeñaron en un lance poético de abierto tono sexual.<sup>4</sup> Existe la evidencia —según Agustín Millares Carlo<sup>5</sup>— de que de Álvarez de Soria imitó Cervantes el recurso del verso cortado que utiliza en el poema de Urganda la Desconocida, primera composición dentro del “corpus” introductorio del *Quijote*. Por lo demás, en alguna parte de su obra, Cervantes dejó constancia de que este “hijo seco, avellanado” (es decir, la novela) había sido engendrado en una cárcel. La de Sevilla seguramente, en donde habría empezado a redactarla cuando andaba

<sup>4</sup> Cf. Mateo Rosas de Oquendo, “Cartapacio poético” (inédito; Lima/México, 1598-1612). Soneto de don Cristóbal / Flores a Alonso / Albares: “Arañador en causa innecesaria / nació en Sivilla un moro palabrero, / de parte de su padre caballero / de lo mejor de Xericó y Zamaria. / f. 179 r. De fortuna atrevida aunque boltaria, / oi soldado, aier falandulero, / poeta quando asierta, abenairero, / de mala vida i lengua temeraria. / Bendió al coscús su madre y a [las ixas] / Puta[s] de todos, y por su paciencia / entre los siglos merecieron gloria. / Dexo otras cosas porque son prolixas. / Esta es la vida y clara desendencia / del señor Alonso Álbares de Zoria”. Soneto de Alonso de Álba- / res en respuesta [fragmento] Su padre vinatero y él casado / con una muxer noble pero puta, / aunque la culpa desto no se inputa / sino al cabrón que la ocasión le ha dado [...]

<sup>5</sup> Agustín Millares Carlo *apud* Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Primera parte, p. 1054, n. 16. Aquí Millares Carlo señala que: “Pellicer atribuyó erróneamente a Cervantes la invención de estos versos cortados o de cabo roto, que según Fernández-Guerra fueron inventados por el poeta Alonso Álvarez de Soria”.

por la cincuentena, ya que según se sabe, en la anterior, de Castro del Río, permaneció poco tiempo. Como se ve, cárcel, marginalidad y literatura se tocan y se trenzan con la biografía cervantina, que en gran medida sustenta la obra.

En Sevilla también, el 29 de diciembre de 1598, Cervantes recitó, en la Catedral, uno de los sonetos que más le enorgullecían, ante el túmulo fúnebre de Felipe II, muerto en el mes de septiembre.<sup>6</sup> Si tomamos en cuenta que sus desventuras pasadas como comisario recaudador de cereales y aceite, arrancados en muchos casos por la fuerza a aldeanos hambrientos, tenían por origen la megalómana y desafortunada empresa felipisca de la Armada Invencible, de la cual Cervantes fue una víctima más; que su tránsito diario por los caminos de Andalucía le había abierto los ojos en cuanto a la decadencia económica y moral de España, podemos intentar una lectura crítica del poema en el que el elogio enmascara apenas la ironía, y la hipérbole es parte de la parodia. El soneto, que corrió con gran éxito, pasó el océano y circuló incluso en Indias, en la Nueva España, integrándose al “Cartapacio poético” de Mateo Rosas de Oquendo,<sup>7</sup> dice así:

[Al túmulo de Felipe II]

Voto a Dios que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla!  
Porque, ¿a quién no suspende y maravilla  
esta máquina insigne, esta braveza?

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza  
vale más que un millón, y que es mancilla  
que esto no dure un siglo ¡oh, gran Sevilla,  
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

<sup>6</sup> M. McKendrick, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>7</sup> Para lo referente al poeta apicarado Mateo Rosas de Oquendo, su “Cartapacio poético” y sus andanzas por Perú y la Nueva España, cf. Margarita Peña, *Literatura entre dos mundos. Interpretaciones críticas de textos coloniales y peninsulares*. México, Ediciones del Equilibrista, 1992, pp. 70-121.



Apostaré que la ánima del muerto  
por gozar este sitio, hoy ha dejado  
el cielo, de que goza eternamente.

Esto oyó un valentón y dijo: “Es cierto  
lo que dice voacé, seor soldado,  
y quien dijere lo contrario, miente”.

Y luego, encontinente,  
Caló el chapeo, requirió la espada,  
Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.<sup>8</sup>

Entre prisiones, errancia, pobreza y fracaso personal, ante el monumento a Felipe II, la realidad funesta de España vivida en carne propia emerge de la mentira utópica. Ni qué decir de la ironía a que da pie la visión del derroche del millón de ducados invertido en el efímero túmulo del soberano quien, paradójicamente, ni siquiera puede asomarse desde el cielo a contemplarlo. Ni qué decir del gesto vano del valentón, que como Felipe mismo en su derrota de 1588 frente a los ingleses, acaba sólo amenazando al aire. El tufo de la decadencia emana de la prosopopeya visual del monumento fúnebre. Con el soneto, Cervantes pareciera cobrar venganza de la negativa real a su petición para ocupar un puesto en Indias el año de 1590, intento extremo de huir de la mediocridad y el hambre. En una de ellas, a su memorial se había respondido: “Busque acá en que se le haga merced”,<sup>9</sup> o sea: “vuelva otro día”. Pero el rey mezquino, ya difunto, no podía en verdad, aunque quisiera, dejar el cielo para venir a gozar de su fausto en la tierra. Cervantes, creo, de algún modo estaba vengado.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cf. Miguel de Cervantes *apud* M. McKendrick, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>9</sup> Cf. Andrés Trapiello, “Cosa de brujos”, en “Babelia”, Suplemento de *El País*, 23 de abril, 2005, p. 2.

<sup>10</sup> Carlos Blanco Aguinaga *et al.*, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. 2a. ed. corr. y aum. Coord. de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid, Castalia, 1984, p. 338. Aquí, Blanco Aguinaga aborda el momento que se vivía y la génesis del *Quijote*: “La crisis en que hacia 1600 entra la sociedad agrario-señorial española suscita un intérprete de su propia talla, y así surge una novela que, como se

## El cautiverio, Ginés de Pasamonte y la toponimia del hampa

El tema del cautiverio constituye un eje particular dentro de la obra cervantina, relacionado en cierto modo con el de la marginalidad y el hampa. En torno a él se agrupan también dos comedias, el episodio del Cautivo, que va del capítulo 39 al 42 del *Quijote*, y la novela *El amante liberal*, amén de referencias dispersas en el corpus cervantino. Me refiero al cautiverio en Argel, que dejara honda huella en el autor, al punto de que lo recreó literariamente por partida doble o triple. Es evidente que Argel constituye un parteaguas, un antes y después en la vida de Cervantes. No cabe duda de que, en plena juventud, a cuatro años apenas de la batalla de Lepanto (1571), en la que asume actitudes heroicas como subir a cubierta a pelear hallándose enfermo y con calentura y como perder una mano, su vida parecía signada por el heroísmo. Posteriormente participa en hazañas guerreras como la expedición a Navarino contra los turcos (1572), toma parte en la expedición contra Túnez (1573) y es apresado por los corsarios argelinos. A los veintitantos años es todo un señor soldado, hombre de armas y letras al modo del ideal renacentista preconizado por Castiglione. El cautiverio de cinco años en Argel tendrá, hasta cierto punto, un aura de martirio. Además de allegarse una relativa clemencia de piratas (verdaderos delincuentes, tratantes de esclavos) como Dalí Mamí (que capturó la goleta “Sol” en que navegaba Cervantes); del Bey Azán Agá, que solía empalar a los cautivos (en cuanto a Cervantes se muestra extrañamente magnánimo: en varias ocasiones le impone castigos mínimos por faltas muy graves como la conjura y los cuatro intentos de huída, que a otros solían valerles azotes y empalamiento),<sup>11</sup> pudo Cervantes incluso, según lo afirma

ha dicho, fija en imágenes artísticas el contraste y la contradicción entre unas superestructuras míticas y la realidad de las relaciones humanas de la época”.

<sup>11</sup> Sobre el vicio de la sodomía practicado por el Bey Azán Agá y, en general, por los gobernantes y funcionarios mayores o menores de Argel con los esclavos españoles, y del cual dan cuenta las comedias “gemelas” *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*, véase el interesante artículo de Adrienne L. Martín, “Images of Deviance in Cervantes’s Algier”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 15, núm. 2, 1995, pp. 5-15.

el cervantista Daniel Eisenberg, haber escrito una *Topografía e historia general de Argel*.<sup>12</sup>

Pero el cautiverio no siempre estuvo imbuido de un halo levemente heroico y paliado por el trato con ocasionales amigos cristianos, religiosos hombres de letras, como los dos benedictinos Haedo y Sosa, presuntos autores-editores de la obra mencionada. Veinte o más años después, el confinamiento en la cárcel de Sevilla estará marcado por la sordidez del entorno y la presencia ineludible de delincuentes simples como pudieran ser el ladrón de una canasta de colada (ropa recién lavada), el estudiante burlador de doncellas, el alcahuete o un “bellaco” ladrón, el mismo Ginés de Pasamonte; por quienes conforman esa cuerda de hombres “ensartados como cuentas”, seres cosificados y degradados, los galeotes, con los que don Quijote y Sancho se topan en una árida meseta, en un recodo de la vida. Si en algún episodio de la novela queda de manifiesto el conocimiento que Cervantes tuvo de los habitantes de los bajos fondos sevillanos, del hampa y sus componentes, es en este capítulo XXII de la Primera parte. Estamos, pues, ante dos clases de cautiverio: el cautiverio heroico (Argel) y el cautiverio vergonzante (Sevilla, la prisión por malas cuentas, la casi sospecha de fraude: el fraude comprobado estaba penado con la muerte).<sup>13</sup>

Me referiré ahora al cautiverio “vergonzante” y a sus personajes. El principal de ellos, Ginés de Pasamonte, el valentón del episodio de los galeotes, fue una persona real de quien se sabe se llamó Jerónimo de Pasamonte y escribió su autobiografía de tesisura picaresca (*La vida de Gerónimo de Pasamonte*). Cervantes pudo haberlo conocido en la cárcel sevillana. También se ha dicho que, resentido por la representación que de él hizo el novelista, pudo ser el desconocido autor del

<sup>12</sup> Aparecida en 1612 en tres volúmenes. La portada del primero reza: “casos extraños, muertes espantosas y tormentos exquisitos que conviene se entiendan en la Christiandad”, está firmada por un benedictino, Diego de Haedo, y ha sido atribuida asimismo por algunos a otro benedictino, un tal Antonio de Sosa, portugués de nación. En ella se menciona repetidamente al cautivo Cervantes, y, de acuerdo con Eisenberg, la obra es de Cervantes. Quizás, podría pensarse, en colaboración con Haedo y/o Sosa.

<sup>13</sup> El Tribunal de Cuentas sentenció a muerte, el 22 de diciembre de 1598, a varios funcionarios por delitos tales como la apropiación de suministros destinados a las guarniciones españolas del norte de África. (Cf. M. McKendrick, *op. cit.*, p. 111.)

*Quijote* apócrifo, atribuido a Fernández de Avellaneda. Parece ésta una presunción arriesgada, por lo que me limito a acercarme al personaje a partir de su caracterización como “bellaco” en el citado capítulo. El bellaco y el valentón (ambos personajes del hampa) están relacionados. El primero, el bellaco, vendría a ser la manifestación extrema, la exageración, la hipérbole del segundo, del valentón. Ambos pertenecen al submundo, sea el de Sevilla, Córdoba, Madrid o Málaga. De acuerdo con José Luis Alonso Hernández en su *Léxico del marginalismo*, valentón es “el que presume y se jacta de valiente”,<sup>14</sup> “el arrogante o que se jacta de guapo”.<sup>15</sup> En cuanto a la “valentía”, el mismo Alonso Hernández apunta:

Dícese de los hombres u hombre que se hace o tiene por oficio hacer de valentón. Espinel los define diciendo: “Especie de gentes que ni parecen cristianos, ni moros, ni gentiles, sino su religión es adorar en la diosa Valentía, porque les parece que estando en esta cofradía los tendrán y respetarán por valientes, no cuanto a serlo sino a parecerlo”.<sup>16</sup>

Y, por último, una definición más: “Valentona. La valentía. Alude a una supuesta congregación de matones y carcelarios”.<sup>17</sup> “Valiente” o “valentón” parecen haberse usado como sinónimos en el habla del hampa. Una “Relación de la Cárcel de Sevilla”, de 1556, proporciona la siguiente descripción:

Son conocidos como los “valientes” de la cárcel en el calzón y media gualda [azul] o de otro color, con liga de lo propio, jubón acuchillado, abierto el cuello, rodeado con un rosario grueso, y tocador [bonete] en la cabeza, y siempre tienen punzado [tatuado] un corazón de cardenillo en la mano o en el brazo, como letras de esclavo herrado.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976, p. 768.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 769.

El “valiente” o “valentón” deviene fácilmente en “bellaco” por sus pésimas acciones. En la novela, el adjetivo “bellaco” y su derivado “bellaquerías” son aplicados varias veces a Ginés de Pasamonte, con la acepción de “malo, pícaro ruin”; autor de maldades y ruindades.<sup>19</sup> Por lo demás, el retrato del valentón (porque debió serlo), matón, ladrón y bellaco que es Pasamonte, poco tiene que ver con la pintoresca y retocada pintura anterior que hace de este tipo más bien un personaje del folclor, con tatuajes en el cuerpo, y al cuello un rosario que lo protege. El retrato cervantino del galeote es brutal, inmisericorde:

venía diferentemente atado de los demás, porque traía una cadena al pie, tan grande, que se la liaba por todo el cuerpo, y dos argollas a la garganta, la una en la cadena y la otra de las que llaman guardaamigo o pie de amigo, de la cual descendían dos hierros que llegaban a la cintura, en las cuales se asían dos esposas, donde llevaba las manos cerradas con un grueso candado, de manera que ni con las manos podía llegar a la boca, ni podía bajar la cabeza a llegar a las manos.<sup>20</sup>

O sea que el otrora “valiente” Ginés ha perdido todo asomo de dignidad, reducido a un bulto atado de pies y manos que se arrastra penosamente sobre el polvo del camino. No puede el hidalgo menos que dolerse de él. Como el resto de los galeotes, despertará la simpatía del Caballero de la Triste Figura. La degradación que impone el aparato de la justicia se acentúa con el trato abusivo de los carceleros, la burla implícita en la mutación del nombre real en un apodo denigrante: “Ginesillo de Parapilla”. El diminutivo, peyorativo, del nombre propio: “Ginesillo”, se complementa con el apellido que alude muy posiblemente a la virilidad menguada del galeote. “Pilla” pudiera ser un derivado de “pija”, el órgano sexual masculino del niño: “La velotilla del niño [...] la fuentezilla por donde orina”, dice Sebastián de Covarrubias.<sup>21</sup> Existe

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>20</sup> M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 298.

<sup>21</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Turner, 1977, p. 870. Mariapia Lamberti piensa que “Parapilla” pudiera derivar del italiano “parapiglia” con el significado de bulla, pendencia. Es una posibilidad.

el aumentativo “pijona”, que aumentaría el crédito viril del prisionero, en tanto que “Parapilla”, alusión a un pene infantil, lo desacredita sexualmente de modo total. A la privación de la libertad (que da pie a la indignación y prédica vehemente de don Quijote al encontrarse con la cuerda de galeotes) se suma la desfiguración, o deconstrucción, de la identidad del preso, sumada a la deconstrucción-construcción de otras identidades, en un ámbito en el que no hay apelación posible: el carcelero ha devenido amo; el valentón es ahora una mera piltrafa, resto de algo que fue, y la Santa Hermandad, la Santa Inquisición (que Sancho evoca aterrorizado), que conoce no sólo de delitos contra la fe, sino de toda clase, se ha convertido en supremo verdugo, sombra goyesca de Cronos en el XVI; el coco que asola los caminos, desvalija a los viajeros, expresión andante de la corrupción en la España de don Quijote. Se explican la angustia y la también vehemente protesta del bellaco ante la pérdida de identidad, que dan lugar a un vivaz diálogo con el guarda: “Ginés me llamó y no Ginesillo, y Pasamonte es Mari alcurnia, y no Parapilla, como voacé dice; y cada uno dé una vuelta a la redonda y no hará poco”.<sup>22</sup> Al liberar al galeote, don Quijote rompe brusca y milagrosamente con la secuencia de la maldad institucionalizada, la misma que se ensañó con el autor al hacerle pagar con cárcel cuentas que no debía. La dignidad del hombre (que en el Renacimiento preocupara a humanistas como Hernán Pérez de Oliva) ha quedado momentánea, efímeramente, restaurada.

En el capítulo, el léxico de la germanía reluce y nos indica la familiaridad de Cervantes con el habla de la valentónica, con el mundo de los “bravos” o valentones. Hago una rápida enumeración léxica: “guras”: galeras; “acomodar con ciento”: dar cien azotes; “precisos”: años; “canario”: reo que confiesa; “cantar en el ansia”: confesar en el tormento; “untado la péndola”: sobornar al escribano; “paseado las acostumbradas”: salir el reo en albarda por las calles acostumbradas; “corredor de oreja”: alcahuete, chulo; “puntas... de hechicero”: marcas (como en los naipes doblados en las puntas) de hechicero; “traga-

<sup>22</sup> M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 298; “y cada uno dé una vuelta a la redonda y no hará poco”... “cada uno se mire a sí mismo y a sus hechos”. (A. Millares Carlo, *apud ibid.*, p. 1067, n. 10.)

deros”, “tragapán”: garganta; “corbacho”: látigo o rebenque para azotar a los galeotes; “pulgares”: los que sirven a Ginés para escribir su autobiografía, y también para jugar a las cartas brujuleando, descubriéndolas despacio.<sup>23</sup> Los galeotes, en especial Ginés, poseen identidad de auténticos antihéroes.

Finalmente, en cuanto a la toponimia del hampa, cabe señalar la mención expresa en el capítulo, de la Plaza del Zocodover en Toledo, lugar que, a semejanza del Potro de Córdoba y los Percheles de Málaga, era en donde sentaba plaza el hampa local. Otro sitio, que Cervantes debió conocer, si no es que frecuentar, era el Compás de Sevilla, del cual dice Deleito y Piñuela:

Mas el cogollo y corazón de la picaresca sevillana hallábase en el celeberrimo *Compás o Arenal de Sevilla*, que dio no poco que escribir a antiguos y modernos, y ha pasado hasta los cantares populares. También se le llamó *Compás del Arenal*, [...] *Compás del Río* [...], *Compás de la Laguna* [...]. Pero generalmente se le nombraba sólo el *Compás*, por antonomasia.<sup>24</sup>

Lugar donde, podemos suponer, se pasearían el rufián Ginés de Pasamonte, la Méndez, amante o coima del jaque Escarramán,<sup>25</sup> Escarramán mismo y, ¿porqué no?, el propio Cervantes acompañado de sus amigos Jerónima de Alarcón, de quien él fuera fiador en la renta de una casa antes de ser llevado a prisión en su época de requisidor de cereales, y Tomás Gutiérrez, actor y dueño de posada, amigo en las buenas y las malas, y de quien, a su vez, Cervantes tomara dinero prestado cuando el salario del rey brillaba por su ausencia. Todos en amistoso contubernio...

<sup>23</sup> Para documentar el léxico de germanía se han consultado las obras de José Luis Alonso Hernández y Sebastián de Covarrubias mencionadas antes, así como las valiosas notas de Agustín Millares Carlo al capítulo 22 de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en la edición citada, pp. 1067-1068.

<sup>24</sup> José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, Alianza, 1987, pp. 199-200.

<sup>25</sup> Véase M. Peña, “*El Escarramán: una jácara de Quevedo en un manuscrito americano*”, en *op. cit.*, pp. 49-69.





# CONSTRUCCIÓN LITERARIA



## Planos y géneros en el episodio de Marcela y Grisóstomo

● RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA

Las grandes obras literarias, las que definen y constituyen el canon, resultan ser *sumas* de la tradición; van de la literatura a la literatura misma en una suerte de perpetua autorreferencialidad. De aquí su carácter de obras representativas. Esta función parece contradictoria puesto que al afirmar su tradición, sus fuentes, y todo su soporte cultural, termina por renovar e inaugurar una nueva tradición, un nuevo canon. Así, la *Odisea* afirma la tradición oral anterior pero instaura la literatura griega y, por ende, la occidental; *En busca del tiempo perdido* parece ser la culminación de la novela decimonónica, pero, al mismo tiempo, la concluye e inaugura la novela vanguardista del siglo XX. El *Quijote* es un ejemplo prototípico de lo señalado. La literatura es el móvil de las andanzas del hidalgo-caballero, su inspiración. De ahí se extrae una forma de interpretar la realidad, de abordarla, soportarla, tolerarla y conocerla. El libro mismo será una confirmación del mundo literario. Sin embargo, lo criticará, lo problematizará e ironizará con él.

De esta manera, en el *Quijote* encontramos innumerables referencias al mundo literario, a sus personajes, sus géneros, sus tópicos, sus lugares comunes y sus aciertos. Por ahí desfila la herencia de los libros caballescicos, de la novela picaresca y bizantina; habrá poesía de variado tipo, confluencia de lenguajes y de maneras de interpretar la realidad. Al final de cuentas, se congregarán ahí mundos e interpretaciones múltiples, y el eje de esta confluencia será la tradición literaria.

Pertenecen a esta tradición las novelas pastoriles, que tuvieron un gran éxito como los mismos libros de caballerías. Ambos géneros formaban parte de la configuración del imaginario cultural de la España de los siglos XVI y XVII y participan de la obra cumbre producida en este tiempo. Es, pues, la novela pastoril otro de los géneros que serán

abordados, criticados y asimilados en el *Quijote* y un momento representativo de esto serán los capítulos XI, XII y XIII que señalan el final de la Segunda parte del primer libro del *Quijote*.

Al iniciar el capítulo XI nos encontramos con don Quijote y Sancho siendo recibidos por unos cabreros que les ofrecen de comer. Los protagonistas los acompañan y terminan discutiendo entre sí sobre los modales de la caballería andante, mientras los cabreros participan como meros testigos de este singular debate que no comprenden.

Así, el discurso producido a partir de la discusión entre don Quijote y Sancho tiene receptores que no comparten referentes con él y que, por lo tanto, no lo comprenderán. Es decir, los códigos literarios, operando en el comportamiento y el lenguaje, no son descodificados en su entorno inmediato. Lo mismo ocurre con el discurso de la Edad Dorada.

Sin embargo, hay un importante quiebre en esta situación que comienza con la presencia de unas bellotas que ofrecen los cabreros a nuestros protagonistas y que a don Quijote le brindan el pretexto ideal para referirse a la mítica Edad Dorada.

“—Dichosa edad y dichosos siglos” (I, 11, p. 121),<sup>1</sup> dicen las primeras palabras del famoso discurso de la Edad Dorada. Aquí don Quijote aborda este viejo tópico literario cuyas fuentes clásicas las encontramos en las *Metamorfosis* de Ovidio, en las *Geórgicas* de Virgilio, y que fue ampliamente desarrollado en el Renacimiento y tuvo un importante eco en España durante los siglos XVI y XVII. El discurso expresa los elementos típicos de esta evocación literaria; señala que en esta edad la naturaleza brindaba todo lo necesario de forma por demás generosa, que hay una continua paz y amistad entre la gente, que no hay intereses privados, económicos o sociales y que la vida y la convivencia se regulaban por la virtud y la bondad absolutas. Hace referencia a doncellas virtuosas, bellas y honestas que pasearán despreocupadas por el bucólico paisaje, y de un ejercicio amoroso honesto y virtuoso, de un “buen amor”. En el mismo discurso, y esto ya indica una alteración al

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. y notas de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2001, p. 121. En adelante, como es habitual, solamente indico entre paréntesis el número de la parte en romanos, el del capítulo en arábigos y el número de la página.

tópico tradicional, se añade la presencia del caballero andante: “andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y menesterosos” (I, 11, p.123).

Al aludir a esta Edad Dorada, don Quijote también señala el mundo vil en el que existe y, por ende, la imperiosa necesidad de su oficio. De esta manera está tendiendo un puente entre este mundo idílico, natural, primitivo y virtuoso con el mundo de los libros de caballerías, el mundo que utiliza como codificador de la realidad. Dialogan y coinciden dos códigos literarios, ambos ideales: el de la literatura caballeresca y el referente tradicional clásico de la Edad Dorada.

Hasta aquí tenemos una serie de elementos literarios evocados que están ya a un paso de aludir al mundo de la novela pastoril. Es, pues, el discurso de don Quijote una suerte de poética del género pastoril, cuyos registros serán evidentes conforme avance la narración. El elemento fundamental que falta, los pastores literarios, ya están sugeridos en el texto pero en el plano realista: los cabreros.

Hay que mencionar que los cabreros hasta ahora no han hablado. Sin embargo, uno de ellos lo hará pero con un lenguaje no tan propio de cabreros extraídos de un plano realista: “Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí...” (I, 11, p. 124). Se revela un paulatino cambio de voz que implica un gradual cambio de planos. Este cambio se presentará de forma más cabal con la inserción de poemas, pues éstos representan la forma textual más compatible con el mundo ideal.

El encargado de integrar al lector a un mundo poético es Antonio, quien canta un poema. Este personaje posee un rasgo que justifica la posición noble y artística que tiene asignada, y es la de ser sobrino de un beneficiado. Esto quiere decir que su tío es un clérigo que disfruta de una renta por ejercer alguna función dentro de la Iglesia. Antonio tiene, pues, una posición distinta a la de los cabreros, lo que respalda su actitud y sus palabras. Es decir, está sugerida su integración en el plano realista.

Ahora bien, este cambio de planos que se viene presentado es, como ya señalé, paulatino. De esta forma, el poema declamado no es precisa-

mente un poema de raigambre culta, pero es poesía al fin y al cabo. Se trata de un romance de amor con claros tintes populares, como el nombre de la amada Olalla, que es una forma alternativa y popular del nombre Eulalia.

Al final del capítulo XI, el lector se encuentra con un Sancho aburrido, soñoliento que se resiste a la integración del plano idealista que se viene sugiriendo:

don Quijote le rogó que algo más cantase, no lo consintió Sancho Panza, porque estaba más para dormir que para oír canciones, así, dijo a su amo:

—Bien puede vuestra merced acomodarse desde luego adonde ha de posar esta noche, que el trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando (I, 11, p. 127).

Por un lado, Sancho representa el plano realista y, por ende, está en conflicto y en oposición frente a la transformación de planos que se viene presentando. Por otro lado, debido a esta posición realista del personaje, es él quien dará la última estocada realista al plantear el trabajo y el cansancio de los cabreros. Cuando el discurso esté instalado en una construcción que apele directamente al código pastoril, Sancho simplemente deja de participar en la narración.

El capítulo XI es, pues, el fragmento de transición entre el plano realista y el plano idealista que se presenta en lo que resta del episodio y que tiene como referente literario la novela pastoril.

En lo que sigue del texto nos encontramos con las figuras de Grisóstomo y Marcela. Aquí, un mozo da la noticia a los ahí presentes de la muerte de Grisóstomo:

—Pues sabed —prosiguió el mozo— que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales (I, 11, p. 128).

Lo primero que subrayaré es el cambio de nomenclatura: cabrero-pastor; sinónimos referenciales pero con marcas culturales distintas. El

“cabrero”, hasta el capítulo anterior, se refería a alguien que sobrevivía a partir de su trabajo pastoreando, de sencillas costumbres, bueno y amable pero ignorante y con un total desconocimiento de códigos caballerescos, pastoriles y clásicos. Mientras tanto, y como veremos más adelante, el nombre de “pastor” se aplicará a una formalidad literaria, ya que quienes son “pastores” lo serán no por pastorear sino por los códigos éticos, sociales, culturales y, sobre todo, estéticos que se manejan.

Por otro lado, se plantea desde el principio una problemática esencialmente amorosa. En la novela pastoril, el eje en el que se centra la trama y los discursos será básicamente el devenir de la relación de una pareja de amantes. Ésta le da unidad al desarrollo del texto. Dicha problemática será legitimada por las ideas del platonismo poético que tendrá como uno de sus medios de difusión estos libros apasionados, lacrimosos y aparentemente desordenados. Así, el eje del pasaje de los pastores es el del amor del pseudopastor Grisóstomo por la pseudopastora Marcela.

El capítulo XII consiste básicamente en el planteamiento de la situación de los amantes, así como en la justificación realista y racional de la presencia del mundo pastoril idílico que se presenta. En primer lugar se señala la condición de estudiante acomodado de Grisóstomo, y cómo fue que un día, de repente, apareció vestido de pastor con callado y pellico junto con su amigo Ambrosio. De igual manera, Marcela se revela como una mujer extremadamente bella y de una condición social favorable. Así, tenemos a unos personajes cuyos rasgos pastoriles se ven justificados por su condición económica y social, así como por su cultura —pues Grisóstomo es estudiante de Salamanca. De esta forma, nos encontramos con unos pastores que lo son por elección, por gusto, como forma de juego. Tenemos, así, un pie en un mundo idealizado-bucólico y otro en un plano estrictamente realista. La transición entre planos se manifestará en varios niveles y presentará ambivalencias entre la integración a este plano idealizado y el plano realista acentuado por estos señalamientos de carácter social y económico.

En el capítulo XIII se presenta una aparente digresión, pues es en este fragmento en el que don Quijote establece con Vivaldo, conocido de Grisóstomo, una discusión sobre su condición de caballero andante. Vivaldo señala algunos elementos inverosímiles del mundo caballeresco

mientras don Quijote defiende de forma apasionada y minuciosa su profesión. Se plantea una alternancia entre el mundo literario de los libros de caballerías y las novelas pastoriles que, desde la tradición cultural de Occidente, tuvieron un importante diálogo. Ambos géneros ponen en evidencia una conciencia de las aficiones y los anhelos del público lector. Los relatos caballerescos dejan una importante huella en las obras pastoriles, pues en éstas se encuentran reiteradamente elementos mágico-maravillosos que recuerdan situaciones propias de un Amadís o de un Palmerín. Por otro lado, ambos géneros tienden de antemano a construir un mundo idealizado y embellecido por medio de sus seres nobles y sus situaciones fantásticas. También, ambos géneros tienen como principal foco de recepción un público culto, aristocrático, capaz de descodificar los préstamos y las constantes referencias literarias. Así, a lo largo de estos capítulos, tenemos una convivencia problemática entre tres planos: el realista, el idealista —cuyos códigos se extraerán de los libros de caballerías— y otro igualmente idealista pero cuyos referentes son el mundo bucólico de las novelas pastoriles.

El entierro de Grisóstomo y su misteriosa muerte plantean interesantes problemas. Al respecto, Juan Bautista-Avalle Arce<sup>2</sup> ha abordado el tema señalando las sugerencias que apuntan hacia un suicidio del pseudopastor. Estos elementos que señalan a un suicidio son: el entierro en el campo, como si fuera moro, así como algunas sugerencias de la “Canción desesperada”.

Sin embargo, como ya es costumbre, Cervantes no dictamina; jamás nos da la seguridad de una verdad estable. Su ambigüedad y su indeterminación permiten una lectura abierta y dispuesta a ser comprendida en varios niveles. Hay que mencionar, de igual forma, que el platonismo que se plantea en estas novelas apela a una atracción y a un deseo cuyo fin no es el gozo sino la contemplación. El enamorado sólo ama porque es bueno, sin otro interés de por medio. De esta forma, la sugerencia clara de un suicidio también rompe con el paradigma ideológico tradicional de las novelas pastoriles. Al respecto de la muerte del pseudopastor Grisóstomo, en *La Galatea* se nos presenta una situación semejante. Aquí,

<sup>2</sup> Cf. Juan Bautista-Avalle Arce, “Grisóstomo y Marcela. Cervantes y la verdad problemática”, en *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 89-116.



de igual forma, hay un suicidio que rompe con el tratamiento tradicional de la novela pastoril. Se renuncia al ciego idealismo imperante de estos géneros para presentar una situación turbia e indeterminada. Así, en los capítulos que nos conciernen, Cervantes nos ofrece un acercamiento al género de forma problemática y crítica.

Hay que mencionar como antecedente que, para la redacción de *La Galatea*, a Cervantes no le faltaban modelos para la elaboración de una novela pastoril. Ya le habían precedido Montemayor, Alonso Pérez y Montalvo.

Un elemento formal fundamental de la novela pastoril es la intercalación de pequeñas historias de carácter amoroso a lo largo del texto. Al respecto, el mismo episodio de los amores de Grisóstomo y Marcela constituye una narración intercalada en el texto base que es el *Quijote*. No aparece plenamente independiente del marco base que son las aventuras del hidalgo caballero, pero la narración irá cobrando independencia de forma paulatina. Don Quijote ofrece su discurso de la Edad Dorada, discute con Vivaldo y se muestra interesado por los pormenores de la historia del posible suicida. Sin embargo, su participación se diluye hasta desaparecer para dejar al centro de la escena a Ambrosio, a Vivaldo y a Marcela, así como la declamación del poematestamento de Grisóstomo.

También habría que señalar el carácter paradigmático de los nombres de los protagonistas de este episodio: Marcela, Grisóstomo, Ambrosio y Vivaldo. Nombres, todos ellos, de fuerte raigambre bucólica. Baste recordar los nombres de Nemoroso, Salicio, Albanio, Camila o Alzino de las églogas de Garcilaso, o bien los nombres de Dorotea, Galatea o Anfriso de las novelas ya propiamente pastoriles. El nombre propio, en la literatura, establece marcas que plantean una expectativa y que apela a fuertes elementos del imaginario cultural del lector. Así, al saber que un tal Grisóstomo y una tal Marcela andan en hábito de pastor, se activa un horizonte de expectativas que apunta a la novela pastoril, género de un fuerte arraigo en el público lector de la época.

Un elemento más configurador de la novela pastoril es su versatilidad de formato. En ella se presenta un sin número de géneros poéticos, así como las ya mencionadas historias breves intercaladas. Como ya mencioné anteriormente, se declama, al inicio, un breve romance que

da una de las pautas para la presentación de un plano semidealizado. Ahora nos encontramos con la “Canción desesperada” de Grisóstomo. Esto plantea dos aspectos. Por un lado, se puede afirmar que hay una versatilidad genérica en el episodio de Marcela y Grisóstomo que apuntaría hacia los rasgos formales propios de la novela pastoril. Por otro, la presencia de estos dos poemas plantea también una evolución de planos que iría de un ámbito popular a un plano culto. En primer lugar, tenemos la medida de endecasílabos, propia de la poesía culta que se cultivará a partir del siglo XV desde los sonetos del Marques de Santillana y que alcanzan su cenit con la poesía de Garcilaso de la Vega. Por otro lado, el tema del poema apunta a la tradición italiana de la llamada *Canzone disperata*<sup>3</sup> que prácticamente no tuvo arraigo en España. Por último, el lector se encuentra con un conjunto concentrado de referencias mitológicas:

Tántalo con su sed; Sísifo venga  
 Con el peso terrible de su canto;  
 Ticio traiga su buitire, y ansimismo  
 Con su rueda Egíon no se detenga (I, 14, pp. 150-151).

Así, el paso de un ámbito estrictamente realista a un ámbito semi-pastoril-ideal está señalado, también, por este cambio de registro que se dirige a un plano bucólico, patético, amoroso, platónico e ideal.

Después de haber sido declamado el poema de Grisóstomo, sus amigos comienzan a vilipendiar a Marcela por ser ésta la causa de su muerte. La bella doncella aparece y justifica su posición y su rigor frente al joven enamorado. Ésta declara:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis decís y aún queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama (I, 14, p. 153).

<sup>3</sup> Cf. Francisco Rico, nota 2 del cap. XIII de M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 146.

De nuevo nos encontramos con una ruptura con el mundo ideal pastoril que ha tratado de instalarse desde el discurso de la Edad Dorada. Aquí Marcela está negando un principio petrarquista que señala la obligatoriedad de corresponder al amor. Así, el plano idealista vuelve a ponerse en tensión con el plano realista. La literatura de carácter ideal plantea códigos que el modelo realista no permite por inverosímiles. No olvidemos que el *Quijote* es un libro cuyo realismo se contrapone a los códigos ideales, estéticos y éticos que plantea la literatura de tono ideal como los libros de caballerías o las novelas pastoriles.

El largo discurso de Marcela se centrará en justificarse y en negar su culpa sobre la muerte de su pseudopastor enamorado. Ella da media vuelta y se retira. Don Quijote, de nuevo y tras un buen número de páginas, hace su aparición defendiendo a la doncella y condenando cualquier ataque. Su presencia es un atisbo de que el episodio de los amores de Grisóstomo y Marcela está a punto de concluir y que volveremos a acompañar al hidalgo caballero en busca de nuevas aventuras, no sin antes encontrarnos con un poema que será el epitafio del desdichado amante. El poema está escrito en octosílabos, lo que nos señala un gradual regreso al plano realista por medio del cambio de formato. Termina el entierro y se despiden de don Quijote los amigos de Grisóstomo.

La obra de Cervantes tiene como constantes dos aspectos fundamentales. Por un lado, nos encontramos con reiterados guiños a la tradición literaria. Aparecerá poesía de diverso tipo, así como elementos picarescos o de la novela bizantina. El ejemplo prototípico serán los libros de caballerías en el *Quijote*. Pero también se exponen, como ya lo presenté en este trabajo, referentes bucólicos-pastoriles. Así, la obra cervantina tiene una densa intertextualidad que enriquecerá notablemente su obra. Por otro lado, esta intertextualidad se construye de forma problemática: será asumida y asimilada desde una condición de ruptura y de transgresión. En el fragmento que va del discurso de la Edad Dorada al final de la segunda parte se presenta un inteligente abordamiento de la novela pastoril, pero que no implica una mini novela pastoril en sí. Se toman elementos de esta tradición y se insertan en el texto para ser propuestos en un ámbito textual donde los planos ideal y realista están en constante tensión. Así, los elementos pastoriles forman parte de esta tensión ya que dicho género plantea *per se* un ámbito ideal

y embellecido pero que en el texto de Cervantes tendrá un pie en el plano realista. Así, el posible suicidio de Grisóstomo, el estrato social y cultural de los pseudopastores, la ausencia de los protagonistas, la renuncia a códigos petrarquistas por parte de Marcela, la presencia de unos cabreros que sí son pastores, o el escenario mismo de un entierro, plantean un abordamiento crítico del género que apunta a un análisis y a una evaluación problemática de la tradición literaria, del canon y de los códigos que establece el imaginario cultural de Occidente.

## El caos carnavalesco en la venta de Juan Palomeque

● GABRIELA NAVA

El carnaval sugiere un ambiente libertino, desmesurado, hasta orgiástico; un universo de máscaras y disfraces, un espacio lúdico plagado de música, desfiles y bailes. El sentido del mundo carnavalesco es aparentemente arbitrario y disparatado, sin embargo, en el fondo, está vinculado con una particular percepción de la vida y de la sociedad, alterna a la visión oficial. En cierta forma, lo carnavalesco es la oportunidad de la colectividad para desconstruir al sistema social vigente a través de un proceso de relativización y desjerarquización de todo modelo establecido: preceptos, tabúes, principios, límites, privilegios, etcétera.<sup>1</sup> Pero esta interrupción momentánea del mundo ordinario, más que cuestionar al sistema, lo que pretende es la restauración del mismo, y de manera un tanto contradictoria, la solución para restituir el equilibrio del orden es desordenarlo.

Georges Balandier observa que en distintas visiones cosmogónicas, como las africanas, la cristiana, la prehispánica, entre otras más, es un tópico recurrente que el principio creador del universo sea el caos que se transforma en orden.<sup>2</sup> En ellas el caos se organiza de acuerdo con una distribución analógica de elementos primarios: la tierra y el agua, la luz y la oscuridad, etcétera. El dinamismo del universo tanto natural como social se apoya en una serie de oposiciones básicas: presente / pasado,

<sup>1</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1990 (Historia y Geografía, 57), p. 15.

<sup>2</sup> Georges Balandier, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Trad. de Beatriz López. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 19-28.

orden / caos, Apolo / Dionisos, o cuaresma / carnaval. El equilibrio universal se produce cuando cada elemento conserva su lugar y no se mezcla con ningún otro.

El orden implica la inmovilidad del sistema en un ciclo ininterrumpido. Pero dicha permanencia lo agota, desgasta y envejece. Para mantener su estabilidad necesita renovarse ocasionalmente, pero esto supone abandonar la inmovilidad. El cambio está necesariamente asociado con una idea de movimiento y fluidez. La caología refiere que el desorden no es una fuerza destructora, por el contrario, es una energía positiva que cumple la función del primigenio caos creador. En el caos los elementos opuestos se funden y se combinan para dar pie nuevamente a la mezcla primaria. Lo caótico es, entonces, un fenómeno inherente al renacimiento del mundo.

La ruptura del orden es necesaria también en el universo uniforme y monótono de la vida social. Las leyes, las prohibiciones y los principios son incapaces de renovarse por sí mismos. Por ello requieren, tal como lo señala Roger Caillois, “volver al principio del mundo, a las fuerzas que entonces transforman el *caos* en *cosmos*”.<sup>3</sup> En este sentido, la fiesta y el juego son una simbólica recuperación de los primeros tiempos.

El carnaval se asemeja al caos original debido al “pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación”<sup>4</sup> que lo caracteriza. El carnaval puede considerarse como una conjunción de caos y renacimiento que conlleva una revaloración y crítica del universo social y que ejerce un efecto catártico en el sistema.<sup>5</sup> El comprender al carnaval como un caos creador enriquece las interpretaciones de las manifestaciones carnavalescas y el *mundo al revés* expuestas por Mijaíl Bajtín, Julio Caro Baroja, Harvey Cox y Claude Gaignebet. El desorden que se transforma en una armonía social sirve para describir la esencia de lo carnavalesco en las ventas en el *Quijote* de 1605.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*. Trad. de Juan José Domenchina. México, FCE, 1996, p. 116.

<sup>4</sup> M. Bajtín, *op. cit.*, p. 25.

<sup>5</sup> G. Balandier, *op. cit.*, p. 112.

<sup>6</sup> En el texto de 1615, las ventas cumplen una función distinta; pese a que sí pueden identificarse con el mundo de lo popular y lo festivo, no se rigen concretamente bajo las reglas del mundo carnavalesco.

Los distintos sucesos de burla, enmascaramientos y violencia física, más el ambiente jocosos y transgresor que permea los episodios venteriles ocurridos en la Primera parte del *Quijote* (caps. II-III, XVI-XVII, XXXIII-XLVI), permiten compararlos con una serie de eventos típicamente carnavalescos, como lo han observado Agustín Redondo (1978), James Iffland (1999), Manuel Durán (1980) y Robert M. Flores (1982), entre otros cervantistas. Los contrarrituales, las mascaradas, los juegos lingüísticos y las tundas colectivas que se llevan a cabo en ambas ventas no son un mero reflejo de las típicas costumbres carnavalescas, sino que pretenden el desordenamiento del mundo cotidiano para su mejora.

El ambiente carnavalesco en la primera venta (cap. II-III) se inicia con la instauración del *mundo al revés* propiciada por don Quijote y sus percepciones de la “realidad”. El caos se va infiltrando en el primer escenario venteril e invade todos los niveles, transformando todas las esferas, desde los individuos hasta los escenarios: la venta es convertida en castillo, el porquero en enano, las prostitutas en doncellas, el ventero en castellano y los arrieros en caballeros. De igual forma invierte el ámbito de lo normado a través de los contrarrituales de la vela y la investidura de las armas. Pero la esencia del carnaval como Caos creador se cumple plenamente en las dos visitas a la venta de Juan Palomeque. A continuación me detendré a analizar brevemente algunos aspectos de este caos carnavalesco.

### **El caos lingüístico: anonimia y polionomasia**

Mijaíl Bajtín, en su conocido estudio acerca del carnaval en la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, analiza la tontería como parte del vocabulario característico de la plaza pública. En su opinión, “la tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación [...], y un lado positivo: renovación y verdad”.<sup>7</sup> Pero también, desde otro punto de vista, puede ser una alternativa para desconstruir a lo oficial, para reformularlo; en otras palabras, conferirle un nuevo nombre. El nominar a la realidad no es una tarea inmotivada

<sup>7</sup> M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 233-234.

en el caos, sino que se encuentra relacionada con la anonimidad original. De ahí la posibilidad de rebautizar a los objetos. Asimismo, el universo caótico es volátil y mutable, por lo tanto es posible que impere la polionomiasia.

En la venta de Juan Palomeque, el baciuelmo y la albarda-jaez son un ejemplo tanto de la licencia de la tontería para renombrar como de la polionomiasia. Este doble aspecto explica, en cierta forma, el rebautizo de ambos objetos. El ambiente carnavalesco le permite a maese Nicolás, al cura, a don Fernando y a otros huéspedes de la venta jugar con la inestabilidad del lenguaje y llevar a cabo un paródico proceso judicial para resolver la polionomiasia. Al predominar la razón carnavalesca, el fallo se inclina por declarar como verdadero u oficial al nuevo nombre: “El caso es, buen hombre, que ya yo estoy cansado de tomar tantos pareceres, porque veo que a ninguno pregunto lo que deseo saber que no me diga que es disparate el decir que ésta sea albarda de jumento, sino jaez de caballo, y aun de caballo castizo” (I, 45, p. 542).<sup>8</sup>

El caos lingüístico puede observarse, también, en el perspectivismo presente en el episodio del encuentro nocturno con Maritornes. Edwin Williamson ha observado que: “el lenguaje en este episodio irónico y turbulento se vuelve flexible e incluso caprichoso en su variabilidad; parece haber perdido el respeto por los significados establecidos y las referencias fijas del discurso caballeresco ideal de don Quijote”.<sup>9</sup> Los términos que fluctúan permiten que “la humilde sirvienta se fragment[e] verbalmente en varias imágenes incompatibles a causa del distinto tratamiento que recibe por parte de don Quijote, el arriero, el ventero, Sancho, y el mismo narrador”.<sup>10</sup> Por ello, de *diosa de la hermosura* se convierte en *pesadilla* y posteriormente en *puta*.

El perspectivismo en la imagen de Maritornes se debe a la confusión creada. Pero vale la pena señalar que la moza asturiana participa en

<sup>8</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1991, Primera parte, cap. XLV, p. 542. (En adelante cito, entre paréntesis, parte, capítulo y página.)

<sup>9</sup> Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*. Trad. de María Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991, p. 203.

<sup>10</sup> *Idem*.



ella de manera accidental. Sin embargo, en el ambiente carnavalesco la pérdida voluntaria de la identidad es un elemento primordial.

### **El mundo sin rostro: igualitarismo y libertad**

La máscara y el disfraz son el rostro incierto del mundo caótico, donde las identidades se confunden al desaparecer las diferencias marcadas por la condición social, la edad y el sexo. El desorden social propicia la inversión, la invención y la usurpación de identidades. Aunque sea por un instante, la habitual es ocultada bajo otra festiva.

El juego de las personalidades alteradas presenta varias modalidades en las tres ocasiones en que don Quijote se aloja en las ventas de la primera parte. En la venta del castellano y en la primera visita a la de Juan Palomeque, don Quijote “asigna” los papeles a los participantes de sus historias caballerescas. La segunda vez, en la venta de Juan Palomeque, los papeles no son designados por el caballero manchego, sino adoptados por cuenta propia por los personajes, ya sea por seguirle el humor, ya sea por burlarse de él o por motivos ajenos a la historia de la princesa Micomicona. En este sentido, no es casual que varios de los personajes lleguen a la venta ocultando su personalidad o encuentren a alguien que buscaban bajo otra identidad, como en los casos de don Fernando, Lusinda y don Luis. De este modo, la venta de Juan Palomeque se distingue por ser el reino de las mascaradas. Roberto Ruiz resume la esencia de estos juegos de identidades al plantear que “nada ni nadie es lo que se creía: todo y todos se orientan hacia el reino de las apariencias, donde se confunden los límites y hacen crisis las identidades”.<sup>11</sup>

Por otra parte, el *mundo sin rostro* favorece la libertad de actuación y el igualitarismo. Al desaparecer las identidades no hay manera de implantar el control social y caducan los patrones de conducta. La máscara, real o metafórica, funciona como una puerta abierta al libre actuar. Bajo esta lógica es la que se ampara el cura, representante del mundo oficial, para adoptar una conducta nada ortodoxa para su rol social. La

<sup>11</sup> Roberto Ruiz, “Los combates simbólicos del *Quijote*”, en *Diálogos / Artes / Letras / Ciencias Humanas*, 1975, 61, p. 27.

libertad carnavalesca le permite al cura convertirse en el autor, actor y director de la historia de la princesa Micomicona.

El *mundo sin rostro* es una masa amorfa y anónima, por ende no hay identidad alguna que pueda ser reconocida. El individuo sólo puede ser parte del “gran cuerpo popular”,<sup>12</sup> es decir, de la colectividad. El resultado es un universo igualitario. De este modo es posible que en un mismo espacio cohabiten fraternalmente individuos que en la vida cotidiana están separados. En la venta de Juan Palomeque, donde coinciden representantes de la Iglesia, la aristocracia y otras clases sociales, el caos borra las diferencias y establece el igualitarismo. Por ello, conviven burlescamente el barbero y el oidor, el mozo de mulas y la princesa Micomicona, las doncellas y semidoncellas, el cura y la mora-cristiana. Y es posible que Maritornes sea *mancuerna* de la hija de la ventera en la broma de dejar colgando de la mano a don Quijote, y maese Nicolás sea comparsa de don Fernando en las burlas dirigidas al *sobrebarbero* y a don Quijote.

### La violencia: otra manifestación del caos

La nueva convivencia propicia una mimesis entre los distintos miembros, pero al mismo tiempo acentúa la rivalidad que existe entre las clases sociales en el mundo cotidiano. Las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todo tipo de conflictos en el seno de la comunidad son resueltos por medio de una ambivalente fuerza: la violencia.<sup>13</sup> La violencia, una variante de lo caótico, es una fuerza capaz de filtrarse en los distintos niveles del sistema, debilitando y derrumbando las fronteras de las estructuras sociales con el único objetivo de restaurar la armonía de la comunidad. Tomando en cuenta esto, la violencia física o verbal equivale a una simbólica purificación ritual del orden social. Lo rejuvenece de tal manera que los conflictos de Dorotea y Cardenio,

<sup>12</sup> M. Bajtín, *op. cit.*, p. 229.

<sup>13</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 15-16.

don Luis y el capitán son resueltos justamente en medio de una violenta parafernalia carnavalesca.

No es casual que ambas visitas a la venta de Juan Palomeque lleguen a su punto climático con la celebración de una típica tunda colectiva que confirma el igualitarismo instaurado. La violencia alcanza de manera indiscriminada a los representantes tanto del mundo oficial como del no oficial. Por ello, el torbellino de los golpes envuelve a todos los presentes; en la primera visita,

daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo; y fue lo bueno que al ventero se le apagó el candil, y, como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión todos a bulto... (I, 16, p. 205).

Y en la segunda visita,

El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero, don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía, don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor; el ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad: de modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre... (I, 45, p. 544).

Con este episodio de “caos, máquina y laberinto de cosas” y locura carnavalesca comienza el fin del carnaval venteril. La presencia de los cuadrilleros que demandan la aprehensión de don Quijote es un indicio de que la realidad inicia su retorno. Por ello, don Quijote debe ser enjaulado, y los demás participantes, tras enmascararse una última vez, deben recobrar su faceta real y retomar sus caminos para continuar con sus vidas que han sido enmendadas por el ambiente regenerador del carnaval.



## Construcción de la profundidad mimética en el *Quijote*

● HUGO I. MEDINA HERNÁNDEZ

El juego con los diversos autores del *Quijote* comienza en el prólogo, cuando el escritor del mismo cede la palabra a su “amigo”, para que le aconseje cómo debe escribir este preámbulo a la obra. El desdoblamiento de autores, o de abundancia de “egos”, se incrementa en el capítulo VIII cuando la voz del relato suspende la pelea entre el vizcaíno y don Quijote y se da paso a otra “posición-sujeto” de autoría.<sup>1</sup> En primera instancia, lo que llama la atención es la brusca intromisión de una voz que se sitúa más arriba de la instancia narradora. De hecho, hacia el final, aparece la figura del segundo autor, pero enunciada por un narrador que está por encima de esta instancia y que podríamos llamar el “narrador vinculante”, ya que une dos secuencias distintas entre sí.

Hacia el final del capítulo VIII, las acciones se interrumpen y comienza un comentario sobre la misma obra. En el siguiente capítulo, a través de la circulación de los comentarios metatextuales, se pone de relieve una descripción ecfástica de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno. La ecfasis es un concepto que tiene que ver con la percepción, pero el objeto que describe el narrador en este capítulo IX no posee un referente externo real, ya que se trata de una “ecfasis nocional”: “Podemos hablar de *ecfasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *ecfasis nocional* cuando el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* 2a. ed. Trad. de Corina Iturbe. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990, p. 38.

<sup>2</sup> Luz Aurora Pimentel, “Ecfasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías*. México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, vol. IV, p. 207.

La descripción plástica de la batalla entre el vizcaíno y don Quijote no posee un referente externo a él y está en el mismo nivel de representación que el escudo de Aquiles. Al parecer, el concepto de ecfrasis no tiene fisuras y se entiende perfectamente, pero sus implicaciones van más allá de lo obvio. Como se puede conjeturar, el uso de recursos ecfrásticos es útil para dar profundidad al plano de realismo y dotarlo de un peso particular, análogo al de la realidad fuera del texto. Contribuye a la conformación panorámica de la representación y expone un sustrato básico para la verosimilitud aristotélica. Pero ante todo, tiene que ver con el *funcionamiento* de la mimesis, la cual: “exige una proximidad a los principios generales de funcionamiento de la realidad efectiva y al mismo tiempo una diferenciación de ésta, pues, como representación que es, se distancia del objeto que en partes es por ella representado”.<sup>3</sup> Al proponer la descripción de una estampa del supuesto libro que contiene el resto de las aventuras de don Quijote, la narración indica que su primer plano de realismo puede identificarse con dicha realidad efectiva de que habla Albaladejo, pues hay un funcionamiento análogo al de la realidad exterior en el sentido de que se pretende hacer pasar el libro literario de don Quijote por un manuscrito redactado por un historiador.

Es observable que en este episodio hay una desviación del plano de la historia al plano del discurso<sup>4</sup> y que el supuesto primer plano de realismo se incluye en un segundo plano, o sea, el ficticio. Cuando el segundo autor entra en escena para contar dónde y cómo encontró los manuscritos que contenían el resto de las aventuras de don Quijote, la historia se desdobra claramente: por un lado se relatan las hazañas de don Quijote y por el otro las peripecias del segundo autor para encontrar y traducir los cartapacios. Las finalidades son varias: desde responder al modelo de los libros de caballerías, de hacer pasar un héroe maravilloso por sujeto de una crónica de hechos reales, hasta la más moderna concepción de representación, en donde se requiere de una profundización mimética que aparente el funcionamiento de la realidad extradiegética.

<sup>3</sup> Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992, p. 35.

<sup>4</sup> Cf. Robert C. Spires, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, University Press of Kentucky, 1984, p. 19.

Esto conlleva a un pacto de ficcionalización y, por consiguiente, a que las secuencias narrativas —en este caso la secuencia que abarca las aventuras de don Quijote y la que narra la historia del texto mismo— respondan al principio de verosimilitud. Sin embargo, existe una constante: la insistencia en la naturaleza libresca de la narración.

Pienso que tal interés suscitó en Cervantes la exploración minuciosa de la idea de representación y sus implicaciones más hondas. Tomaré un episodio lejano al capítulo IX de la Primera parte. Se trata del capítulo LXXII de la Segunda parte (1615), cuando aparece don Álvaro Tarfe en el mesón donde don Quijote y su escudero se encuentran. Al anunciar-se la llegada de Tarfe, don Quijote de inmediato revela la naturaleza literaria del visitante: “Mira, Sancho: cuando yo hojeé aquel libro de la segunda parte de mi historia, me parece que de pasada topé allí este nombre de don Álvaro Tarfe” (II, 72, p. 561).<sup>5</sup> Al mismo tiempo que revela su condición de lector ficticio, aunque sólo haya hojeado la versión del libro de Avellaneda, sabemos que su conocimiento o sistema de referencias es producto de sus lecturas de los libros de caballerías. Más adelante queda patente esta cualidad libresca, precisamente cuando don Quijote interpela a don Álvaro Tarfe acerca de su nombre: “Sin duda alguna pienso que vuestra merced debe de ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno” (II, 72, p. 562).

Este encuentro de dos entidades textuales produce ilusión mimética, en cuanto don Álvaro Tarfe forma parte de un libro existente en verdad en la referencia del mundo real, mientras que las pretensiones de la narración cervantina intentan mostrar que la historia de don Quijote existe en los manuscritos de Cide Hamete Benengeli, historiador árabe, y por lo tanto, en las referencias internas del texto ficticio. Es claro que don Álvaro Tarfe también existe solamente como referencia a un mundo diegético y que este caso se inscribe en el fenómeno de la

<sup>5</sup> Todas las citas del *Quijote* están tomadas de: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, 21a. ed. John Jay Allen, ed. Madrid, Cátedra, 2001, t. II. (En adelante, como es habitual, solamente indico entre paréntesis el número de la parte en romanos, el del capítulo en arábigos y el número de la página.)

intertextualidad.<sup>6</sup> La circulación del *Quijote* de Avellaneda (1614) en el mundo real de la España del siglo XVII establece una comunicación significativa con el *Quijote II* de Cervantes.

Lo que nos interesa es destacar que la profundización en la representación es el vínculo entre la ecfrasis del capítulo IX de la Primera parte y el capítulo LXXII de la Segunda. En este punto se nos presentan, sin embargo, diferentes modos de escrutar y, en cierta forma, llevar al límite los planos de representación. En el primer caso, la utilización de la ecfrasis permite que don Quijote sea visto desde fuera como un ente pictórico e histórico. El segundo autor es quien nos describe la pintura que aparece en el primer cartapacio, explicando que las figuras de don Quijote, la de Sancho y la del vizcaíno lucían sus nombres rotulados. Esta observación desde afuera instala un plano o principio jerárquico que, sin embargo, es ilusorio. El segundo autor se encuentra por encima de los manuscritos, su plano de existencia constituye el *afuera* del mundo donde se desarrollan las aventuras de don Quijote. No obstante, ambos planos pertenecen a la textualidad del libro que tenemos entre las manos. Los dos modos de existencia hacen referencia al mundo de ficción, pero este juego o esta manera de situarse fuera de la historia narrada permite que haya un mayor efecto de realidad. La ubicación jerárquica de la voz del narrador-transcriptor respecto al nivel de la historia de don Quijote remite a un efecto estético que profundiza la representación y hace que el plano del segundo autor se identifique con el plano del lector empírico. Óscar Tacca ha escrito, respecto a la figura ficticia del autor transcriptor, que es un recurso

<sup>6</sup>No se ha clasificado, sin embargo, este caso de incluir un personaje ficticio íntegramente en otro libro, tan presente ya en la tradición clásica. La tipología intertextual que más se acerca a este fenómeno es la que remite a un personaje a través de su mención, o incluso dando a otro ente ficticio un nombre representativo en la tradición literaria. Los ejemplos clásicos que se me vienen a la mente son el caso de *La Ilíada* y *La Eneida*, donde Eneas aparece en ambos textos; el mismo caso con Agamenón, que es llevado a escena por la tragedia de Esquilo, *La Orestíada*. Tampoco podemos olvidar a Balzac. Posteriormente, en *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, aparecen varios personajes de Borges, Carpentier, Cortázar, García Márquez, etcétera. Para una revisión del fenómeno de la intertextualidad, cf. Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996. También cf. Graham Allen, *Intertextuality*, Londres/Nueva York, Routledge, 2000.



detrás del cual se oculta otro afán de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad, la verosimilitud [...] El recurso responde a un doble afán de objetividad y de verosimilitud. Lo primero apunta a la imparcialidad del autor. El segundo, a la credibilidad de lo narrado.<sup>7</sup>

La distancia desde donde se ve a don Quijote nos ofrece una visión privilegiada, pero al mismo tiempo establece un nexo con nuestra realidad concreta: la de su mismo funcionamiento. Si ya la presencia de un desdoblamiento interno de su misma cualidad representativa nos conduce a un mayor efecto mimético, la ecfraasis nos permite ver la pintura como un objeto autónomo “que pide y se presta a ser *de*-scrito, *re-presentado*”.<sup>8</sup> Luz Aurora Pimentel se extiende al explicar que la ecfraasis nocional es la paradoja del objeto que se representa en el acto de ser representado, que se resignifica significándose. El escudo de Aquiles, en la *Ilíada*, o “El puerto de Carquethuit” del pintor Elstir, en *A la sombra de las muchachas en flor*, de Proust, sólo existen en y por el lenguaje, pero su creación discursiva conlleva la ilusión de ser un objeto plástico autónomo de ese otro silencioso, de un mundo *sensible* que busca ser *inteligible*.<sup>9</sup> Como podemos observar, la función de la ecfraasis es la de establecer una inteligibilidad respecto al mundo del lector, con la consecuencia de que el plano de realismo del segundo autor cobre profundidad y, con ello, la historia de don Quijote.

En el capítulo LXXII de la Segunda parte ocurre el mismo fenómeno de profundización de planos de representación. El cruce aquí es textual, es decir, no hay una ecfraasis. Hay una relación de referencias literarias y, por ello, un cruce entre horizontes de expectativas. La aparición de un ente ficticio perteneciente a otra representación literaria, ajena a la del *Quijote II* cervantino, otorga una consistencia particular al relato. En primera instancia, este encuentro nos muestra la naturaleza lectora de don Quijote, puesto que es una referencia al libro de Avellaneda el disparador que propicia la escena. Pero la particula-

<sup>7</sup> Óscar Tacca, *Las voces de la novela*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1978, pp. 37 y 39.

<sup>8</sup> L. A. Pimentel, “Ecfraasis y lecturas iconotextuales”, en *op. cit.*, p. 209.

<sup>9</sup> *Idem.*

ridad de esta profundización se encuentra en que a diferencia de la ecfrasis del capítulo IX, don Quijote actúa directamente en los hechos y no se nos presenta desde fuera, aunque siempre es relatado por una voz que está distante a él. No obstante, este narrador es Cide Hamete Benengeli, que pertenece al universo narrativo de los manuscritos.

Lo interesante es que don Álvaro Tarfe es miembro integrante de un libro que no pertenece exclusivamente al mundo de referencias internas del *Quijote II* de 1615. Así, el reconocimiento que hace don Quijote de don Álvaro Tarfe, de “que anda impreso en la segunda parte de la Historia de don Quijote de la Mancha, recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno”, constituye un enlace profundo con el horizonte de expectativas literario de los lectores.

Así, el mundo de referencias internas del libro cervantino coincide con el mundo de referencias externas, las cuales se sitúan en el campo de competencia literaria del lector. Esta concomitancia de planos da la apariencia de realidad, y más en cuanto don Quijote es situado en el cruce de la ficción y el plano externo del libro. El Caballero de la Triste Figura posee una conciencia lectora respecto al libro de Avellaneda, al igual que el lector empírico la tiene.

Todo este fenómeno de profundización es visto desde el marco del libro. La ecfrasis nos permite ver que don Quijote pertenece a un universo literario, así como la conciencia lectora del mismo nos remite a la naturaleza libresca de don Álvaro Tarfe y, oblicuamente, de sus aventuras. Ambos fenómenos, que hemos identificado como ecfrasis e intertextualidad, permitieron a Cervantes explorar el concepto de representación y ahondar en sus implicaciones límites, con el fin de lograr un efecto mimético profundo y verosímil.

Don Quijote y Sancho frente a la publicación de su propia historia.  
La estrategia de una ilusión narrativa

● MARÍA CARRILLO

Apenas comenzamos la lectura del *Quijote* de 1615 y ya nos encontramos con un episodio por demás desconcertante: Sancho y don Quijote tienen noticia, en boca del bachiller Sansón Carrasco, de la publicación de sus aventuras en el libro que, en efecto, ya circula en el mundo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Los capítulos II, III y IV del segundo *Quijote*, destinados a las reflexiones de los protagonistas sobre la publicación de su propia historia, albergan una inquietante ilusión narrativa en la que vemos a Sancho y a don Quijote transitar libremente entre el plano de la ficción y el de la historicidad. Frente a este episodio tenemos dos posibilidades interpretativas: podemos decir que Sancho y don Quijote, como todos los grandes personajes literarios, han adquirido vida propia, o bien, que todos los lectores del *Quijote* posiblemente seamos parte de la ficción de un relato.

La primera interpretación podemos desprenderla de la famosa obra de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*,<sup>1</sup> donde se sostiene que la creación de los personajes literarios es un fenómeno misterioso, equivalente al misterio del nacimiento de los seres humanos, pues, según Pirandello, los personajes nacen en la fantasía de su autor y crecen hasta volverse independientes de todo sostén narrativo:

Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero

<sup>1</sup> Dada la influencia del *Quijote* en la obra de Pirandello y las coincidencias entre este fragmento del *Quijote* y *Sei personaggi in cerca d'autore*, me permito asociar las reflexiones pirandellianas sobre el comportamiento de los personajes literarios con este episodio cervantino.

stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverá a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Cosí un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza della vita quotidiana.<sup>2</sup>

La segunda interpretación es enunciada por Borges en “Magias parciales del *Quijote*”, donde advierte que en este episodio el juego de ambigüedades entre el mundo del lector y el mundo del libro encierra a los lectores reales del *Quijote* dentro de la ficción narrativa: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores y espectadores, podemos ser ficticios”.<sup>3</sup> Porque si Sancho y don Quijote son espectadores de la publicación de su propia historia mientras ésta transcurre, tal vez alguien —con suerte un sabio encantador— cuando nosotros leemos el *Quijote* está componiendo una narración en la que nosotros aparecemos leyendo el *Quijote*.

Se trata de dos propuestas inquietantes que nos hacen dudar de la naturaleza de don Quijote y Sancho o, lo que es peor, de nuestra propia naturaleza. Sin embargo, no intentaré discernir entre una interpretación u otra, ni cuestionar su validez. Observaré simplemente cómo está cons-

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, “Prefazione”, a *Sei personaggi in cerca d'autore, Maschere Nude*. Milán, Mondadori, 1962, pp. 57-58. En seguida, la traducción al español de Roberto Raschella (México, Losada/Océano, 1998), p. 24: “¿Qué autor podrá decir alguna vez cómo y por qué le ha nacido en la fantasía un personaje? El misterio de la creación artística es el misterio mismo del nacimiento natural. Una mujer, al amar, puede desear convertirse en madre; pero el deseo por sí solo, aunque sea muy intenso, no alcanza. Un buen día, ella se encontrará con que es madre, sin una precisa advertencia del momento en que ello se produjo. Así, un artista, viviendo, acoge muchísimos gérmenes de vida, pero no puede decir cómo y por qué, en determinado momento, uno de esos gérmenes vitales se mete en su fantasía para volverse una criatura viva en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana”.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, “Magias parciales del *Quijote*”, en *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1997, p. 79.

truido este episodio y cuáles son los indicios de los que se despliegan dos posibles lecturas, para lo que seguiré las reflexiones de Wolfgang Iser sobre la constitución del texto como factor determinante en la lectura y el efecto que puede producirse en el lector.

## I

En este episodio, el acontecimiento histórico de la publicación del *Quijote* de 1605 se integra al relato e interactúa con el plano realista y con el imaginario. Debemos recordar que el deseo de la publicación de las aventuras había sido expresado por don Quijote dentro del plano imaginario y ahora ese deseo le es concedido como hecho histórico. Sin embargo, el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no es precisamente lo que esperaba su protagonista, porque también es parte fundamental de este libro el plano realista en el que se narran con acuciosa minuciosidad “los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote” (II, 3, p. 787).<sup>4</sup>

Los dos planos narrativos participan en la asimilación de este acontecimiento histórico. Es incompatible con el plano realista que alguien haya podido tomar nota de las aventuras de Sancho y don Quijote mientras éstas transcurrían y ello es notado de inmediato por Sancho:

Me dijo [Sansón Carrasco] que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió (II, 3, p. 782).

<sup>4</sup> Todas las citas del *Quijote* fueron tomadas de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. de Florencio Sevilla, introd. de Antonio Rey. Madrid, Alianza, 1999. (En adelante, como es habitual, solamente indico entre paréntesis el número de la parte en romanos, el del capítulo en arábigos y el número de la página.)

Pero don Quijote soluciona esta incongruencia dentro del plano imaginario afirmando que las hazañas han sido escritas por algún sabio encantador a los que “no se les encubre nada de lo que quieren escribir” (II, 2, p. 783).

El acontecimiento histórico se ha asimilado en la narración y más adelante se hablará de la aceptación que ha tenido el libro, por lo que se formará, en apariencia, un plano histórico. Decimos en apariencia porque este plano no deja de presentar ambigüedades: si bien se proporcionan los datos de recepción del *Quijote* de 1605, al mismo tiempo se respetan las normas internas de la narración al presentarse como autor al historiador Cide Hamete Benengeli.

Más adelante, Sancho y don Quijote reconocen como autor de su historia a Cide Hamete y contra éste manifiestan sus inconformidades sobre la composición del libro, pero además plantean la posibilidad de redacción de la segunda parte de su historia cuando es ésta la que ya estamos leyendo, pues no hay que olvidar cómo comienza el *Quijote* de 1615: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote...” (II, 1, p. 759). Así pues, la ficción que se contamina con la historicidad o la historicidad que se contamina con la ficción es el material a partir del cual toca a los lectores reestablecer la coherencia del mundo ficticio<sup>5</sup> del relato, donde perspectivas como la publicación del libro y sus datos de recepción representan la historicidad, mientras que otras, como la autoría de Cide

<sup>5</sup> Cf. Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dieter Rall, comp., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1987, pp. 99-120. Aquí el autor sostiene que en los textos literarios, lejos de reflejarse el mundo vital, se construye un mundo ficticio, en el que la indeterminación es una característica muy importante que exige la coejecución del lector. Por indeterminación ha de entenderse la falta de información proporcionada en el relato, pues “lo dicho no debe agotar la intención del texto”. Por lo tanto, en los textos literarios aparece una serie de perspectivas que “buscan representar al objeto de una manera representativa y no de una manera casual o accidental”, pero cada perspectiva hace válido sólo un punto de vista, por lo que éstas chocan entre sí creando vacíos en la narración. De este modo, durante el proceso de lectura, el lector se concentrará sólo en algunas perspectivas y configurará parcialmente el sentido del texto. (*Ibid.*, pp. 104-105.)

Hamete, no dejan de recordar que se trata de un relato ficticio. Durante el proceso de lectura, estas perspectivas chocan entre sí y provocan los vacíos de información y las contradicciones que exigen la participación del lector. Tanto Borges como Pirandello —con dos lecturas lúdicas que participan en el juego propuesto en el *Quijote*: un libro ficticio que se autoproclama histórico— completan la información y hacen caminar a Sancho y a don Quijote por el plano histórico o, por el contrario, sumergen el plano histórico dentro del mundo ficticio del texto.

## II

Borges llega a la conclusión de que los lectores del *Quijote* también somos ficticios porque establece una serie de analogías entre los lectores ficticios del *Quijote* (como Sansón Carrasco), los lectores de aquella época caracterizados en el relato y los posibles lectores reales del *Quijote* —todos situados en el mismo nivel de ficción.

Esta interpretación también surge de la simultaneidad entre la ideación, la narración y la lectura del texto,<sup>6</sup> pues durante la lectura de este episodio nos encontramos con dos personajes ficticios, Sancho y don Quijote, que comienzan a planear la segunda parte de la obra a la que pertenecen, tarea que en el proceso de composición literaria correspondería al plano de la realidad. El resultado es similar al efecto de *Las meninas* de Velásquez:<sup>7</sup> los tiempos de la narración se reflejan unos contra otros como si fueran espejos y se proyectan hacia el infinito para envolver a los lectores reales del *Quijote* en la ficción del relato.

<sup>6</sup> Estas categorías son tomadas de Hermann Grosser, “El tiempo”, en *Manuale/Antología*. Milán, Principato, 1985, pp. 183-236. Grosser divide la dimensión del tiempo en el relato en tres categorías: el tiempo real de la ideación y composición de la obra, el tiempo real de la lectura y el tiempo de la ficción narrativa.

<sup>7</sup> Cf. Helmut Hatzfeld, “El estilo barroco literario en las obras maestras”, en *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 142-143.

### III

Este episodio del *Quijote* da origen a la concepción pirandelliana de los personajes literarios como seres que se nutren de la fantasía hasta adquirir vida propia, a partir de la cual son capaces de cuestionar y rebelarse contra su autor:

Persistendo io nella mia volontà di scacciarli dal mio spirito, essi, quasi già del tutto distaccati da ogni sostegno narrativo, personaggi d'un romanzo usciti per prodigio delle pagine del libro che li conteneva, seguitavano a vivere per conto loro; coglievano certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, e or l'uno or l'altro, ora due insieme, venivano a tentarmi, a propormi questa o quella scena da rappresentare o da descrivere, gli effetti che se ne sarebbero potuti cavare, il nuovo interesse che avrebbe potuto destare una certa insolita situazione, e via dicendo.<sup>8</sup>

En este episodio cervantino vemos cómo Sancho y don Quijote, al saber de la publicación de sus hazañas, se alegran por la conquista de la fama, pero al mismo tiempo se preocupan y se indignan ante las supuestas aberraciones de Cide Hamete.

Don Quijote, evidentemente, desea ser un héroe como los que aparecen en los libros de caballerías, del mismo modo que quisiera que sus aventuras fueran escritas según las convenciones de estos libros, como lo había expresado en su primera salida:

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio

<sup>8</sup> L. Pirandello, "Prefazione", en *op. cit.*, p. 59. "Al persistir en mi voluntad de expulsarlos de mi espíritu, y casi absolutamente independientes de todo sostén narrativo, personajes de una novela salidos por milagro de las páginas del libro que los contenía, ellos seguían viviendo por su cuenta; elegían ciertos momentos de mi jornada para asomarse de nuevo en la soledad de mi estudio, y ora uno ora otro, a veces dos juntos, venían a tentarme, a proponerme ésta o aquella escena a representar o a ser descrita, los efectos que se habrían podido extraer de ellas, el nuevo interés que habría podido despertar una dada e insólita situación, y así sucesivamente". (*Ibid.*, p. 26.)



que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y melinflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel” (I, 2, pp. 56-57).

Aquí vemos uno de los tópicos de los libros de caballerías: el amanecer mitológico; recordemos, por ejemplo, cómo se representa este tópico en el *Morgante*, uno de los libros que leía don Quijote:

Era nel tempo quando Filomena  
con la sorella si lamenta e plora,  
ché si ricorda si sua antica pena,  
e pe' boschetti le ninfe innamorata:  
e Febo il carro temperato mena,  
ché 'l suo Fetonte l'ammaestra ancora,  
ed appariva appunto all'orizzonte,  
tal che Titon si graffiava la fronte.<sup>9</sup>

Por lo tanto, don Quijote se indigna ante una narración que puntualmente da cuenta de todas sus desventuras, en vez de que en ella sólo aparecieran sus nobles ideales de caballero andante: “Pues en verdad que en sólo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado” (II, 3, p. 792).

Por su parte, Sancho también protesta porque para él la narración debe basarse en la fiel exposición de lo vivido. Sancho es quien tiene la última verdad sobre su propia historia y está dispuesto a aclarar todas

<sup>9</sup> Luigi Pulci, *Morgante*. Milán, Mondadori, 1994, p. 4.

las incongruencias del relato: “y si hay más que saber de mí, aquí estoy, que responderé al mismo rey en persona...” (II, 4, p. 796).

Finalmente, Sancho, con la exhortación a Cide Hamete a escribir la segunda parte de su historia, presenta un tema que será pirandelliano por excelencia: los personajes como seres poseedores de vida propia capaces de proporcionar el material para la construcción del relato, pero que inevitablemente necesitan de un autor, aunque éste sea incapaz de comprender y representar la esencia de sus personajes: “Atienda, ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento” (II, 4, p. 798).

Hemos visto que en este episodio del *Quijote* tanto Borges como Pirandello proponen dos lecturas opuestas entre sí, pero las dos desprendidas de la estructura de este texto que oscila entre la ficción y la historicidad. Sin embargo, se trata de dos lecturas lúdicas por medio de las cuales Borges y Pirandello nos enseñan cómo pueden ser jugados los juegos propuestos en el *Quijote* y al mismo tiempo nos muestran la indeterminación y las paradojas de este texto como una oportunidad para adentrarse en este artificio narrativo y jugar con la barrera de la realidad y la ficción, que es además un juego en el que, como señala Iser, “el lector puede salirse de su mundo, caer bajo él, vivir cambios catastróficos, sin tener consecuencias”,<sup>10</sup> pues la posibilidad de ser parte del texto e imaginar que Sancho y don Quijote son de carne y hueso, o que nosotros, los lectores del *Quijote*, somos atrapados por la ficción del relato, es otra de las maravillas que nos ofrece el *Quijote* en su enorme riqueza.

<sup>10</sup> W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dieter Rall, comp., *op. cit.*, p. 119.

RETÓRICA Y LENGUAJES  
EN EL *QUIJOTE*



Es ya muy conocido el auge que adquirió la retórica a partir de su recuperación, evaluación, con los replanteamientos renacentistas. No obstante, a pesar de que hoy en día es un lugar común hablar de ella como infraestructura de producción y como método de análisis literario, no deja de ser necesario insistir en ello, sobre todo cuando se trata de obras de los siglos XVI y XVII.<sup>1</sup>

La amplitud y complejidad del fenómeno retórico fue visto y estudiado en toda su dimensión por numerosos pensadores anteriores a Cervantes, a partir del siglo XV. Por ello, en primer lugar, deben establecerse cuáles fueron sus aportaciones y cómo se hace patente su presencia en una obra en concreto: esto ayudará a comprender mejor el entramado discursivo cervantino.

Roland Barthes emplea una metáfora muy útil: el complejo discursivo puede ser visto como una red cuya trama se teje a partir de dos puntos referenciales, las partes del arte retórica y las partes del discurso. Las partes del arte que entran en juego al momento de la producción son la *inventio* (¿qué decir?), la *dispositio* (¿cómo organizar lo que se va a decir?) y la *elocutio* (¿cómo, con qué palabras se va uno a expresar?). Las partes del discurso, en su forma más elemental, son el *exordium*, la *narratio*, la *confirmatio* y el *epilogus*, cuya simplificación actual es introducción, desarrollo y conclusión.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cf. Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. 2a. ed. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Investigaciones retóricas. La antigua retórica: ayudamemoria*. Trad. de B. Dorriots. Buenos Aires, [Tiempo Contemporáneo] 1974.

Para los fines de esta exposición, interesan, sobre todo, la *inventio* y la *elocutio*. La *inventio* es mucho más que “encontrar o establecer” un tema para desarrollar; consiste, especialmente, en los procedimientos lógico-dialécticos para crear argumentos con base en un sistema de τοῦποι o *loci*. Aristóteles explica los *lugares* a través de una analogía con el mundo material: son, en principio, espacios vacíos (persona, sexo, nacionalidad, cualidades morales, características físicas, etcétera). El proceso de creación de argumentos consiste en encontrar los elementos verbales adecuados para llenar esos espacios vacíos al momento de plantearse un tema. Ahora bien, con el tiempo, la tendencia a adquirir el mismo valor, a apoderarse de sentidos específicos, a repetirse, los lleva a convertirse en reserva de estereotipos, temas consagrados, en fragmentos enteros que se incluyen casi obligadamente en el tratamiento de los temas. Esto explica la ambigüedad histórica de la expresión “lugares comunes” (τοῦποι κοινοὶ-*loci communes*). El sentido peyorativo actual de la expresión “lugar común” (lo que todo el mundo afirma) se explica por un proceso de “vacuidad”. En otras palabras, cuando el “lugar” pierde su fuerza argumentativa por el desgaste del uso recurrente se convierte en “lugar común”.

En sentido estricto, los lugares son la clave de los argumentos retóricos porque se constituyen en su materia prima a través de dos operaciones básicas: inducción y deducción. El argumento inductivo por excelencia es el ejemplo, y el deductivo, el entimema o silogismo incompleto.<sup>3</sup> A través de estos dos procedimientos, que apelan a la razón y a la inteligencia del receptor, el material tópico es transformado en fuerza persuasiva.

La *elocutio*, por su parte, se ocupa del desarrollo verbal del discurso y, en este sentido, se entiende como toda una infraestructura lingüística, no sólo como la doctrina de las figuras, entendidas en primera instancia como simples adornos del lenguaje.

En oposición a las prácticas medievales, el punto de partida de los cuestionamientos y de los nuevos planteamientos del Renacimiento en materia retórica fueron precisamente estas dos partes del arte: ni la *inventio* es sólo silogismo, ni la *elocutio* es sólo figura; ni el silogismo es sólo de la competencia de la dialéctica, ni la *elocutio* lo es sólo de la

<sup>3</sup> Aristóteles, *Rhetorica*, 1355a-1357a.

retórica. Ambas, *inventio* y *elocutio*, deben entrelazarse y amalgamarse a lo largo del proceso discursivo y de producción de un texto. Así, ni el argumento aparece en su desnudez lógico-propositiva, ni la figura carece de contenido; por el contrario, la figura no es sólo adorno, es, sobre todo, la forma del argumento, como lo explica con toda claridad Laura Román, estudiosa de la filosofía y la retórica del Renacimiento, y apasionada lectora de Cervantes.<sup>4</sup> De este modo, el interés, el asentimiento y hasta el gusto del lector son las pruebas de fuego para constatar que la trama está perfectamente tejida.

Cervantes, heredero de estas doctrinas de renovación retórica, crea una obra en la que se constató en su momento —y se sigue constatando hoy en día— la eficacia de la maquinaria retórica inventivo-elocutiva.

El prólogo es una pieza clave de la obra renacentista, ya que, aun cuando se trate del plano textual, se expresa también en términos discursivo-persuasivos. Es, por decirlo en términos claros, una puerta de acceso a la totalidad de la obra. El lector se asoma, y si encuentra su interior sugerente, interesante, grato y hasta fructífero, decide entrar.

Diversas obras renacentistas dan testimonio de la función, importancia y trascendencia que adquiere el prólogo. Laurentius Valla, en sus “*Elegantiarum linguae latinae libri sex*”, presenta uno cuyo estilo y formas expositivas resultan mucho más elaborados que el resto del trabajo,<sup>5</sup> y Rodolfo Agrícola desarrolla el prólogo de su *De inventione dialectica* organizando los argumentos con base en los principios de la *dispositio* clásica.<sup>6</sup>

Por sus características, el prólogo renacentista es una pieza integral y cuasi-autónoma: integral, porque contiene las piezas dispositivas fundamentales del discurso; cuasi-autónoma, porque, con todo, es sólo la primera, muy importante, eso sí, pero sólo la primera de una serie de esferas concéntricas mayores.

<sup>4</sup> Deseo expresar aquí mi más profundo agradecimiento a la licenciada Laura Román por su orientación y explicaciones en torno a la lectura de Cervantes.

<sup>5</sup> Laurentius Valla, “*Elegantiarum linguae latinae libri sex*”, en Eugenio Garin, ed., *Opera omnia*. Ed. facs. de la de Basilea de 1540. Turín, Bottega d’Erasmus, 1962, vol. I, pp. 5-235.

<sup>6</sup> Cf. Marc van der Poel, *Rodolphe Agricola. Écrits sur la dialectique et l’humanisme*. París, Honoré Champion Editeur, 1997.

El prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ha generado y continúa generando un impactante interés y una desbordante fascinación difíciles de encontrar en otras obras. No es una presentación de las aventuras del Quijote —lo que hubiera resultado demasiado ordinario, convencional y carente de originalidad—, sino el inicio de la gran aventura narrativa que se explicita por sí misma desde las primeras líneas y que se apodera del lector desde el momento en que éste se percata de que forma parte y de que es cautivo de un inteligentísimo juego dialéctico en doble plano (Cervantes-lector / Cervantes-amigo), más logrado y más sorprendente por la repentina toma de conciencia de que el juego es, además, paródico. Un prólogo que no pretende serlo, pero que finalmente lo es, creado por un padre que no es padre sino padrastro. Resulta infinitamente más sugerente que una sesuda y erudita introducción porque no sólo convence al lector de cualquier época para continuar, por decirlo en términos coloquiales, enganchado con la lectura, sino que incluso persuade de sus fines al lector del siglo XVII: el abandono de la lectura de los libros de caballería. Como lo explica Jesús González Bedoya en su prólogo a la edición española del *Tratado de la argumentación*, de Perelman,<sup>7</sup> es claro que el convencimiento y la persuasión proceden de la misma fuente y emplean recursos semejantes, los argumentos, sólo que la persuasión connota la consecución de un resultado práctico, la adopción de una actitud determinada o su puesta en práctica en la acción; en tanto que el convencimiento no trasciende la esfera mental.

Cervantes inicia con una *captatio benevolentiae* dirigida al *desocupado lector*. Siguiendo la línea de la preceptiva de la *dispositio*, la primera parte de un discurso-texto, el exordio, debe contener una captación de la benevolencia del receptor, es decir, un intento de seducción y complicidad que se logran sólo a través de un profundo conocimiento de la índole psicológica de los destinatarios del mensaje. Ahora bien, ¿por qué esta primera afirmación es tan desconcertante?: “sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento,

<sup>7</sup> Cf. Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Trad. de Julia Sevilla Muñoz. Madrid, Gredos, 2000. (Biblioteca Románica Hispánica)



fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse” (I, Prólogo, p. 9).<sup>8</sup>

El planteamiento tiene que leerse de través y con sumo cuidado, porque su intención, de acuerdo con la normatividad del exordio, no debe ocultarse: y su intención, justamente, es atrapar al lector, así que ¡cuidado, despistado lector! La creación del desconcierto está, de hecho, muy bien urdida, perfectamente agazapada en una ironía cargada de una brillante descripción antitética y manejada en dos planos bien diferenciados: el libro y el Quijote. Si estás desocupado y te crees el hecho de que el libro no es el más hermoso, el más gallardo y el más discreto ¡qué pena!, entonces no está dirigido a ti.

No es tan evidente la serie de recursos empleados aquí, porque se trata de las figuras más complejas en la nivelación elocutiva. Las figuras son expresiones que se apartan o desvían ya sea de la norma o del nivel puro del lenguaje con el propósito de crear un efecto. Se gradúan en cuatro niveles:<sup>9</sup>

1. Figuras de dicción o metaplasmos: afectan a la palabra en su pronunciación y en su forma (*in singulis verbis*: en palabras aisladas).
2. Figuras de construcción o metataxas: afectan al conjunto de palabras reunidas en frases, es decir, afectan la sintaxis (*in coniunctis verbis*: en conjuntos de palabras).
3. Figuras de significación o tropos (τροπῶν / trópoi) o metasemas: afectan el sentido de las palabras (sentido literal o recto → sentido figurado).
4. Figuras de pensamiento o metalogismos: afectan la lógica del lenguaje y su referente, es decir, plantean un rompimiento en la secuencia lógica.

<sup>8</sup> Todas las citas del *Quijote* fueron tomadas de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. y notas de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2001.

<sup>9</sup> Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 6a. ed. México, Porrúa, 1995.

Así, resulta que las figuras empleadas en estas primeras líneas son de cuarto nivel, es decir, son de desvío lógico, lo que, paradójicamente a lo que expresa Cervantes, compromete más al lector y le exige mayor atención por esto:

1. El asomo de planteamiento paródico se funda, en gran medida, en el empleo de la ironía, y
2. la filiación del libro expresada en términos de “hijo del entendimiento”, plantea un juego de antítesis que se aclara más adelante cuando se percibe que hay una paradoja, porque el hijo del entendimiento, el *Quijote*, está loco: *el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse* es, en realidad, *un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno...*

Cuando el lector se ha percatado ya de estos traveses, se clarifica la intención real del resto de las estrategias argumentativo-figurativas, como el uso del tópico de *excusatio infirmitatis* en el que, a través de su ironización, afirma Cervantes su propia inteligencia: “Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante...” (I, Prólogo, p. 9).

Elaborado al anterior, aparece el tan socorrido tópico de la Edad Media, el *locus amoenus*, en simetría antitética respecto de la cárcel:

Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento (I, Prólogo, p. 9).

Sólo hasta este punto, al lado del través figurativo-formal, se percibe la presencia de una operación lógica que está amalgamada con la

antítesis cárcel-*locus amoenus*: la analogía. Así como en los *loca amoenae* se dan partos portentosos (clarísima ironía), así también en la cárcel se engendran hijos feos: lo que el lector tiene que colegir es que estos hijos feos son en realidad los portentosos.

Luego, un nuevo desconcierto. Resulta que el padre no es padre, sino padraastro. Este anuncio es una aparente distancia entre el autor y su personaje, pero las intenciones de Cervantes son otras: primero, plantear la originalidad de su prólogo y, luego, retomar el hilo dialogístico con el lector por medio de una nueva apelación, ahora como *lector carísimo*. Este vínculo no puede, evidentemente, consolidarse con la sola apelación, requiere de un refuerzo mayor: la apelación a su libertad, a su autonomía y —se colige— a su inteligencia. Dice Cervantes:

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy en realidad padraastro de Don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que “debajo de mi manto, al rey mato”, todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella (I, Prólogo, p. 10).

De acuerdo con el orden de las partes del discurso, hasta aquí quedaría expuesto el exordio. Comienza la *narratio*, cuya función es anunciar el contenido del texto: el prurito de originalidad y la crítica descarnada del mundo intelectual y de la literatura de su tiempo. La forma del planteamiento es ahora la estrategia discursiva denominada *descriptio*, una magnífica autodescripción, que debe ser vista también de través, porque es una parodia del intelectual que no quiere ser y a quien satiriza a todas luces.

La aparición de su amigo marca una transición importante: el lector se queda temporalmente al margen de la dinámica dialogística, pero no de la dialéctica, porque sigue presente y es ahora él el que será cri-

ticado. Además, se inaugura la parte más consistente en relación con los recursos inventivos: *la confirmatio* o exposición propiamente dicha de los argumentos.

Después de que Cervantes expone las razones que le preocupan y su aparente imposibilidad para elaborar el prólogo a una “leyenda seca como un esparto, ajena de *invención*, menguada de *estilo*, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina”, concluye “que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos de la Mancha” (I, Prólogo, p. 12). Con la presencia de su amigo, Cervantes continúa el juego de ironías y de traveses en su crítica al mundo intelectual en boga, a la producción literaria y al tipo de lector que la recibe.

Los planteamientos deductivos y los analógicos están, como ya se ha dicho, diluidos al interior de las figuras elocutivas mayores, amalgamados con ellas, tienen que colegirse, pero la conclusión es muy evidente: “Llevad la mira puesta a derribar la *máquina* mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más” (I, Prólogo, p. 18).

La entrada del epílogo se anuncia con la reflexión de Cervantes en torno a los razonamientos de su amigo: tan persuasivos como para conformarse en el prólogo mismo, ¡portentosa ironía final! El lector, el “suave lector”, el de aquella época o el de ahora, se convierte de nueva cuenta en agente dialéctico, y esto es profundamente revelador: ahora él tiene que colegir y concluir.

El prólogo al *Quijote* cumplió con su cometido. Su autor echó mano de la *máquina* retórica no sólo para abolir la “*máquina* mal fundada de estos libros caballerescos” (I, p. 18), sino además para convertirse en una de las obras más leídas, comentadas, estudiadas y analizadas hasta el día de hoy. Como Cervantes lo esperaba, no se quedó en los archivos de la Mancha.

## Aquellas sonadas soñadas invenciones. Algunos juegos fónicos como recurso de oralización en el *Quijote*

● ALMA MIRANDA

La abundancia de juegos fónicos es uno de los rasgos de estilo más sutiles pero bien identificados en el *Quijote*. Mi propósito, más allá de ofrecer nuevas listas, consiste en tratar de explicar el porqué de su abundancia y ofrecer el análisis de algunos pasajes que revele su función. El primer trabajo que recopila una lista abundante de ejemplos de este elemento estilístico de la prosa cervantina data de 1917 y es de la autoría de Ames Haven Corley,<sup>1</sup> quien realiza un minucioso esquema, principalmente dividido en dos grandes apartados: juegos de sentido y juegos de sonido. Diez años más tarde, Helmut Hatzfeld redacta su bella obra *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, que se edita en español sólo en 1949.<sup>2</sup> Ahí el autor retoma algunos ejemplos de Haven Corley, pero no añade nuevos. Es en 1971 cuando Ángel Rosenblat, en *La lengua del Quijote*, separa de una manera muy organizada los diversos aspectos lingüísticos de la obra, entre ellos, y en el apartado de “La lengua literaria del *Quijote*”, los juegos de palabras, y ahí los que él denomina *juegos fónicos*, término que sigo. Sin duda, todos estos trabajos resultan muy útiles y admirables, a pesar de que también son generales y panorámicos. Por esto, se limitan a enumerar y clasificar los ejemplos que ofrecen; sin embargo, se echa en falta el análisis en el contexto verbal en el que cada uno se encuentra para así conocer qué función desempeñan.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. Ames Haven Corley, “Word-play in the *Don Quixote*”, en *Revue Hispanique*, 1917, núm. 98, pp. 543-591.

<sup>2</sup> Helmut Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Trad. de M. C. de I. Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.

<sup>3</sup> Sobre este tema, tal vez sólo quien elabore una tesis le haga justicia a la obra, porque en estas pocas páginas no hay espacio suficiente para analizar, en su contexto, la mayor parte de los numerosos ejemplos encontrados.

Tenemos, entonces, juegos fónicos, es decir, estrategias que relacionan el texto con la voz y el sonido. Si hoy sabemos que la lectura en voz alta persistió después del invento de la imprenta, ¿no estaremos entonces frente a un elemento estilístico y a un mismo tiempo a un rasgo del texto que hace suponer su oralización?<sup>4</sup> No debemos olvidar que el libro, ese objeto que ahora consideramos individual, hecho para el disfrute de una sola persona —principalmente en silencio—, todavía en el Siglo de Oro español implicaba muchas veces una lectura colectiva, por tanto, en voz alta. En su obra *Entre la voz y el silencio*, Margit Frenk proporciona claves para entender cómo se leía en la época de Cervantes, entre ellas los significados que en aquel tiempo tenían los verbos *oír*; *ver*; *leer*, *escuchar*, o la expresión *leer para sí*. A aquéllas añade otro tipo de pruebas que ayudan a distinguir la lectura individual y silenciosa de la colectiva en voz alta, como las alusiones al canto, libros con notas musicales, testimonios de oralización de textos, etcétera. Sin embargo, la autora también alerta: “importa [...] asomarnos a la oralización de los textos, ya no desde el punto de vista de la cultura en la cual se produce [el advenimiento de la imprenta], sino en cuanto a los textos mismos, en cuanto a su organización interna, a su lenguaje, a su estilo”.<sup>5</sup> Un poco más adelante, confirma esta idea con las palabras de Walter Ong: “La práctica de la lectura oral ‘influyó poderosamente en el *estilo literario*, desde la Antigüedad hasta tiempos bastante recientes”.<sup>6</sup>

Tenemos, por tanto, un rasgo de estilo al que no se puede considerar como algo sin ningún significado o que se da por mera coincidencia, pues es tan reiterado y tiene tanto peso que necesariamente tuvo que estar ligado también a la lectura en voz alta y a efectos de comicidad, como también se verá. No obstante, creo, junto con Ángel Rosenblat, que “no hay que caer en la puerilidad de atribuir juego o doble intención

<sup>4</sup> Cf. Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier*. 2a. ed. Ed. de Alberto Cué. México, FCE, 2003, p. 45.

<sup>5</sup> Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México, FCE, 2005 (Lengua y Estudios Literarios), p. 14. (De aquí en adelante, los subrayados son míos.)

<sup>6</sup> Walter Ong, *apud* M. Frenk, *op. cit.*, p. 14.

a toda palabra. Pero de lo que menos se puede tachar a Cervantes es de inocencia”.<sup>7</sup>

En el primer capítulo del *Quijote* nos enteramos de que nuestro hidalgo perdió el juicio por dormir poco y leer mucho, sobre todo los libros de Feliciano de Silva, del cual el narrador nos parafrasea irónicamente dos ejemplos de la claridad de la prosa y de las *entricadas* razones que provocaban los desvelos de nuestro personaje. El primero: “la *razón* de la *sinrazón* que a mi *razón* se hace, de tal manera a mi *razón* enflaquece, que con *razón* me quejo de la vuestra fermosura”; y segundo: “los altos cielos que vuestra *divinidad* *divinamente* con las estrellas os fortifican, y os hacen *merecedora* del *merecimiento* que *merece* la vuestra grandeza” (I, I, p. 72).<sup>8</sup> Ambos pasajes tienen un doble significado dentro de la obra: uno, para el hidalgo, quien es cautivo de este discurso, pero que está sordo ante su afectación; el segundo, para el narrador, quien ya encuentra en este mismo un obvio carácter humorístico, que es el que nosotros captamos y que se da a partir de las descontroladas derivaciones de una misma raíz léxica: *razón*, *merecimiento* y *divino*, en este caso. Pues bien, éstos son los primeros juegos de palabras acústicos que después Cervantes va incluyendo con precisión en lugares estratégicos de la obra, totalmente organizados y controlados por él.

Entre todo lo que suena en el *Quijote*, resulta imposible no oír, por ejemplo, el contraste entre habla culta y formas arcaizantes o rústicas. Las prevaricaciones idiomáticas ocupan también un lugar central a la hora de leer en voz alta. Éstas aparecen siempre en diálogo, cumplen la doble función en el texto de caracterizar a los personajes rústicos y ser un recurso para aumentar la comicidad. Ejemplos son el *cris* de Pedro, en lugar de eclipse; el *feo Blas* mentado por Sancho, en lugar del Fiarabrás de don Quijote, o cuando la sabia Urganda, en voz del ama, se transforma en *hurgada*.

<sup>7</sup> Ángel Rosenblat, *La lengua del Quijote*. Madrid, Gredos, 1971, p. 204.

<sup>8</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Andrés Murillo, Primera parte, cap. I, p. 72. Todas las citas fueron tomadas de esta edición de la obra. (En lo subsecuente, remitiré, entre paréntesis y junto a la cita, a la parte, capítulo y página correspondientes.)

Vayamos ahora a la paronomasia, que es el nombre que en retórica tienen estos juegos fónicos y que “consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos [...], ya sea por parentesco etimológico [...] ya sea casualmente”.<sup>9</sup> A las paronomasias se les considera como una variante de la aliteración, por lo que la carga acústica no puede soslayarse. Por lo tanto, ¿no sería inútil organizar tanto alrededor de la sonoridad para no manifestarla a la hora de leer? En cuanto al efecto, las paronomasias pueden incidir o no en la comicidad, pues a veces sólo matizan cierta percepción, pero prácticamente nunca serán un juego sin sentido. Aparecen en el discurso directo, en voz de muchos personajes, y en la voz del narrador.

Mi clasificación se divide en cuatro. Ilustraré cada apartado con unos pocos ejemplos y analizaré qué función tienen:

- a) Juegos fónicos sin coincidencia semántica, como en “él supo tan bien fingir la *necesidad* o *necedad* de su ausencia”.
- b) Juegos de derivación. Se trata de juegos acústicos en los que confluyen significado y sonido: “y el *sudor* que *sudaba* del cansancio decía que era sangre de las heridas”.
- c) Juegos de polisemia; se repite una sola palabra pero con significados diferentes: “a todo lo cual estaba tan atento el *oidor* [carga], que ninguna vez había sido tan *oidor* [escucha] como entonces”.
- d) Adjetivaciones y creaciones léxicas lúdicas: “*cebolluda* labradora”, “dueña toquiblanca, larga y antojuna”.

## Juegos fónicos sin coincidencia semántica

En el primer capítulo, a la hora de la caracterización del protagonista, el narrador dice:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía [...], así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros,

<sup>9</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 2a. ed. México, Porrúa, 1988, p. 385.



amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas *sonadas soñadas* invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (I, 1, p. 73).

Aquí el juego se muestra como una estrategia del narrador para presentar de una manera lúdica y simpática a su personaje. Nos dice que “vino a perder el juicio”, pero no que el hidalgo se había vuelto loco. Como en muchas otras ocasiones, puede haber combinación de recursos, como en este caso la enumeración. Las palabras matizan las actitudes y puntos de vista de quien las profiere, pero también demandan cómo quiere que su personaje sea percibido. La elección de las palabras no surge sin motivo, sino cobijada por un tono gracioso que pretende que al lector le sea agradable el protagonista. Las invenciones que el hidalgo leía eran *sonadas* por contar muchas, cruentas y famosas batallas; eran *soñadas* por ser producto de la invención, no de la realidad.

Demos ahora un salto a la segunda parte de la obra; a estas alturas don Quijote y Sancho han sufrido todo tipo de desventuras y humillaciones con los duques, pero el narrador siempre encuentra maneras de atenuarlas en su discurso, es más, hasta de hacernos éste más gracioso. Confirmémoslo en esta parte en que doña Rodríguez está contándole sus cuitas a nuestro caballero, cuando entran a pellizcarlos, y dice el narrador: “don Quijote [...] estábase quedo y callando, y aun temiendo no viniese por él la *tanda y tunda azotesca*” (II, 48, p. 403). Vemos también aquí —como en otros numerosos ejemplos— de qué manera las paronomasias interactúan con más recursos, como la creación de neologismos (*azotesca*), que veremos más tarde.

## Juegos de derivación

El segundo tipo de paronomasia con el que nos encontramos en la obra se refiere a la derivación o repetición de fonemas análogos propiciados por asociación etimológica. Aquí puede que lleguemos a encontrar algún neologismo que también forme parte de los juegos de la prosa de Cervantes. Gracias a la asociación de raíces etimológicas y a las

posibilidades que existen en potencia en la lengua, las derivaciones son las más productivas, por lo que encontramos en este apartado el mayor número de ejemplos en las dos partes. Con el primero, comprobamos que si el narrador es benévolo con don Quijote, al no decirle loco, no menos lo es con Sancho. En la parte de las aventuras en Sierra Morena, don Quijote le da a su escudero la maleta hallada para que se quede con el dinero, y dice el narrador: “Besóle las manos Sancho por la merced, y, *desvalijando* a la *valija* de su lencería, la puso en el costal de la despensa”. Sin duda, en este momento Sancho está actuando muy pícaramente; desvalijar es robar, pero tanto el efecto jocoso como la sonoridad se perderían si el narrador dijera “robando la valija o desvalijando la maleta”, porque entonces parecería denuncia y no juego, como aquí.

Don Quijote también revisa a su manera la maleta de Cardenio. Dice el caballero: “—Paréceme, Sancho, [...] que algún *caminante descaminado*, debió de pasar por esta sierra” (I, 23, p. 281). A raíz del episodio de los batanes, encontramos los siguientes ejemplos: “Ya os he dicho, hermano, que no mentéis [...] más eso de los *batanes* [...], que voto..., y no digo más, que os *batanee* el alma”, afirma don Quijote. Un poco más adelante, le dice Sancho al caballero: “Mire vuestra merced bien lo que dice, y mejor lo que hace [...] que no querría que fuesen otros *batanes* que nos acabasen de *abatantar* y aporrear el sentido” (I, 20, pp. 253-254). En ambos casos primero está la mención en el sentido literal, después hay un sentido figurado (batanear el alma y el sentido); por último, las alusiones de Sancho podemos verlas más bien como un juego lingüístico que habla del estrecho conocimiento y confianza entre caballero y escudero.

Debido a que en la segunda parte un asunto medular es el gobierno de Sancho, encontramos varios ejemplos al respecto. Primero, unas palabras del propio personaje: “y aun quizá mejor, me sabrá el pan *desgovernado* que siendo *governador*” (II, 4, p. 71). Uno de los consejos de don Quijote a Sancho es: “Dios te guíe, Sancho, y te *gobierne* en tu *gobierno*” (II, 43, p. 365). La duquesa le dice a Sancho: “[...] porque la codicia rompe el saco, y el *governador* codicioso hace la justicia *desgovernada*” (II, 36, p. 323). Ya desgovernado, Sancho cae en la cueva y desde ahí pide auxilio: “Hay algún cristiano que me escuche [...] que se duela

de un pecador enterrado en vida, o un desdichado *desgovernado gobernadador?*” (II, 55, p. 458). Al ver Teresa Panza llegar a su marido, le pregunta sorprendida y desilusionada: “Cómo venís así, marido mío, que me parece que venís a pie y despeado, y más traéis semejanza de *desgovernado* que de *governador?*” (II, 73, p. 583). Lo que importa más en estos ejemplos es el carácter circular de la fórmula “*desgovernado gobernadador*” que gira del principio al fin de la Segunda parte de la obra. Aunque la forma es igual siempre, el significado es el que varía: primero es *desgovernado* porque todavía no es *governador*. Al final, el *desgovernado* tristemente se hace real porque nunca fue *governante*. Con esta serie de juegos, hay una cierta benevolencia que no dramatiza el infortunio de Sancho, pues contribuye a reforzar la dignidad que el propio personaje muestra.

## Juegos de polisemia

Éste es el apartado en el que menos ejemplos hay, pero vale la pena ver cómo funcionan algunos. Comienzo con las varias acepciones de *pasar*. Don Quijote le dice a Vivaldo respecto del oficio de la caballería: “porque no hay duda sino que los caballeros andantes *pasados pasaron* mucha malaventura en el discurso de su vida” (I, 13, p. 174). La primera vez se refiere a *antiguos* y la segunda a *experimentar*. Varios capítulos más adelante, tenemos un pasaje muy rico para el análisis, debido a las peculiaridades de su composición:

En tanto que don Quijote *pasaba* el libro, *pasaba* Sancho la maleta, sin dejar rincón en toda ella, ni en el cojín que no buscarse, escudriñase e inquiriese, ni costura que no deshiciese, ni vedija de lana que no escarmenase, porque no se quedase nada por diligencia ni mal recado; tal golosina había despertado en él los hallados escudos, que *pasaban* de ciento (I, 23, p. 284).

Primero, el paralelismo mediante la distribución de cada uno de los personajes según sus intereses: para uno *pasar* era leer, para el otro el desvalijamiento de la maleta. Por un lado, está un don Quijote casi

estático, concentrado en la lectura; por otro, un Sancho cuyas mañas poco a poco adquieren velocidad, marcada por la enumeración y la gradación semántica de los verbos, que además forman un eco<sup>10</sup> al estar conjugados todos en el mismo tiempo; al final, el narrador nuevamente usa *pasar*, pero con el significado de *exceder*.

Vayamos ahora al último apartado, que también es muy productivo e interesante.

### Adejtivaciones y creaciones léxicas lúdicas

Sobre todo en la Segunda parte encontramos ciertas palabras que no tienen ningún antecedente sonoro, es decir, no forman eco; sin embargo, Cervantes les ha añadido un sufijo o un prefijo que las hace particularmente acústicas. Puede llegar a suceder que estas palabras se acumulen y entonces se perciba esta estrategia mucho mejor.

Don Quijote transforma al barbero en “señor *rapador*”, señor *rapista*” y “señor *Bacia*”. Sancho llama a maese Pedro “señor *monísimo*”, por su mono. El acompañante del Caballero del Bosque es referido como “caritativo *bosqueril* escudero”. Sobre este mismo, el narrador cuenta que “Sancho [...] no quiso quedar solo con el *narigudo*”, y más tarde lo llama “el ya *desnarigado* escudero”. Pero el narrador llega al extremo al final del capítulo XIV: “donde los deja la historia [a don Quijote y Sancho] para dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su *narigante* escudero”, pues forma un neologismo con *narigudo* y *andante*.

Encontramos muchos ejemplos con el sufijo -esco, -esca, formas despectivas que no obstante reivindicar a los protagonistas, pues siempre atenúan sus desventuras y, como bien afirma Isaías Lerner, tienen “evidente valor humorístico” y “alto valor expresivo”.<sup>11</sup> El narrador habla de coloquio *dueñesco*, del *dueñesco* escuadrón, género *dueñesco*;

<sup>10</sup> Cf. A. Rosenblat, *op. cit.* Como parte de los juegos fónicos que conforman la lengua literaria de la obra, el autor también incluye lo que denomina *ecos*.

<sup>11</sup> Isaías Lerner, “El *Quijote* palabra por palabra”, en *Edad de Oro*, núm. 15, 1996, p. 68 n.

más adelante de la canalla *gatesca*, de las *gatescas* heridas de don Quijote; éste se refiere a la canalla *hechiceresca*; el supuesto médico de Sancho habla de bodas *labradorescas*, pero el escudero dice del médico que éste fue insulano *gobornadoresco*.

Termino ahora con uno de los momentos estelares de la Segunda parte, que funciona a partir de la acumulación de superlativos empleados por la condesa Trifaldi al presentarse ante don Quijote: “Confiada estoy, señor *poderosísimo*, *hermosísima* señora y *discretísimos* circunstantes”, y viene una coma colocada con maestría tras la cual se desencadena la burla:

que ha de hallar mi *cuítsima* en vuestros *valerosísimos* pechos acogimiento [...] pero antes que salga a la plaza de vuestros oídos, por no decir orejas, quisiera que me hicieran sabidora si está en este gremio, corro y compañía el *acendradísimo* caballero don Quijote de la *Manchísima* y su *escuderísimo* Panza.

El que la condesa, barbuda por cierto, haga superlativos cuita, escudero y Mancha, que son sustantivos, es el colmo de la exageración, de la afectación y de la burla por parte de ella; pero por parte de Cervantes una estrategia magnífica que no termina ahí, pues Sancho no se deja y asesta: “El Panza [...] aquí está, y el don *Quijotísimo* asimismo; y así podréis, *dolorosísima dueñísima*, decir lo que *quisieridísimis*; que todos estamos prontos y *aparejadísimos* a ser vuestros *servidorísimos*” (II, 38, p. 330).<sup>12</sup>

Aunque en este espacio sólo he podido referir algunos de los juegos fónicos que hay en el texto, me parece que no hay lugar a dudas: su abundancia no es ingenua porque cumplen con funciones específicas, como la atenuación de sentido, la construcción de personajes por su habla o por sus valores ligados a la comicidad. Respecto de la clasificación que propuse, es claro que los dos primeros grupos están mucho más asociados a lo que entendemos por juegos fónicos que aquellos que

<sup>12</sup> El juego sigue en el capítulo L, donde hay un eco de lo anterior cuando el paje de los duques llega con Teresa Panza, que de pobre labradora pasa a “mujer *dignísima* de un gobernador *archidignísimo*” (p. 417).

tienen que ver con la polisemia o con palabras que están en potencia en la lengua, según los prefijos o sufijos que se le añadan. A pesar de esto, es claro que todas estas estrategias implican modulaciones de la voz y cambios de tono. Su presencia demanda que tales juegos se escuchen, por lo que implican la lectura en voz alta. A partir de esto me surge una pregunta con la que termino: ¿no será el *Quijote*, además de todo lo que nos es ya, una escuela para la vocalización de otros textos de la época? Los ejemplos de Ames Haven Corley, Hatzfeldt y Rosenblat más los que aquí se han sugerido están a la espera de oídos atentos que tomen en cuenta que resulta bastante seguro que, en su tiempo, el *Quijote*, además de leerse, también se oía.

## La recreación de refranes y otros juegos en el *Quijote* de 1605

● NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Acorde con esta celebración de los cuatrocientos años de la Primera parte del *Quijote*, que reza “El que a buen árbol se arrima...”, exploraré los refranes, centrándonos en uno de los múltiples acercamientos que se pueden realizar sobre este tema en el *Quijote*: el juego que realiza Cervantes con y a través de ellos. Les llamo refranes por ser el nombre con el que los designa Cervantes, pues en su época los refranes, los proverbios y las frases proverbiales significaban lo mismo aunque se denominaran de diferentes maneras.

La incorporación de refranes en los textos literarios era un recurso habitual que contaba, a principios del siglo XVII, con una gran tradición en el ámbito español, al igual que la alteración de su estructura formal para adecuarlos al discurso literario. Los escritores eran conscientes de los valores connotativos y los diversos efectos (de remotivación semántica, de apelación al lector, lúdico, etcétera) que se derivan de la alteración de los refranes. Cervantes no fue la excepción, pero sí fue excepcional la riqueza y las posibilidades de experimentación, de juego y de utilización estratégica que les dio en el *Quijote*.

La lengua es patrimonio de todos, un bien colectivo y un lugar común, dice Rosenblat, pero añade que es, a la vez, un acto de expresión individual y que la creación literaria consiste en convertir la lengua común en un bien original y propio. Cervantes, nos dice este autor, se complacía en jugar con los lugares comunes.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cf. Ángel Rosemblat, “La primera frase y los niveles lingüísticos del *Quijote*”, en *Historia y crítica de la literatura española. II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Francisco Rico, coord. Ed. de Francisco López Estrada. Barcelona, Crítica, 1980, p. 702.

Son varios los juegos que realiza Cervantes en el *Quijote* de 1605 con los refranes, juegos que hemos dividido en tres tipos generales: las veces que los enuncian, el contexto en que se acomodan y la recreación, es decir, las modificaciones que, sobre los textos más o menos fijados por la tradición, realiza Cervantes, hasta el punto paradójico de crearlos.

Comenzaremos por tratar los sujetos de enunciación. Sancho, como es ya proverbial, encabeza la lista de quien más utiliza refranes, pero la diferencia con los enunciados por don Quijote es mínima, proporción que se revertirá en el *Quijote* de 1615. Sin embargo, en este trabajo nos detendremos en dos sujetos de enunciación que ejemplifican el juego que realiza Cervantes, y que les siguen a los personajes anteriores en número de refranes enunciados: el narrador y Urganda la Desconocida.

El narrador cuenta lo que dicen los personajes en estilo directo o indirecto y, de este modo, los personajes enuncian los refranes; pero son cuatro los que el narrador utiliza dirigiéndose al lector-oidor como su interlocutor; y uno más aparece en el prólogo en voz de su autor. El autor del prólogo enuncia sin alteración, es decir, como se encuentran en otros registros anteriores y con una introducción: “y sabes lo que comúnmente se dice, que ‘debajo de mi manto, al rey mato’” (I, Prólogo, p. 10),<sup>2</sup> en conversación directa y en complicidad con el “carísimo” y “desocupado lector”.

El primer refrán del Narrador lo enuncia como una conclusión ante la quema de la biblioteca de don Quijote: “se cumplió el refrán en ellos [los libros] de que pagan a las veces justos por pecadores” (I, 7, p. 89), también lo introduce, comprobando su veracidad: “se cumplió el refrán”, y lo relativiza al decir “a las veces”.

Más adelante, el Narrador describe que el Cura y el Barbero deciden desaparecer también el aposento y, en forma de comentario para el lector-oidor, intenta explicar la motivación de los censores: “quizá quitando la causa, cesaría el efeto” (I, 7, p. 89). Este refrán no tiene introducción y el tiempo de los verbos está modificado por la presencia de la duda.

<sup>2</sup> Todas las citas al *Quijote* corresponden a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 3a. ed. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1999.



Cide Hamete Benengeli, historiador árabe, narra la cena con los cabreros y, según el traductor, cuando describe la bebida, parafrasea el refrán “Arcaduces de añoria, el que lleno viene, vacío torna”<sup>3</sup> —forma en que suele registrarse—, al decir: “ya lleno, ya vacío, como arcaduz de noria” (I, 11, p. 121). Lo altera tanto en la forma como en la sintaxis, le quita la rima y sin introducción lo aplica no a un sujeto, sino a un objeto: el cuerno, el cual cobra vida yendo y viniendo hasta vaciar un zaque de vino. Segunda vez que lo aplica a un objeto.

El último refrán del Narrador se encuentra en el pasaje insertado en la segunda edición de Juan de la Cuesta, en donde se cuenta el hallazgo del rucio; aquí, el juego con el refrán consiste en personalizar una generalización, y, de este modo, contradecir la propiedad de validez general para todos los hablantes y en todas las épocas. El Narrador separa los componentes del refrán en elementos concretos: “por el hilo del gitano sacó el ovillo de su asno, como era la verdad” (I, adición al capítulo 30, p. 1234).

Este último refrán se enuncia dos veces más, en voces, contextos y formas diferentes. De este modo, Cervantes muestra la diversidad de aplicaciones y juega con los elementos léxicos que lo conforman. Primero aparece en la forma común en que se registra en otras fuentes: “por el hilo se sacará el ovillo” (I, 4, p. 69), enunciado por el mercader burlón que pide el retrato de Dulcinea. Ya establecido el refrán, Cervantes juega con él cuando lo vuelve a traer a la obra, esta vez en voz de Sancho Panza, quien particulariza la generalización y lo aplica por equivalencia acústica: Fili-hilo: “que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo” (I, 23, p. 253). El lector-oidor escucha primero el refrán y después la explicación que da Sancho de por qué lo utilizó:

—¿Qué hilo está aquí? —dijo don Quijote.

—Paréceme —dijo Sancho— que vuestra merced nombró ahí hilo.

—No dije sino *Fili* —respondió don Quijote—, y éste sin duda es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto (I, 23, p. 253).

<sup>3</sup> Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*. Salamanca, Juan de Cánova, 1555, f. 15r.

Otro juego con el sujeto de la enunciación y con el receptor aparece en los versos preliminares con Urganda la Desconocida, maga protectora de Amadís, personaje de otra tradición, pero que conoce muy bien el refranero español, pues comienza sus décimas dedicadas “Al libro de don Quijote de la Mancha” con un refrán incompleto: “Si de llegarte a los bue[nos]” (I, versos preliminares, p. 21). A pesar de estar expresado con un condicionante, se puede reconocer detrás el refrán “Allégate a los buenos y serás uno dellos”,<sup>4</sup> y lo que aconseja. Al igual que el segundo refrán de esta décima: “De manos a bo[ca]” (I, versos preliminares, 21). Como sucede con los otros refranes incompletos que se verán más adelante, el interlocutor, en este caso el libro, no necesita escuchar el refrán completo, los elementos enunciados bastan para transmitir el mensaje y para que se interprete el significado paremiológico.

En la segunda décima sí aparecen los refranes completos, aunque también en versos de cabo roto: “que el que a buen árbol se arri[ma] / buena sombra le cobij[er]”; y, “que a osa[dos] / favorece la fortu[na]” (I, versos preliminares, p. 22).

Pasemos ahora al contexto. Existen refranes que se insertan en él por una asociación léxica, como si una palabra hiciera venir a la memoria la frase fijada en él. Entre éstos se encuentra el enunciado por el Cura: “tras la cruz está el diablo” (I, 6, p. 79), que justifica la quema del libro por asociación directa al título de éste: *El caballero de la cruz*.

Es la presentación de Sancho como “enunciador de refranes”, su primero en la obra: “váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza” (I, 19, p. 207), el que está literalmente asociado al contexto. Es decir, el ambiente que creó Cervantes corresponde estrecha y literalmente con lo que el refrán expresa: está el muerto presente, don Quijote y Sancho son los vivos hambrientos y, si don Quijote insiste en ver al muerto y no dejarlo ir a la sepultura, corren el peligro de que vuelvan los encapuchados y se venguen de ellos. ¿Cervantes crea el ambiente que se corresponde al refrán, o Sancho encuentra, para enunciar su primer refrán, el contexto exacto? No puede venir aquí un refrán más a propósito. En un refrán, y también en otras paremias, existe un sentido

<sup>4</sup> Pedro Vallés, *Libro de refranes compilado por el orden del abc*. Zaragoza, Juana Millán, 1549, f. [7] v.

figurado interpretable dentro de un contexto; se superpone a un enunciado textual, literal, otro que está fuera del texto mismo y que expresa un concepto más amplio. Sin embargo, aquí parece que se reproduce el momento originario del cual se pudo desprender el refrán, para aplicarse luego, metafóricamente y por extensión, a situaciones afines.

Los miembros de una comunidad lingüística, que han aceptado y transmitido los refranes, reconocen su sentido. Sin embargo, otro juego presente en el *Quijote* de 1605 consiste en cómo escucha don Quijote los refranes, pues en dos ocasiones no interpreta el sentido figurado sino que, por sus componentes literales, les da otro sentido. La primera situación se produce cuando la sobrina quiere convencerlo de que se quede en su casa, argumentando que debe considerar que “muchos van por lana y vuelven tresquilados” (I, 7, p. 90). Don Quijote no interpreta el sentido metafórico del refrán, “cuando uno piensa que ha de venir ganancioso de alguna jornada y trato, y vuelve con pérdida”,<sup>5</sup> sino que interpreta el volver trasquilado como si le fueran a aplicar a él la pena impuesta a los delincuentes, que consistía en cortarles el pelo:

—¡Oh sobrina mía —respondió don Quijote—, y cuán mal que estás en la cuenta! Primero que a mí me tresquilen tendré peladas y quitadas las barbas a cuantos imaginaren tocarme en la punta de un solo cabello.

No quisieron las dos replicarle más, porque vieron que se le encendía la cólera (I, 7, p. 91).

La segunda sucede tras un comentario de Sancho, después de que don Quijote le manda ensillar a Rocinante para ir presto a cumplir con la restitución de Micomicona en su reino. Sancho, que ha visto a la princesa “hociándose” con uno de la venta, meneando la cabeza dice: “hay más mal en el aldegüela que se suena” (I, 46, p. 533). A lo que don Quijote responde:

—¿Qué mal puede haber en ninguna aldea, ni en todas las ciudades del mundo, que pueda sonarse en menoscabo mío, villano?

<sup>5</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid, Castalia, 1995, p. 700a.

—Si vuestra merced se enoja —respondió Sancho—, yo callaré y dejaré de decir lo que soy obligado como buen escudero y como debe un buen criado decir a su señor (I, 46, p. 533).

Don Quijote interpreta los dos refranes como un ataque personal, como comentarios que le ofrecen trabas para cumplir con sus objetivos. Se irrita en ambas ocasiones, pues ni él es un delincuente para que lo “tresquilen”, ni tiene por qué sonar en las aldeas nada en su perjuicio. En estos casos, quien enunció el refrán no puede seguir dialogando por el enojo de don Quijote y porque se rompe la posibilidad de comunicación, ya que se está hablando en dos niveles distintos: el figurado y el literal, o con una interpretación propia y no la de la tradición.

Además de los juegos anteriores a través de los refranes en el contexto, Cervantes juega con ellos al recrearlos, al alterar su estructura formal. Por ejemplo, la enunciación de sólo una parte del refrán. Se suman a las dos de Urganda de la primera décima mencionadas antes otros tres refranes en forma incompleta. En dos contextos similares don Quijote advierte a Sancho quién es el amo. Primero con la última parte del refrán: “[...] mal para el cántaro” (I, 20, p. 221) y, más adelante, con la primera parte de otro: “tantas veces va el cantarillo a la fuente...” (I, 30, p. 354). Existe un doble juego, ya que tanto el personaje a quien van dirigidos, Sancho Panza, como el lector-oidor deben ser quienes, reconociendo este material cultural, lo completan mentalmente. Don Quijote sólo necesita aludir al “cántaro” para dar a entender todo el significado de ambos refranes.

El otro refrán truncado o incompleto lo enuncia el “sobrebarbero” que se resigna a perder su albarda: “allá van leyes”, etcétera (I, 45, p. 524) [do quieren reyes], refrán que por sí mismo hace una crítica a las autoridades civiles, y cuyo truncamiento permite, junto con el ambiente dispartado de la Venta, hacer pasar inadvertida dicha crítica.

Otro juego consiste en la modificación de la parte final del refrán en el que las funciones apelativas y metalingüísticas son las que entran en juego continuo, ya que el receptor, sorprendido ante la nueva configuración, se ve obligado a actuar más activamente en la decodificación del mensaje, recomponiendo el texto originario a partir de la fórmula novedosa. Dos refranes modificados en su segunda parte o parte final

son enunciados por Sancho Panza: “mas quiera Dios, torno a decir, que orégano sea y no batanes” (I, 21, p. 224), en el que sustituye “y no se nos vuelva alcaravea” por “batanes”, pues, por un lado, éstos están más cercanos en su experiencia inmediata y, por otro, la modificación se presta para expresar una ironía. La otra es: “quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga” (I, 31, p. 362), cuya segunda parte dice originalmente: “por mal que le venga no se enoje”. Este cambio es o una prevaricación de Sancho, o bien, un esfuerzo por modificar el refrán para que don Quijote, quien seguramente se va a enojar, no se venga en él cuando reconozca su mala elección.

El cautivo justifica la conducta del general de los alárabes, quien ahorca a sus subordinados por matar a Pagán de Oria, diciendo: “el cual cumplió con ellos nuestro refrán castellano, que ‘aunque la traición aplace, el traidor se aborrece’” (I, 39, p. 458). Modifica el refrán “La traición aplace, más no el que la hace”,<sup>6</sup> al iniciarlo con *aunque* y añadir el matiz del aborrecimiento que no se incluye en las fuentes consultadas. La verdad y la universalidad de los refranes castellanos es tal, que también funciona para los turcos.

Don Quijote, en su discurso de las armas y las letras, modifica el refrán “Lo que más trabajo cuesta, más dulce se muestra”,<sup>7</sup> al decir: “aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más” (I, 38, p. 447). Don Quijote le da un carácter enfático, pues no sólo lo que cuesta más es dulce, sino que “debe de” estimarse en más.

Otro tipo de modificación, más sutil que las anteriores, realiza Cervantes al permutar unos vocablos por otros, escogidos del mismo campo semántico, como en el caso de: “Más vale migaja de rey que merced de señor” (I, 39, p. 451). El padre del cautivo emplea la palabra *merced*, “las gracias o dádivas que los señores hacen a sus criados”,<sup>8</sup> y no *zatico*, “pedazo”<sup>9</sup> como en las otras fuentes revisadas: “Más vale migaja de rey, que zatico de caballero”.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> P. Vallés, *op. cit.*, f. [39] v.

<sup>7</sup> *Ibid.*, [40]r.

<sup>8</sup> S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 749b.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 986a.

<sup>10</sup> H. Núñez, *op. cit.*, f. 72v.

En “váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza” (I, 19, p. 207), Sancho utiliza la palabra *sepultura*, las otras fuentes registran *fosada* o *huesa*, y añade verbo a este refrán, que se registra sin él en forma rimada: “El muerto a la fosada, y el vivo a la hogaza”.<sup>11</sup>

Pasemos ahora a la creación. Parece contradictorio que un escritor pueda crear un refrán, pues se supone que, como dice Alejandro de Cánova —librero, impresor del refranero de Hernán Núñez—, los refranes españoles tienen más avisos “por el parecer y la experiencia de muchos, y por muchos años”.<sup>12</sup> Sin embargo, algunos autores afirman que sentencias del *Quijote* se han convertido en refranes aunque en un principio no lo fueran, ya que se creó una simbiosis entre la creación literaria y la sabiduría popular, que permitió al pueblo considerar suyos “los refranes cervantinos”,<sup>13</sup> pues, aunque nacidos de su obra, el pueblo los escogió como refranes “por la brevedad, belleza y gracia con que estaba expuesta una verdad”.<sup>14</sup>

Crear un nuevo refrán no es difícil para escritores como Cervantes, pues se puede conseguir siguiendo el modelo, pero, sobre todo, se volvieron refranes algunas fórmulas de lenguaje creadas por él porque pasaron al pueblo, quien las aceptó y las asimiló, es decir, se proverbializaron, se volvieron refranes.

De este modo, nos aventuramos a decir que en el *Quijote* de 1605 existen refranes que son creaciones de Cervantes. Para fundamentar esta idea nos basamos en que estos refranes no los hemos encontrado registrados ni en los refraneros ni en las obras consultadas compuestas con anterioridad a 1604 y que, sin embargo, aparecen en registros posteriores a esa fecha. Uno de estos registros es de especial interés: el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de Gonzalo Correas, terminado hacia 1627, es decir, con tiempo suficiente para utilizar el *Quijote* como una de sus fuentes.

<sup>11</sup> *Ibid.*, f. 41r.

<sup>12</sup> *Ibid.*, sf.

<sup>13</sup> Vicente González Martín, “El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII”, en *Paremia*, núm. 6, 1997, p. 286.

<sup>14</sup> Antonio Castillo de Lucas, “Refranes de aplicación médica en el *Quijote*”, en *Paremia*, núm. 5, 1996, p. 43.

Hay refranes en el *Quijote* de 1605 que se ajustan a tópicos de la época pero cuya formulación parece ser de Cervantes, como, por ejemplo: “Cada uno es hijo de sus obras”. La concepción de que las obras personales, no el linaje, son las que configuran un lugar y un derecho es un tópico renacentista ya incluido en la *Celestina*: “Las obras hacen linaje”,<sup>15</sup> pero, la formulación tal como la enuncian don Quijote ante Andrés y Juan Haldudo (I, 4, p. 65), y Sancho Panza ante el Barbero (I, 47, 546), no la encontramos registrada hasta el *Vocabulario* de Correas.<sup>16</sup>

“Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano” (I, 25, p. 273). Existen varios refranes que se acercan por su contenido, como “Todos nacemos desnudos y así habemos de volver”<sup>17</sup> pero ninguno con la formulación de Sancho Panza, la cual consigue la rima pero no expresa una generalización, más bien expresa, como lo hace Job, una postura personal: “Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo volveré allá”.<sup>18</sup>

“De sabios es guardarse hoy para mañana” (I, 23, p. 249). Hay refranes que juzgan que es importante el guardar y el guardarse: “Quien se guarda, Dios le guarda”,<sup>19</sup> o “Guardar para mañana: que vendrá la mañana, y habrá gana”.<sup>20</sup>

“El hacer bien a villanos es echar agua en la mar” (I, 23, p. 248). Varios refranes recomiendan no hacer bien al villano o al malo o al ruin, y se expresan a manera de consejo: “No hagas bien al malo, y no te dará mal pago”.<sup>21</sup> Don Quijote expresa una generalización.

<sup>15</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*. 13a. ed. Ed. de Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2002, p. 229.

<sup>16</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Ed. de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid, Castalia, 2000, p. 146.

<sup>17</sup> Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*. Ed. de José Luis Alonso Hernández. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 747, núms. 2943 y 2947.

<sup>18</sup> *Job*, 1, 21.

<sup>19</sup> H. Núñez, *op. cit.*, f. 114r.

<sup>20</sup> G. Correas, *op. cit.*, p. 367.

<sup>21</sup> H. Núñez, *op. cit.*, f. 86r.

Finalmente, uno de los refranes del *Quijote* de 1605 no lo hemos encontrado en los registros consultados, ni tópicos similares: “quien está ausente todos los males tiene y teme” (I, 25, 276). Don Quijote lo enuncia citando lo que “el pastor de marras, Ambrosio ha dicho”: “y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas” (I, 14, p. 152), por lo que don Quijote sintetiza esta experiencia en la forma de un refrán.

Todos estos juegos no sólo continuarán en el *Quijote* de 1615, sino que se potenciarán, ya que el número de refranes se eleva considerablemente, y, como dijimos al principio, el observar cómo juega con y a través de ellos es sólo uno de los aspectos a estudiar acerca de la utilización que les da Cervantes como estrategias narrativas y lúdicas.



## Sobre las consideraciones del emblematismo en la composición del *Quijote*

● ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

Toda pasión crítica tiene su propia historia: los precedentes de su expresión característica, el chispazo que la desata, las direcciones acordes o contrapuestas de su crecimiento y las revueltas que la llevan a madurar o a declinar, dependiendo del éxito en recuperación de su objeto de estudio, así como de la relevancia y oportunidad de sus valoraciones. En el caso que nos ocupa ahora, el de los críticos que se han abocado a despejar la cuestión del emblematismo en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, sin detenernos a examinar los textos que precedieron a la conformación de su signo característico, podemos mencionar como punto de partida la publicación, en forma de ensayos separados en revistas especializadas, de la tesis doctoral de 1955 de Karl Ludwig Selig.<sup>1</sup> Aparecidos en 1955, 1957, 1963 y 1965,<sup>2</sup> Selig nos ofrece en ellos diversas consideraciones sobre los emblemistas españoles Saavedra Fajardo, Solórzano Pereira, Núñez de Cepeda, Juan Horozco, Sebastián de Covarrubias, Alonso de Ledesma y Francisco Villalva. Contribuyeron en esta labor exploradora del universo del emblematismo hispánico los ensayos de Robert J. Clements<sup>3</sup> y la fun-

<sup>1</sup> Respecto de Cervantes y su obra, a pesar de que suele mencionarse un ensayo de Ricardo de los Arcos, de 1950, titulado “Las artes y los artistas en la obra cervantina” (en *Revista de Ideas Estéticas*, VIII, 32, 1950), no lo consideraré aquí por ocuparse más bien de la pintura que de la emblemática; lo mismo del trabajo de Margarita Levisi, “La pintura en la narrativa de Cervantes” (en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48, 1978, pp. 293-235).

<sup>2</sup> Cf. Pedro F. Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year of 1700*. Durham/Londres, Duke University Press, 1990, p. 142.

<sup>3</sup> Robert J. Clemens, “On *armas y letras*: Pen and Sword in Renaissance Emblem literature”, en *Modern Language Quarterly*, 5, 1944, pp. 131-141, y “Princes and Li-

damental obra de Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*.<sup>4</sup> Como una convención meramente organizadora, revisaremos los aportes más notables sobre nuestro tema, el emblematismo en el *Quijote*, década por década, partiendo de la de los años setentas. Dos cuestiones preocupaban entonces a los estudiosos interesados en las relaciones entre literatura y pintura en la cultura renacentista y barroca en España: el principio de composición de la *istoria*<sup>5</sup> en el sentido que le dio en el siglo XV León Bautista Alberti: correcta distribución de objetos y figuras en el espacio pictórico atendiendo a la narración representada, y la hegemonía de los *Ejercicios...* ignacianos en las artes visuales desde las últimas décadas del siglo XVI. Ambos, el principio de la composición narrativa en las representaciones visuales y la reflexión moralizante a partir de ellas, serán las condiciones básicas de la cultura emblemática. A este respecto no hay que olvidar la formación temprana de Cervantes en los colegios jesuitas del sur de España. En su primer ensayo sobre el emblematismo cervantino,<sup>6</sup> dedicado a la formidable batalla contra los rebaños de ovejas en la Primera parte del *Quijote* (cap. XVIII), Selig observa que la ecfraasis de las batallas constituía ya un género menor en la literatura latina heredado a los italianos del Renacimiento, tradición de la que participaron pintores como Zuccaro o Tintoretto y en la cual el catálogo de divisas tenía un lugar especial.<sup>7</sup> Recordaremos que don Quijote realiza una descripción fantástica de los blasones que, según el protagonista, ostentan los borregos. Será hasta la década siguiente cuando Marisa Álvarez precisará el emblema relativo a este episodio. Antes, en 1974, apareció un trabajo

terature: A Theme of Renaissance Emblem Books”, en *Modern Language Quarterly*, 16, 1955, pp. 114-123.

<sup>4</sup> Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.

<sup>5</sup> Leon Battista Alberti, *Tratado de pintura*. México, UAM Azcapotzalco, 1998 (Ensayos, 6), Libro Segundo, pp. 97-114.

<sup>6</sup> Karl-Ludwig Selig, “The Battle of the Sheep (*Don Quijote*, I, XVIII)”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, 1-2. Nueva York, Casa de las Españas/Columbia University, 1974-1975, pp. 63-71.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66.

muy sugerente de Pierre L. Ullman<sup>8</sup> en el cual se hace un extenso escrutinio del emblematismo en el capítulo del carro de *Las cortes de la muerte*, el XI de la Segunda parte. Este pasaje es un caso elocuentísimo no sólo como ejemplo de una compleja construcción emblemática dentro del discurso narrativo, sino también como muestra de las peculiares técnicas de Cervantes para invertir con ironía la enseñanza moral de los emblemas y, además, de cómo los críticos pueden diferir en su particular decodificación de dichos contenidos. Ullman señala la contradicción en que parece incurrir Sancho al llamar “Demonio” al bufonesco personaje que salta sobre su rucio, cuando es el Demonio quien guía la carreta. Independientemente de las disquisiciones de Ullman, quien toma la confusión como una crítica al ascetismo errado, parece evidente la intención de Cervantes de establecer una ambigüedad, pues llama con decisión “Diablo”, con mayúscula, al fallido ladrón cuando tiene que proseguir a pie. Será poco después (1979-1980) cuando Francisco Márquez Villanueva<sup>9</sup> observe cómo el *Elogio...* de Erasmo muestra aquí su ascendiente sobre Cervantes. Para este crítico, el autor pone en juego la ironía al distorsionar el papel tradicional y emblemático de los personajes del carro de la muerte. Márquez vincula este capítulo del *Quijote* con el *Narrenschiff* o *Nave de los locos*, del alemán Sebastián Brant, precursora del *Elogio...* No obstante, a pesar de brindarnos un utilísimo repaso de las influencias y presencia directa del

<sup>8</sup> Pierre L. Ullman, “An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco’s Disguises”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicado a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Comp. y selec. de Joseph M. Solá-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani. Barcelona, Ediciones Hispam, 1974 (Lacetaia), pp. 223-238.

<sup>9</sup> Francisco Márquez Villanueva, “La locura emblemática en la Segunda parte del *Quijote*”, en *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995 (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2), pp. 23-57. Sus primeros trabajos fueron “Un aspect de la littérature du ‘fou’ en Espagne” (en *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*. Ed. de A. Redondo. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, pp. 233-250), y “La locura emblemática en la Segunda parte del *Quijote*” (en *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*. Ed. de M. McGaha. Newark, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 87-112; reimpresso en sus *Trabajos y días cervantinos*, pp. 23-57).

texto de Brant en la España de Cervantes,<sup>10</sup> no comenta mayormente el importante detalle: quien conduce la carreta de las cortes es el Demonio y no la Locura. Robert Klein<sup>11</sup> nos da la clave al referir que en Francia, a principios del siglo XVI, la versión de Josse Bade de la obra de Brant representa en la susodicha nave la caída del hombre, y aunque coincide con Brant en dividir a los locos según los cinco sentidos corporales para asociarlos a los vicios, la diferencia es que coloca a los demonios al mando de la nave, oponiéndola a la nave de la Iglesia.<sup>12</sup> No es extraño que esto llegase a Cervantes, considerando la penetración hispana del texto de Brant. Todos los de la tropa son demonios, como bien claro lo tienen don Quijote y Sancho al final. Más aún: todos son actores y representan una farsa. Años después, en la década de los noventas, John T. Cull comenta a su vez este episodio y extrae una conclusión diferente. Pero antes de pasar a este ensayo y de percatarnos de ciertas características de la representación emblemática y su variada decodificación, debemos reparar en otro análisis de Ullman: el capítulo XII, donde Sansón Carrasco aparece como el Caballero de los Espejos. La caracterización de Sansón perdura hasta el capítulo XV, aunque en los intermedios se autonombra el Caballero del Bosque. Aquí Ullman describe una serie de isotopías del espejo tanto en la distribución de las variantes espejo-bosque-bosque-espejo, como en la función especular que Sansón tiene frente a la locura de don Quijote. En cuanto al valor emblemático de estos capítulos, la referencia es Sebastián de Covarrubias, de quien menciona cinco emblemas<sup>13</sup> con probables resonancias en este episodio: un mono contemplándose en un espejo, enamorado de sí mismo o intentando autoconocerse, según los distintos usos que se le han dado basándose ya en el epigrama o ya en el comentario; unos espejuelos o gafas incapaces de separar la verdad de las sombras; un espejo que refleja un tablero de ajedrez; un

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>11</sup> Robert Klein, "El tema del loco y la ironía humanista", en *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el renacimiento y el arte moderno*. Recop. y present. de André Chastel. Trad. de Inés Ortega Klein. Madrid, Taurus, c. 1980, pp. 393-408.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>13</sup> P. L. Ullman, *op. cit.*, pp. 227-232.

esqueleto que sostiene un espejo hacia el espectador, con obvias intenciones admonitorias, y una luna contemplándose en un espejo (o luna). Este último viene a cuento cuando en el capítulo LXIV reaparece Sansón como el Caballero de la Blanca Luna. De especial interés resulta para nosotros el uso isotópico de los símbolos especulares, el cual no sólo ayuda a una interpretación integral del papel de Sansón Carrasco en la novela, sino que la enriquece. Más aún, respecto a las lentejuelas o lunillas del traje del Caballero de los Espejos, que Ullman relaciona con las mil caras del teatro, hay que tener en cuenta que los espejos y los lentes, según Robert Klein,<sup>14</sup> eran el atributo constante de los locos, invitando con ironía al autoconocimiento, lo que vuelve a remitirnos al emblema de Covarrubias con el mono mirándose al espejo. Por su parte, Helena Percas de Ponseti,<sup>15</sup> en 1975, hace un extenso análisis de la tesitura visual del *Quijote* en un libro titulado *Cervantes y su concepto del arte*. Percas examina el significado del recurrente color verde en el *Quijote*: es notable el contraste de esta lectura con la que realiza Márquez Villanueva. Otra vez asistimos a un caso de interpretación emblemática diversa, en la que interviene una investigación distinta del contexto cultural y simbólico al que corresponde este color emblemático. Para Percas, el verde significa sensualismo, y acentuado, lujuria. Como es color de la caza, también significa engaño, decepción, disfraz e, incluso, prostitución ideológica. Con estos significados va analizando diversos pasajes del *Quijote* en los cuales ciertos personajes llevan alguna prenda verde. Desde luego, primeramente está el Caballero del Verde Gabán, pero también la indumentaria de la duquesa, juzgada con su marido por Cide Hamete, quien dice que esos burladores eran tan locos como su burlado. Sin embargo, Percas atribuye el color a que los duques van vestidos de caza, además de que engañan a don Quijote. La explicación de Márquez Villanueva resulta más satisfactoria: en la España de tiempos de Cervantes, el verde era el color del sayo destinado a los locos en los hospitales. El color verde, pues, es emblema de

<sup>14</sup> R. Klein, *op. cit.*, p. 400.

<sup>15</sup> Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*. Madrid, Gredos, 1975. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 217)

la locura. En este caso, la lectura isotópica que propone Ullman se aplica fructíferamente: por eso es que Cide Hamete juzga a los duques tan locos como don Quijote, y todos aquellos que van apareciendo con prendas verdes no ocultan la radical insensatez de sus acciones e intenciones. Locos son todos, sin remedio, aun los que cuestionan y pretenden exhibir a don Quijote. Márquez, como dijimos, subraya el papel relevante de la Moria erasmiana en la cultura hispánica, con sus danzas de la muerte y sus triunfos de la locura. El mismo palacio de los duques aparece como una *stultifera navis*,<sup>16</sup> una de las tradiciones más cultivadas en las fiestas populares carnavalescas. El crítico comenta que al escribir y publicar Cervantes el *Quijote*, se vive una suerte de deshielo por el reinado de Carlos II, sobre todo en lugares fuera de Madrid. Cervantes recupera, así, el valor de la risa con toda su calidad estética, no didáctica, sino liberadora: un *relaxum animae*, tal como era antes del concilio. En otro ensayo cervantino, aunque no quijotesco, Karl-Ludwig Selig nos habla ya, en 1973,<sup>17</sup> de la improvisación o “capricho” en la significación emblemática. Selig no explica más, pero poco a poco nos daremos cuenta de que ese “capricho” o libertad selectiva, ya sea elocutiva o interpretativa, es privilegio tanto del autor como del lector. Finalmente, Edward C. Riley,<sup>18</sup> también en 1979, reflexiona sobre la muy probable creación de un emblema de pura estirpe cervantina al final de la Segunda parte. Se trata del pasaje en el que don Quijote desespera por los malos agüeros que le dicen que no volverá a ver a Dulcinea (II, 73). Uno de ellos es la frase que escucha decir entre dos muchachos: “No la has de ver en todos los días de tu vida”; el otro, una liebre que corre perseguida por varios galgos. Hemos de recordar cómo Sancho desbarata las aprehensivas decodificaciones de don Quijote atrapando a la liebre que va a refugiarse a los pies de su burro y ofreciéndosela a su señor, así como descubre ante don Quijote que lo que

<sup>16</sup> F. Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, p. 32.

<sup>17</sup> Karl-Ludwig Selig, “*Persiles y Segismunda*: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture”, en *Hispanic Review*, núm. 41. Pensilvania, University of Pennsylvania Press, 1973, pp. 305-312 (p. 308).

<sup>18</sup> Edward C. Riley, “Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73”, en *Journal of Hispanic Philology*, vol. III, núm. 2. Tallahassee, 1979, pp. 161-174.

los dos muchachos hacían era discutir la compra-venta de una caja de grillos, siendo Sancho el que la paga al dueño y se la presenta a don Quijote como muestra de su interpretación insensata. Riley comenta los diversos y numerosos significados emblemáticos de la liebre, entre los cuales, asevera, debemos elegir guiándonos por las indicaciones del texto. De nuevo vemos en acción la ironía cervantina. Luego, Marisa Álvarez volverá a comentar este pasaje y su calidad emblemática. Riley presenta a Sancho como manipulador del público, tanto don Quijote como los lectores. Torcedor de agüeros, los reinterpreta y banaliza. Pero no menos torcida o sesgada es la interpretación de don Quijote, de quien señala Riley que es en la Segunda parte donde muestra mayor atención a los buenos y malos agüeros. Por ahora baste con apuntar esta apreciación de Riley, quien parece darse por vencido al no encontrar referencia emblemática alguna para la caja de grillos. Pienso que el problema es de carácter lexical: suele decirse de los locos que tienen la cabeza llena de grillos. A pesar de esto, el ensayo de Riley intenta —y creo, con Álvarez, que lo logra por lo que diré más adelante— totalizar la emblemización sistemática de Cervantes en su novela concretando la alegoría de todo el *Quijote* en una imagen, casi diríamos, jeroglífica, en la cual don Quijote, con la liebre en una mano y la caja de grillos en la otra, parece aleccionarnos.

En la década de los ochentas, que en realidad se inicia con la publicación en español de la crítica cervantina de Márquez Villanueva,<sup>19</sup> contamos con una nueva aportación de Selig y otra de Marisa Álvarez, quien presenta su tesis doctoral titulada *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes, don Quijote y los emblemas* y publica un avance, en 1988, en el *Boletín de la Sociedad Cervantista de América*.<sup>20</sup> Parecería una década relativamente pobre en cuanto al emblematismo del *Quijote*, pero el interés en la emblemática y su papel en la cultura del Siglo de Oro siguió rindiendo sus frutos, como sería el estudio de Aurora

<sup>19</sup> Cf. *supra*, n. 9.

<sup>20</sup> La tesis se encuentra en Dissertation Abstracts International, 50-4, 1989. La publicación es: Marisa Álvarez, "Emblematic Aspects of Cervantes' Narrative Prose", en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8. Edición especial, 1988, pp. 149-158.

Egido<sup>21</sup> sobre Gracián y la memoria artificial, tema que también examina a propósito de la publicación de René Taylor sobre Diego de Valadés y su *Retórica cristiana*.<sup>22</sup> Aquí la autora da elementos importantes para comprender el comportamiento de estos sistemas representativos y su inserción en otros géneros, como las obras narrativas. Para Egido, la memoria artificial, compuesta de *loci* (lugares) e *imagines*, implicaba una ordenación eficiente del conocimiento. Ordenación que, es claro, el escritor manipula a su conveniencia. Selig, por ejemplo, en su ensayo de esta década sobre el emblematismo en el episodio de don Quijote y los leones,<sup>23</sup> descubre la yuxtaposición de dos emblemas para lograr un cometido semántico ulterior. Se trata del león y el hurón atrevido, contrastados por don Quijote cuando quiere aludir al contraste entre sí mismo y el Caballero del Verde Gabán. Sobre el león huelga dar los conocidos significados emblemáticos que aparecen en casi todos los repertorios. Sobre el hurón, la alusión se dirige al emblema 82 de Camerarius, que lo pinta como insidioso.<sup>24</sup> Éste es un simple caso de cómo los emblemas se adaptan al discurso narrativo al cual se aplican en cuanto forman parte de él. Será Gracián<sup>25</sup> el que formule, más adelante, los mecanismos específicos de inserción de los emblemas. Marisa

<sup>21</sup> Aurora Egido, “El arte de la memoria y *El Criticón*”, en Aurora Egido *et al.*, *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 25-66. (Reed. Aurora Egido. *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 87-100.)

<sup>22</sup> René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo. Estudio sobre el trabajo de fray Diego Valadés 'Retórica cristiana'*. Madrid, Swan, 1987 (El Compás de Oro). El ensayo de Egido es: “El Nuevo Mundo y la memoria artificial”, en *Ínsula*, núm. 498, Madrid, 1988, 488-489, p. 7.

<sup>23</sup> Karl-Ludwig Selig, “*Don Quixote* II/16-17: Don Quixote and the Lion”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Ed. de Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid, Castalia, 1984.

<sup>24</sup> Se refiere al emblema LXXXII de Camerarius, *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera collecta*. Núremberg, 1595, 84. Véase núm. 14, *ibid.*, p. 331.

<sup>25</sup> Véase mi ensayo “El enigma emblemático de *El sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz”, leído en el IV Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, “Emisión, función y recepción de la literatura emblemática” (20 a 31 de mayo de 2002). Zamora, El Colegio de Michoacán/Conacyt, y actualmente en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/sorjuana.html>>.



Álvarez,<sup>26</sup> por su parte, vuelve a tocar el episodio de la batalla contra las ovejas, pero ahora para identificar el emblema inspirador: el 175 de Alciato, “*Insani gladius*”, traducido como “La espada en manos de un loco”, cuya imagen pinta a Ajax cuando se otorgan las armas de Aquiles a Odiseo. Enloquecido, Ajax ataca a un rebaño de ovejas o a una piara de cerdos, según las versiones, pensando que se trata de soldados griegos. Don Quijote ya ha aparecido de este talante en el enfrentamiento con el vizcaíno (I, 9), pero será otro crítico, Antonio Bernat Vistarini, quien reconocerá (quizá a su pesar, como veremos) el emblema concreto evocado aquí: la empresa LXXV de Saavedra Fajardo,<sup>27</sup> donde dos hombres tratan de luchar hundidos en el lodo hasta la cintura. Álvarez identifica un emblema más: Clavileño como el Pegaso de Belerofonte en el emblema 14 de Alciato.<sup>28</sup> Respecto a su comentario sobre el episodio de los agujeros, lo reservaremos para la discusión sobre Ignacio Arellano.

La década de los noventa tiene como punto de referencia un capítulo relevante sobre la emblemática en el libro de José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*.<sup>29</sup> En ese mismo año se publica el ensayo general “Emblemática y literatura en el Siglo de Oro”,<sup>30</sup> de Aurora Egido. Igualmente, es en 1990 cuando aparece el primer ensayo de John T. Cull<sup>31</sup> dedicado a la prudencia emblemática en la aventura heroica de don Quijote. En él, Cull apunta que la ideología renacentista y barroca del camino medio como el mejor, es decir, la prudencia, es el

<sup>26</sup> M. Álvarez, “Emblematic Aspects of Cervantes Narrative Prose”, en *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>27</sup> El lema es “*Bellum colligit qui discordias seminat*”. Cf. Bernat Vistarini, p. 86 (4), en “Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles, Giuseppe Grilli, 1995, pp. 83-95 (1-13).

<sup>28</sup> M. Álvarez, “Emblematic Aspects of Cervantes Narrative Prose”, en *op. cit.*, p. 156.

<sup>29</sup> José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Ed. corr. y aum. al cuidado de Francisco Abad. Barcelona, Crítica, 1990. (Filología, 21)

<sup>30</sup> Aurora Egido, “Emblemática y literatura en el siglo de oro”, en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte II* (1990), pp. 144-158.

<sup>31</sup> John T. Cull, “Heroic Striving and Don Quixote’s Emblematic Prudence”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 3, 1990, pp. 265-277.

sentido fundamental de la novela. Difundidos no sólo por la literatura emblemática, sino mediante un sinfín de adagios y máximas sobre lo que se llamó la *aurea mediocritas*, los llamados a la prudencia son prodigados por don Quijote en ciertos momentos, analizados por Cull. Uno es el del barbero que pierde su bacía o yelmo de Mambrino, a quien el caballero le acomoda una alusión al prudente castor que se autoemascula, porque sabe que es perseguido precisamente por su olor. En Alciato, este emblema<sup>32</sup> aconseja sacrificar el dinero por la salud y pinta al castor cortándose los genitales de una mordida para evitar que los perros lo cacen. Al final, Cull asevera que las teorías emblemáticas de un Covarrubias no admiten burla, y esta idea la extiende en su siguiente ensayo, aparecido en 1992,<sup>33</sup> sobre la muerte como gran igualadora en el *Quijote*. Ciertamente, el género emblemático, sobre todo el post-tridentino, está marcado por un gran conservadurismo, pero ¿es ésta la visión de la vida que nos da el caballero de la Mancha? John T. Cull opta por tal interpretación. Es así como, al examinar el episodio del carro de *Las cortes de la muerte*, llega a una conclusión harto distinta de la de Márquez Villanueva. La cuestión pone de relieve la polisemia del género, muchas veces abierta ya en un inicio por la propia *suscriptio* o comentario, pero también alimentada de las diversas connotaciones heredadas de fuentes protoemblemáticas y de los mismos usos o aplicaciones del emblema a la vida social y cultural de su tiempo. Es ese “capricho” que apuntaba Selig, la improvisación o libertad creativa, lo que permite que el emblema sirva al propósito simbólico del autor. En la decodificación gozamos de un margen similar de opciones en el cual los lectores elegimos. Para Cull, el pasaje del carro de la muerte previene contra el apego a lo ilusorio, siendo, así, un ejemplo más de la filosofía del desengaño barroco y un llamado al camino de la prudencia y sensatez. Para Ullman y Márquez, el episodio no sólo pone a la Locura al mando de todos, sino que la Locura misma luce demoniaca o el Demonio abufonado, con vejigas y cascabeles. La permutación misma es un rasgo carnavalesco. Incluso aplicando la lectura isotópica que

<sup>32</sup> Cf. *ibid.*, pp. 272-273.

<sup>33</sup> John T. Cull, “Death as the Great Equalizer in Emblems and in *Don Quixote*”, en *Hispania*, 75, 1, 1992, pp. 10-19.

recomienda Riley, la diversidad es inevitable. Cull nos ofrece también algunos buenos consejos en el estudio del emblematismo literario: primero, que debe prevalecer la visualidad al buscar emblemas en el texto; segundo, que no puede sostenerse que Cervantes haya extraído todas estas alusiones sólo de los emblemistas: deben considerarse las influencias indirectas. Poco después, en 1995, Antonio Bernat Vistarini nos advierte que hay un humanismo erasmista y un humanismo jesuítico. Cervantes participa de ambos, adscribiéndose a un relativismo moral característico en él. Como Cull, aconseja cautela en las atribuciones genéticas y distingue entre estructuras y funciones emblemáticas y meros motivos emblemáticos. Previene contra “asociaciones” e “in-citaciones hermenéuticas” que “no es lícito tensar demasiado”.<sup>34</sup> Sin embargo, sostiene que ya es imposible soslayar esta tesitura de la obra cervantina, cuyo autor “vivifica los conceptos abstractos encarnándolos en la biografía concreta de los personajes”.<sup>35</sup> Pero la propuesta más importante de Bernat Vistarini es, sin duda, la que se refiere a la lectura irónica que Cervantes propone en la inmensa mayoría de los casos: “Cervantes nos introduce a la severidad emblemática para, de ahí, lanzarnos al ámbito de lo burlesco sin perder las profundidades de la imagen simbólica”.<sup>36</sup>

En 1994, Aurora Egido publica su libro *Cervantes y las puertas del sueño*.<sup>37</sup> En él trata tres distintas obras: la *Galatea*, el *Persiles* y el *Quijote*. La contribución de Egido ha sido de gran importancia en el estudio de la dinámica lingüística, mental y escritural de la tradición emblemática. Sobre la plataforma de la memoria, sus funciones y mecanismos, Egido señala cómo en Cervantes es la imaginativa lo que escribe en la memoria, pues, en palabras de Huarte de San Juan, hay muchas formas de contar una historia. Asimismo, la memoria determina una ética y una

<sup>34</sup> B. Vistarini, “Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes”, en *op. cit.*, p. 86 (4-5).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 94 (12).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 92 (10).

<sup>37</sup> Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, pp. 33-90.

poética. Como en las tablas o lienzos para pintar, la retórica colocará imágenes de la memoria: palabras, personas, cosas, emblemas, siendo, muchas veces, la imagen el germen de la narración. Retóricamente, no sólo es la ecfrasis —de la imagen a la palabra— el recurso retórico activo en el emblematismo literario, sino también la hipotiposis —de la palabra a la imagen. En 1999, Carlos Brito Díaz<sup>38</sup> ahondará en el tema de la metaficción cervantina haciendo eco de las propuestas de Egido. Según él, la imaginativa se apropia de la sensitiva en el caso del *Quijote*, y este desajuste entre percepción y recepción semántica es, de hecho, un “reconocimiento semiologizador de la escritura cifrada”. Brito complementa de manera puntual lo que enunciaba Riley sobre la lectura mágica que el don Quijote agorero hace de “lo real”. En el año 2000, Ignacio Arellano ofrece, en *Emblemata aurea*,<sup>39</sup> un panorama de los estudios emblemáticos sobre el *Quijote* diferente de este que ahora nos reúne, pues en él se aboca a la recolección y clasificación de los emblemas, tanto los ya mencionados como otros que él detecta. En esta labor casi entomológica, Arellano rehuye los intentos de Selig y Marisa Álvarez de totalizar emblemáticamente la novela de Cervantes. El primero compara la novela del *Quijote* con el emblema de la granada por su organización interna; la segunda, con un emblema cuya imagen serían el caballero y Sancho, cuyo lema sería el título mismo y, la novela, la *suscriptio*. Arellano considera todo esto demasiado metafórico y vago, además de poco útil. No obstante, la cuantiosa recopilación de emblemas que él mismo cataloga como lexicales, es decir, que remiten más a la tradición oral que a la literatura emblemática, nos coloca, por otro lado, en un mar de lugares comunes que no tienen mayor papel

<sup>38</sup> Aurora Egido, “Cervantes al pie de la letra: don Quijote a lomos del ‘Libro del mundo’”, en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, núm. 2, 1999, pp. 37-54.

<sup>39</sup> Ignacio Arellano, “Emblemas en el *Quijote*”, en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Ed. de Rafael Zafrá y José Javier Azanza. Ediciones Akal, 2000. Existen dos importantes trabajos anteriores de Arellano, aunque no relativos al *Quijote*: “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, 77, 1997, pp. 419-443, y “Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes”, en *Anales Cervantinos*, 34. Madrid, 1998, pp. 169-212.

en una lectura develadora. Viene a cuento mencionar otro trabajo, de Daniel Martín, del cual pueden verse los planos mnemónicos en línea.<sup>40</sup> Se trata de un estudio de la Primera parte a la luz del *Calendario de los pastores*, de 1491. Aquí sostiene, con ejemplos verbales y visuales, que Cervantes estructuró toda esta parte, de manera bastante puntual, refiriéndose en los contenidos sucesivos de la narración al orden y simbolismo que guardan los dominios de cada uno de los planetas. Como la Primera parte no es nada corta, el exhaustivo muestreo resulta por demás convincente. Asistiríamos, entonces, a un uso estructurante de una obra protoemblemática. De paso, esto vendría a desmentir a Riley, quien consideraba que la Primera parte es más bien llana en el aspecto simbólico. ¿Acaso, entonces, es descabellado pensar que Cervantes apuntó a un emblema-alegoría de la novela toda?

Hasta aquí hemos sido testigos del punto al que ha llegado la investigación sobre los emblemas en la novela *El ingenioso hidalgo...* Algo similar se ha estado desplegando en el estudio de autores como Quevedo, Calderón, Gracián y otros. En el caso novohispano, no puede negarse un considerable rezago debido a una reticencia prejuiciosa en torno a estos nuevos análisis pero, más que nada, a las limitaciones de los acervos, donde no se cuenta con las ediciones modernas —y a veces tampoco las antiguas— de los libros de emblemas más populares en el Siglo de Oro, entre los cuales están no sólo el de Alciato, sino *Triumphos morales*, de Francisco de Guzmán; *Norte de ydiotas*, de Francisco de Monzón; *Empresas morales*, de Juan de Borja; *Emblemas morales*, de Juan Horozco; *Idea de un príncipe político cristiano*, de Saavedra Fajardo; *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias; *Emblemas moralizados*, de Hernando de Soto, y *Empresas espirituales y morales*, de Francisco de Villalva,<sup>41</sup> por no mencionar a Solórzano Pereira y

<sup>40</sup> Daniel Martín, “Planos mnemónicos de la Primera parte del *Quijote* según el ‘Calendario de los pastores’ (1491)”, en <<http://www-unix.oit.umass.edu/~quijote/Cervantes>> (ponencia leída en Madrid el 5 de mayo de 2000 en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas). El autor ha publicado y ampliado este trabajo en *El Quijote de memoria*. Amherst, Hestia Press, 2004.

<sup>41</sup> Véase B. Vistarini, “Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes”, en *op. cit.*, pp. 84-85 (2-3).

Núñez de Cepeda, a quienes yo nombré por vez primera<sup>42</sup> en relación con la poesía de sor Juana Inés de la Cruz. Igualmente, escasean en las bibliotecas los indispensables repositorios antiguos de emblemas, no sólo los libros de emblemistas, sino libros de historia natural, iconografías, diccionarios antiguos de símbolos, supersticiones y mitología, índices de motivos, refraneros, etcétera.<sup>43</sup> Mientras no se atienda a esta necesidad básica, y considerando el crecimiento cada vez mayor de estos estudios, el presente rezago corre el peligro, por lo menos, de mantenerse durante décadas.

<sup>42</sup> Rocío Olivares Zorrilla, “El sueño y la emblemática (sor Juana Inés de la Cruz)”, en *Literatura Mexicana*, vol. VI, núm. 2. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, pp. 367-398. En esta publicación mía sobre la secuencia emblemática que atraviesa todo el *Primero sueño* me detengo por cuestiones de espacio hasta el emblema de Harpócrates, continuando el análisis emblemático hasta el final del poema en otro ensayo mío: “Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de sor Juana”, publicado en las actas del Simposio de 1995, en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. Ed. de José Pascual Buxó. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998 (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), pp. 179-211.

<sup>43</sup> Cf. E. C. Riley, “Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73”, en *op. cit.*, p. 169.

POÉTICA, DISCURSO  
Y PENSAMIENTO EN EL *QUIJOTE*





## De las “discretas altercaciones” de don Quijote en defensa de los libros de caballerías

● JOSÉ PASCUAL BUXÓ

El capítulo VI de la Primera parte, nunca olvidado por los críticos y comentaristas del *Quijote*, trata del “donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron de la librería de nuestro ingenioso hidalgo”. Recién armado caballero en la venta que le pareció castillo, iniciada apenas la narración de sus graciosas o desgraciadas aventuras, los notables de su aldea, el cura y el barbero, dieron inicio al famoso escrutinio y condena de aquellos libros cuya incesante lectura hizo perder el juicio a don Alonso Quijano. Ya lo decía en el “Prólogo” el agudo y desenfadado interlocutor de Cervantes: la intención del autor no había sido otra que “derribar la máquina mal fundada” de los libros de caballerías que si, por causa de sus “fabulosos disparates”, atraían mayormente las atenciones del vulgo, no por ello dejaban de complacer y admirar a otros lectores más cultos y exigentes. El escrutinio es un juicio sumario en el que, sin embargo, subyace una compleja teoría literaria o, por mejor decir, una vasta y, en ocasiones, polémica reflexión sobre los diversos géneros de mimesis literaria. De la hoguera a la que va a parar toda la descendencia de Amadís de Gaula (Esplandián, Olivante, Florismarte, Palmerín...) sólo se salvan el propio fundador del linaje y la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, por ser éste “un tesoro de contento y una mina de pasatiempos” y “el mejor libro [de caballerías] del mundo”, porque en él “comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos lo demás libros de este género carecen”. Y, en efecto, como bien podrá comprobarse, son *Amadís* y *Tirante el Blanco* los más claros paradigmas morales y escriturales a que se ciñeron tanto don Quijote en su pensamiento y acciones como los desdoblados autores que intervinieron en la redacción de su “verdadera” historia.

Con los mencionados, son muy pocos los libros que merecen el aprecio del cura o, siquiera, su aprobación tolerante, aunque pertenezcan a géneros literarios menos fantasiosos que las novelas de caballerías; de una parte, están los libros de pastores, que también pudieron perturbar el espíritu de don Quijote y, en efecto, lo pusieron en el trance de “andarse por los bosques cantando y tañendo y, lo que sería peor, hacerse poeta”. De los libros de este género, el censor eclesiástico y su brazo secular sólo salvan de las llamas a la *Diana*, de Montemayor —expurgada, eso sí, de los mágicos pasajes en verso—, la novela del mismo nombre de Gil Polo y *El pastor de Filida*, de Luis Gálvez de Montalvo; para no hurtarle el cuerpo a la crítica, Cervantes —“más versado en desdichas que en versos”— hace que el juicio de su *Galatea* quede en suspenso y el libro “recluido” en penitencia hasta tanto no se publique la segunda parte prometida. Resta, en fin, el bloque de la épica: *La araucana*, de Ercilla, *La austriada*, de Juan Rufo, y el *Monserate*, de Cristóbal de Virués, que “son los mejores que en verso heroico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia”. Tres fueron, pues, las clases de libros que contribuyeron a la singular locura de don Quijote: las novelas de caballerías, los libros de pastores y los poemas épicos. Y aunque los primeros fuesen los directamente responsables de que viniera a “perder el juicio”, todos comparten un rasgo en común, el de ser —esencialmente— libros de imaginación entre los que pueden descubrirse notorias confluencias, pues si en los de caballerías la historia fabulosa se enseñoorea de principio a fin, atropellando sin miramiento aquellas apariencias de la verdad que llamamos verisimilitud, en los segundos domina la incontrolada exacerbación del sentimiento amoroso en el ámbito bucólico de una juventud apasionada y, en los últimos, la verdad histórica no teme ennoblecerse y fortificarse con los recursos propios de la ficción poética; además, en todos esos géneros se exaltan —si bien en diversa medida— las virtudes humanas ejemplares: justicia, valentía, amor y fidelidad; esto es, los mismos valores espirituales en que cifra don Quijote la esencia del perfecto caballero andante.

Cansado el cura de su ejercicio inquisitorial, hizo dar al fuego los restantes libros en montón, con lo cual parecía cumplido el propósito del autor de desacreditar, no sólo las novelas de caballerías fabulosas, sino además algunos ejemplares de otros géneros literarios que

entonces estaban más en boga. Pero no acabó ahí su intento. Como bien advirtió E. C. Riley, no hubo, en su tiempo, otro escritor como Cervantes “que diese tanta vida a los problemas de la crítica como él lo hizo. El *Quijote* mismo es una obra de crítica literaria en un sentido muy particular”, pues “ocurre que su teoría y su labor creadora son, en ciertos aspectos, inseparables”.<sup>1</sup> Y así es la verdad. Al cabo de muchas aventuras, y ya al filo del capítulo XXXII, el episodio del reencuentro de don Quijote con Andrés, aquel mozo a quien vapuleó y tornó a vapular su amo, y la maldición del muchacho a todos los caballeros andantes del mundo, que con su afán obsesivo y egoísta de impartir justicia y ganar fama sólo consiguen causar mayores desgracias, se propicia de nuevo el examen de los perniciosos efectos que pueden ocasionar las ficciones caballerescas en el ánimo de sus lectores, tema que, a partir del capítulo XLVII, se prolongará con alternancias en lo que resta de la primera parte de la obra.

En efecto, reunida en la venta toda la “cuadrilla” (esto es, el cura y el barbero en compañía de los protagonistas de los relatos que la crítica suele llamar “intercalados”, muchos de los cuales, saliendo de sus propios contextos narrativos, se incorporan a la trama central del *Quijote*), y acabada la razonable comida que se les sirvió, llega de sobremesa la hora del cuento y la lectura. Ya sabemos que el ventero —aunque no sabía leer— disfrutaba, al igual que Maritornes y los segadores del entorno, la lectura en voz alta de los libros de caballerías, cuyo conocimiento le había anteriormente permitido seguirle el humor a don Quijote en el episodio en que falsamente le armó caballero. Y tornando a mencionar el licenciado en cánones por Sigüenza la causa de la locura del Caballero de la Triste Figura, replica el ventero que tiene por ahí guardados algunos libros de caballerías que “verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos”, y que oyendo referir “aquellos golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolo noches y días”. Opinión a la que se unen la ventera, su hija y su sirvienta, pues si los hombres se contagian de entusiasmo bélico por las valientes acciones

<sup>1</sup> Cf. Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1996.

de los paladines, las mujeres se dejan caer íntimamente en los dulces ensueños del amor cortés.

Por el momento, no dice más el autor, siempre sutil y entreverado, sobre este género de disfrute que la ficción literaria es capaz de suscitar en el espíritu ingenuo de los iletrados, pero lo dice con todas sus letras el propio ventero: verdaderamente, los relatos caballerescos le “han dado la vida”, esto es, lo han instalado, imaginaria y fugazmente, en una nueva y más complaciente forma de su propio ser. Este rapto de la imaginación, conducida por la fuerza seductora de la palabra, les resulta ni más ni menos que un “quitapesares” (“nos quita mil canas”, dice), y esa huída de la moliente realidad cotidiana despierta en ellos una inesperada renovación de los impulsos vitales de la juventud, cuando el propio destino está aún por definirse y concretarse. La diferencia con don Quijote —habrá que insistir en ello en otra parte— es que don Alonso, en su condición de hidalgo pobre, ocioso y propiamente desterrado del mundo y los privilegios de la nobleza cortesana (es decir, ese universo regido por el disimulo y la ambición), puede dar el salto de los niveles de la realidad mostrenca a los de la fantasía altisonante, esto es, puede imponerse a sí mismo los estatutos de una realidad moral —ideal la llaman muchos— que, por supuesto, entra en constante conflicto, no sólo con el mundo exterior o accidental, sino —lo que es más riesgoso— con la falaz configuración ideológica de esa misma realidad mundana, vale decir, con aquella idea del mundo sancionada como indubitadamente verdadera que imponen en la conciencia de todos los individuos de la comunidad los aparatos políticos de un Estado bicéfalo: el de la monarquía absolutista y la Iglesia militante.

Por supuesto, no es del caso discutir aquí las ideas políticas de Cervantes, siempre matizadas por las voces y la condición de sus personajes, sino tan sólo algunas de sus ideas literarias: las que tienen que ver con la escurridiza y mudable entidad de las ficciones literarias y su habitual contraposición con la verdad de la historia o, por mejor decir, con los libros de historia en que se da testimonio de aquellos sucesos tenidos por ciertos y comprobables. Apenas hecha referencia a las novelas de caballerías que el ventero guarda en un rincón, renace en el cura su dogmático afán inquisitorial y le ordena que los muestre. De una maletilla vieja salen “tres libros grandes y algunos papeles de

muy buena letra escritos a mano”; los primeros son *don Cirongilio de Tracia y Felixmarte de Hircania*, dos famosos y desafortunados<sup>2</sup> caballeros andantes, el segundo de los cuales ya había sido previamente condenado en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote; pero el tercero es la *Historia del gran capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*.<sup>3</sup> He aquí que Cervantes introduce, como traído por la casualidad, un arduo tema de disputa literaria y aun filosófica, pues si los dos primeros pertenecen al “mentiroso” y disparatado género de los libros caballerescos, el último es “una historia verdadera” que contiene los hechos presumiblemente ciertos del llamado “Gran Capitán” junto a los de un “valentísimo soldado extremeño”, de quien —entre otras hazañas notables— se cuenta que él sólo, “puesto a la entrada de una puente..., [detuvo] a un innumerable ejército”. Para el ventero —que representa, obviamente, el sentir popular— esa hazaña no es nada comparada con las que llevó a cabo Felixmarte, “que de un revés partió cinco gigantes por la cintura, como si fueran hechos de habas, como los frailecitos<sup>4</sup> que hacen los niños”. Es de notarse la explícita relación establecida por el ventero entre el mundo imposible de las aventuras caballerescas y el mundo concreto e inmediato de la experiencia cotidiana, cosa que nos permite vislumbrar un peculiar modo de comprensión y ajuste popular de aquellas fantásticas enormidades reducidas a los cauces de una interpretación lúdica y pueril, a lo cual el cura, ducho en los artificios de la argumentación escolástica, responde

<sup>2</sup> Según los lexicones de la lengua castellana, la voz “desafortunado” posee, como es normal, más de un sentido. El *Diccionario de la Real Academia* trae como segunda acepción: “Privar a uno del fuero o excepción que goza por haber cometido algún delito de los señalados para este caso”. Pero como dice el *Diccionario de autoridades*, y sabemos bien todos los mexicanos de hoy, “desafortunado” es voz que significa “agravio, fuerza, violencia que se hace contra la ley o la razón”; con todo, cuando se califica de “desafortunados” los hechos de algún caballero andante, aludimos a “lo que es excesivamente grande y fuera de lo común”, es decir, a lo excepcional y admirable.

<sup>3</sup> Los “papeles de muy buena letra” son la copia manuscrita de la novela del *Curioso impertinente*, a que se dará lectura en los capítulos XXXIII al XXXVI.

<sup>4</sup> “Frailecito”, dice el *Diccionario de autoridades*, es un “Juguete que hacen los niños para entretenerse, cortando la parte superior de una haba, y sacándole el grano, queda el hollejo de modo que remeda a la capilla de un fraile”.

con una distinción implacable: la comparación del ventero no ha lugar, puesto que Hernández de Córdoba y García de Paredes tuvieron una existencia real, en tanto que Cirongilio y Felixmarte nunca existieron en el mundo, sino que son “compostura y ficción de ingenios ociosos que los compusieron para el efecto [...] de entretener el tiempo”; esto es, tan ociosas y sin provecho son sus invenciones, como inútil el tiempo gastado en su lectura.

Conviene aquí detenerse un instante para recordar algunos antecedentes de esa conflictiva distinción entre los hechos verdaderos de que suelen ocuparse los libros historiales y la falsedad de los que tratan los caballerescos. Efectivamente, en el prólogo a la edición del *Amadís de Gaula*, impresa en Sevilla en 1531<sup>5</sup> por Juan Cromberger, Garci Ordóñez<sup>6</sup> de Montalvo entró directamente en materia: considerando que en los “grandes hechos de armas” que nos dejaron escritos los sabios antiguos fue “muy breve aquello que en efecto de verdad pasó”, y aunque en la narración de las batallas de nuestros tiempos, “que por nos fueron vistas”, quisieron sus autores componerlas “sobre algún cimientto de verdad”, no siempre se ciñeron a la exactitud histórica, sino mayormente al deseo de despertar la admiración en sus lectores con el fin de que pudieran emparejarse en dignidad esas modernas hazañas “con las antiguas historia de los griegos y los troyanos”. Porque si seguimos a Salustio y Tito Livio, advertiremos que los hechos de los atenienses y romanos no sólo fueron grandes por sí mismos, sino que lo fueron en

<sup>5</sup> Cf. *Libros de caballerías*, con un discurso preliminar y un catálogo razonado por don Pascual Gayangos. Madrid, Rivadeneira, 1837. Biblioteca de Autores Españoles. Gayangos se basa en la edición cuidada por Francisco Delicado, Venecia, 1533.

<sup>6</sup> Se trata del nombre con que se presentan firmadas las ediciones del *Amadís de Gaula* posteriores a la primera (Zaragoza, 1508), en la cual el autor es Garci Rodríguez de Montalvo. Juan Luis Alborg cita en nota a Narciso Alonso Cortés (“Montalvo el del *Amadís*”, en *Revue Hispanique*, LXXXI, Première Partie, 1933, pp. 434-442), quien “llega a la conclusión de que fue Rodríguez su verdadero nombre y no Ordóñez, que figura en las ediciones de la novela a partir de la segunda. Ordóñez es, pues, un error o una errata que se ha hecho perdurable, aunque pudo bien tratarse de una ‘de aquellas supercherías fraudulentas que tan frecuentes eran entre los impresores y editores de la época’ (p. 442)”. (Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, I, Edad Media y Renacimiento*, 8a. reimp. Madrid, Gredos, 1997. (Nota de la editora.)

mucha mayor medida porque los escritores que de ellos trataron quisieron acrecentarlos y ensalzarlos para significar mediante aquellos “golpes espantosos” y formidables encuentros el grande “ardimiento y esfuerzo del corazón”. Pero no todo ha de ser el recuento de las hazañas de Aquiles y Héctor o del “histórico” Godofredo de Bullón, que con un solo golpe de espada partía en dos a sus recios enemigos; hubo otros escritores a quienes cupo “más baja suerte”, puesto que “no edificaron sus obras sobre algún cimiento de verdad”, sino “sobre el rastro de ella”; son éstos los que compusieron “historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera del orden de natura, que más por nombre de patrañas<sup>7</sup> que de corónicas con mucha razón deben ser tenidas y llamadas”. Con todo, unas y otras, tanto las escritas por famosos historiadores como las pergeñadas por autores de menor entidad, abundan en episodios fabulosos o, al menos, distantes de la estricta verdad. Y siendo esto así, “¿qué fruto provechoso” podremos sacar de éstas últimas? Y respondía Garcí Ordóñez sin dudar: “los buenos ejemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra se allegaren”. De suerte, pues, que corrigiendo aquel estilo corrupto de los primitivos autores del *Amadís*, no solo quiso ponerlos en lenguaje pulido y cortesano, sino —sobre todo— adornarlos de sanas doctrinas con que persuadir a sus lectores, de manera que aquellos libros más “livianos” o de menor sustancia no dejasen de ser también un trasunto de la verdad, si no natural, al menos moral y, así, pudiesen contener —lo mismo que los que pasan por históricamente verdaderos— una lección y un ejemplo de vida que bien podrían servir de “alas” para que nuestras “ánimas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas”.

El mismo año de la primera edición sevillana del *Amadís*, 1531, concluyó Juan Luis Vives el tratado *De disciplinis*<sup>8</sup> en que hizo una morosa e implacable crítica de “las causas de la corrupción de las artes

<sup>7</sup> La voz “patraña”, hoy constreñida a su descalificador significado de “mentira o noticia fabulosa”, ha ido perdiendo con el tiempo su original sentido de invención destinada al entretenimiento, esto es, su carácter de creación literaria, que es como debemos entenderlo en este pasaje de Garcí Ordóñez.

<sup>8</sup> Juan Luis Vives, *Obras completas*. Trad. castellana de Lorenzo Riber. Madrid, M. Aguilar Editor, 1948.

en general”: retórica, dialéctica, medicina, matemáticas y, para nuestro particular interés, de la historia. Contra el ideal ciceroniano de ser ésta “testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria y maestra de la vida”, es decir, disciplina a que le compete tratar de hechos no sólo verificables sino además ejemplares, sus primeros depravadores —decía Vives— fueron aquellos poetas antiguos que envolviendo la verdad en tantos velos retóricos impidieron reconocerla a los escritores que les siguieron, y éstos también —por contentar a sus lectores— cuando las nuevas realidades “no les proporcionaba materia adecuada, ellos la crearon descomunal e inédita, inmensa, estupenda, maravillosa y *en ella ejercitaron copiosamente aquella su fuerza nativa de creación y expresión*”.<sup>9</sup> No hace falta que Vives lo dijera expresamente, pero por proceder del mito y de la fábula, no era fácil que la escritura de la historia pudiera deshacerse de los modelos literarios en que tuvo su primer origen; de modo que cuando, buscando atenerse a la pura verdad de los hechos, el historiador quiso reducirse al recuento de las “cosas baladíes que no granjean ninguna utilidad ni fruto alguno”, o cuando, por el contrario, describió con minucia complaciente las más sangrientas batallas, nos hizo ver que ni las imágenes exactísimas ni las fabulosas o desorbitadas dan a cada hecho “su privativo y natural volumen”. El historiador —aseguraba Vives— ha de “poner la mira en la verdad objetiva” y no necesariamente en la “mayor gloria” de su nación, y aun cuando se escriba la vida de los santos, debe practicarse la “más esmerada observancia de la verdad”. A nadie extrañará que, siendo éste el severo pensamiento de Vives, concluyera su censura de los historiadores “depravados” con una invectiva contra aquellos de sus contemporáneos que se daban a la lectura de “los libros de ficción compuestos por hombres que no tenían cosa mejor que hacer, y llenos de aquel linaje de mentiras que nada aprovechan ni para el saber, ni para el recto pensar, ni para el bien vivir, sin más horizonte que el de un vano placer inmediato”, es decir, contra las novelas de caballerías.

Según se echa de ver, siendo contemporáneos, Garci Ordóñez de Montalvo y Luis Vives militaron en frentes opuestos; mientras el lego corregidor de Medina del Campo halla que las ficciones caballerescas

<sup>9</sup> Las cursivas son mías.



están construidas sobre algún “rastros de verdad” —o, diríamos ahora, fundadas en alguna verdad humana esencial— y que de ellas podían extraerse ejemplos cristianos de buen vivir, el sabio humanista valenciano no admite en las novelas de caballerías una mínima virtud moral: son libros cuya lectura sólo es propia de hombres a quienes la ociosidad les corrompió el ingenio y el gusto. Sin embargo, no pudo menos que reconocer que los historiadores modernos, ya sea que se expresen en la lengua latina o en la vernácula, “apenas pueden entretener al lector” por espacio de media hora, pues su estilo es tan pobre y desaseado “que no hay quien segunde su lectura”, y que quizá por esta razón muchos se van detrás de aquellos libros “manifiestamente mendaces [...] *por algún agrado que acaso tenga su estilo*,<sup>10</sup> como los españoles Amadís y Florisando;<sup>11</sup> los franceses Lancelot y la Tabla Redonda y el italiano Rolando”, que —contra su mala opinión— el mismo Vives no habría dejado de leer y disfrutar. Y eso es lo que había hecho Montalvo, volver los antiguos originales del Amadís, “corruptos e compuestos en estilo antiguo”, en un pulido texto capaz no sólo de deleitar a los lectores con la nueva suavidad de la lengua y la antigua maravilla de sus invenciones, sino además de “animar” —esto es, recobrar la memoria, por no decir ya la práctica— del “glorioso” y “honestísimo” arte de caballería, y ese fue precisamente el llamado que escucharía décadas más tarde el ingenioso hidalgo de la Mancha.

Es tiempo ya de volver al ventero quien, por supuesto, no se hallaba en condiciones de discernir las tajantes o sutiles diferencias postulables entre la ficción novelesca y la realidad histórica —asunto que Cervantes desplazará a otros momentos de su novela— pero que, en cambio, fue muy capaz de apelar a un principio de verificación empírica: la confianza que los buenos vasallos han de tener en las instituciones reales. A mí, viene a decirle al cura, no me puede usted tomar el pelo:

¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos libros dicen sea disparates y mentiras, estan-

<sup>10</sup> Las cursivas son mías.

<sup>11</sup> Alude Vives a *El sexto libro de Amadís de Gaula, en que se cuentan los grandes hechos de Florisando*, impreso varias veces entre 1510 y 1526.

do impresos con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio!

Y estas razones, que el propio don Quijote hará suyas en el capítulo L en el contexto de sus “discretas altercaciones” con el canónigo de Toledo, a las que más adelante atenderemos, fueron causa del disimulado desconcierto del cura ante un argumento de tanta autoridad moral; así que, en vez de insistir en la problemática oposición de lo falso con lo verdadero, por no decir entre la imaginación poética y la realidad histórica, con el fin de probar su dictamen, acude a un símil semejante al propuesto por el mismo ventero: esa clase de ficciones literarias son comparables con los juegos de entretenimiento como el ajedrez, la pelota y los trucos (una especie de billar), pues todos son medios para “entretener nuestros ociosos pensamientos”, que se consienten y autorizan “en las repúblicas bien concertadas”. Pero hay en el ejemplo del cura una implícita contradicción, porque si es recomendable el uso de aquellos juegos que ayudan a pasar sin riesgo el tiempo del ocio (en que dizque no se practica ninguna virtud), en cambio, no se aconseja al vulgo emplearlo en la lectura o audición de aquel género de novelas mentirosas porque, aun estando permitida su impresión y venta, no han de ponerse en manos de ningún ignorante que “tenga por historias verdaderas ninguno de estos libros”. El punto está en que los juegos de pasatiempo transcurren en un ámbito puramente abstracto o formal, y si hay en ellos algo de concreto se reduce a la mayor o menor habilidad de los jugadores y a la satisfacción que engendra la más mínima victoria o la pesadumbre aneja a toda derrota; pero las batallas y victorias de los andantes caballeros, no sólo parecen autorizarse por su testimonio escrito, parejo al de la historia, sino que comprometen un tipo peculiar de expectativas morales, pues aun cuando no ocurran en un ámbito concreto y comprobable, sino en el dilatado y mudable tiempo de los mitos caballerescos, sus fantásticas acciones remiten a apetencias humanas enraizadas en los deseos, temores y frustraciones de la infancia y a su satisfacción o cumplimiento por vía del ensueño mágico.

Así planteado, el asunto ya caería fuera de la crítica literaria y propendería a entrar en el marco de la moral social: ¿a quienes está reservada,

pues, la lectura y posesión de los libros? No a los bárbaros e ignorantes, sino a los “versados y peritos”, como un poco más adelante exigirá don Quijote que sean sus interlocutores para poder entrar con ellos en el fondo de la discusión acerca de la naturaleza de las novelas de caballerías y de la verdad o mentira de las hazañas de sus paladines.

Ni Montalvo ni Vives repararon en el peligro de confundir la verdad histórica con la ficción novelesca; el primero subrayó el carácter fantástico de las novelas de caballerías en que ocurren cosas admirables “fuera del orden de natura”, cuyo propósito principal era el de cebar los deleites de la imaginación, que no son forzosamente ajenos a la educación del espíritu. Vives, por su parte, censuró el hecho reiterado de que los historiadores adobaran sus escritos con episodios fabulosos, con que se alejaban de la objetividad histórica de los hechos evocados, pero ni uno ni otro pensaron que sus lectores pudiesen confundir la verdad real de la “crónica” con la libre o desatinada invención de las “patañas” novelescas. En cambio, la clave del *Quijote* es precisamente la con-fusión o, mejor, la permanente interacción de lo fingido con lo verdadero, de los hechos de la vida ordinaria interpretados y aun revividos a la luz de las heroicas ficciones fabulosas.

En el sutil tejido de ambigüedades de la novela cervantina, resulta que no es un individuo bárbaro e ignorante, como el ventero o sus parroquianos (arrieros, labriegos, segadores), sino un hidalgo culto, ingenioso y perspicaz como don Quijote, quien se instala “realmente” —esto es, en lo concreto de sus pensamientos y acciones— en el mundo imaginario de las pasadas caballerías por causa de la obsesiva lectura y credulidad de sus testimonios escritos, de suerte que los fantasmas literarios que alientan en su espíritu sean capaces de modificar, al menos provisionalmente, el estado de las cosas que existen fuera de él. Y esta radical diferencia entre dos modos extremos de asumir el mundo caballeresco se pone de relieve cuando el ventero, al ser amonestado por el cura para que no vaya a cojear del mismo pie que don Quijote, le responde: “Eso no [...] que no seré yo tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando dicen que andaban por el mundo esos famosos caballeros”.

He aquí planteadas también dos opuestas concepciones de la historia; para don Quijote, los sucesos relatados por sus libros de caballerías

son la garantía textual de un pasado cierto y aun susceptible de ser reactualizado y, por ende, plenamente revivido; para el ventero, en cambio, esos mismos relatos dan fe de un mundo, quizá verdadero en otro tiempo y lugar, pero del todo irrecuperable en el suyo, de no ser por la vía del puro deleite imaginado. Si bien ancladas en un pasado incierto, aquellas hazañas transmitidas por virtud de la memoria libresca están preñadas de significación, tanta como pueden tenerla los míticos relatos de los tiempos heroicos de la humanidad o las consejas que cuentan las viejas tras el fuego; en todos los casos se trata de una literatura que propicia la ensoñación fugaz, esto es, la pasajera ocupación de un lugar imaginario en que el espíritu pueda desembarazarse de los lastres de una vida insatisfactoria que no conoce más relieves que esos fugaces momentos de enajenación maravillosa.

Con todo, como iremos viendo, lo determinante para don Quijote es que la ficción novelesca sea susceptible de proyectarse intemporalmente sobre la accidental realidad del mundo, más aún, que sea capaz de transfigurarla y enaltecerla, tanto como a la propia persona del caballero andante, por el mero hecho de asumir plenamente —como ya propugnaba Garci Ordóñez— todas sus premisas morales; de ahí que las empresas del caballero vayan dirigidas a un fin inalterable: reponer el orden de una justicia propiamente divina en un mundo amenazado por las fuerzas disgregadoras del mal. Para el ventero, en cambio, las “mentirosas” fábulas de caballerías se sitúan por modo excepcional en un rincón secreto de la fantasía, no se mezclan ni interactúan con los hechos concretos de la vida; constituyen, en todo caso, episodios ajenos al árido transcurso de una existencia vulgar. Por eso, para don Quijote, las fantásticas hazañas de los caballeros andantes están revestidas de valor y verdad, son un código vivo de justicia, valentía y honor, pero para quienes sólo disfrutaban ocasionalmente del recuento episódico de aquellas acciones maravillosas y se percatan de su imposible realización en el mundo concreto y actual, pueden, llegado el momento, hacer burla y escarnio de don Quijote, quien —llevado por su “extraña locura”— revive a destiempo las acciones fabulosas que para él se constituyen como la mismísima realidad del mundo; más aún, son la clave maestra para explicar coherentemente los confusos errores a que están sometidas nuestras percepciones y nuestros juicios. Quien va por

el mundo sólo atendido a las inescrutables leyes de la Providencia o del azar —como sucedía a Sancho antes de llegar a creer que se cumplirían las altas recompensas debidas a sus servicios— las cosas no tienen otro ser ni otro sentido que el puramente material y mecánico: “Mire vuestra merced [...] que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento”, alerta Sancho. Y ya derribado don Quijote por la furia de las aspas, no renuncia a su heroica convicción, por más que reconozca que las

cosas de la guerra —que es el mundo propio y natural del caballero andante— están sujetas a continuas mudanzas, cuanto más que yo pienso, y así es verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento [...] mas al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada.

Sabemos que no será así, que el de la Triste Figura será humillado sin tregua, no sólo por obra de las confusas circunstancias, sino por contrarios designios de amigos y enemigos; sin embargo, él no cesará en su noble empeño de hacer que en estos nuevos tiempos desastrosos puedan ser restaurados los perdidos ideales del amor, el valor y la justicia.



## Diferentes planos de significación en el “Discurso de las armas y las letras” en el *Quijote*

● MARIAPIA LAMBERTI

A la venerada memoria de Ludovik Osterc.

y así, eso que te parece bacía de barbero a mí yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa.

El problema del valor significativo del *Quijote*, obra enigmática si hubo otra en el mundo, ha interesado a los exégetas de todos los tiempos posteriores a su publicación —y de todos los países. La disputa entre los que niegan su significación trascendente y los que, al contrario, la buscan y la evidencian como el elemento príncipe de la inmortal novela, ha tomado aspectos de una verdadera *querelle*, en la cual no se ahorran ataques sañudos entre críticos, implicaciones ideológicas y políticas, “desdenes, burlas e invectivas”,<sup>1</sup> dando origen a uno de los más caudalosos ríos de tinta que se hayan vertido en la historia del pensamiento humano, río que está aún lejos de encontrar su desembocadura en el mar pacífico de una verdad incontrovertible.

En esta diatriba inacabada destacan unos elementos constantes: ningún exégeta puede expresar sus ideas sin cargarlas de pasión, y todos se sienten involucrados en ella con lo más vital de sí mismos; todos logran demostrar su tesis con elementos sacados del inagotable texto, construyendo análisis convincentes y congruentes; la contradicción

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”. en *Obras completas*. Madrid, Escelicer, 1966, p. 1231.

entre tales teorías, sin embargo, no resta coherencia al texto mismo, que se eleva sobre ellas impenetrable y socarrón, como la sonrisa póstuma de Cervantes.

Cervantes o Quijote, contrarreforma o humanismo erasmista, forma o contenido, conformismo católico o heterodoxia progresista, defensa o ataque a las instituciones, elegancia literaria o profundidad filosófica, obra de entretenimiento o tesis: éstas unas de las muchas dicotomías entre las cuales buscan su hilo de Ariadna los que se pierden voluntariamente en este fascinante laberinto.

No queremos por supuesto encontrar solución a estos dilemas, pero nos sentimos concordes con la audaz postura de Unamuno, cuando pregunta defendiendo el... libre examen del *Quijote*: “¿qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurra ver en él?”<sup>2</sup> Asimismo, por la observación antes mencionada de las características que tiene la crítica cervantina (o quijotesca, para mantener la misma distinción de Unamuno), se nos hace pertinente la honesta observación que hace Marcel Bataillon precisamente en el momento en que niega una interpretación contenutística del *Quijote*: “Pero el sólo hecho que se preste a ello tan sin violencia daría mucho en qué pensar”.<sup>3</sup>

Nos atrevemos por lo tanto a buscar el sentido profundo, el pensamiento de Cervantes, en uno de los pasajes más claramente didascálicos de la Primera parte del *Quijote*: el “curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras” (I, 37 y 38).

Varios son los artificios con que Cervantes subraya la importancia de este discurso, mejor dicho, de esta peroración de don Quijote. Antes de todo, el discurso no sólo marca una pausa en la acción, sino que se da en un momento de calma, a la hora de la cena, en la venta donde el caballero se encuentra reunido con todos los personajes centrales de la Primera parte: Sancho por supuesto, el ventero, el cura, el barbero, y las tres parejas formadas por Luscinda y Cardenio, Dorotea y Fernando, el cautivo y Zoraida-María.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1230.

<sup>3</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España*. México, FCE, 1950, p. 784.



Es un discurso de sobremesa, situación que establece en la mente del lector un inmediato paralelo con el anterior discurso sobre la Edad de Oro, que tiene con el de las armas y letras un vínculo profundo, como lo confirma el narrador: “movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros” (I, 37, p. 442).<sup>4</sup>

El inicio del discurso no cae de repente, sino que es precedido por los ceremoniosos detalles de la disposición de los comensales alrededor de la mesa: “a don Quijote, le dieron la cabecera y principal asiento” (*id.*), honor que su singular personalidad reclama a los ojos de los personajes de la novela, y que al mismo tiempo previene al lector sobre la importancia que don Quijote tendrá en esta cena. La colocación de los demás a los dos lados de la mesa rectangular (“porque no la había ni redonda ni cuadrada en la venta” [*id.*] nos subraya el narrador), crea en la imaginación del lector una perspectiva en “fuga”, al fondo de la cual campea la figura del enjuto caballero. Los oyentes están dispuestos en dos grupos de cinco, formando un “friso de cabezas” digno de la mejor tradición pictórica barroca.<sup>5</sup> De un lado se colocan los cinco caballeros (Cardenio, Fernando, el cautivo y los dos acompañantes de Fernando), o sea, los que por sexo y condición social están destinados al uso de las armas; del otro, los cinco que tradicionalmente no están para valerse de ellas: las tres damas, el cura y el barbero.

Además de esta preparación inmediata a la importancia del discurso, tenemos otra de carácter menos evidente pero no menos explícita: don Quijote ha salido apenas de uno de sus ataques de locura (la batalla contra los cueros de vino), que ha causado desconcierto en todos. Esta locura pasada y reciente servirá de contraste para hacer resaltar más la cordura de sus razonamientos con un efecto de “claroscuro” digno de Caravaggio o Guido Reni.

El discurso en sí está anunciado en el título del capítulo XXXVIII, sin embargo, empieza en el capítulo XXXVII. Esta “caprichosidad” de los

<sup>4</sup> Todas las citas del *Quijote* están tomadas de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998. (En adelante, se indicarán entre paréntesis la parte, el capítulo y las páginas.)

<sup>5</sup> Cf. Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, 1972, p. 422.

encabezados cervantinos ha sido analizada como un elemento más en la compleja estructura de la obra.<sup>6</sup> Sin embargo, esta ruptura del discurso en dos capítulos, y el hecho de que se le anuncie en el segundo de los dos, me parece, responde a una intención particular: hacer de este discurso parte integrante de la novela (estructuralmente sirve además de puente entre la llegada del Cautivo y su historia, que, a su vez, es en cierta forma una demostración de las tesis expuestas en el discurso mismo); en una palabra, evitar que se pase por alto.

Todos estos detalles juntos nos señalan con suficiente evidencia que Cervantes nos ha querido, por boca de su héroe, comunicar algo muy importante, y que no ha dejado “en libertad al protagonista, para que exprese [...] las ideas extravagantes que la situación misma le aconseja”.<sup>7</sup>

Pero ¿qué quiso decirnos Cervantes?

La diatriba sobre el valor relativo de las armas o de las letras (entendiendo por ellas fundamentalmente la clerecía) databan ya desde el “otoño de la Edad Media” (pensemos en *La disputa del clérigo y del caballero*), época en que la estructura social tradicional, fundamentada en la preeminencia de una aristocracia hereditaria de origen guerrero, empezaba a quebrantarse por el rápido ascenso de una burguesía “hija de sus obras”. Los debates, que tenían como fin reafirmar la supremacía de la función primaria de la clase superior, prosiguen en el Renacimiento italiano con un enfoque distinto: lo que se trata de sostener ahora es la paridad entre las armas y las letras (entendidas como la formación cultural en sentido amplio) que tienen que equilibrarse en la ideal figura del *Cortegiano*. Las letras son en esta época en Italia el medio de ascenso social en una sociedad que no se fundamenta sobre castas cerradas, y por lo tanto permite el trueque de clases. Tal equilibrio puede a lo sumo romperse en favor de las letras, es decir, en favor de las actividades pacíficas, ya que las bélicas, en la sociedad italiana renacentista, están relegadas a una categoría de “profesionales” mercenarios.

<sup>6</sup> Por ejemplo R. S. Willis, *The Phantom Chapters of the Quijote*, apud nota en *ibid.*, p. 448.

<sup>7</sup> Mauro Olmeda, *El ingenio de Cervantes y la locura de don Quijote*. Madrid, Ayuso, 1973, p. 164.

Los dos aspectos existenciales de las armas y de las letras se encuentran en Cervantes, soldado y hombre de pluma. La evidente pervivencia en él de un espíritu humanista,<sup>8</sup> y el deberle su fama y lo poco bueno que la vida le concedió a su actividad de escritor, nos llevan a esperar en él un juicio en favor de las letras, o por lo menos una posición equitativa, renacentista. La evidente supremacía otorgada por don Quijote a las armas choca con nuestra sensibilidad moderna, y de ahí que varios comentaristas hayan tratado de analizar esta página de Cervantes con la idea apriorística de que su pensamiento verdadero era otro o, por lo menos, menos claro de lo que las palabras a primera vista indican.<sup>9</sup>

Dos hechos de todos modos se nos presentan con evidencia: Cervantes, en el *Quijote*, no hace ya de las letras un ornamento de las armas, ni de las armas un complemento de las letras, como en pleno Renacimiento, sino que distingue las dos actividades como antitéticas aunque igualmente honrosas y provechosas (“Dos caminos hay [...] por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras, el otro, el de las armas”, dirá en II, 6, p. 676); en su discurso, don Quijote asigna la palma a las armas, primero con una tajante invectiva (“Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, sean quien se fueren, que no saben lo que dicen”. [I, 37, p. 442]), y luego con un bien arquitectado discurso, lleno de escolásticos distingos y lógicas argumentaciones.

Examinemos su estructura:

<sup>8</sup> Nos referimos principalmente a sus frecuentes afirmaciones de que “cada uno es hijo de sus obras”, y que el vulgo no es la clase baja, sino que “todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número de vulgo” (II, 16, p. 757).

<sup>9</sup> Nos referimos aquí sobre todo a Américo Castro, que en *El pensamiento de Cervantes* ([Barcelona, Noguer, 1972], p. 219) afirma que “sería también para nosotros laberinto dificultoso tratar de razonar la preferencia por una u otra actividad humana”; y a M. Olmeda, que dice (*op. cit.*, p. 165): “tanto en el discurso [...] como en otros lugares de la obra, encontramos la expresión de conceptos que acaso representan la verdadera pauta de las ideas del autor” (el subrayado es mío, como todos los que se encuentran en este trabajo en las citas del *Quijote*).

- 1) Exposición de la tesis contraria a lo que se quiere demostrar: las letras *aventajan a las armas* como el espíritu al cuerpo.
- 2) Refutación: los trabajos de las armas requieren tanto el espíritu (“fortaleza” o sea virtud; “entendimiento” o sea intelecto) como el cuerpo; es la primera ventaja de las armas sobre las letras, que no requieren del esfuerzo corporal.
- 3) Planteamiento de los nuevos términos de la cuestión: “cuál de los dos *espíritus*, el del letrado o el del guerrero trabaja más”. Es decir, planteamiento a nivel humano y no abstracto (“letrado” y “guerrero” en lugar de “letras” y “armas”) y sobre una base pragmática (“trabaja”).
- 4) Definición de las causas ideales de la superioridad del uno o del otro: la supremacía de uno sobre otro estriba en la supremacía de su “fin y paradero”.
- 5) Examen de los “fines”:
  - a) Letras. Se distinguen en 1) letras divinas, que no se toman en cuenta; 2) letras humanas: su fin es “poner en su punto la justicia distributiva” [aquí se precisa el sentido de “letras”: son los estudios jurídicos, principalmente, por lo que a los hombres de leyes se les llamaba “letrados”].
  - b) Armas: su fin es la paz, “el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida” [con la superioridad, reafirmada en el plan humano y religioso, de la paz sobre la justicia, queda asentada la primera superioridad —la ideal— de las armas sobre las letras].
- 6) Examen de los “trabajos a los que se someten los hombres de letras y los de armas [quédase aquí implícito el que a mayor trabajo corresponde mayor virtud, principio que se desprende del espíritu del cristianismo evangélico propio de Cervantes,<sup>10</sup> y del humanismo renacentista tan bien condensado por Cervantes en la expresión “cada quien es hijo de sus obras”, variante moral del *unusquisque faber fortunae suae*]. El examen se articula en la forma siguiente:

<sup>10</sup> Nos referimos aquí a los ensayos sobre la religiosidad de Cervantes, de Marcel Bataillon (*op. cit.*) y Américo Castro (*op. cit.*), con los cuales coincide nuestra opinión.

- a) El estudiante: pobreza. Grande es la pobreza del estudiante, pero puede llegar a trocarse en su opuesto (“los hemos visto mandar y gobernar el mundo desde una silla”) [aquí hábilmente se verifica la interrupción por el cambio de capítulo].
  - b) El soldado: pobreza. No hay pobreza más grande que la suya, y no tiene esperanza de cambio [Cervantes abandona amargamente el problema de la compensación económica del soldado como “laberinto de muy dificultosa salida”].
- 7) Vuelta al problema ideal de la superioridad de las letras o de las armas que “hasta ahora” [es decir, en las disputas anteriores a Cervantes, así como en la parte anterior de este mismo razonamiento, pero *no después de él*] está “por averiguar”.
- a) Exposición de la tesis contraria: las letras son superiores a las armas porque también en la guerra (o sea en las armas) hacen falta las leyes.
  - b) Refutación: las armas son superiores a las letras porque “las leyes no se podrían sustentar sin ellas” ni las repúblicas, reinos o ciudades, es decir, la sociedad humana misma. Además, aquí desliza Cervantes una inquietante paradoja: sin armas, las repúblicas serían constantemente “sujetas al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra” [mayores son entonces los méritos de las armas sobre los de las letras que viceversa].
- 8) Última prueba de la superioridad de las armas: aquello que más cuesta se estima y *debe* estimarse más: el mismo principio antes mencionado como implícito, que a mayor trabajo corresponde mayor virtud:
- a) Exposición de la tesis contraria a la que se quiere demostrar: alcanzar la *eminencia* en las letras cuesta mucho.
  - b) Refutación: al soldado su mero oficio, que no su hipotética e improbable “eminencia”, cuesta más, pues le cuesta el riesgo constante de la vida, y a veces la vida misma.

Queda así afirmada la supremacía moral y pragmática de las armas: lo que sigue en el discurso no es más que un remate de lo demostrado (exaltación de la virtud heroica del soldado que toma el lugar del compañero caído), o una reflexión fuera del verdadero tema (la “cobardía”

de las armas de fuego), o una reafirmación de la vocación caballeresca de don Quijote, irónicamente conducida sobre el filo de su “locuras”, pero cargada de significado, como se verá más adelante.

Esto es, sin lugar a tergiversaciones, lo que nos dice don Quijote; pero, ¿qué puede haber querido decirnos Cervantes más allá de la letra de tan formal discurso?

El fin de la literatura es, para Cervantes, como él mismo nos reitera en mil formas, “enseñar deleitando”. La enseñanza profunda ha de estar entonces encerrada en el “deleitoso” caparazón antes examinado: hay que buscarla en los pliegues del arte barroco del cual Cervantes fue indiscutible maestro.

Hace notar justamente Hatzfeld —al querer borrar la imagen negativa que muchos han relacionado, tras las huellas de prejuicios tardo-idealistas con la palabra *barroco*— que “en todas las artes, el periodo barroco, que se extiende aproximadamente de 1550 a 1680, es un intento de sustituir el hedonismo renacentista por unos valores más altos y espirituales”;<sup>11</sup> y, en cuanto al aspecto formal, insiste en el sentido de la medida, equilibrio y sencillez<sup>12</sup> que son la característica del “barroco clásico”,<sup>13</sup> armonizador de la imitación naturalística y la estilización, así como del “barroco impresionista” de Cervantes.<sup>14</sup> Esta seriedad de contenidos y esta sencillez de formas las encontramos en Cervantes, al cual vemos, con Hatzfeld, como el sumo exponente del barroco en la literatura española.<sup>15</sup>

Es el barroco arte de contrastes, de claroscuros, de efectos luminíscos, por los cuales cada elemento resalta en virtud de su contrario. En esta amalgama paradójica de lo racional con lo irracional, la locura de don Quijote resalta su cordura, es resaltada por ella y coincide con ella; las armas y las letras se oponen y se sostienen, se definen las unas

<sup>11</sup> H. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 106.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>15</sup> Ludovik Osterc no aceptaba la catalogación de Cervantes en el barroco. Sin menoscabo de sus inolvidables enseñanzas, considero que la visión de un Cervantes barroco, según las definiciones de Hatzfeld, es aceptable y esclarecedora.

por las otras. Esta *coincidentia oppositorum* que caracteriza todos los aspectos de la época barroca, desde los metafísicos hasta los sociales y artísticos, genera una tendencia a la fusión en vez de a los contornos fuertemente definidos; la fusión de todos los elementos en una unidad coherente e inextricable se convierte en suprema ley: “Diversi aspetti in un confusi e misti”, como dice Tasso<sup>16</sup> (y no hay que olvidar que Hatzfeld lo considera, con igual audacia que a Cervantes, el máximo poeta barroco italiano).

Así se rompen en las artes figurativas los tradicionales límites entre pintura, escultura y arquitectura, y en literatura se disuelve la antítesis entre lo real y lo mítico, lo épico y lo cómico, la acción y el diálogo, la fantasía y la crítica, el personaje vivo y el libresco, en una síntesis superior, cuyo inalcanzable modelo fue el *Quijote*.

Es a causa de esta ley de suprema coherencia que las cosas no se describen: se sugieren, con una técnica de perspectivismo e impresionismo, con efectos de “eco”; y la multiplicación de planos sustituye la alineación horizontal.

A la profundidad moral, con sus tormentos, sus escrúpulos, su “inquisición inmanente”, como atinadamente la definió Batallon, más que a la necesidad de encubrir a los ojos de Argos de la Inquisición real todo pensamiento poco ortodoxo en materia de fe o política, se debe a nuestro parecer el recurrir a esta profundidad ilusionística, y complejidad estructural. De ahí la deliberada ambigüedad del arte barroco, y del *Quijote* en particular, de esta novela, de las novelas que nunca ofrecen definitiva conclusión en ninguna de sus tesis, explícitas o implícitas.<sup>17</sup>

La estructura barroca del *Quijote* ha sido analizada,<sup>18</sup> así como lo barroco de su estilo.<sup>19</sup> Nos proponemos ahora analizar la complejidad barroca de este fragmento, o sea los múltiples planos de significación que se intersectan, porque es en la fusión articulada de ellos que hay que bus-

<sup>16</sup> *Gerusalemme liberata*, IV. 5.

<sup>17</sup> Buena parte de los conceptos expresados se deben a Hatzfeld (*op. cit.*, *passim*).

<sup>18</sup> Por ejemplo, en el estupendo análisis de Sergio Fernández, “El enemigo del descanso”, en *Figuras españolas del Renacimiento y del barroco*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1996.

<sup>19</sup> Cf. H. Hatzfeld, “¿Por qué es barroco el estilo de Cervantes?”, en *op. cit.*

car la profunda enseñanza moral del autor; enseñanza intencional, como demuestra su cuidadosa introducción y su compleja estructura, y no nada “chocante” como una primera lectura puede hacernos percibir.

El primer plano, el inmediato, es el de la narración. Un caballero manchego, loco a causa de sus excesivas lecturas de los libros de caballerías, disputa en un momento de cordura sobre la supremacía de las armas sobre las letras frente a un auditorio ocasional, compuesto por cinco caballeros, que por supuesto concuerdan con sus afirmaciones, tres lindas damas y un barbero que no tienen por qué opinar sobre el asunto, y un cura, único representante de la clase “letrada”, que, por comedimiento o convicciones personales, asiente con él. La tesis del caballero y el énfasis inicial (“quítenmese de delante...”, I, 37, p. 442) concuerdan con el personaje y su anacrónica vocación de caballero andante. La conclusión del discurso confirma esta posición personalista (“Y así [...], en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante...”, etcétera, I, 38, p. 448).

Pero las palabras de don Quijote tienen una amplia proyección humana: se siente, en las descripciones de los trabajos de los estudiantes y de los soldados, una cálida compasión, una valoración simpatética de los sufrimientos físicos y morales de ambos. La narración se colorea y toma relieve con unos toques de luz, representados por máximas que bien pueden, aisladas, entrar en el bagaje de la sabiduría y experiencia común, de la “filosofía” de la vida diaria (“Esta pobreza [...] no es tanta, que no coma [...] aunque sea de las sobras de los ricos, *que es la mayor miseria del estudiante*” [I, 37, p. 444]; “no hay ninguno más pobre [que el soldado], [...] porque está atenido a la miseria de su paga [...] a lo que garbear con sus manos *con notable peligro de su vida y de su conciencia*” [I, 38, p. 445]; “¿Cuán menos son los que han sido premiados en batalla que los que han perecido en ella?” [p. 446]).

Especialmente vibrantes son las descripciones de las crueles incomodidades del soldado, expresadas a veces con imágenes de un amargo e irónico conceptismo (“la cama que les aguarda [...] jamás pecará de estrecha; que bien puede medir en la tierra los pies que quisiere...” [p. 446]; “temiendo y esperando cuándo improvisamente ha de subir a las nubes sin alas” [p. 447]; “viendo que al primer descuido de los pies iría a visitar los profundos senos de Neptuno” [p. 448]).



Asimismo expresa su humana admiración por el valor anónimo y silencioso (“y no puede apartarse de allí por ningún caso, ni huir el peligro que de tan cerca le amenaza...” [p. 447]; “con intrépido corazón llevado de la honra que le incita, se pone a ser blanco de tanta arcabucería...” [p. 448]; “apenas uno ha caído [...] cuando otro ocupa su mismo lugar” [p. 448]).

Esta participación humana tan emotiva nos lleva a otro plan: el de la humanidad sufrida del mismo autor. Sabemos de su vida la participación heroica y nunca prácticamente reconocida en empresas bélicas en defensa de la cristiandad y de su patria; sabemos de su valiente resistencia en el cautiverio; sabemos de sus intentos frustrados de ganarse un puesto honroso en la estructura burocrática imperial con su excelencia en las letras, y reconocemos en la pasión con que describe las tribulaciones de ambas carreras su propia experiencia vital. Supo también Cervantes, como Dante,

sí come sa di sale  
 lo pane altrui, e come è duro calle  
 lo scendere e ’l salir per l’altrui scale (Par., XVII, 58-60).

pero no nos extraña que su sano pragmatismo realístico le haya hecho sentir como amargura mayor el desconocimiento de su servicio militar, pues a quien considera la vida y felicidad humana el bien supremo, le parecerá humanamente más importante una mano perdida que haber escrito el mismo *Quijote*.

Los problemas personales del autor, derivados de las injusticias y desequilibrios de la sociedad en que vivió, nos abren una perspectiva más profunda: la de la crítica a dichas instituciones. Para entenderla, tenemos que precisar qué valor tenían en la época de Cervantes los términos “letras” y “armas”, es decir, qué categorías sociales se encarnaban.

La interpretación de la palabra “letras” nos lleva a una doble posibilidad que se articula en dos planos diferentes. Uno es el del significado corriente de los términos “letras”, “letrado” y “estudiante”. Nos dice Antonio Domínguez Ortiz<sup>20</sup> que “sería erróneo dar a la expresión ‘letras’

<sup>20</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austria*. Madrid, Alianza, 1973, p. 223.

el sentido que hoy tienen. Entonces significaban estudios jurídicos”. En efecto, vemos confirmado este aspecto<sup>21</sup> por las palabras mismas de Cervantes, que indica como fin de las “letras humanas” el “poner en su punto la *justicia* distributiva [...] y entender y hacer que las buenas *leyes* se guarden”, y que nos recuerda que “la guerra también tiene sus *leyes*”, y es tarea de las letras el dárselas. La polémica estaría entonces dirigida contra la “creciente influencia de la burocracia, que acaparaba los fructuosos cargos”.<sup>22</sup> Esto a su vez lo confirman las palabras, difícilmente referibles a un escritor o poeta, con las que Cervantes indica las ventajas que puede alcanzar el letrado, que, como “llevado en vuelo de la favorable fortuna”, puede llegar a “mandar y gobernar el mundo desde una silla” (I, 37, p. 445).

“Letrado” entonces no quiere decir “literato”. Pero el mismo don Quijote, antes de empezar su discurso, nos hace una llamada a una interpretación más allá de las apariencias, con una observación sobre la relatividad de los juicios, aparentemente desconectada del argumento que está a punto de tratar: “¿Cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora en la puerta deste castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viera, y juzgue y crea que nosotros somos quienes somos?” (I, 37, p. 442) ¿Cómo podremos por lo tanto considerar simplistamente “error” la interpretación de la mayoría de los críticos que ven en las “letras” de este discurso la actividad intelectual, y sobre todo el oficio de escritor?

Esta segunda interpretación se vislumbra en la primera. Las letras están definidas como “trabajos del espíritu”; su fin, nótese bien, como “poner en su punto” la justicia distributiva, y sobre todo *hacer que las buenas leyes se guarden*. La jurisprudencia puede hacer las buenas leyes; la actividad intelectual puede contribuir a que se guarden. Los dos conceptos se mezclan y las dos perspectivas se confunden.

¿Qué justificación tiene entonces, considerado el discurso desde este nuevo punto de vista, la supremacía de las armas sobre la actividad intelectual y específicamente sobre la literatura? Éste es el punto álgido de la cuestión.

<sup>21</sup> Desarrollado también por Ludovik Osterc en *El pensamiento social y político del Quijote*. México, UNAM, 1988.

<sup>22</sup> A. Domínguez Ortiz, *op. cit.*, p. 223.

Francisco Olmos García<sup>23</sup> hace un detallado estudio sobre el significado y la importancia que para Cervantes tenía la literatura en la sociedad. Nadie como Cervantes, nos demuestra, ha sentido tan hondamente la exigencia, común en la edad barroca, de la ejemplaridad de la literatura. Su adhesión a las que nos parecen las “supersticiones de la preceptiva de su tiempo”<sup>24</sup> no tiene otra explicación que este fin moralístico, pues “según Aristóteles [maestro sumo y guía moral de la literatura barroca] para que una obra pueda influir en el ánimo de los hombres, sea ejemplar, ha de enseñar deleitando, imitar la naturaleza, y presentar las cosas con verosimilitud”.<sup>25</sup> De este mismo concepto de una literatura comprometida deriva su condena de todas las obras de evasión, que carecen de sentido humano.

Cervantes ve en el libro un instrumento necesario y eficaz para la toma de conciencia [...] cree en la posibilidad de que el arte pueda contribuir a la reformación de la sociedad, porque para él, el mundo en que vivimos, en oposición con las ideas oficiales, no es inmutable, sino que en él las cosas están sujetas a continua mudanza.<sup>26</sup>

Pero el mismo hombre que atribuye tal trascendente importancia a las letras, juzga que las armas les son superiores.

Después de haber examinado las diferentes perspectivas que toman las letras en su discurso y en su pensamiento, cabe preguntarse si también el concepto de “armas” se preste a esta multiplicidad de interpretaciones. En efecto, también aquí vemos abrirse dos visuales. Una es la que parte de la interpretación de las palabras “armas” y “soldado” en su acepción corriente, del hombre que sirve a su patria con el brazo y la vida, y que por la injusticia de la sociedad se ve pospuesto al burócrata cortesano. Pero esta interpretación, obvia en todo el discurso, no se puede aplicar en dos puntos de trascendente importancia: no se ve cómo el simple soldado, o la guerra así como era en los tiempos de

<sup>23</sup> Cf. Francisco Olmos García, *Cervantes en su época*. Madrid, Aguilera, 1970.

<sup>24</sup> Alfonso Reyes, “De un autor censurado en el *Quijote* (Antonio de Torquemada)”, [en *Obras completas*. México, FCE, 1957.] p. 345.

<sup>25</sup> F. Olmos García, *op. cit.*, p. 190.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 187-189.

Cervantes —y es en los nuestros— tenga como fin la paz; y sobre todo no se comprende cómo pueden las armas (si las consideramos en un sentido banal) defender las repúblicas de los horrores de la guerra, pues con ella vendrían a coincidir.

Tenemos entonces que buscar una perspectiva diferente y dar un segundo sentido a las “armas”. Y este segundo sentido lo encontramos en quien hace el discurso, sentado a la cabecera de la mesa en medio de la atención silenciosa de los oyentes que representan a toda la sociedad: don Quijote mismo. Él es caballero por su voluntad (no como el soldado que sirve a intereses e ideales impuestos), y nos recuerda su posición al principio y al final del discurso, cerrándolo como entre el paréntesis de su ideal caballería andantesca.

¿Quién es don Quijote?, ¿cuál es su misión en el mundo? Sus armas están al servicio de la justicia, de una justicia, precisamente, distributiva, que es “dar a cada uno lo que es suyo”; su intención es “desfacer” los agravios y entuertos de que está repleta la sociedad, socorrer a los menesterosos, a todos los que se encuentren en una situación de opresión. Su ideal, la Edad de Oro que ha exaltado en un discurso anterior, en situaciones señaladamente paralelas a ésta; su misión, restablecerla en la Tierra.

Aquí se cierra el *tutto tondo* barroco; aquí se aclara el pensamiento último de Cervantes: los ideales de don Quijote son suyos: ¿cuál la vía mejor para realizarlos? Cervantes lo intenta con las letras; don Quijote, creatura literaria, con las armas. Ambos fracasan: Cervantes, en su vida, breve como la de todos, no logra, por supuesto, ni lo cree posible, cambiar la sociedad. Don Quijote, en su vida literaria, obtiene sólo ingratitud, burlas y una mortal “cordura” final. Pero don Quijote es creatura inmortal: a él entrega Cervantes su mensaje para la humanidad venidera, quijotesca o no: los grandes ideales no se conquistan con el puro trabajo intelectual, las repúblicas no se mantienen en paz ni se encaminan hacia la justicia con la teoría, sino con la acción, con la praxis, sin miedo a tomar, si es necesario, armas menos incruentas que las del inmortal caballero de la Mancha.

En una de las “aprobaciones” de la Segunda parte del *Quijote* que en honor a la verdad celebrará sus 400 años hasta 2015, se indica que la obra: “no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes es libro de mucho entretenimiento lícito, mezclado de mucha filosofía moral” (II, aprob., p. 537) y en efecto el doctor Gutierre de Cetina tiene razón. El *Quijote* es muy entretenido y contiene diversos modelos de comportamiento. Mi intención original era la de referirme exclusivamente a los aspectos relacionados con eso que hoy denominamos racionalidad práctica, pero mi deformación profesional me impidió apegarme al título de esta ponencia y no pude dejar de lado un aspecto que podría referirse a la racionalidad teórica respecto a la verdad de los relatos. Como se trata de comentar algo respecto al horizonte cultural del *Quijote*, lo que a continuación expondré se remite a ese amplio horizonte.

Hablar del *Quijote* es hablar de nuestras experiencias de su lectura, a veces se trata de una lectura que nos proyecta en una experiencia parecida a la de las fotografías de situaciones que no vivimos, pero de tanto haberlas visto acompañadas de la narración de quien las vivió, llegamos a estar convencidos de que allí estuvimos. El *Quijote* —para bien y para mal— aparece en múltiples referencias que nos rodean e integran como hablantes del español y como miembros de la cultura que creó Cervantes.

Hace algunos años encontré en el *Quijote* el refrán “una golondrina sola no hace verano” y también lo hallé en la *Ética nicomaquea*. En ese entonces se me ocurrió que sería interesante pensar en torno al cómo algunas ideas se transmiten y aparecen de modos insospechados. La erudición de Cervantes, puesta en operación en toda su obra, bastaría para eliminar el asombro y un refrán se integraría como un dato más en todo el *Quijote*. Sin embargo, en ocasión de esta celebración no quise

pasar por alto la oportunidad de releerlo una vez más para localizar otros aspectos de esa impresión y rendirle un homenaje a esta obra fundamental en muchos aspectos, incluido el filosófico. En especial, me interesa resaltar lo que podría definirse como la racionalidad que subyace en todo el *Quijote*. Racionalidad de las acciones emprendidas por el Caballero de la Triste Figura, cuyo desatino no radica en la lógica de sus actos, sino en la causa de los mismos, y otra forma de racionalidad en torno a la escritura de la novela misma. Hablar de este tema con respecto a un libro cuyo núcleo es la locura del personaje principal, suena a una suerte de contagio pero trataré de ofrecer algunos argumentos.

Aunque no sea necesario justificar la intromisión del análisis filosófico en un texto literario, podría fácilmente señalar que el propio Cervantes autoriza a ello. En primer lugar constatamos que existen en la obra diversas alusiones a la filosofía, por ejemplo en el soneto de Urganda la desconocida: “no me despuntes de agu-, ni me alegues con filó-” (I, prelim., p. 17); como en el diálogo entre Babiéca y Rocinante: “metafísico estáis. Es que no como” (I, prelim., p. 25) y menciona a otros filósofos e historiadores. Además de estas referencias obvias que fijan una imagen de la filosofía y de los filósofos en la imaginación popular, el *Quijote* ofrece una amplia y diversa alusión a temas filosóficos como los siguientes: las diferencias y las semejanzas entre los seres humanos, las características del entendimiento, la naturaleza del amor, el papel del destino; las relaciones entre mercantilismo y calidad artística en la literatura, además de otros temas, entre los cuales me referiré brevemente a dos: el tema de la amistad y el de la historia verdadera.

El libro VIII “de la amistad” de la *Ética nicomaquea*<sup>1</sup> representa un telón de fondo a la novela “El curioso impertinente” la cual es un ejemplo respecto a los límites de la amistad. Empiezo con una cita de la ética aristotélica:

la amistad perfecta —sostiene Aristóteles— es la de los hombres de bien y semejantes en virtud, porque éstos se desean igualmente

<sup>1</sup> Gracias al comentario de la doctora Carolina Ponce, debo matizar esta relación, pues con seguridad la influencia recibida por Cervantes provenga de Cicerón y no directamente de Aristóteles.

el bien por ser ellos buenos, y son buenos en sí mismos. Los que desean el bien a sus amigos por su propio respeto, son los amigos por excelencia. Por ser ellos quienes son observan esta disposición y no por accidente. La amistad de estos hombres permanece mientras ellos son buenos; ahora bien, la virtud es algo estable.<sup>2</sup>

En la novela *El curioso impertinente* se pone en cuestión justamente la idea de que la virtud sea permanente. Como ustedes recordarán, Anselmo le pide a su amigo Lotario que trate de seducir a Camila, su esposa, para ver si en realidad es una mujer virtuosa, pues —según él— “qué vale la virtud si no se pone a prueba”. El tema de esta novela es de escándalo, como lo indica el título de la misma, pues lo que se pondrá a prueba no sólo es la virtud de Camila sino también la amistad de estos personajes. Lotario no acepta de inicio el plan de Anselmo, pues considera que no se le puede hacer el mal a un amigo, pero cuando el amigo considera un bien el poner a prueba la virtud de la esposa, lo hace con el fin de eliminar de una vez la inseguridad que se genera por el hecho de tratarse de una mujer. El rechazo de Lotario se expresa con el siguiente argumento:

así que es razón concluyente —sostiene Lotario— que el intentar las cosas de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho es de juicios sin discurso y temerarios, y más cuando quieren intentar aquellas a que no son forzados ni compelidos y que de muy lejos traen descubierto que el intentarlas es manifiesta locura (I, 33, p. 334).<sup>3</sup>

Como es de esperarse, el desenlace es un drama que indica cuáles son los límites de la amistad y del amor, pues Lotario se enamora de Camila, ésta de aquél y Anselmo vive, a pesar de haberlo propuesto, completamente engañado en su mismo engaño, pues el amigo deja de contarle la verdad de las cosas. Fin de la historia, de la amistad y de la virtud.

<sup>2</sup> Aristóteles. *Ética nicomaquea*. Vers., pról. y notas de A. Gómez Robledo. México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1972 (Nuestros Clásicos, 3), p. 185.

<sup>3</sup> Todas las citas del *Quijote* están tomadas de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Ed. de Francisco Rico. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.

El interés que muestran los oyentes de la historia, hospedados en la venta, parte justamente de la certeza de que una historia así planteada no puede terminar bien, sobre todo a partir del conocimiento empírico de la condición humana. La amistad es uno de los mayores bienes, pues “sin amigos nadie escogería vivir, aunque tuviese los bienes restantes”<sup>4</sup> pero se muestra como un bien relativo. Relativo a la noción del “bien” que está en el fondo de la novela, pues Anselmo y Lotario podrían ser amigos por el placer que les produce el estar juntos o por los beneficios que obtienen mutuamente, que corresponden a dos formas inferiores de la amistad definidas por Aristóteles, en las cuales la amistad depende de lo que se obtiene y no de las personas mismas.

En la novela, Anselmo y Lotario comparten todo a pesar del hecho de que uno de ellos se haya casado, el matrimonio aparece como un obstáculo para la amistad, pero Cervantes introduce un aspecto crucial que no aparece en Aristóteles, el cual consiste en el reconocimiento de que, incluso en la amistad, una de las partes domina a la otra; Anselmo es quien domina la relación y quien la pone en riesgo. Lotario no puede, aunque debiera, desobedecer la petición que se le hace, pues trata por ese medio de preservar la amistad, intento que fracasa por completo. La relatividad de la virtud radica además en el desarrollo de la individualidad que aparece en el *Quijote*, pues muestra que el deseo de alcanzar un “bien” (saber con toda certeza si Camila es o no virtuosa) produce un mal. Se trata en efecto de una curiosidad impertinente, pues la búsqueda de certeza por parte de Anselmo va más allá de cualquier necesidad de conocimiento, o al menos ésa no es la forma de saber cómo es una persona. Relatividad de la virtud, en tanto que Lotario acepta ser un medio y no un fin en sí mismo, su comportamiento rompe con el respeto que los amigos se deben entre sí. En este sentido, Cervantes coincide con Aristóteles al asumir que la virtud se ejercita sobre todo en la elección de los medios para alcanzar un fin.

Siendo el fin el objeto de la voluntad, y materia de deliberación y de elección de los medios para alcanzar el fin, síguese que los actos por los que, de acuerdo con la elección, disponemos de tales

<sup>4</sup> Aristóteles, *op.cit.*, p. 181.



medios, son voluntarios. Ahora bien, el ejercicio de las virtudes atañe a los medios. Por tanto, en nuestro poder está la virtud, como también el vicio.<sup>5</sup>

Anselmo supone demasiado respeto a Lotario; la confianza respecto a su amigo es excesiva, y nula respecto a Camila, sobre todo, pasa por alto que su amigo es una persona sujeta a las pasiones y que la condición humana siempre está en juego y la virtud se somete a ella. Si es cierta la máxima de Solón, citada en la ética aristotélica: “nadie es malvado voluntariamente, ni involuntariamente dichoso”,<sup>6</sup> entonces el error de Anselmo consiste en ignorar el bien, pues la maldad de su propuesta radica en una visión equivocada de la vida y actúa justamente como si su vida fuese dichosa de manera involuntaria. Después de este episodio resultará voluntariamente desdichado. Sin embargo, para Aristóteles es irracional este resultado, pues “versando la ignorancia sobre las circunstancias de la acción, parece obrar involuntariamente el que ignora una de ellas, sobre todo de las principales, pudiéndose decir que principales son la naturaleza de la acción y su fin”.<sup>7</sup> El conocimiento de los medios y los fines desempeña un papel crucial en la realización voluntaria de nuestras acciones. Cervantes parece estar obsesionado por las consecuencias de los errores. En otros episodios se muestra, a través del deseo de don Quijote por hacer justicia, cuán relativo es el bien, por ejemplo cuando libera a un mozo de los azotes de su amo o cuando libera a los reos de las manos de la Santa Hermandad.

La mayor parte de las disposiciones caballerescas de don *Quijote*, y las purgas emocionales que se aplica a sí mismo, copiándolas de los libros de caballerías, remiten a un afán por superar la condición humana, afán impulsado por el amor idealizado y, en otros personajes, por el amor no correspondido.

En todo el libro subyace la idea de que el mayor mal, y por tanto el peor castigo, es la soledad. La primera aventura de don Quijote la realiza solo, le va mal, como en casi todas, pero logra al menos el ser nom-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

brado “caballero”; al hacerse acompañar de Sancho Panza aminorará esos males que serán a partir de entonces compartidos y soportables debido a la promesa de un bien mayor: para don Quijote, cumplir con el ideal de la caballería y para Sancho un reino o al menos una ínsula aunque esté habitada por negros. La amistad es el modo mediante el cual sorteamos ese gran mal que corroe a las personas, por ello, en la novela, la compañía siempre es bienvenida.

La lectura de la novela *El curioso impertinente* —como lo indica Roger Chartier<sup>8</sup> en la “Historia del libro y de la lectura”— muestra que leer es un acto comunitario y compartido, uno es el que lee, otros escuchan y participan. El libro como bien privado y la novedad de la lectura como actividad solitaria es, al parecer, uno de los orígenes de la locura de don Quijote. La proliferación de libros gracias a la imprenta permite estas modalidades. Otra causa está relacionada con la calidad de los libros de caballerías, cuyo dictamen efectúa, por una parte, el canónigo en el pasaje donde don Quijote es llevado de regreso a la Mancha encerrado en un carromato y, por la otra, el cura representa a la autoridad que regula la bondad de los libros, pues se preocupa por la comunidad, quien lee en voz alta el manuscrito del “curioso impertinente” y organiza la quema de la biblioteca de don Quijote. Y la tercera causa consiste, según Cervantes, en que “Todas nuestras locuras proceden de tener los estómagos vacíos y los cerebros llenos de aire” (II, 1, p. 554).

El barbero, como amigo de don Quijote, es el comparsa del cura en muchas escenas, aunque a decir verdad, ambos no están, en eso de la locura, tan lejos de don Quijote: ¿a quién se le pudo ocurrir que es una buena idea eso de disfrazarse de mujer, desde el inicio de un viaje, para ir a buscar a don Quijote? El disfraz juega un papel central en toda la obra, ya que, al parecer, se relaciona con un principio imitativo según el cual un efecto se contrarresta o aumenta con una causa semejante. El disfraz es una manera de propiciar ciertos efectos, no es una forma de ocultamiento. Así:

<sup>8</sup> Cf. Roger Chartier, “Historia del libro e historia de la lectura”, en *El mundo como representación*. Trad. de Cladia Ferrari. Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 105-162.

Cuando algún pintor —sostiene don Quijote— quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes (I, 25, p. 234).

Esta idea fundamenta dos aspectos: a Cervantes le sirve como guía para escribir un libro, y a don Quijote como guía para poner en práctica las hazañas de los caballeros andantes. En ambos casos no importa el reino del ser, sino el del deber ser.

El *Quijote* está plagado de afirmaciones referentes a la naturaleza de las acciones humanas, tanto en lo que respecta las intenciones, como a los resultados y las consecuencias. La locura de don Quijote radica en los ideales que persigue y en el propósito por alcanzarlos, y no en lo que respecta al conocimiento de su circunstancia; así encontramos en una de las reflexiones hechas por don Quijote la muestra de su preocupación por el uso de armas de fuego:

aunque a mí ningún peligro —afirma don Quijote— me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra (I, 38, p. 397).

La cordura manifiesta en este comentario indica cómo las circunstancias en las que quiere cumplir sus ideales le son adversas de un modo en que no lo fueron para los caballeros andantes que le precedieron. Sin embargo, la confianza en la verdad de las novelas de caballería, que es la que lo conduce a emprender sus propias hazañas, la funda en la confusión entre verdad y popularidad y lo argumenta de la siguiente manera:

Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros..., finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, sino léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda (I, 50, p. 509).

Sancho Panza tiene también clara conciencia entre los medios y los fines de las acciones de don Quijote así como de sus propios actos, capta —a punta de golpes pero lo capta— hasta dónde llega la sensatez de su compañero de aventuras. Y en ese juego en el que lo real aparece y se oculta, poniendo en riesgo las ilusiones de gran señor que condicionan las desventuras de Sancho, juega también el autor de la novela un papel principal.

En muchos pasajes del *Quijote*, Cervantes introduce reflexiones acerca de la utilidad y la verdad de su propia historia. La primera demanda a favor de la verdad consiste en introducir a un historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, como cronista del *Quijote*. El afán por presentar un relato verdadero lleva a Cervantes a imaginar no sólo la historia sino también a alguien que fue testigo de la misma, no puede haber una historia sin un relator, en este caso doble, pues uno —Cervantes— cuenta lo que al otro le constó —Cide Hamete. De nuevo aparece otro disfraz. Esta preocupación de Cervantes aparecerá repetida en autores posteriores como Voltaire —fundador de la filosofía de la historia— quien propondrá que la diferencia entre el relato de ficción y la historia es que ésta deberá apegarse a lo verosímil. Los relatos que se pretenden verdaderos sin serlo se caracterizan por una suerte de perversión que consiste en insistir en que lo inverosímil constituye la esencia misma del pasado, en tanto que fue posible y es deseable que así haya ocurrido, como los hechos contados por los libros de caballería. Por otra parte, en pleno auge de la historiografía positivista y de la elaboración de

grandes novelas históricas, en la segunda mitad del XIX, León Tolstoi reflexionó de modo parecido a Cervantes sobre las diferencias entre la novela y la historia. La preocupación de estos autores no radica en señalar errores o equivocaciones, sino en denunciar el uso de mentiras, es decir, de falsedades que intencionalmente se quieren hacer pasar por verdades. La atracción que ejercen las mentiras en la inteligencia se debe en lo fundamental a su valor estético. Cervantes afirma en otro pasaje donde aparece una comparación entre el *Lazarillo de Tormes* y la *Vida de Ginés de Pasamonte*: “lo que sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen” (I, 22, p. 206).

Verdad y belleza no son valores del mismo rango, la mentira subyuga al intelecto debido a su belleza, al hecho de que presenta las cosas no como son, no cómo deben ser, sino cómo quisiéramos que fueran. Por ello, ese comentario de una obra cuyas verdades son tan lindas y donosas, parece indicar una excepción y no la regla. La verdad no tiene adornos, presenta las cosas como son, en cambio la mentira adorna para mejorar, o elimina para disminuir, con el propósito de convencer mediante la seducción. Pero en el fondo, Cervantes considera que las verdades nos deberían parecer lindas y donosas sólo por el hecho de ser verdades. Pero aquí surge un gran problema: ¿verdad para quién? Un cambio sustancial que aparece en el *Quijote* está relacionado en torno al fundamento de la verdad pues, a diferencia del pensamiento medieval, la verdad ya no se basa en la fe. El cura no cuenta con elementos para convencer a don Quijote de lo inapropiado de sus intentos, su autoridad no alcanza para ello y en consecuencia actúa ante don Quijote de manera indirecta e incluso oculta. Además, Cervantes sabe que hacer un libro sin fundamento no es una tarea difícil, y el cómo hacerlo aparece descrita en el prólogo del *Quijote*:

En fin, señor y amigo mío —proseguí—, yo determino que el Señor don quijote se quede sepultado en sus archivos de la Mancha hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos

[...] Pues estadme atento [responde el interlocutor] y veréis como un abrir y cerrar de ojos confundo todas vuestras dificultades y remedio todas las faltas que decís que os suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante (I, Prólogo, pp. 9-10).

Cervantes proporciona un referente más respecto a la verdad del *Quijote* a través de una metaficción: Cide Hamete Benengeli. Imaginó a un historiador árabe para aprovechar la creencia según la cual lo propio de los árabes es el ser mentirosos, así justifica que las hazañas de don Quijote no se hayan tomado en cuenta en los documentos disponibles de la época. La exclusión se debe a la condición del narrador, no a la falsedad de lo contado, ya que el origen de la falsedad se encuentra por defecto en la nacionalidad de Cide Hamete:

y así me parece a mí —afirma Cervantes— pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (I, 9, p. 88).

Elogio grande para la historia, defensa de la verdad, entendida como una postura sosegada e imparcial ante el pasado, que no escatima en la escritura de lo ocurrido. Cervantes extiende el principio de verdad, como correspondencia entre las afirmaciones y los hechos en una obra que se rige por otro principio de verdad, según lo plantea Todorov:<sup>9</sup> la verdad como revelación. Bajo este principio, poco importa que lo narrado corresponda con hechos, importa que muestre lo humano desde otra perspectiva para ver el mundo de otro modo. El *Quijote* pone de

<sup>9</sup> Cf. T. Todorov, "Post-scriptum: La verdad de las interpretaciones", en *Las morales de la historia*. Trad. de Martha Beltrán Alcázar. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 145-159.

manifiesto la presencia de diversos recursos racionales que dan sentido a la existencia y, en el fondo, indica que un ser humano cultivado no debe abandonar ninguno de ellos.

En conclusión, si “una golondrina sola no hace verano” tampoco un caballero andante solo hace un gran relato. Cervantes nos ha entregado una obra en la que el anhelo por cumplir las proezas de un caballero andante se entrelaza con múltiples historias de personajes y lugares por donde lo imposible intenta colarse sin disimulo: proteger a la realidad del imperio de un único orden de cosas. La caballería se enfrenta al orden religioso, se enfrenta al sentido común, se expresa contra ella misma y se acompaña de múltiples reflexiones respecto a temas cruciales de la existencia humana y del sentido de la vida.





# TEATRALIDAD EN EL *QUIJOTE*



Como sabemos, la novela de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a lo largo de los años no se ha quedado sólo impresa en los libros, sino que varias personas han transformado la historia del hidalgo y su fiel escudero en obras de teatro (que van desde adaptaciones para niños hasta los grandes musicales de Broadway), así como en películas, ballet o incluso ópera. Pero, ¿qué es lo que ha hecho que esta novela pueda adaptarse a tantas manifestaciones artísticas sujetas de representación?

Para responder a esta pregunta se analizó la novela buscando las afinidades que podría tener con un texto dramático, el cual —a diferencia de las novelas, los cuentos o los poemas— es, como señala Bobes Naves, una “obra literaria escrita para ser representada”,<sup>1</sup> pues se compone tanto de un texto literario, conformado por los diálogos de los personajes, como de los signos escénicos, kinéticos (gestos), paralingüísticos (forma de hablar) y proxémicos (distancias y movimientos de los personajes), que configuran el texto espectacular.

Cervantes, como afirma Jill Syverson,<sup>2</sup> vierte en su novela su experiencia como dramaturgo. Por ello, se refleja en ésta una virtual teatralidad. Ahora bien, en un texto dramático, el modo como están dispuestas las acotaciones y los diálogos para combinarlos en escena y ofrecerlos —como afirma Bobes Naves—<sup>3</sup> en simultaneidad en una

<sup>1</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*. 2a. ed. aum. Madrid, Arco Libros, 1997, p. 15.

<sup>2</sup> Jill Syverson, *Theatrical Aspects of the Novel. A Study of Don Quixote*. Valencia, Albatros Hispanofila, 1986, p. 9.

<sup>3</sup> M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 89.

representación, es lo que distingue al género dramático de los demás géneros literarios. En la novela, los elementos que van a constituir dicha latente teatralidad son los diálogos de los personajes, las relaciones conflictivas entre éstos, el tiempo presente en que transcurren las acciones, el espacio físico donde dichas acciones se desarrollan y la forma como el autor ha dispuesto que el narrador intervenga.

En lo que concierne a los diálogos, la gran mayoría de los textos dramáticos utilizan el discurso dialogado para construir una historia. El diálogo dramático se caracteriza por ser un lenguaje directo, en situación, a través del cual los personajes intercambian argumentos, puntos de vista, datos, etcétera, que —aunado a las acotaciones— hacen que la acción avance. El discurso dialogado no es privativo del género dramático, pero sí su unidad básica. En la novela, en cambio, el discurso dialogado es un discurso referido, pues mediante la voz del narrador sabemos qué dicen los personajes. Lo que llama la atención en la novela de Cervantes es que el narrador suele cederles con mucha frecuencia la palabra a los personajes, y como sucede en las obras de teatro, por medio de los diálogos sabemos quiénes son, cómo son y cuáles son sus metas y conflictos. Por ejemplo, en el capítulo VII, “De la segunda salida de nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha”, tenemos una de las primeras conversaciones entre Sancho y don Quijote, en la cual, si se omiten exclusivamente las aclaraciones del narrador sobre quién está hablando, y antepone el nombre del personaje, el diálogo podría utilizarse en un texto dramático, y quedaría de la siguiente manera:

SANCHO: Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar, por grande que sea.

DON QUIJOTE: Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza, antes pienso aventajarme en ella: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos, y, ya después de hartos de servir y de llevar malos días y peores noches, les daban

algún título de conde, o por lo mucho de marqués, de algún valle o provincia de poco más a menos; pero si tú vives y yo vivo, bien podría ser que antes de seis días ganase yo tal reino, que tuviese otros a él adherentes que viniesen de molde para coronarte por rey de uno dellos. Y no lo tengas a mucho, que cosas y casos acontecen a los tales caballeros por modos tan nunca vistos ni pensados, que con facilidad te podría dar aún más de lo que te prometo.

SANCHO: De esa manera, si yo fuese rey por algún milagro de los que vuestra merced dice, por lo menos Juana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reina, y mis hijos infantiles.

DON QUIJOTE: Pues ¿quién lo duda?

SANCHO: Yo lo dudo, porque tengo para mí que, aunque lloviese Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de Mari Gutiérrez. Sepa, señor, que no vale dos maravedís para reina; condesa le caerá mejor, y aun Dios y ayuda.

DON QUIJOTE: Encomiéndalo tú a Dios, Sancho, que Él dará lo que más le convenga; pero no apoques tu ánimo tanto, que te vengas a contentar con menos que con ser adelantado.

SANCHO: No haré, señor mío, y más teniendo tan principal amo en vuestra merced, que me sabrá dar todo aquello que me esté bien y yo pueda llevar (I, 7, p. 74).<sup>4</sup>

En el diálogo anterior nos percatamos de que los personajes hacen referencia a su interlocutor y a la relación que existe entre ellos. En este caso, Sancho se refiere a don Quijote como “vuestra merced, señor caballero andante”, y don Quijote lo llama “amigo Sancho Panza”. Asimismo, nos queda claro que Sancho es un escudero que recibirá

<sup>4</sup> Las citas al *Quijote* provienen de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Ed. de Francisco Rico. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004. (En adelante cito entre paréntesis parte, capítulo y página. Reitero que en este diálogo se omitieron las aclaraciones del narrador.)

como pago por sus servicios un reino del cual su esposa no podrá ser reina, sino quizá condesa, con lo que se señala la clase social a la que pertenece.

Las descripciones que hace el narrador de las acciones de los personajes también permiten el reflejo de una virtual teatralidad. En los textos dramáticos esta información nos la proporciona el dramaturgo mediante las acotaciones; en otros casos, la creatividad del director de escena aunada a la de los actores. Para ejemplificar lo anterior utilizaremos el pasaje del capítulo XXVI, “Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena”, cuando Sancho se topa con el cura y el barbero y éstos le piden que les enseñe la carta que su amo le dirige a Dulcinea del Toboso. Sancho busca el libro de memoria, pero no lo encuentra y el narrador describe las acciones que tiene que realizar el personaje para mostrar su desesperación al no encontrar el libro.

Cuando Sancho vio que no hallaba el libro, fuésele parando mortal el rostro; y tornándose a tentar todo el cuerpo muy aprieta, tornó a echar de ver que no le hallaba, y sin más ni más, se echó entrambos puños a las barbas, y se arrancó la mitad de ellas, y luego aprieta y sin cesar se dio media docena de puñadas en el rostro y en las narices, que se las bañó todas en sangre (I, 26, p. 253).

En este fragmento no se encuentra una reflexión del narrador sobre el personaje. Aquí el narrador se concreta a dar una descripción de acciones que visualmente nos ayudan a percibir cómo se incrementa la angustia de Sancho. Para transformar este tipo de indicaciones en una acotación, básicamente hay que cambiar el tiempo de los verbos y utilizarlos en presente.

El pasaje que aparece en el capítulo XXVIII, “Que trata de la nueva y agradable aventura que al cura y barbero sucedió en la misma sierra”, cuando el cura, el barbero y Cardenio se encuentran con Dorotea, nos ayudará a ejemplificar cómo el narrador, además de precisar las acciones de los personajes, también hace referencia a sus actitudes. Asimismo, a través de este pasaje, ejemplificaremos lo que se conoce en los textos dramáticos como didascalias (indicaciones escénicas proporcionadas en los diálogos de los personajes), y que en la novela también encontramos:

“así como el cura comenzó a prevenirse para consolar a Cardenio, lo impidió una voz que llegó a sus oídos, que, con tristes acentos, decía de esta manera” (I, 28, p. 274).

Estas líneas que anteceden al diálogo nos permiten darnos cuenta de que el cura tiene la intención de hablar con Cardenio, pero suspende esta acción porque escucha una voz triste. Esto de alguna manera también nos señala que los presentes atenderán a la voz que han oído. Si esto se trasladara a un escenario, la actriz tendría que iniciar su diálogo cuando el cura va a intentar hablar con Cardenio.

Dorotea: ¡Ay, Dios! ¡Si será posible que he ya hallado lugar que pueda servir de escondida sepultura a la carga pesada de este cuerpo, que tan contra mi voluntad sostengo! Sí será, si la soledad que prometen estas sierras no me miente. ¡Ay, desdichada, y cuán más agradable compañía harán estos riscos y malezas a mi intención, pues me darán lugar para que con quejas comunique mi desgracia al cielo, que no la de ningún hombre humano, pues no hay ninguno en la tierra de quien se pueda esperar consejo en las dudas, alivio en las quejas, ni remedio en los males! (I, 28, p. 274).<sup>5</sup>

En su diálogo, Dorotea nos indica el espacio físico donde se desarrolla la acción y nos sitúa en una sierra entre riscos y malezas. Además, al señalar que hablará con quejas para comunicar su desgracia, nos manifiesta su estado de ánimo. En el siguiente fragmento, que va inmediatamente después del diálogo de Dorotea, el narrador nos da una idea clara de la distancia que hay entre los personajes, y en una puesta en escena estas indicaciones facilitarían la disposición de los actores en el escenario.

Todas estas razones oyeron y percibieron el cura y los que con él estaban, y por parecerles, como ello era, que allí junto las decían, se levantaron a buscar el dueño, y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no

<sup>5</sup> Para darle una forma teatral al siguiente diálogo, decidí anteponer el nombre del personaje que está hablando.

se le pudieron ver por entonces, y ellos llegaron con tanto silencio, que de él no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies (I, 28, p. 275).

Aquí puede visualizarse que tanto el cura como el barbero y Cardenio están sentados cuando escuchan las lamentaciones de Dorotea, mismas que los motivan a levantarse y caminar hacia donde se oye la voz; esta distancia no rebasa los veinte pasos. Dorotea, por su parte, está detrás de un peñasco, al pie de un fresno, ubicado en la orilla del arroyo, inclinada, lavándose los pies. Ellos se acercan sigilosamente, pero no pueden verle el rostro por la posición en que ella se encuentra, y ella no se da cuenta de su presencia. De cierta forma, estamos frente a un cuadro en movimiento. La precisión y lo escueto de dichas indicaciones nos remiten a las acotaciones de un texto dramático o a las indicaciones que un director de escena daría a los actores para crear esta atmósfera de soledad, curiosidad y tristeza. Asimismo, el narrador le proporciona a un posible escenógrafo los elementos básicos que darán la imagen de la sierra, al especificar que hay un peñasco, un fresno y un río. Este último elemento también apoyará al encargado de ambientar con sonidos una posible puesta en escena, ya que podría escucharse cómo corre el agua del río. Un diseñador de vestuario tampoco se quedaría desprotegido por parte del narrador, pues este último nos señala cómo es el traje del supuesto labrador:

y así, viendo que no habían sido sentidos, el cura, que iba delante, hizo señas a los otros dos que se agazapasen o escondiesen detrás de unos pedazos de peña que allí había, y así lo hicieron todos, mirando con atención lo que el mozo hacía, el cual traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñido al cuerpo con una toalla blanca. Traía, asimismo, unos calzones y polainas de paño pardo, y en la cabeza una montera parda (I, 28, p. 275).

El que la historia del caballero andante se lleve a cabo con mucha frecuencia en un tiempo presente refuerza su virtual teatralidad, pues pareciera que los personajes, como los de las obras de teatro, viven en un aquí y un ahora. La historia se va creando conforme suceden los acontecimientos. Ahora bien, cuando nos enteramos de algo que tuvo



lugar en el pasado es porque a los personajes se les pide que relaten una parte de ese pasado para aclarar alguna situación, como en el caso de Cardenio y Dorotea, pero ellos se encuentran en un presente.

Por otra parte, sabemos que lo que constituye la columna vertebral de un drama es el conflicto que se presenta entre los personajes. En la novela tenemos como conflicto principal el que Alonso Quijano sale de su casa transformado en caballero andante en busca de aventuras, pero en contraposición con este deseo están la sobrina, el ama, el cura y el barbero, quienes quieren que regrese a su casa. Los demás personajes se van integrando a esta trama principal: Luscinda, don Fernando, don Luis y doña Clara, quienes, por su parte, deben resolver su situación amorosa. Sancho, por otro lado, desea ser gobernador de una ínsula a pesar de todas las adversidades; así, cada personaje nos presenta un conflicto.

Otro aspecto relacionado con el teatro es que los personajes, como si fueran actores, adoptan el papel de otros personajes al entrar en el “juego dramático”<sup>6</sup> de la caballería andante que decide crear Alonso Quijano, quien —además— no sólo inventa a don Quijote de la Mancha, sino que también lo representa. Don Quijote elige a Sancho Panza, el labrador, para que asuma el papel de su escudero; Dorotea, con virtuosismo, le da vida a la princesa Micomicona, y todos los caballeros que se reúnen en la venta harán los papeles de los demonios que enjaulan a don Quijote. Los personajes que tienen aptitudes como dramaturgos son, evidentemente, don Quijote y el cura, ya que ambos plantean las situaciones que deberán llevarse a cabo y cómo. En los juegos dramáticos, los participantes asumen determinadas convenciones, y en este caso, los personajes —para poder entrar en este mundo de la caballería andante— deben admitir que la venta es un castillo o la bacía del barbero el yelmo de Mambrino.

Por lo tanto, podemos concluir que, así como todo se transforma en esta novela, el narrador no es la excepción, pues —al describir los

<sup>6</sup> Juego dramático entendido como una práctica donde un grupo de “jugadores” improvisan según un tema o situación planteada. (Véase Patrick Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. 3a. ed., aum. Barcelona, Paidós, 1998, p. 265.)

lugares, los vestuarios o estados de ánimo de los personajes, para después cederles la palabra— se convierte en un virtual director de escena, diseñador de vestuario, iluminación, sonido y escenografía, para que los personajes puedan llegar a un escenario. Todo esto se debe seguramente, como diría don Quijote, a la obra de un encantador, quien tiene encantados a los realizadores y amantes de las artes escénicas.

## Don Quijote propone, ¿el cura Pero Pérez dispone? Del relato imaginario a la farsa

● MARÍA STOOPEN

### Cruce de líneas narrativas

En las dos partes del *Quijote* se dedican algunos capítulos a la permanencia del hidalgo en casa antes de que emprenda sus aventuras como caballero andante. En ellos se instituye una primera línea narrativa, la doméstica, que asienta el plano realista y da curso al imaginario, establecido a partir de la transformación del hidalgo en caballero, ambos ficticios, obviamente. En la Primera parte, en cuanto sale al mundo, primero solo y después acompañado por su escudero, se instaura una segunda línea narrativa, la caballeresca, que se aparta de la doméstica.<sup>1</sup> A la mitad del capítulo 26 sucede el encuentro de maese Pedro y maese Nicolás con Sancho Panza en la venta del manteamiento, en tanto don Quijote permanece en Sierra Morena haciendo penitencia, cuando ocurre el primer cruce de la línea concerniente al entorno doméstico abandonado por el hidalgo —al que pertenecen ama, sobrina, cura y barbero, además de la familia de Sancho, quienes hasta el momento han permanecido en la aldea (1, 1 y final del 5 a principio del 7)— con la línea caballeresca, protagonizada por amo y escudero, los cuales se han apartado de su lugar de origen y han vivido en la Mancha lances de todo tipo y entablado diversos diálogos en los que cada uno compromete su visión del mundo. Asimismo, es a raíz de la concurrencia de los personajes domésticos y los andantes manchegos cuando ambas líneas conjuran para que aquello que capítulos previos a la reunión

<sup>1</sup> En “Don Quijote en casa (1605)” (María Stoopén, *Cervantes transgresor*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (en prensa), pp. 65-71), trato con amplitud el tema de la domesticidad en el *Quijote* de 1605.

había sido puro discurso narrativo confiado por don Quijote a Sancho (I, 21), sea llevado a escena por el cura maese Pedro y su comparsa con la pretensión de que el caballero retorne a casa y, consecuentemente, a la cordura.<sup>2</sup>

## La historia seminal y la paráfrasis de Sancho

La historia referida con anterioridad por don Quijote a Sancho mientras vagan por el camino real (I, 21) es la siguiente: un caballero junto con su escudero, gracias a la fama que ha ganado aquél, son recibidos con honores en un reino, en favor del cual el caballero entra en guerra y sale victorioso, por lo que consigue el amor de la princesa y, a la muerte del rey, el gobierno, así como la mano de la hija de un duque para el escudero. Hay que destacar que los protagonistas se apropian de los papeles correspondientes de la historia y que, en diálogo inmediato con Sancho, don Quijote hace referencia a las respectivas identidades originales, de hidalgo y labrador, a las que supuestamente han renunciado ambos para recorrer el mundo convertidos en miembros de la caballería andante.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> James Iffland comenta que “Considerando la innegable raigambre carnavalesca de los dos protagonistas, el papel del cura y del barbero parecería esencialmente ‘cuaresmal’. En la medida que intentan llevar a don Quijote de vuelta a su ‘lugar’, son unos ‘aguafiestas’ —agentes de la ‘cordura’, del ‘orden’, que procuran acabar con la mascarada peripatética de su vecino”. (“La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annali. Sezione Romanza*, 1995, vol. XXXVII-2, pp. 356-362). Presento aquí la propuesta de Iffland, basada principalmente en Mijaíl Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. de J. Forcat y C. Conroy. Barcelona, Barral Editores, 1974), y que continúan trabajos específicos de Agustín Redondo, Mauricio Molho, Edmond Cros y Manuel Durán. (Véanse las referencias bibliográficas en *op. cit.*, p. 353 n. 1.) Aceptando sin reserva la lectura carnavalesca del *Quijote*, esta ponencia, aunque emparentada con ella, pretende hacer una distinta con énfasis en la teatralidad presente en el episodio.

<sup>3</sup> En “Don Quijote, sujeto errante” (María Stooopen, *Cervantes transgresor*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (en prensa), pp. 113-124), trato este tema con amplitud.

Cuando coinciden en el camino los aldeanos vecinos y el escudero, éste les cuenta a los recién hallados interlocutores su versión, hiperbólica y acomodada a sus intereses, de aquella triunfal historia imaginada por don Quijote sobre el destino que le espera a su lado. Tal interpretación de Sancho establece el vínculo entre el relato elaborado capítulos atrás por su amo y lo que después ocurrirá en el plano diegético. Cuenta el narrador que:

Dijo también [Sancho] como su señor, en trayendo que le trujese buen despacho de la señora Dulcinea del Toboso, se había de poner en camino a procurar cómo ser emperador, o, por lo menos, monarca; que así lo tenían concertados los dos, y era cosa muy fácil venir a serlo, según era el valor de su persona y la fuerza de su brazo; y que en siéndolo, le había de casar a él, porque ya sería viudo, que no podía ser menos, y le había de dar por mujer a una doncella de la emperatriz, heredera de un rico y grande estado de tierra firme, sin ínsulos ni ínsulas, que ya no las quería (I, 26, p. 324).<sup>4</sup>

Así, en su adaptación, Sancho conserva el trazo original de la historia imaginada por su amo, excepto el pormenor del matrimonio del caballero con la princesa, clave del ascenso para ambos y dato que más adelante será punto de discordia entre los personajes.

### **Maquinación de la farsa. Reparto de papeles: vértigo de identidades**

Mucho más descabellada y compleja que esta deformada paráfrasis del ensueño de don Quijote, resulta la farsa caballeresca que ideará el cura y confiará al barbero “en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían” (I, 27, p. 326), esto es, reducir al hidalgo nuevamente a la domesticidad. Además de que

<sup>4</sup> Cito de la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 5a. ed. Ed., introd., notas y bibliografía de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1991, t. I., p. 324. (En adelante las referencias serán entre paréntesis con la mención de la parte, el capítulo y la página.)

serán ellos mismos, cura y barbero, quienes proyectan protagonizarla, su empresa quedará desvirtuada, al ser estos supuestos agentes de la cordura quienes entren, de manera hilarante, en la órbita del caballero manchego. Lectores del género —como sabemos— maese Pedro se vestirá de doncella andante, afligida y menesterosa, y maese Nicolás, de su escudero —acciones que llevan a cabo—; se presentarán ante don Quijote para solicitarle que deshaga un agravio hecho a la doncella/cura y así conseguirán devolver al hidalgo a su lugar. Si Sancho usó la hipérbole al repetirles el ensueño quijotesco, estos agentes de “tan cristiano negocio” —en palabras de Maritornes (I, 27, p. 327)— trastornarán las identidades por partida doble y pondrán el mundo al revés, pues más adelante intercambiarán papeles entre sí antes de encontrar a la bellísima Dorotea, quien, para culminar las escenas travestidas, aparecerá ataviada de mozo.

Las ambigüedades puestas en juego por don Quijote en el capítulo 21 no sólo a partir de la bacía de barbero/yelmo de Mambrino, sino también en el relato imaginario con la regresión a sus personalidades originales —caballero/hidalgo; escudero/labrador— se disparan ahora, multiplicadas y propiciadas por otros actores que se van sumando y transitando indistintamente de uno a otro sexo: cura/doncella andante/escudero; barbero/escudero/doncella andante y, en fin, Labrador/Dorotea (I, 28, p. 344), quien, también lectora del género, podrá incorporarse a la farsa para asumir, al final, el papel de dama cuitada, con el que se presentará primero ante Sancho y después ante don Quijote. Él, por su parte, ha adoptado ya un segundo nombre, tiempo atrás propuesto por Sancho, el Caballero de la Triste Figura y, mientras el cura y sus compañeros esbozan la farsa y embaucan a Sancho para que colabore, el héroe se encuentra emulando conjuntamente a Amadís y a Roldán (I, 19, p. 234).

En tanto, la historia de Cardenio —quien por su parte ha adquirido la apariencia de salvaje— y la de Dorotea, intercaladas y cruzadas entre sí, devuelven al lector de manera fugaz a un único punto estable en este vértigo de identidades, al revelar cada uno la suya y conocer el papel que el otro ha jugado en relación con sus respectivas decepciones amorosas. Curiosamente, a lo largo del episodio, Sancho es el único que mantendrá su segunda identidad, la de escudero, excepto el pequeño detalle de la viudez, obstáculo que pertenece a la original, de Labrador.

Podemos afirmar, entonces, que la poética puesta en práctica en el montaje de la farsa es, según palabras de Emilio Orozco Díaz, “lo que descubre en esencia todo el teatro barroco: una concepción de la realidad y de la vida como algo inestable, cambiante y fugaz, donde las cosas y los hechos se ofrecen equívocamente como con una doble cara”.<sup>5</sup>

### La farsa: tracistas, actores, escenario

Así como maese Pedro aprovechó la ocasión que le ofreció para darle pasto a su fantasía de poder, sin dejar a un lado la oportunidad de hacerle una burla, y se propuso encarnar junto con maese Nicolás a los protagonistas de la farsa caballescica, ahora se comportará como tracista<sup>6</sup> y director de escena e involucrará a los demás personajes aparecidos en Sierra Morena. Se valdrá de las líneas narrativas de las historias de Cardenio y Dorotea para empalmarlas con los propósitos de la suya, la doméstica, y con la heroica de don Quijote y Sancho y, así, tejer con todos estos hilos su artificio. Ya que camino al destino de los dolientes enamorados y también al reino de Micomicón, todos tendrán que pasar por la aldea manchega, consigue incorporar a Dorotea a su libreto y hace nacer de la rica labradora, mujer agraviada, a la princesa Micomicona,<sup>7</sup> dama menesterosa víctima de un gigante. Sancho, con el fin de evitar la amenaza hecha por el cura de que su amo pudiera hacerse arzobispo, acaba por estrechar aún más los lazos del ensueño en que quedó atrapado a raíz del relato construido por don Quijote con los de la trama pergeñada por el cura, previendo el feliz desenla-

<sup>5</sup> Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco. (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona, Planeta, 1969, pp. 232-233.

<sup>6</sup> De nuevo, Iffland observa: “El narrador lo describe en un momento como ‘gran tracista’ [...], lo cual lo enlaza con aquel Pedro el listo de los cuentos folclóricos y con Pedro de Urdemalas, el arquetipo ‘trickster’. Pero nuestro cura pícaro también monta espectáculos de raigambre carnavalesca, elaborando nombres como ‘Micomicona’, por ejemplo”. (J. Iffland, “La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en *op. cit.*, p. 358.)

<sup>7</sup> En la misma ponencia, Iffland destaca que: “El mico —‘parodia viva’ del ser humano— es un animal íntimamente asociado con la cultura carnavalesca”. (*Ibid.*, p. 358, n. 19.)

ce de las historias amalgamadas: el caballero matará “a ese hideputa dese gigante” y el señor licenciado aconsejará al amo “que se case luego con esta princesa” (I, 29, p. 363). Es de este modo que, aprovechando el material provisto por los allí reunidos —sus historias, ambiciones y deseos— el cura se desempeñará a partir de este momento como autor y director de comedia barroca;<sup>8</sup> en este caso, la farsa que escenificarán ante el Caballero de la Triste Figura la princesa Micomicona, su escudero —que no es otro que maese Nicolás disfrazado— y Sancho Panza, ignorante del engaño y ocupado de abonar los hechos representados en favor de su propio interés.

Como director de escena, instruidos sus actores, maese Pedro ya no participará en la representación y se quedará entre bambalinas junto con Cardenio, quien, a su vez, se verá obligado a disfrazarse para no ser reconocido por don Quijote en su anterior apariencia salvaje. Simulando un encuentro casual, con el fin de interpretar ante el de la Triste Figura el secreto papel, lleno de retruécanos caballerescos, de devolverlo a casa, el cura se unirá a la comparsa de actores a la salida de Sierra Morena, escenario simbólico idóneo por inculto y salvaje para la “representación de la mortificación, pecado y penitencia (de ahí que acudan a ella don Quijote, Cardenio y Dorotea, como huidos del mundo en su sufrir amoroso que los llevó a la locura y al disparate)”, según observa Orozco y Díaz.<sup>9</sup>

Por su parte, don Quijote, en ayunas del engaño, completa el repertorio y desempeña a la perfección el papel que se espera de él, ya que, justamente, para deshacer “todo género de agravio” y ponerse “en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (I, 1, p. 75) había salido al mundo. Así, sus intenciones heroicas,

<sup>8</sup> Los de Sierra Morena —opina Emilio Orozco Díaz— “Son indiscutiblemente los capítulos centrales que actúan como núcleo y nudo en el desarrollo de la novela, donde la acción principal y los dos episodios secundarios más importantes con ella entrelazados se inician y complican con análogo sentido a como se ofrece en el segundo acto de una comedia barroca, y cómo en ésta, la intriga y suspensión del interés se prolonga hasta adentrarse en la cuarta y última parte”. (Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*. Ed., introd. y notas de José Lara Garrido. Granada, Universidad de Granada, 1992, p. 354.)

<sup>9</sup> *Idem*.



las aspiraciones de gloria que le había confiado a su escudero y de las que éste se apropia, junto con la trama y la representación de la farsa se amoldan sin dificultad para atrapar al caballero en la defensa de la princesa Micomicona, a pesar de los traspies que cometen los actores, tropiezos que el cura enmienda siempre y la credulidad de los andantes manchegos soslaya.

Si la versión de Sancho presenta discrepancias con el relato imaginario de don Quijote, pieza seminal de la que derivan las demás, lo mismo ocurre con la farsa. Cada uno de los tracistas —maese Pedro como autor y director, Dorotea como actriz protagonista y el mismo Sancho como participante interesado— va añadiendo algo de su cosecha. Maese Nicolás, por su parte, actúa de bufón silencioso.

### **La farsa, nueva parodia burlesca de la historia seminal**

Después de haber señalado las deformaciones que la fantasía de su amo sufre en boca de Sancho, veamos ahora de qué manera la farsa transforma el *roman* quijotesco y cómo se superponen ambas construcciones imaginarias a la tensión establecida en la diégesis entre las tendencias domésticas y las caballerescas, opuestas entre sí.

El guión paródico compuesto por el cura con base en la primera versión de Sancho, así como los componentes con los que éste la sigue alimentando, ambiciosa e ingenuamente a la vez, se erigen en el fundamento para el desarrollo de la farsa, la cual contiene los motivos caballerescos esenciales de dama menesterosa, heredera de un gran reino, agraviada por un gigante y en busca de un famoso héroe para que la defienda, los que bien vistos, no son más que la hipérbole caballeresca de la historia relatada por Dorotea. Por su parte, Dorotea/Micomicona, con base en esta materia, enriquecerá la farsa elaborando una complicada historia, cuyos motivos principales coinciden con el diseño básico construido por aquéllos.

Sin embargo, podemos notar aquí cómo se trastocan los papeles del *roman* quijotesco con el fin de que se lleve a escena una parodia burlesca más. Al revés del cuento original, es la princesa la que va al encuentro del caballero; ahora es huérfana y, en consecuencia, desamparada, por

lo que requiere la protección de un valiente y famoso caballero; el reino del que proviene no está amagado por un ejército enemigo, sino por el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, a quien derrotará el héroe anunciado en una profecía hecha por el rey, y al que la princesa, según repite el designio paterno, se otorgará “luego sin réplica alguna por su legítima esposa, y le diese la posesión de mi reino, junto con la de mi persona” (I, 30, p. 376). Por otro lado, la súplica de Micomicona ante su defensor tendrá la consecuencia en la diégesis de que se cumplan las intenciones de los aldeanos vecinos: sacar al hidalgo de su retiro en Sierra Morena y encaminarlo al pueblo.

La historia ideada por Dorotea y representada ante don Quijote encaja a la perfección con el ensueño que éste le había confiado a su escudero. El caballero inicialmente se abandona a él:

—¿Qué te parece, Sancho amigo? —dijo a este punto don Quijote—  
¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino  
que mandar y reina con quien casar (I, 30, p. 376).

Esta aceptación da sustento al alborozo del escudero, quien completa el sainete comportándose como bufón para regocijo de los presentes, público y actores. Don Quijote se entrometerá en la bufonada apaleando a Sancho<sup>10</sup> y, trocando a su antojo los planos, resolverá el desenlace de la farsa. Restituirá el valor de Dulcinea como la fuerza que mueve su brazo para alcanzar los motivos caballerescos presentados por Micomicona, los de ganar el reino en favor de la heredera y cortar la cabeza del gigante. Así, desplazada la princesa por Dulcinea en el imaginario del caballero manchego, su proyecto heroico y amoroso, temporalmente amenazado, prevalece de nuevo sobre las intenciones de los demás.

<sup>10</sup> Me parece pertinente reproducir aquí la conclusión a la que llega Iffland: “las mismas fuerzas que intentan conducir al don Quijote cervantino de vuelta a la cordura son representadas por personajes ideados a partir de la cultura festiva popular. Se confrontan, en última instancia, *dos* parejas carnavalescas, lo cual le da una gran carga semántica muy peculiar a la manera en que se procura controlar los efectos desestabilizadores de la fiesta andante de nuestro loco caballero cruzado con rey de carnaval”. (J. Iffland, “La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en *op. cit.*, p. 362.)

## **SOBRE ANTECEDENTES Y RECEPCIÓN**



EL *QUIJOTE* Y LOS LIBROS  
DE CABALLERÍAS



Escenas de cama en los libros de caballerías:  
del *Amadís* al *Quijote*

● AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

Para Margit Frenk

Tal vez no haya mejores palabras para definir los libros de caballerías castellanos del siglo XVI y su impacto en la cultura hispánica, como aquellas que precisamente encontramos en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y que fueron las mismas que ayudaron a aniquilar aquel género caballeresco con burla y humor, hasta dejarlo en el olvido durante mucho tiempo.

Ante la sorpresa que despierta don Quijote en quienes lo ven armado como caballero y creyendo verdaderas las aventuras que había leído en sus libros, le es preguntado casi con espanto:

—¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas [...] tan lejos de ser verdaderas como lo está la misma mentira de la verdad? Y, ¿cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadisese, y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafren, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bazarria de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos

condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen? (I, 49, p. 488)<sup>1</sup>

En el texto anterior se sintetizan las características generales de los libros de caballerías, cuya lectura volvió loco a don Quijote, pero también las huellas de una larga tradición medieval que ha permeado gran parte de la literatura en lengua española y la vida misma del mundo hispánico.

Entre otras cosas, los moralistas del siglo XVI que atacaban la lectura de libros de caballerías decían que se trataba de obras alejadas de la realidad y del buen ejemplo. Asimismo, subrayaban, como un error, que en estas obras los caballeros no tenían una vida creíble. No había elementos de una vida cotidiana. Así, cuando en el *Quijote*, el cura y el barbero llevan a cabo el “donoso y grande escrutinio” de la biblioteca de don Quijote (I, 6, p. 64), nos dan cuenta de que en la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* “comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas que todos los demás libros deste género carecen” (I, 6, p. 70), virtud que, según ellos, dota a esa obra de verismo y credibilidad.

Y en efecto, así era, pero no por ello no ocurrían episodios donde lo cotidiano se volvía motivo de aventura: el viaje, la visita a un castillo, el encuentro con otro caballero en un bosque, el enamoramiento de una princesa... sucesos que ya en sí eran una hazaña o la propiciaban. Así, las escenas de cama en los libros de caballerías también fueron motivo para las aventuras caballerescas.

Se trata de un acto cotidiano y necesario para el ser humano, que Cervantes utiliza para elaborar episodios de prodigioso humor en el *Quijote*. Los momentos que se relacionan con el dormir, el acostarse, las camas y las escenas eróticas de alcoba emulan a aquellas que apa-

<sup>1</sup> Todas las citas del *Quijote* proceden de: Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994. (En adelante, como es habitual, solamente indico entre paréntesis el número de la parte en romanos, el del capítulo en arábigos y el número de la página.)



recen en los libros de caballerías, pero el autor genialmente les aplica la parodia, el ridículo y el humor...

Dormir, acostarse o estar en alguna cama son motivos de idealización y honor caballeresco en los libros de caballerías; es así como lo vive y desea don Quijote.<sup>2</sup> Sin embargo, en la novela de Cervantes, ese mismo hecho se reduce a lo cotidiano y lo simple. Efecto que el autor acentúa a través del contraste que existe entre cómo ve don Quijote la realidad y cómo la percibe Sancho Panza, su escudero:

[Sancho] solicitó por su parte que su amo se entrase a dormir en la choza [...]. Hízolo así, y todo lo más de la noche se le pasó en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela. Sancho Panza se acomodó entre Rocinante y su jumento, y durmió, no como enamorado desfavorecido, sino como hombre molido a coces (I, 13, p. 117).

Es posible, pues, establecer una tipología de las escenas de cama que aparecen en el *Quijote* y que tienen un referente semejante en la narrativa caballeresca que le precedió y que, desde el Medievo, configuró el género. Así, podemos señalar cuatro categorías: las camas a la intemperie, las de amor y sexo, las de desvelo amoroso y las de enfermedad y muerte.

### Las camas a la intemperie

El caballero, en sus andanzas y búsqueda de aventuras, frecuentemente se ve en la necesidad de pernoctar al aire libre, ya sea en el claro de un bosque, en una encrucijada o bajo un árbol del camino. Actitud

<sup>2</sup> La locura de don Quijote, incluso, es producto no sólo de su mucha lectura de libros de caballerías, sino también por los desvelos que empleaba en ello. Cabe señalar, pues, que el no yacer en cama, el no dormir, están relacionados con la situación quijotesca desde el principio de la novela: “[A don Quijote] se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (I, 1, p. 32).

que revela un carácter casi eremita del quehacer caballeresco, donde la penitencia y el contacto con la naturaleza también forjan el espíritu del caballero. En el *Llibre de l'orde de cavalleria*, Ramon Llull había señalado esta virtud como algo necesario en quienes desearan dedicarse a este noble oficio.<sup>3</sup>

Así, en el *Amadís de Gaula*, obra fundacional del género, el héroe se ajusta con perfección al canon. Cuando Oriana desprecia a Amadís, éste cae en una profunda tristeza que lo conduce a perderse en el bosque como una penitencia de amor y ahí, finalmente exhausto, quedar dormido:

y assí anduvo fasta más de la media noche, sin sentido ninguno, fasta que el cavallo topó en un arroyuelo de agua que de una fuente salía, [Amadís] recordó en su sentido y miró a una y a otra parte, mas no vio sino espesas matas, y ovo gran plazer creyendo que muy apartado y escondido estava; y tanto que su cavallo bebió, apeóse dél, y atándole a un árbol, y se asentó en la yerva verde para fazer su duelo, mas tanto avía llorado, que la cabeça tenía desvanescida, assí que se adormesció.<sup>4</sup>

La penitencia que expía la pena del caballero, en este caso amorosa, se basa en el alejamiento de las comodidades sociales, urbanas y cortesanas, la cama en que duerme el caballero no es más que la tierra misma, el campo. El héroe duerme en contacto directo con la naturaleza y así ocurre la penitencia. Así, este tipo de cama a la intemperie constituye una mortificación para el cuerpo que redundará en un beneficio espiritual; se trata de una circunstancia del tópico de *fuga mundi*.

Asimismo, cuando el caballero duerme en un bosque o en un campo, suele éste ser momento propicio para el encuentro con la aventura. El bosque en sí mismo posee importantes simbolismos tradicionales que lo configuran como un escenario maravilloso.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Gladys Isabel Lizabe, *Ramon Llull: el Llibre de l'orde de cavalleria como ordenamiento del mundo*. Mendoza, Universidad de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras/Consulado General de España en Mendoza, 1999.

<sup>4</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid, Cátedra, 1988-1991 (Letras Hispánicas, 255-256), pp. 684-685.

<sup>5</sup> Para el simbolismo de los espacios geográficos en los libros de caballerías, cf.

Con este motivo, Cervantes crea en el *Quijote* oportunidades caballerescas para que los protagonistas pernocten a la intemperie. En estos casos, la narración cervantina sigue el modelo literario, pero ocurre la inevitable parodia. Mientras que para el protagonista la situación resulta acorde con su quehacer caballeresco, para su escudero es una incómoda calamidad:

Pero, deseosos de buscar donde alojar aquella noche, acabaron con mucha brevedad su pobre y seca comida. Subieron luego a caballo, y diéronse priesa por llegar a poblado antes que anocheciese; pero faltóles el sol, y la esperanza de alcanzar lo que deseaban, junto a unas chozas de unos cabreros, y así, determinaron de pararla allí; que cuanto fue de pesadumbre para Sancho no llegar a poblado, fue de contento para su amo dormirla a cielo descubierto, por parecerle que cada vez que esto le sucedía era hacer un acto posesivo que facilitaba la prueba de su caballería (I, 10, p. 102).

Don Quijote encuentra la cama natural como parte de una penitencia propia de su oficio, pero en otro momento, la cama en un bosque precede al encuentro con el Caballero de los Espejos:

La noche [...] la pasaron don Quijote y su escudero debajo de unos altos y sombrosos árboles [...]. Finalmente, Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote dormitando al de una robusta encina; pero, poco espacio de tiempo había pasado, cuando le despertó un ruido que sintió a sus espaldas, y, levantándose en

Axayácatl Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo del héroe en "Tristán de Leonís" y "Tristán el Joven"*. Alicante, Universitat, 2002, p. 35, y Jay Appleton, *The Experience of Landscape*. Londres, John Wiley & Sons, 1975, p. 104. Respecto al bosque, María Paloma Gracia Alonso señala que: "El bosque se presenta como dominio de los animales salvajes y, a la vez, como un lugar de asilo, donde las normas establecidas por la sociedad no tienen vigencia y donde encuentra refugio tanto el eremita como el marginado; su sentido es ambivalente por ello, ya que constituye un espacio de exilio y, al mismo tiempo, un espacio donde el contacto con el misterio es una práctica cotidiana, una puerta abierta al otro mundo cuyas leyes escapan a la razón". (María Paloma Gracia Alonso, *Las señales del destino heroico*. Barcelona, Montesinos, 1991, p. 138.)

sobresalto, se puso a mirar y a escuchar de dónde el ruido procedía, y vio que eran dos hombres a caballo.

[...] Conoció don Quijote que debía de ser caballero andante; y, llegándose a Sancho, que dormía, le trabó del brazo, y con no pequeño trabajo le volvió en su acuerdo, y con voz baja le dijo: —Hermano Sancho, aventura tenemos (II, 12, pp. 621-622).

### Las camas de amor y sexo

Son frecuentes, en los libros de caballerías, las escenas donde el caballero llega a un castillo y es convidado a pernoctar ahí o, incluso, a permanecer una temporada. Las escenas de cama no faltan y alguna doncella enamorada se introduce clandestinamente en la habitación del héroe. Ejemplo de esta situación es el episodio del *Amadís de Gaula* en que el rey Perión, que había llegado al castillo del rey Garínter, es asaltado por la princesa Helisena, que se había enamorado *ex visu* de él. La osada joven se introduce en la habitación del rey y aquella noche conciben al héroe Amadís. Sin duda, este motivo tiene un valor fundamental en la obra, ya que funciona como un motor de la acción narrativa:

Así llegaron [Helisena y Dariloeta] a la puerta de la cámara [...] y tocaron para la abrir, el rey Perión que, así como la gran congoxa que en su corazón tenía, como con la esperanza en que la donzella le puso, no había podido dormir, [...]. El Rey, que la conoció, miró y vio a Helisena su muy amada, [...] y fue a tomar a su señora entre los brazos, y ella le abrazó como aquel que más que a sí amava [...] y así abrazados se fueron a echar en el lecho [...], quedando [Helisena] de allí adelante dueña.<sup>6</sup>

Así, en el *Quijote*, Cervantes recrea y parodia este motivo con el episodio de la venta, que don Quijote cree castillo, y que, dormido en un camastro espera deseoso que venga una doncella hermosa a introducirse en su lecho. Sin embargo, quien llega es la moza Maritornes que mucho se aleja de la belleza que podría soñar don Quijote y quien

<sup>6</sup> G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, pp. 237-240.

en realidad pretende encontrarse con un arriero a quien había ofrecido favores sexuales:

[Don Quijote] se imaginó haber llegado a un famoso castillo [...], y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual vencida de su gentileza se había enamorado dél y prometido que aquella noche a furto de sus padres vendría a yacer con él [...]. Pensando pues en estos disparates, se llegó el tiempo y la hora [...] de la venida de la asturiana, la cual en camisa y descalza [...] entró en el aposento donde los tres alojaban, en busca del arriero. [...] Don Quijote, [...] la asió fuertemente [...] y tirándola hacía sí [...] la hizo sentar sobre la cama. [Maritornes] traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía. Y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y finalmente él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver al mal ferido caballero, vencida de sus amores (I, 16, p. 152).

Otro antecedente de la actitud que espera don Quijote por parte de las doncellas, que imagina y que debe haber leído en sus libros de caballerías, lo encontramos en la *Demanda del Sancto Grial*, donde el caballero Galaz llega a un castillo y la princesa se enamora de él. La pasión desmedida confunde la inocencia de la joven “que nunca oyera, ni viera, ni supiera que cosa era amor, e cataua a Galaz, que lo preciaua tanto en su coraçon de beldad e de todas cosas, que nunca a hombre precio; e por ende le semejo que su muerte le yazia allí que su voluntad no cunpliesse con el, [...]”.<sup>7</sup>

Esta arrojada princesa se introduce directamente en la cama del joven, quien en definitiva la rechaza e intenta persuadirla de cesar sus requerimientos amorosos, pero la jovencita amenaza con suicidarse si

<sup>7</sup> Adolfo Bonilla y San Martín, “*El baladro del sabio Merlín*”. *Primera parte de la “Demanda del Sancto Grial”*. *Libros de caballerías*, I: *Ciclo artúrico-ciclo carolingio*. Madrid, Bailly-Baillière, 1907 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6), p. 196.

el caballero no accede a satisfacer sus deseos. En un arrebato de locura y pasión, se da muerte justo en el momento en que Galaz estaba a punto de ceder a sus reclamos.

[La donzella] dixo: “No atendere aqui mas;” e saliose luego del lecho, e fue corriendo, e tomo el espada de Galaz [...], e sacola de la vayna, e tomola con ambas manos, e dixo a Galaz: “Señor cauallero, vedes aqui el bien que yo de los primeros amores oue; en mal dia fuestes vos nascido tan fermoso, que tan caro me costara vuestra beldad”. E quando Galaz vio a la donzella que tenia la espada en la mano, que se queria matar con ella, salio del lecho todo espantado, e dixo: “¡Ay buena donzella! sufridvos vn poco e no os mateys assi, que yo fare todo vuestro plazer”. Y ella, que tanto era cuytada de amor que mas no podia ser, dixo: “Sabed, cauallero señor, que tarde me lo dexistes”. Estonce alço el espada, e firiose tan gran ferida por medio de los pechos, assi que la espada passo de la otra parte, e cayo muerta en tierra [...].<sup>8</sup>

Como esta escena de la *Demanda*, tenemos otro episodio similar en el *Quijote* y que bien puede ser una recreación cervantina con que el autor parodia a los libros de caballerías y a su propio personaje. Cuando el caballero manchego se hospedaba en la casa de los duques, éstos urden un engaño para divertirse a costa del anciano caballero. Una noche, don Quijote se encuentra acostado en su lecho recuperándose de los maltratos que en anterior aventura había sufrido. Sin que el caballero lo perciba, alguien se introduce en su habitación y apaga las velas dejando todo el lugar en completa oscuridad. Ante aquella escena, don Quijote queda aterrorizado pensando que se trata de unos fantasmas de aquel castillo:

[Don Quijote] no se meneaba del lecho, y no sabía qué podía ser aquello, y estábase quedo y callado [...]. Y no fue vano su temor, porque [...] los callados verdugos [...] acudieron a don Quijote, y, desenvolviéndole de la sábana y de la colcha, le pellizcaron tan a

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 198.

menudo y tan reciamente, que no pudo dejar de defenderse a puñadas, y todo esto en silencio admirable.

Duró la batalla casi media hora; saliéronse los fantasmas [...], sin decir palabra don Quijote; el cual, doloroso y pellizcado, confuso y pensativo, se quedó solo: donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto (II, 48, p. 897).

La escena de cama que aquí podemos ver resulta muy alejada de lo que el buen caballero hubiera albergado en su imaginación. No se trata, en este caso, de una doncella enamorada que arde en deseos del héroe, sino que percibimos una modificación del mismo motivo, pero dando lugar a posibles hechos sobrenaturales como lo son los fantasmas propios de algún encantamiento. Este ejemplo corresponde, así, a lo que en la materia artúrica se conoce como el “lecho de las maravillas”<sup>9</sup> y que con variantes también es recuperado por los autores de libros de caballerías del siglo XVI.<sup>10</sup>

Sin embargo, en el *Quijote*, el humor surge en el momento en que los espantos no se comportan como correspondería a los del hechizo elaborado por algún sabio encantador. Por el contrario, se dedican a burlarse de don Quijote y en lugar de aplicarle los efectos de la magia, lo atormentan dándole miles de pellizcos por todo el cuerpo. La burla es ridícula y denigrante para el caballero, quien mejor esperaría un combate en el que pudiera defenderse de manera honorable con su espada... situación que no sólo deja aterrado a don Quijote, sino avergonzado, ridiculizado y muy confundido. Podemos percibir sutilmente que, aunque loco, se da cuenta de que su entorno y sus pensamientos no concuerdan. El mundo no es como él lo espera, ni como lo leyó en sus libros de caballerías.

<sup>9</sup> Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid, Alianza, 1991 (Alianza Tres, 258), pp. 266-267.

<sup>10</sup> En el *Arderique* existe una variación de este motivo que combina la cama de amor y sexo con el lecho de las maravillas. El protagonista yace con una doncella, que es en realidad un espíritu diabólico que pretende hacerlo perder la virginidad, pero justo antes escucha una voz del cielo que lo hace recuperar la cordura y lo salva de aquel pecado. (Jay Appleton, *Arderique*. Ed. de Dorothy Molloy Carpenter. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000 (Los Libros de Rocinante, 7), pp. 96-97.)

## Las camas del desvelo amoroso

El estado de enamoramiento, que bien emula al de la enfermedad, no pocas veces mantiene a los personajes de los libros de caballerías en vela toda la noche. Los pensamientos que depositan en sus doncellas amadas o ellas en sus caballeros galantes, les impiden conciliar el sueño. Las escenas de cama constituyen, así, una forma de penitencia de amor en que cada personaje, en soledad, evoca la figura y presencia de la persona amada. En el *Espejo de príncipes y caballeros* [*El caballero del Febo*], de Diego Ortúñez de Calahorra, este motivo involucra no sólo a una pareja, sino que alcanza un grado de complejidad tal, que varios caballeros y doncellas se desvelan atendiendo mutuamente a sus pensamientos de amor:

Y assí, [la princesa Lindabrides] passava aquella noche con tanto cuidado que en toda ella no pudo dormir, rebolviendo en su pensamiento tanta diversidad de cosas cerca del ínclito Cavallero del Febo que en su vida nunca se vio tan confusa ni penada. [...] Y no con menor cuidado el valeroso Cavallero del Febo toda la noche sin dormir passó, rebolviendo en su pensamiento todo lo que por él con la hermosa infanta Lindabrides havia passado, y el grande amor que hasta allí le havia tenido, junto con su grande y estemada hermosura. [La princesa Claridiana] la qual ansí mesmo, en este tiempo, no más reposada que los dos dormía, porque el grande amor que al Cavallero del Febo tenía no dexava de poner alguna duda en lo que tanto su lastimado coraçón desseava [...]. Y ansí, passando estas y otras cosas, con mucha pena passó la noche, en la qual tampoco durmió mucho el Cavallero de Cupido [...] no con menor cuidado. [...] Y assí, passaron toda aquella noche, tan conformes en el dormir quanto diversos en sus varios y penosos pensamientos.<sup>11</sup>

Lindabrides ama al caballero del Febo, quien se debate entre el amor de ésta y el de la hermosa doncella guerrera Claridiana. Claridiana, a su vez, se desvela pensando en el amor que siente por el del Febo y

<sup>11</sup> Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros* [*El caballero del Febo*], 6 vols. Ed. de Daniel Eisenberg. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, II-XLVII, pp. 20-24.



atormentada por los celos que siente por la presencia amenazante de Lindabrides. Por su parte, el caballero de Cupido, Rosicler, no duerme evocando el amor que siente por la ausente Olivia, princesa de Inglaterra. De tal modo que nadie duerme y las camas son testigos del solitario sufrir amoroso de los personajes. Es el tópico de *nessum dorma*.<sup>12</sup>

De la misma manera, en el *Quijote*, el protagonista también permanece muchas noches en vela, ya por no abandonar la lectura de libros de caballerías o por la evocación amorosa de su amada ausente. Así, cuando duerme a cielo abierto, el narrador nos indica que:

Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras. No le pasó así a Sancho Panza, que, como tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria, de un sueño se la llevó toda (I, 8, p. 83).

Nuevamente observamos el contraste entre ambos personajes, pues mientras uno vive su ideal, el otro feliz duerme su descanso. Sin embargo, Cervantes también parodia este tópico. Cuando don Quijote está en casa de los duques, pasa una noche despierto e inquieto por razones semejantes evocando a la bella Altisidora:

Dejamos al gran don Quijote envuelto en los pensamientos que le habían causado la música de la enamorada doncella Altisidora. Acostóse con ellos, y, como si fueran pulgas, no le dejaron dormir ni sosegar un punto [...]; pero como es ligero el tiempo y no hay barranco que le detenga, corrió caballero en las horas, y con mucha presteza llegó la de mañana (II, 46, p. 877).

La parodia y el humor una vez más surgen de una degradación y Cervantes coloca a su personaje en una situación en la que el motivo

<sup>12</sup> Acuña el término a partir de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini, donde la famosa aria ocurre en una escena de la cama del desvelo amoroso. (Véase Giacomo Puccini, Giuseppe Adami y Renato Simoni, *Turandot*. Trad. y ed. de Francesc Fontbona de Vallescar. México, Daimon, 1982, pp. 102.)

caballeresco es alterado y ridiculizado. Los pensamientos amorosos del protagonista son, así, comparados con pulgas y cómo éstas no lo dejan dormir toda la noche.

### Las camas de enfermedad y muerte

No es posible terminar este recorrido por las escenas de cama en el *Quijote* sin retomar la escena final de la obra: la muerte de Alonso Quijano. Es significativo que sea en una cama donde acaba sus días el caballero. Bien había señalado el cura que en los libros de caballerías los protagonistas no se morían en sus camas. Ciertamente, los mejores caballeros del mundo, por lo general, terminaban sus aventuras o su actividad caballeresca retirados a una vida de buen gobierno como monarcas regios o imperiales y en la cima de su fama; así sucedió al mismo Amadís de Gaula y más tarde a su hijo Esplandián. Otros, como el rey Lisuarte, se refugiaban en algún monasterio para, en completa paz, terminar sus días... Y si les llegaba la muerte, era por sus malas heridas en el campo de batalla o, en el mejor de los casos, como sucedió al rey Arturo, que es llevado por su hermana, el hada Morgana, a la isla de Ávalon para curarlo y mantenerlo ahí para cuando la humanidad volviera a tener necesidad y ayuda del mítico rey idealizado.<sup>13</sup>

De manera realista, en *Tirant lo Blanc*, la muerte del héroe ocurre en su cama y por razones naturales. No es una herida de batalla, ni es

<sup>13</sup> En *La muerte de Arturo*, leemos: “Y al punto [Mordred] hirió a su padre Arturo, tomando la espada con ambas manos, en un costado de la cabeza, de manera que la espada penetró al almete y el cráneo; [...] y el noble Arturo cayó sin sentido a tierra, y allí se desvaneció muchas veces. [...] Entonces sir Bedevere tomó al rey sobre su espada, y fue con él a aquella playa. Y cuando estuvieron en la playa, cerca de la orilla estaba detenida una pequeña barca con muchas hermosas damas dentro, y entre ellas había una reina, y todas llevaban caperuzas negras; y comenzaron a llorar y a plañir, cuando vieron al rey Arturo. [...] Y se apartaron remando de tierra. [...] [Dijo el rey]: voy al valle de Avalón a sanarme de mi grave herida; y si no oyes hablar nunca más de mí, reza por mi alma”. (Cf. Thomas Malory, *La muerte de Arturo*. 2 vols. Ed. de Luis Alberto de Cuenca. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid, Siruela, 1999 (Biblioteca Medieval, 6), vol. I, pp. 497.)

llevado a un espacio de características sobrenaturales y escatológicas, sino que muere como un ser humano común y corriente e, incluso, como lo hará más tarde el mismo Alonso Quijano, dicta testamento:

E estant lo virtós Cèsar [Tirant] en aquella ciutat ab molt gran delit, e cercant deports e plaers e passejant-se ab lo rei Escariano e ab lo rei de Sicília per la vora d'un riu qui passava per l'un costat dels murs de la ciutat, pres-lo passejant tan gran mal de costat e tan poderós, que en braços l'hagueren a pendre a portar dins la ciutat.

Com Tirant fon en lo llit, vengueren los sis metges que ell postava, dels singulars del món, e quatre del rei Escariano, e feren-li moltes medecines, e no li podien dar remei negú en la dolor.

[...] Tirant llançà un gran crit dient:

—Jesús, fill de David, hages mercé de mi! Credo, proteste, confesse, penit-me, misericòrdia reclame. ¡Verge Maria, Àngel custodi, àngel Miquel, emparau-me, defeneu-me! Jesús, en les tues mans, Senyor, coman lo meu esperit.

E dites aquestes paraules reté la noble ànima, restant lo seu bell cos en los braços del duc de Macedònia.<sup>14</sup>

Don Quijote, por su parte, es un caballero que no pocas veces cae en cama herido o enfermo. Aspecto que si bien se ajusta al canon de los libros de caballerías, en la novela de Cervantes evidencia la debilidad, la vejez y la decadencia del protagonista. En la narrativa caballescra, los caballeros andantes —independientemente de que hayan vencido o no— pueden quedar heridos después de alguna batalla o algún torneo, razón por la cual son retirados a un lecho para ser atendidos y curados. Así ocurrió a Tristán quien, al enfrentarse con el gigante Morlot de Irlanda, éste lo hiere a traición con una lanza emponzoñada. Si bien el héroe al final vence al gigante, la herida lo deja imposibilitado físicamente y así permanece enfermo en cama: “[Tristán] estava muy mal y doliente de la llaga que le avía hecho Morlot con la

<sup>14</sup> Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc i altres escrits*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona, Ariel, 1990, pp. 1146, 1151.

saeta de yerva, [...] y estaba en gran pena porque no podía sanar. Y estuvo así emponçoñado bien dos años en una cámara”.<sup>15</sup>

Tristán busca ayuda y de ese modo conoce a Iseo de Irlanda, quien le cura la herida. El héroe vive, en esa ocasión, su primera escena de cama con la protagonista, pero el erotismo y los aspectos sexuales son sublimados en las atenciones médicas y mágicas que la princesa prodiga al héroe:<sup>16</sup> “La infanta [Iseo...] tomó por la mano a Tristán y llevólo a una cámara, y católe la llaga y viola muy mala y de mal guisa. Y púsóle tales unguentos y medicinas que dende en quinze días fue sano”.<sup>17</sup>

De manera semejante sucede a don Quijote, quien tras sus aventuras por la Mancha, los apaleos, las caídas y los encantamientos fingidos, se retira malherido a su cama:

—Ténganse todos, que vengo malferido por la culpa de mi caballo [dijo don Quijote]. Llénenme a mi lecho y llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis heridas. [...]

Llevaronle luego a la cama, y, catándole las heridas, no le hallaron ninguna; y él dijo que todo era molimiento, por haber dado una gran caída de Rocinante, su caballo, combatiéndose con dos jayanes, los más desaforados y atrevidos que se pudieran fallar en gran parte de la tierra (I, 4, pp. 62-63).

Asimismo, don Quijote muere retirado y de regreso en su casa. El contraste con los libros de caballerías, sin embargo, es ridículo, ya que el caballero manchego ni muere de sus heridas en combate ni es conducido a un espacio ultraterreno para reservarlo como un mito. Don Quijote está derrotado por el Caballero de los Espejos y es obligado a abandonar la andante caballería. Está vencido porque nunca logró

<sup>15</sup> María Luzdivina Cuesta Torre, *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (Publicaciones Medievalia, 14), p. 124.

<sup>16</sup> Para un estudio profundo del papel de las mujeres como personajes que cuidan y curan las heridas del héroe, véase Carlos Alvar, “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 21-33.

<sup>17</sup> M. L. Cuesta Torre, *op cit.*, pp. 127-128.

desencantar a su señora Dulcinea del Toboso. Es, pues, el momento de la muerte de Alonso Quijano:

Como la [vida] de don Quijote no tuviese privilegio del cielo [...], llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido, o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en cama [...]. Fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan. [...] Hallóse el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote: el cual entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió (II, 74, p. 1074).

Alonso Quijano, además, hace testamento y reniega de los libros de caballerías que tanto leyó y en los que tanto creyó. Con ese acto, muere en su cama... una escena totalmente humana y universal. Si bien esta última escena de cama en el *Quijote* cierra la obra es, sin embargo, una más de las escenas fundamentales en las que el hidalgo manchego lleva acabo una actividad cotidiana y eminentemente humana: estar en un lecho, yacer. Y en ese ámbito, podemos entender no sólo el acto de morir, sino también el acto de dormir, el de soñar, el de descansar, el de hacer el amor o, por el contrario, padecer insomnios por el amor ideal o apasionado sin correspondencia. Las escenas de cama en el *Quijote*, como en los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI, ponen de manifiesto un motivo que parte de la realidad simple y cotidiana, pero que en la ficción caballeresca es retomado como un momento propicio para la aventura, mientras que, más tarde, en la novela de Cervantes, estas mismas escenas sirven de parodia y humor, pero que, después de todo, siguen siendo escenas que evidencian la universalidad de el *Quijote* al mostrarnos un acto eminentemente humano: acostarse en algún lecho o cama.



## La transformación amorosa en el *Quijote* y en algunos libros de caballerías

● ELAMI ORTIZ-HERNÁN PUPARELI

¡Viva la andante caballería sobre  
cuantas cosas hoy viven en la tierra!  
(II, p. 26)

María Stoopen plantea que en el *Quijote* todos leen: el escritor, cuyas lecturas participan de diversas maneras en la obra, a la vez que establecen un diálogo activo con la tradición literaria y contribuyen a la rica trama intertextual del libro. Según señala, si bien don Quijote pierde la razón por leer, al mismo tiempo en la lectura halla la liberación de las opresiones domésticas, intelectuales y sociales de su entorno. De esta forma, en el texto hallamos dos tipos de lectores: uno ficticio que es el personaje que lee libros de caballerías y el lector del *Quijote* que observa la parodia de este género. La historia se bifurca para dar principio a un relato caballeresco del cual Alonso Quijano es protagonista comenzando su destino heroico.<sup>1</sup> Así, en el *Quijote* hay tantos lectores como lecturas, y en ellas varias definiciones del amor.

En los libros de caballerías, el héroe siempre busca y encuentra aventuras nuevas contra hombres malvados que a veces tienen poderes mágicos. Gracias a este afán de aventura, el caballero es más “libre”, tiene más movilidad y puede ayudar más fácilmente a las damas y a los oprimidos. Además, al caballero —más que la orden de un rey o los elementos religiosos, aunque sean importantes— lo mueve el afán de obtener méritos para ganar el afecto de su dama. Cervantes usa esta

<sup>1</sup> María Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Guanajuato, 2002, pp. 13, 42-43.

fórmula brillantemente, no sólo en el *Quijote*, y a veces hace una parodia del amor cortés, otras lo exalta y otras más lo idealiza. En *El licenciado Vidriera* encontramos la siguiente caracterización de una dama:

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremos, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas.<sup>2</sup>

En lo que respecta a los libros de caballerías, Cervantes se refiere a un género desfuncionalizado: “Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (I, 6, p. 83).<sup>3</sup>

La cita se refiere al *Tirant lo Blanc*; muchos críticos han estudiado los elementos realistas y verosímiles de esta novela. El autor del *Tirant* intentó reflejar, de la manera más fidedigna posible, la realidad contemporánea. Al texto se le considera un libro de caballerías realista, entre otras características, por esos elementos de que los caballeros tienen la posibilidad de comer y dormir en sus camas. En el *Tirant*, al contrario de otras novelas de la época, los caballeros sudan, comen, sufren y duermen como cualquier persona normal. Las damas, por su parte, también tienen rasgos que las caracterizan desde una perspectiva sexualmente desenvuelta y erótica, ése es uno de los elementos que Cervantes admira en el texto valenciano: “aquí están las agudezas de

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan B. Avallé-Arce. 2 vols. Madrid, Castalia, 2001, vol. I, p. 437.

<sup>3</sup> Todas las citas del *Quijote* están tomadas de: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998. (En adelante, como es habitual, solamente indico entre paréntesis el número de la parte en romanos, el del capítulo en arábigos y el número de la página.)



la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero (I, 6, p. 83).

Puede deducirse que Cervantes critica el comportamiento amoroso y socialmente jerarquizado de la emperatriz, pues además de la tardía boda con el arribista Hipólito, que, sin haber hecho el más mínimo esfuerzo caballeresco, hereda todo lo que Tirant ganó, la emperatriz es mucho mayor que él.

La imagen de la dama está más apegada al ideal petrarquista que al del amor cortés que en varias partes del *Quijote* tiende a parodiar:

—De ese parecer estoy yo —replicó el caminante —, pero una cosa, entre otras muchas me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se ve manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de acometella se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes; antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios; cosa que me parece que huele algo a gentilidad (I, 13, p. 139).

Según Ludovik Osterc, don Quijote defiende la característica de encomendarse a su dama. Sin embargo, el párrafo citado constituye un recurso de precaución que Cervantes usa para manifestar su idea y para ponerse a salvo ante la censura inquisitorial:

El último periodo de la declaración de don Vivaldo contiene dos afirmaciones: una relativa a la consideración de que el poco tiempo que queda a los caballeros durante sus encuentros armados sería mejor encomendarse a Dios, y no a sus damas, y otra concerniente a la opinión de que no todos los caballeros tienen damas. Nuestro caballero con la primera parte de su negación siguiente rechaza ambas afirmaciones y con la segunda sólo la última, dejando huellas de la primera.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ludovik Osterc, *El pensamiento social y político del Quijote*. México, UNAM, 1975, p. 182.

Don Quijote justifica que los caballeros se encomienden a sus damas en vez de a Dios y caracteriza a Dulcinea desde esta perspectiva:

—Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiendo a lo que tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (I, 13, pp. 141-142).

En la descripción de Dulcinea, don Quijote sigue el orden que la retórica mandaba para el retrato, empezando por la parte superior, y va a usar todos los tópicos literarios que se usaron en el lenguaje poético desde Petrarca hasta el comienzo del barroco.<sup>5</sup>

Avalle-Arce<sup>6</sup> plantea que al estudio de la novela de caballerías se le ha solido insertar en una misma denominación genérica que puede prestarse a confusión. De esta manera, todo es novela o todo es libro de caballerías y no se debe confundir el análisis del fenómeno caballeresco, pues un mínimo conocimiento general del tema nos llevará a concluir que no se deben insertar bajo una misma “nomenclatura” obras tan distintas como son, por ejemplo, el *Amadís de Gaula* y el *Zifar*; aunque ambas tengan características similares, su argumento y su desarrollo son completamente distintos.

Rougemont considera, por su parte, que los *romans* bretones reflejan y mantienen la “regla caballeresca” y la ideología feudal. Además, estos *romans*, que suplantaron a la canción de gesta, dan a la mujer un papel

<sup>5</sup> Cf. nota 47 de la ed. de Francisco Rico, p. 142.

<sup>6</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México, FCE, 1990, p. 416.

más protagónico, y el caballero es ya vasallo de la dama, aunque no deje de ser vasallo de su señor. Rougemont define lo que sería uno de los ideales caballerescos: “Es probable que la caballería cortesana no fuese mucho más que un ideal. Los primeros autores que hablan de ella tienen la costumbre de deplorar su decadencia; pero olvidan que, tal como ellos la desean, apenas acaba de nacer en sus sueños”.<sup>7</sup>

La novela de caballerías superó a todos los demás géneros en los que se refiere al número de títulos publicados antes de 1600, cuando hay cambios importantes en los hábitos de lectura. Riley<sup>8</sup> plantea que hubo 46 nuevos títulos y 251 ediciones conocidas de libros de caballerías entre 1500 y 1605.

La situación de la novela durante la época de Cervantes es un periodo en el cual prevalece la interacción de géneros literarios; la comedia se mezcla con la tragedia y la épica con los libros de caballerías, sobre todo en lo que se refiere al modelo de caballero. Sin embargo, en castellano no había ningún término que definiera bien lo que es una novela. Según Alan Tihbaudet<sup>9</sup> “la novela es como una gaveta en la que pueden vaciarse los contenidos del bolsillo [...] La tragedia, la comedia, *el manifiesto político*, la historia [...] lágrimas, risas, todo puede-y debería-mostrarse en una novela”. Buena definición, pero Cervantes es el gran genio de la novela, muchos consideran que incluso, por su estilo, contenido y narrativa es el padre de la novela.<sup>10</sup> Aún más, sus personajes se lanzan a la creación de sus propias caracterizaciones. Cervantes presenta un artificio de caballero que corresponde a un tópico de realidad, al menos de realidad física, pues se está manejando un caballero que es reflejo y parodia de los caballeros ficticios, los de los libros de caballerías. Es decir, Cervantes juega con el ser y el parecer en su personaje, en el texto lo importante es el parecer caballero, por eso no existió nunca un

<sup>7</sup> Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*. Barcelona, Kairós, 1986, p. 33.

<sup>8</sup> E. C., Riley, *Introducción al Quijote*. Trad. de Enrique Torner Montoya. Barcelona, Crítica, 1990, pp. 18-21.

<sup>9</sup> Apud Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*. México, FCE, 1993, p. 130.

<sup>10</sup> Gilman opina al respecto que: “El aserto de que la invención del *Quijote* trajo como consecuencia la creación de la novela, es al mismo tiempo tentador y anacrónico, dado que por definición una invención debe lograrse conscientemente”.

Quijote medieval;<sup>11</sup> Cervantes hace de un modelo social caballeresco un modelo cultural. Un buen ejemplo de este modelo se encuentra en la descripción de las armas y el caballo de don Quijote; Cervantes se empeña en caracterizar y describir sus armas: “Tomadas de orín y llenas de moho”, para plantear un modelo de caballero parodiado. El personaje debe tener armas gastadas y oxidadas porque responde a un modelo cultural, sin embargo, es un modelo que se pasea por una España real y la critica enmascarado en la parodia de los libros de caballerías. Cervantes los usa magistralmente y con una profunda lectura, como una herramienta más de su aguda crítica social y política contra la España de su época, pero no es su única arma, incluso creo que ni siquiera es la más importante. En realidad, me parecen mucho más agudas las críticas contra la Iglesia y la nobleza,<sup>12</sup> que, si bien hace a través de su personaje caracterizado como un caballero andante, se escuda más en la locura del Quijote y su concepto durante la época, que en los libros de caballerías. Cuando se plantean cosas profundas y críticas agudas, don Quijote es un personaje loco. Roger Bartra, en *El Siglo de Oro de la melancolía*, plantea que ésta era un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastocamiento. Visto así, el Quijote no está loco, tiene melancolía, y en la novela es donde el propósito de “desfacer agravios y enderezar entuertos” es una pelea perdida de antemano porque están irremediablemente torcidos. Según Hernán Lara, la locura del Quijote es doble: por un lado es un monomaniaco por su amor a la caballería y, por el otro, se ha propuesto vivir a imagen y semejanza de los libros que tanto admira.<sup>13</sup> La magia del *Quijote* como novela es la de crear, a partir de la melancolía del personaje, todo un mundo idealizado donde la justicia, la nobleza, el desinterés en ayudar al otro, la igualdad social y la fe en el futuro sean ideas cotidianas de la vida.

<sup>11</sup> “Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de su bisabuelo que tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón” (I, I, 41).

<sup>12</sup> Basta revisar los capítulos VIII y IX de la primera parte para ver su crítica contra la Iglesia, y el XXXII de la segunda, donde plantea la ociosidad de los nobles.

<sup>13</sup> Hernán Lara Zavala, *Las novelas en el Quijote (amor, libertad, imaginación)*. México, UNAM, 1988, p. 21.

Ésa es la elevada idea de Cervantes: la restauración igualitaria del bien social, no la parodia de los libros de caballerías. Antonio Rodríguez, contrariamente a muchos críticos, plantea que la famosa Edad Dorada no exalta la restitución de los valores caballerescos, sino la nostalgia por los tiempos pasados, en oposición a la injusticia reinante: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquélla venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo y mío*” (I, 11, p. 121).

Ahora bien, desde un estricto punto de vista. Cervantes no parodia a todos los libros de caballerías, de manera contraria a la opinión de numerosos críticos, me aventuro a decir que incluso admira al *Amadís* y al *Tirant*, pues siempre hace positivas alusiones a ambos. Un lector cuidadoso se dará cuenta de inmediato de que Cervantes sólo parodia los libros de caballerías del último ciclo en España. Aquellos en donde el modelo de caballero y de dama es ya inoperante, pasado de moda e incluso ridículo en su estilo; tal es el caso del libro noveno (*don Florisel de Niquea*) y décimo de la serie de los amadíses (*Amadís de Grecia*).<sup>14</sup> Cervantes parodia las continuaciones del *Amadís* por tener ese tono ridículo en el relato. Así, se cae de su peso el argumento típico de creer que el *Quijote* es la satirización de los libros de caballerías; lo es, pero ése no era el principal interés de Cervantes y eso es lo que ciertos críticos no han considerado. Creo que, como en todo estudio literario, hay que matizar. Cervantes sólo parodia unos cuantos libros de caballerías, no los más famosos.<sup>15</sup> Trataré de explicar algunas diferencias que me parecen importantes entre el tipo de amor que maneja el *Quijote* como modelo cultural y el que plantea la novela de caballerías, concretamente el *Amadís de Gaula*. Si partimos de la hipótesis de que

<sup>14</sup> Tienen esa numeración en la serie amadisiana, de acuerdo con el “Catálogo de los libros de caballerías”, de Pascual de Gayangos, *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Libros de caballerías*. Madrid, Atlas, 1963, p. LXIX.

<sup>15</sup> Concretamente parodia el lenguaje y el estilo rebuscado de Feliciano de Silva, autor del *Amadís de Grecia* (1535) y *Don Florisel de Niquea* (1532). (Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 37, 38 y 39.)

todo modelo caballeresco se construye a partir de un modelo social, ya tenemos la primera llamada de atención. El *Quijote* se escribió a partir de un modelo cultural, que desde luego en su momento fue social; Cervantes toma la desfuncionalización del género caballeresco para así construir el andamiaje de su magna obra. Por eso el amor que siente don Quijote por Dulcinea es platónico, mientras que el de Amadís por Oriana es cortés.

La caracterización de la mujer como dama y el inicio del uso del término amor cortés se dan a partir del siglo XII, con el éxito del amor cortés y la popularidad debida en gran medida a la literatura. Esta mujer, idealizada y alcanzable por el caballero, puede tener relaciones sexuales con él sin perder, en ningún momento, su condición de dama. Recuerdese si no este pasaje del *Amadís* en el que interviene el caballero:

Entonces miró contra Oriana, y dixo:

—Mi buena señora y muy hermosa novia, bien se vos debe acordad que estando yo con el rey vuestro padre y la reina vuestra madre en la su villa de Fenusa, acostado con vos en vuestra cama, me rogastes que os dixesse lo que os avías de acaescer.<sup>16</sup>

Sin embargo, hay también damas como Beatriz en *La divina comedia* o Laura, la musa de Petrarca, que son sólo ideales y por lo tanto inalcanzables. En este rango está Dulcinea, que, como plantea Osterc es un ideal que se vuelve modelo de vida. Dulcinea es la Edad Dorada, es el principio del valor de la belleza espiritual. Sin embargo, no tiene nada que ver con la idea del amor cortés planteada en la Edad Media; Cervantes lo demuestra tomando sólo la satirización del amor cortés:

Y en lo que toca a la carta de amores, pondrás por firma: “Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura”. Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé de acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, *porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos*, sin extenderse a más que un honesto mirar (I, 25, p. 282).

<sup>16</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1988-1991 (Letras Hispánicas, 255-256), p. 1624.

Comparemos esta cita con la primera caracterización de Oriana:

Él servía ante la reina, y assí della como de todas las dueñas y donzellas era mucho amado; mas de que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la Reina al Donzel del Mar que la sirviesse, diziendo: —Amiga, éste es un donzel que os servirá—.

Ella dixo que le plazía. El Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su corazón fue siempre otorgado, y este amor turó cuanto ellos turaron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron.<sup>17</sup>

En ambas citas existe un vasallaje de amor para la dama. El caballero es vasallo de su dama, y ella hace el papel de “señor” como en el pacto vasallático. Pero en el *Quijote* la caracterización de Dulcinea es distinta; de entrada, Cervantes se mofa del amor cortés. Luego, ella sólo está idealizada, en la mente de don Quijote no es “real”, Oriana sí. Si la imagen individual de Oriana la caracteriza socialmente, la imagen social de Dulcinea es el modelo paradigmático de justicia, libertad e igualdad; ése es su mayor papel, no el del amor cortés.

Desde mi punto de vista, el valor principal del *Quijote* radica en que supo reflejar todas las clases de la sociedad española de la época. Don Quijote es un idealista en cuya personalidad se conjugan siempre los más elevados valores de nobleza, justicia e igualdad. Siempre se nos presenta como el desfacedor de entuertos más destacado, su lucha por la libertad no tiene parangón con ningún héroe de libros de caballerías, recuérdese esta famosa cita sobre la libertad, tristemente autobiográfica: “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (II, 58, p. 1094).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 269.

Uno de los grandes logros del *Quijote* es exaltar intensamente vidas humanas complejas, de difícil decodificación, pero sencillas. Vidas que luchan por la restitución del bien social en la Tierra. Don Quijote es un soñador, un personaje utópico que conserva y conservará un ideal de vida cada vez más lejano en una sociedad neoliberal y tecnócrata, pero esperanzadora para los soñadores.



EL *QUIJOTE*  
EN LA CULTURA EUROPEA



## Aproximaciones a dos traducciones<sup>1</sup> del *Quijote* al latín

● CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ

● MARICELA BRAVO RUBIO

Sin duda, muchos se preguntarán cuáles pueden ser las razones que lleven a alguien a hacer la versión latina de cualquier obra en la época actual, sobre todo si consideramos que el latín es una lengua que ya no se usa como lengua materna.

Una razón puede ser que se trata de ejercicios de versión que ayudan a profesores y alumnos a aprender la lengua latina de manera más eficiente. Otra es la demostración de una exquisita erudición por parte de ciertos grupos de especialistas. Otra más está en el afán de que el latín no se pierda como la lengua clásica universal de la ciencia. Una cuarta razón es el compromiso personal de algunos humanistas que desean conservar vivamente el patrimonio del latín como lengua de cultura universal. La quinta razón consiste en el mero gusto personal que proporciona el manejo de la lengua latina.

A las razones anteriores, nosotras deseamos agregar que en los tiempos recientes, en contra de la opinión de muchos que perciben una decadencia de los estudios clásicos y de las lenguas griega y latina, han surgido fenómenos culturales, incluso mediáticos, sobre todo entre los jóvenes, que buscan y rescatan textos latinos o producen literatura, de muy diferente índole, en latín.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Las ediciones que manejamos son las siguientes: Michael A. Cervantes, *Dominus Quixotus a Manica*. Traducción latina de Antonio Peral Torres. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998. Miguel de Cervantes, *Historia Domini Quijoti Manchegui*. 4a. ed. Trad. latina de Ignacio Calvo. Guadalajara, AACHE Ediciones, 1999, 190 pp.; Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Ed. del IV Centenario. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.

<sup>2</sup> Tales fenómenos van desde los movimientos “dark”, “gótico”, etcétera, que pro-

Por todas las razones anteriores, encontramos que hay una gran cantidad de literatura traducida al latín, entre la que cabe destacar la que Antonio Peral Torres nos enlista en el prólogo de su traducción latina del *Quijote*.<sup>3</sup>

Sin embargo, como argumento de la última razón expuesta, encontramos que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha dado una profusión de versiones latinas de todo tipo: *El principito*, 1961 (*Regulum vel Pueri soli sapiunt*); *Alicia en el país de las maravillas* (*Alicia in terra mirabili*, 1964; *Transpeculum et quae Alicia ibi invenerit*, 1965); *Buenos días tristeza* (*Tristitia, salve*, 1964); *La familia de Pascual Duarte* (*De familia Pascual Duarte*, 1990), y terminamos esta información

yectan su diferencia con la cultura de masas, manejando lenguas como el griego, el latín, el antiguo alto alemán y otras. Es evidente que estos movimientos no conocen a fondo dichas lenguas, pero buscan textos que sirvan para su literatura, en especial para las letras de sus canciones. Además, en el cine y en la televisión también se encuentran frases y textos latinos en ciertos géneros que tratan aspectos de magia, hechicería o cuestiones esotéricas; baste señalar que existe una caricatura japonesa, *Evangelion*, que utiliza el latín. Al respecto de literatura prestigiada, hay un grupo de poetas jóvenes que escriben poesía en latín, sobre todo en hexámetros; entre ellos destacan Escitino y Alexander Smarius (para este último dato agradecemos a Pedro Martínez Figueroa la información proporcionada).

<sup>3</sup> M. A. Cervantes *op. cit.*, pp. 7-9. A continuación presentamos algunos de los libros traducidos al latín, según la información de Peral:

*Caelestina* a Ferdinando de Rojas in versione Casparis Barthii, edita in lucem Francofurti (Fráncfort) anno 1624 sub nomine Eratodidascalos, sive Nemoralium. *Vitae humanae proscenium in quo sub persona Gusmani Alfaracii virtutes et vitia...* graphice et ad virum repraesentatur, sive El Pícaro Guzmán de Alfarache Matthaei Aleman, et Caspar Ens edidit Coloniae Agrippinae (Colonia) 1623. *Homo Vitreus sive El licenciado Vidriera* in *Revue Hispanique* n. XV anno 1897 pp. 61-70, in versione Casparis Ens. *Lazarillo de Tormes* etiam in *Revue Hispanique* n. XV, anno 1906, pp. 770-795, in versione Casparis Ens. *De Familia Pascual Duarte* Camilli Iosephi Cela in versione Barbarae Pastor, Ediciones Clásicas, Matriti 1990. *Regulum vel pueri soli sapiunt*, francogallice *Le Petit Prince*, ab Antonio de Saint-Exupery in latinum conversus ab Augusto Haury. Edidit Fernandus Hazan, via Sequanica (Seine) XXXV ac XXXVII, Lutetiae (Parisiorum) 1961. *Robinson Crusoeus* Henrici Campe, in versione latina F.J. Goffaux, Parisiis a 1825. *Pinoculus latinus* C. Collodi, italice *Pinocchio*, in versione Hugi Henrici Paoli, Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze (Florenca) 1962. *Tristitia Salve* Francisciae Sagan, francogallice *Bonjour Tristesse*, in versione Alexandri Leonar-

mencionando algunas de las obras traducidas al latín, aquí en México, por el doctor Tarsicio Herrera Zapién, quien ha elaborado la versión atina de las fábulas de Monterroso (*Ovis nigra*, 1998), así como de poemas de sor Juana Inés de la Cruz y de obras de poetas mexicanos e incluso de canciones populares.<sup>4</sup>

Ahora bien, en cuanto a la obra de Cervantes que ahora nos convoca, debe señalarse que es también en 1998 cuando aparece la primera versión latina completa, realizada por el español Antonio Peral Torres con el apoyo del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares (*Historia Domini Quixoti a Manica, Liber I, et Historia Illustris Domini Quixoti a Manica, Liber II*). Parece ser que hubo, con antelación a la versión citada, otra de un alemán (*Quixoti Factae*) de la cual tuvo noticia Martín Fernández de Navarrete al momento de escribir su *Vida de Miguel de Cervantes de Saavedra* (Madrid, 1819) pero que no ha podido ser localizada ni por Antonio Peral, ni por nosotras.<sup>5</sup>

Existen, además, versiones parciales como la de Tomás Viñas de San Luis que tradujo al latín *Lamentationes de Sancti Panzae* (II, 55); y, especial mención merece la *Historia Domini Quijote Manchegui* de Ignacio Calvo, *traducta in latinem macarronicum* que abarca en la

do, Stuttgartiae (Stuttgart) 1964. *Alicia in terra mirabili* C-H. Carruthers, MacMillan, Londinii (Londres) 1964. *Trans speculum et quae Alicia ibi invenerit* Ludovici Carrol, versio ab Eugenio de Velcia, in *Vita Latina* a. 1965, 1966 et sqq. *Versiones latinas de poetas hispanas* Thomae Viñas de San Luis, ut supra, qui vertit in latinum Carmina hispanica quae scripserunt el Arcipreste de Hita, Jorge Manrique, fray Luis de León, Lope de Vega, Góngora, S. Juan de la Cruz, Quevedo, Becquer, Campoamor, Rubén Darío inter alios; et Luis Camoens ex lusitano sermone; Juan Elizaburu ex vasconico, J. Blanco White ex anglicano; Verdaguer et Juan Maragall ex catalunico; Rosalía de Castro ex gallaico et ubi est Prologus magni momenti, qui agit de versionibus in latinum usque ad annum 1927. *Lucere ubique lucernas caelestes* Rene (Renatus) Saksa, Rochus Habitzky convertit e germanico in latinum et Caelestis Eichenseer perpolivit textum et instruxit adnotationibus, titulus originalis: *Vinon corriente —Sprung über die Pyrenäen—* Domus Editoria Rainardi Brune, Langenfeld 1982. *Sub Rota* Hermanni Hesse, in latinum vertit Sigrides C. Albert, Verlag der Societas Latina, Saraviponti (Saarbrücken) 1994.

<sup>4</sup> Tarsicio Herrera Zapién, *Neolatín para el siglo XXI. En cantos y versiones rítmicas. De Neruda a Ponce y Alfonso Castro*. México, UNAM, 2002. (De bolsillo, 22)

<sup>5</sup> M. A. Cervantes, *Dominus Quixotus a Manica*, p. 5.

primera edición de 1905 hasta el capítulo 19 y en la de 1922 hasta el capítulo 47 de la Primera parte. De ella trataremos adelante.

La versión académica de Peral Torres surgió, como el propio traductor informa<sup>6</sup> en su introducción, a petición de un alemán amigo suyo, y la hija de éste, llamada Dorcas, que deseaban leer el *Quijote*, pero no sabían castellano y le pidieron que hiciera una traducción al latín por ser la lengua comúnmente empleada por ellos en sus conversaciones; además, su amigo le solicitaba que fuera en un latín adecuado, que incluso pudiera servir como método de lectura y enseñanza de latín en la Universidad de Oxford.

Peral Torres consideró muy difícil el cometido, pero enfrentó las dificultades que implica la verdadera labor filológica de un traductor: revisar léxicos y diccionarios, traducciones a otras lenguas, adaptar o hacer una traslación literal de partes de texto, buscar el o los mejores mecanismos para las traducciones de los giros y jergas lingüísticas, especialmente en los casos de los refranes y expresiones populares de las que se encuentra plagada el texto cervantino. Como dice el crítico literario Ricardo Sanabre, “el traductor se las ha visto con romances, versos de cabo roto y otras ingeniosidades y, sin arredrarse, las ha traducido a un latín rimado y con versos isosilábicos”. Júzguese, por ejemplo, el resultado que se opera en los conocidos versos que remedan un antiguo romance: “Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido / como fuera don Quijote / cuando de su aldea vino: / doncellas curaban dél; / princesas, del su rocino”. Ésta es la versión: “Non umquam fuit aeques famae / cui servirent domnae clarae / tamquam Quixoto domino / cum venit de suo oppido. / Virgines curabant de eo, / principessae de suo equo”.

El soneto de Gandalín que figura en los preliminares del libro se traduce como soneto endecasílabo y, además, las primeras letras de los catorce versos forman un acróstico que dice: “Antonius vertit”. No contenía el texto de Cervantes un artificio de esta naturaleza y nada exigía al traductor sobrepasar, como ha hecho, las dificultades del original. Las décimas de cabo roto a Sancho Panza (“Soy Sancho Panza

<sup>6</sup> *Idem*.

escude- / del manchego don Quijo- / ; puse pies en polvo- / por vivir a lo discre-...”) se vierten así: “Sanctius Pansa armige- / viri domini Quixo- / tunc pedes fugiendo po- / volui vivere ut prude-”.<sup>7</sup>

Además, es evidente que Peral nunca perdió la idea de que el latín utilizado debía ser preciso, correcto y claro, e incluso enfrentó a todos los que consideraban la obra emprendida como innecesaria o imposible, prejuicio no sólo de sus contemporáneos sino de una fuerte tradición española que, creemos, está ejemplificada muy seriamente en el libro *De intractabilitate libri Domini Quijoti*, de José María Sbarbi (Madrid, 1876).

Ahora bien, Senabre hace una justa valoración de la labor de Peral en su afirmación: “estamos ante algo más que una versión literal del texto”. Consideramos, sin embargo, que lo interesante es que juzguen ustedes mismos la versión latina de Peral, y, para ello hemos elegido dos textos, el primero del libro I, capítulo 25:

—Ni yo lo digo ni lo pienso—respondió Sancho— Allá se lo hayan, con su pan se lo coman. Si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, el que compra y miente en su bolsa lo siente. Cuanto más que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; más que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más que de Dios dijeron.

—Nec ego dico nec haec cogito —respondit Sanctius—; et uniusquisque quae sua sunt habeat; atque haec comedam suo pane. Utrum moecharentur necne iam Deo confessi erunt. Ego autem de meis curabo et nullo modo curabo de illis; quia cupidus non sum cognoscendi vitas alienas; nam qui emit et mentitur in sua pera lamentabitur. Et potissimum quia nudus natus sum et nudus maneo: nihil lucrur vel nihil perdo; et si vere amantes essent et moecharentur, quid hoc mihi? Perplures quaerunt pernas salsas et nec stipes inveniunt. Et quis enim potest campum portis claudere? Immo quia etiam de Deo dixerun.

Como podemos ver, la expresión popular “Allá se lo hayan, con su pan se lo coman”, quedó en latín *et unusquisque quae sua sunt habeant; atque haec comedam suo pane*. La primera expresión presenta una

<sup>7</sup> ABC. Madrid, 4 de agosto, 1997.

complicación mucho mayor en latín que en español, pues literalmente significa “que cada uno tenga las cosas que son suyas”; aunque fonéticamente ofrece una aliteración en *s* equivalente a la española *y/ll*. La segunda sentencia también tiene una traducción literal en cuanto al léxico, pero un acomodo diferente y con una coordinación en lugar de la yuxtaposición original propia del engarce de proverbios que Sancho expresa.

En este tenor sigue la versión latina que nos parece revestida de una elegancia no característica del habla popular de Sancho, pero que marca el buen manejo de la lengua latina.

El segundo texto pertenece al libro II, capítulo 8, y trata de la cultura clásica, específicamente del famoso templo de Agripa, en donde el emperador Carlos V se aleja de un caballero romano que con tal de alcanzar la fama tenía el deseo de arrojarse desde la claraboya superior del Panteón, abrazado al mismo emperador. Ese motivo le da pie a don Quijote para hablar de la fama de ilustres romanos y finalmente contraponerla a la fama verdadera que deben buscar los católicos y los andantes caballeros que atiendan a la vida eterna:

También alude a esto lo que sucedió al grande emperador Carlo Quinto con un caballero en Roma. Quiso ver el emperador aquel famoso templo de la Rotunda,<sup>8</sup> que en la antigüedad se llamó templo de todos los dioses, y ahora con mejor vocación se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma, y es el que más conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o, por mejor decir, claraboya redonda que está en su cima; desde la cual mirando el emperador el edificio, estaba con él

*Etiam ad hoc pertinet quod accidit imperatori Carolo Quinto cum quondam equite Romae. Imperator voluit videre templum celebre Rotundae, quod in antiquitate vocabatur Templum Omnium Deorum (Pantheon), et nunc meliore nomine Templum Omnium Sanctorum atque haec aedes valde completa atque integra mansit ex his quas gentilitas Romae aedificavit et habet magnam famam tantae magnitudinis ac magnificentiae ex suis fundatoribus; forma eius est dimidium aureum malum atque inmensum in extremis, et nullam aliam lucem habet quam illa quae per fenestram intrat, sed per fenestram rotundam supernam, quae est in cuspide eius ex qua cum imperator Carolus conspiceret illam*

<sup>8</sup> Se trata del antiguo Panteón de Agripa. La visita aludida se realizó en 1536.



y a su lado un caballero romano, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura; y habiéndose quitado de la claraboya, dijo al emperador: “Mil veces Sacra Majestad, me vino deseo de abrazarme con vuestra Majestad y arrojar me de aquella claraboya abajo, por dejar de mí fama eterna en el mundo”. “Yo os agradezco —respondió el emperador— el no haber puesto tan mal pensamiento en efecto, y de aquí adelante no os pondré yo en ocasión que volváis a hacer prueba de vuestra lealtad; y, así, os mando que jamás me habléis, ni estéis donde yo estuviere”. Y tras estas palabras le hizo una gran merced. Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tibre? ¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio? ¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, contra todos los agüeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a César? Y, con ejemplos más modernos, ¿quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo? Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se

aedem iuxta eum erat, ad latus eius, eques romanus qui imperatori artificia et subtilitates illius magnae aedificationis describebat et memorabilem architecturam; et cum eques ex illa fenestra superna secessit tunc dixit imperatori: “Milies, o Rex, habui desiderium amplectendi te, domine, ad proiciendum me ex hac fenestra deorsum ad perpetuam famam meam relinquendam in mundo”. “Tibi gratias ago —respondit imperator— quia talem malas cogitationes non perfecisti, sed ex hoc et in futurum non praebebo tibi occasionem faciendi periculum tuae fidelitatis erga me; quare iubebo ut umquam loquaris mecum neque umquam sis ubi ego sum”. Atque, his verbis prolatis, fecit ei magnum beneficium. Volo dicere, Sancti, desiderium acquirendi famam magnum esse apud homines ac vere activum omni modo. Quidnam credis impulisse Horatium ac proiciendum se armatum omnibus armis ex ponte deorsum in Tiberim profundum? Quisnam combussit manum brachiumque Mucii Esce volae? Quisnam impulit Curtium ad prociendum se in abyssum ardentem, quae apparuit in media Roma? Quis impulit Caesarem ad Rubiconem traseundum contra omnia adversa auguria, quae ostenderunt ei? Et ex hodiernis exemplis, quis perforavit naves et relinquit strenuos hispanos in terra sicca quos urbanissimus Cortés duxit in Novum Mundum? Haec omnia aliaeque magnae ac diversae res gestae fuerunt, sunt atque erunt opera famae, quae in hoc saeculo homines mortales desiderant ad praemium obtinendum et etiam immortalitatem, quae clara facta eorum merentur, quoniam christifideles, catholici atque equites itinerantes debemus potius attendere gloriam saeculorum venturorum, quae aeterna est in regionibus aetheriis coelestibusque quam

<p>ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado.</p>	<p>ipsam vanitatem, quae hoc saeculo presente ac transiente obtinetur, quia haec fama, quamvis permaneat, denique finiet cum ipso mundo qui, fine designato, peribit.</p>
--	---

Lo interesante del texto, además de la correctísima versión latina de Antonio Peral, demuestra el conocimiento de Cervantes sobre la historia y cultura clásicas, lo que le permite hacer en este punto un paralelismo entre diversas épocas: la época de Carlos V y de Cortés con la de los antiguos romanos.

En una visión general, lo más evidente es que el latín de Peral presenta una extensión mayor que el propio texto castellano del *Quijote*, siendo que el latín como lengua sintética siempre tiene textos más reducidos que las correspondientes traducciones castellanas. Esto nos conduce a encontrar en la versión latina un gusto por explicar con un léxico más preciso lo dicho en el texto cervantino. Por ejemplo:

Quiso ver el emperador aquel famoso templo de la Rotunda, que en la antigüedad se llamó templo de todos los dioses, y ahora con mejor vocación se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma.

Imperator voluit videre templum celebre Rotundae, quod in antiquitate vocabatur Templum Omnium Deorum (Pantheon), et nunc meliore nomine Templum Omnium Sanctorum atque haec aedes valde completa atque integra mansit ex his quas gentilitas Romae aedificavit.

En esta parte encontramos el paréntesis explicativo de panteón que es como se conoce al templo de Agripa. Repite la palabra *Templum* conforme a la costumbre latina, y además la forma *más entero* del texto cervantino lo desdobra en *completa atque integra*. No obstante, la revisión cuidadosa de la versión latina nos permite afirmar, por una parte, que es fiel y respetuosa de la obra de Cervantes y, por otra, que tiene un magistral conocimiento del latín de la Antigüedad clásica.

Ya en su introducción, Antonio Peral Torres refiere aquellas palabras y frases que pueden crear ambigüedad al pasarlas al latín. Da como ejemplo

la expresión latina: *Tu comes cara coles*, cuya traducción académica es: Tú, compañero, cultivas las cosas queridas. Es lógico que él se apartó cuidadosamente de esas construcciones, pero no sucedió así con la traducción de Ignacio Calvo, quien presentó hace 100 años, en la conmemoración de los 300 años del *Quijote*, su versión en latín macarrónico.

¿Qué es el latín macarrónico? Según Anaya,<sup>9</sup> es aquel texto que con apariencia o sonoridad latinas, reproduce básicamente la sintaxis, giros y léxicos de la lengua romance, en este caso del castellano. Añade que este tipo de latín sí puede cumplir una función didáctica, si atiende a dos reglas básicas: respetar las normas morfosintácticas, en especial las desinencias, y usar un léxico transparente.<sup>10</sup>

Según la teoría lingüístico-literaria, el texto literario macarrónico es un texto polilingüe tradicionalmente ligado a la literatura del culto a la cita como el centón alejandrino y romano.<sup>11</sup> Se trata de una especie de centón idiomático que gozó de amplio prestigio entre los escritores de los siglos XVI y XVII, quienes, como humanistas, conocían perfectamente el latín, y algunos de ellos escribieron textos en los que mezclaban el latín y las lenguas romances.

Considerado desde sus inicios como una forma de artificio, el texto polilingüe ha tenido defensores y detractores. Entre los primeros, Erasmo Buceta juzga que tales textos hasta el siglo XVII ayudaron a afirmar la lengua vulgar al entroncarla con el latín. Entre los segundos, Alfonso Reyes los califica como frívolos pasatiempos. Sin embargo, la tradición de tales textos está vinculada con los aspectos lingüísticos del Renacimiento, época en la que las polémicas en torno al uso del latín y las lenguas vernáculas estaban vivas en suma y llegaba a alcanzar tintes candentemente políticos. Ya para los siglos XVII y XVIII, la finalidad de afianzar la lengua vernácula con su progenitora latina tuvo menor importancia y, por el contrario, la justificación de la práctica del texto polilingüe se encuentra en las teorías literarias que intentaban buscar formas innovadoras, cultas e incluso manieristas. En este sentido,

<sup>9</sup> <<http://www.estudiosclasicos.org/quijote.htm>> p. 2, consultada el 22-02-2005.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>11</sup> El centón (*centum*) es un texto formado a partir de elementos entrelazados de diversos autores ampliamente reconocidos.

la literatura macarrónica tiene muchas veces una intención lúdica y grotesca que permite leer las lenguas mezcladas en diferentes niveles morfológicos, sintácticos y semánticos.

Ciertamente, el origen del latín macarrónico tiene sus raíces desde la Edad Media en poesías profanas, entre ellas la goliarda, aunque los primeros nombres que se asocian con la práctica literaria del latín macarrónico pertenecen más bien al siglo XV: Basano, Tisi Odassi, Giovanni Giorgio Alioni y Guarinus Capella, todos ellos antecesores del más importante autor macarrónico Teófilo Folengo (Merlin Cocai), autor del *Macheronee*, obra que salió a la luz por primera vez en 1517 con 17 cantos y cuya última redacción, de 1540, que se publicó de manera póstuma en 1552, comprende 25 cantos, en los que se encuentran sus obras más famosas: *Zanitorella*, *Moscheide*, una versión de la *Batracomiomachia*, y el *Baldus*. Este último es un poema épico-picaresco en el que se narran en un tono paródico al romance caballeresco italiano, las hazañas de Baldo, héroe popular pero de origen ilustre. En tal sentido, la versión macarrónica del *Quijote* de Ignacio Calvo se entronca con ese tono lúdico paródico propio de las obras macarrónicas.

La versión macarrónica de Calvo nació en 1882 como un castigo que le impusieron por una travesura: debía, para no perder su beca, traducir un libro de literatura clásica española al latín.

Calvo, dado su talante, se dedicó a poner en latín macarrónico los primeros 19 capítulos del *Quijote*, que, como dijimos, amplió hasta el capítulo 47 para 1922. Tal versión tuvo detractores y defensores, estos últimos le reclaman haber traducido poco y no completos los capítulos de la obra.<sup>12</sup>

Esta versión, llena de ingenio, tiene el particular logro de continuar la líneas paródicas propias del texto cervantino, y, además, ofrece un grato acercamiento que lúdicamente lleva a la comprensión del latín empleado. Sin embargo, debemos señalar que no pretende una versión literal y, por el contrario, capta más bien el sentido del texto para presentarlo en *una forma casi latina*, por ejemplo en el citado texto del capítulo 25 del libro I:

<sup>12</sup> Faltan, por ejemplo, los capítulos 23 y 24.

—Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho— haya se lo hayan con su pan se lo coman si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, el que compra y miente en su bolsa lo siente. Cuanto más que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; más que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron.

—Non molestatur merces vestra —dixit Sanchus—; ego no dico malum nec bonum de tali regina; iam pasavit per medium Sol et Luna, et si fecerunt aliquid, bonum provechum faciat illis, quia ego no tenuit candilem et nolo metere me in vitis ajenis. Deus est in coelo et cada palus aguantet velam suma; item mas, de Cristo dixerunt et in certis casibus multi credunt existit tocinus ubi non sunt estaquae.

Si comparamos los dos textos anteriores, vemos que Calvo, con irrefrenable libertad, se aleja por completo cuando quiere de la letra española, pero hace una traducción totalmente apegada al español sólo unos renglones adelante. Lo que en realidad presenta es una versión equivalente, compendiada y, por momentos, resumida, pero en la que campea el gusto por jugar y atraer a la lengua latina. Ello, por supuesto, conlleva una fina captación de la cultura y la lengua populares de su época y de la de Cervantes, lo que le permite realizar estas equivalencias. Por ejemplo, recurriendo al mismo texto visto antes en Peral Torres, encontramos que en Calvo el *moecharentur* clásico latino de “fueron amancebados” cambia al sentido popular de *tali regina iam pasavit per medium Sol et Luna*. La frase española “de mis viñas vengo, no sé nada”, Calvo la traduce “*quia ego non tenuit [sic] candilem et nolo metere me in vitis ajenis*”, literalmente “porque yo no tiene [sic] vela [sic. en el entierro] y no quiero meterme en vidas ajenas”. En sus latines, pues, vemos formas castellanas con desinencias latinas, pero cuya raíz no es latina; por ejemplo, en lugar del clásico *provectus*, encontramos *provechum* y *ajenis* en lugar del clásico *alienis*. Pero en el refrán de “muchos piensan que hay tocino y no hay estacas”, encontramos una traducción literal que al pie de la letra dice “*multi credunt existit tocinus ubi non sunt estaquae*”, en donde nuevamente captamos lo macarrónico en el léxico (v. g. *tocinus*).

Para concluir, les mostramos los inicios de los capítulos I y II en una tabla comparativa con el texto castellano, el latín académico de Peral Torres y el latín macarrónico de Calvo.

**Capítulo I**

Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

**Capitulum 1**

Ubi agitur de condicione et indole illustris fidalgi domini Quixoti a Manica.

In quodam loco Manicae regionis, cuius nominis nolo meminisse, nuper vivebat quidam fidalgus ex eis de quibus fertur eos habere lanceam in repositoio, scutum antiquum, equum macrum canemque venaticum cursorem.

**Capitulum Primerum**

In isto capitulo tratatur de qua casta pajarorum erat dominus Quijotus et de cosis in quibus matabat tempus.

In uno lugare manchego, pro cuius nomine non volo calentare cascos, vivebat fidalgus de his qui habent lanzam in astillerum, adargam antiquam, rocinum flacum et perrum galgum, qui currebat sicut anima quae levatur a diabolo.

**Capítulo II**

Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote.

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sin razones que enmendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer.

**Capitulum 2**

Ubi agitur de primo exitu, quem ingeniosus dominus Quixotus ex pago suo fecit.

Ille autem, his praelibatis, noluit plus aequo demorari ad operam navandam suis consiliis. Praesertim putabat mundum egere iuvamine eius, quia tam magnae erant iniuriae, quas ipse conabatur destruere, et res adversae, quas quaerebat mitigare atque abusus corrigere necnon et debita solvere.

**Capitulum Secundum**

In quo videtur quomodo dominus Quijotus tiravit se ad campum per vicem primeram.

Yam ultimatis omnibus preparativis, noluit retardare realizacionem suae chifladurae; credens quod mundus enterus piabat per illum, ut desterraret agravia, enderezaret entuertos, corrigere abusos, satisfaceret deudas et, in uno verbo, apretaret clavijas in tinglatum ovis societatis.

Como se puede apreciar a partir de la lectura comparativa de los textos anteriores, el latín macarrónico de la tercera columna es un latín *ex professo* elaborado sobre la lengua española, lo que permite al hispanohablante, aun cuando no sea un estudioso del latín, comprenderlo fácilmente; el latín académico de la columna intermedia, en cambio, precisa de un conocimiento profundo de la lengua latina, ya que ha sido elaborado con todas sus normas léxicas y gramaticales.

De esta manera, esperamos que el presente artículo pueda sugerir las coordenadas correctas en las que se inscriben las diferentes traducciones latinas del *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, un campo muy fértil para los especialistas en lengua latina y que permite también un diálogo continuo entre la Antigüedad clásica y las diferentes literaturas modernas.





## El *Quijote* en Francia en el siglo XVII

● CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Cuando se revisa la historia de la recepción de la literatura española de los Siglos de Oro en Francia durante el siglo XVII, asombra el desprecio de los franceses por todo lo que se produce del otro lado de los Pirineos.<sup>1</sup> Incluso, todavía un siglo después, Voltaire, con esa acidez que lo hace único, llegó a afirmar, por ejemplo, que Pierre Corneille “extrajo un poco de oro del estiércol de Calderón”, al referirse sobre todo a su pieza *Héraclius* que recoge algunos aspectos de la comedia *En esta vida todo es verdad y mentira*; y, en el siglo que nos ocupa, Bertaud declara que después de haber leído con cierto detenimiento la obra de Calderón de la Barca, lo único que puede opinar al respecto es que este dramaturgo es un mal discípulo de Aristóteles.

¿Cuál es entonces la suerte que corrió Miguel de Cervantes en este territorio tan hostil a todo lo que proviene de España? Según los estudiosos, en particular Maurice Bardon y Alexandre Cioranescu, el *Quijote* fue la excepción que confirmó la regla, pues fue un éxito de

<sup>1</sup> Este desprecio es recíproco. (Cf. Francisco de Quevedo, *La hora de todos* (XXIX). Ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Genestí. Madrid, Cátedra, 1987.) Recordemos el célebre pasaje en el que acusa a sus vecinos diciendo: “Y ahora veo que los franceses sois los piojos que comen a España por todas partes y que venís a ella en figura de bocas abiertas, con dientes de peines y muelas de aguzar, creo que su comezón no se remedia con rascarse, sino que antes crece haciéndose pedazos con sus propios dedos. Yo espero en Dios que he de volver presto, y he de advertir que no tiene otro remedio su comezón sino espulgarse de vosotros y conderaros a muerte de uña. Pues ¿qué diré de los peines, pues con ellos nos habéis introducido las calvas, porque tuviésemos algo de Calvino sobre nuestras cabezas? Yo haré que España sepa estimar sus ratones y, su caspa y su moho, para que vais a los infiernos a gastar fuelles y ratoneras” (p. 275).

librería, incluso se le leyó en español,<sup>2</sup> contó con dieciséis ediciones traducidas a lo largo del siglo y se le imitó, dejando un sinnúmero de obras mediocres que muy pronto cayeron en el olvido.

Ya como autor de las *Novelas ejemplares*, Cervantes había sido elogiado por Alexandre Hardy, Scudéry, La Fontaine y Perrault.<sup>3</sup> Scarron, al respecto, había advertido: “si l’on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques-unes de celles de Michel Cervantès, elles auraient cours autant que les romans héroïques”.<sup>4</sup>

Quisiera detenerme en dos traducciones del *Quijote*<sup>5</sup> y en uno de sus imitadores, que merecen cierta atención. Debo comenzar por hacer mención de la primera traducción al francés realizada por César Oudin, quien ocupó el cargo de secretario e intérprete de lenguas extranjeras durante el reinado de Enrique IV. Posteriormente, cuando Luis XIII subió al trono, en 1614, le ordenó que tradujera la Primera parte del *Quijote* y se cree que más tarde el texto sirvió de entretenimiento para el infante Luis, el futuro rey Sol. Oudin dedica su traducción al rey, y en la epístola que abre el texto le aconseja aprender lo más pronto posible el español para disfrutarlo en la lengua del autor, insistiendo en el carácter divertido del libro. Sin embargo, Maurice Bardon se pregunta cómo pudo entretener al rey, si el traductor, preocupado por apegarse lo más posible al texto y, a fuerza de querer estrictamente ajustar su prosa a la prosa castellana, sólo consiguió que la lectura de éste se hiciera farragosa y aburrida.<sup>6</sup> A este traductor una frase española no le parece bien traducida si no lo ha sido palabra por palabra. Cuando no puede hacerlo entonces introduce una explicación que, en opinión de Bardon,

<sup>2</sup> Pierre Mesnard, “Baltasar Gracián devant la conscience française”, en *Revista de la Universidad de Madrid*. núm. 27, 1958, p. 356. Este crítico advierte que la gente culta, durante el reinado de Luis XIII, habla y lee sin gran dificultad el español.

<sup>3</sup> Alexandre Cionarescu, *Le masque et le visage*. Ginebra, Droz, 1983, p. 528.

<sup>4</sup> Didier Souiller, *La nouvelle en Europe. De Boccace à Sade*. París, Presses Universitaires de France, 2004, p. 51.

<sup>5</sup> La primera obra de Cervantes que se tradujo al francés fue *El curioso impertinente*, por Nicolas Baudouin en 1608.

<sup>6</sup> Maurice Bardon, *Don Quichotte en France*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1974, p. 28.

resulta ingenua o inútil.<sup>7</sup> Así, podemos decir que españoliza tanto el texto que lo vuelve oscuro. Esta situación no ha dejado de sorprender a los historiadores del periodo, pues a pesar de los terribles defectos de la traducción, la obra fue muy bien recibida por el público y prueba de ello son las reimpressiones y ediciones posteriores que circularon a lo largo del siglo, así como el interés por traducir la Segunda parte. Ésta le correspondió a François Rosset, poeta, novelista y traductor. Su técnica es muy similar a la de Oudin, pero es menos escrupuloso, porque en algunos pasajes llega a realizar algunos cambios un tanto drásticos. Por ejemplo, si Cervantes, con un dejo de humor dice, al inicio del capítulo LXVI: “Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer”, Rosset decide modificar esta oración enlazando el contenido de este capítulo con el anterior, así lo intitula: “De ce qui arriva à Dom Quixote quand il partit de Barcelona, après que le chevalier de la Blanche Lune l’eut vaincu.”<sup>8</sup> Además, se le escapan algunos errores, ya que convierte a Sansón en Sancho y traduce “encomienda” por “recomienda”, “requesones” por “quesos blandos”, entre muchos otros. Con todo, como dice Reynier, estas dos versiones, a pesar de sus limitaciones, tienen el mérito de haber abierto una vía que permitió conocer en Francia esta obra y consiguieron hacer de este texto “Un livre de lecture courante, que l’on a sous la main, que l’on connaît, que l’on cite”<sup>9</sup> y que sobre todo se imita.

Entre las múltiples imitaciones de esta obra, una de ellas pertenece a Charles Sorel. Se trata de *Le berger extravagant* (*El pastor extravagante*). Este autor se había propuesto escribir un libro que fuera, en alguna medida, una especie de tumba de las viejas novelas y que desanimara a sus lectores demostrándoles la inutilidad y la sinrazón de las mismas:

Je ne puis plus souffrir qu’il y ait des hommes si sots que de croire que par leurs romans, leurs poësies, et leurs autres ouvrages inutiles, ils meritent d’estre au rang des beaux esprits; il y a tant de

<sup>7</sup> Por ejemplo, “dar manotadas” por *faire des manotades*, y explica que esta expresión tiene un tinte obsceno y quiere decir movimiento de las patas delanteras de un caballo, una después de otra. (*Ibid.*, p. 30.)

<sup>8</sup> Véase *ibid.*, pp. 44-45.

<sup>9</sup> *Apud ibid.*, p. 56.

qualitez à acquérir avant que d'en venir là, que quand ils seroient tous fondus ensemble, on n'en pourroit pas faire un personnage aussi parfait qu'ils se croyent estre chacun. [...]. Qu'on regarde ces escrivains, l'on les trouvera vicieux, insupportables pour leur vanité, et si despourvues de sens commun, que les gens de mestier leur apprendoient à vivre.<sup>10</sup>

Así, imaginó un personaje inserto en su tiempo, hijo de un rico comerciante de sedas, cuyas lecturas lo habían trastornado a tal punto que creía vivir las mismas aventuras que encontraba en el papel. Como el caballero andante, se disfraza de pastor, compra algunos borregos que lleva a pastar al borde del Sena y su mundo se convierte entonces en una especie de Arcadia. En lugar de llevarlo a un asilo, la gente que lo conoce le sigue el juego.<sup>11</sup> Al igual que en el texto del *Quijote*, el personaje decide nombrarse de otra forma:

<sup>10</sup> Charles Sorel, *Le berger extravagant* [en línea]. BNF, última actualización, 1997 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k896969>> [Consulta: 22 de julio, 2007.] Primera parte, p. 1 Trad. “No puedo soportar que haya hombres tan tontos que crean que por sus novelas, poesías y otras obras inútiles, merezcan estar en la categoría de bellos ingenios; hay tantas cualidades que se tienen que adquirir antes de llegar a ello, que aun mezclándolos a todos juntos, no se podría hacer un personaje tan perfecto como cada uno de ellos cree ser. [...]. Si se mira a esos escritores se les encontrará viciosos, insoportables por su vanidad y tan desprovistos de sentido común que la gente del oficio tendría que enseñarles a vivir”. (A partir de aquí sólo traduciré al español las citas de las novelas referidas).

<sup>11</sup> “Anselmo oyant toutes ces choses si peu comunes, eut un estonnement nonpareil, et connut qu'il avoit trouvé un homme malade de la plus estrange folie du monde, si bien que sçachant qu'il n'y a que des coups à gagner avec ces gens là, lors que l'on leur contrarie et rien que du plaisir à recevoir, quand l'on leur accorde tout, il se mit aussit tost aupres de luy. Il resolut de se mordre les lévres toutes les fois qu'il droit quelque chose de plaisant de peur d'en rire, et prit une contenance si modeste, que le berger croyant qu'il luy preparoit une audience favorable, commença ainsi de parler”. (Primera parte, p. 2.) Trad.: “Anselmo al oír esas cosas tan raras, se asombró tanto y se dio cuenta que había encontrado a un hombre enfermo de la más extraña locura del mundo. Sabía que con ese tipo de gente sólo se ganan golpes cuando se les contradice y se recibe mucho placer cuando se les da la razón en todo, de inmediato se puso junto a él. Decidió morderse los labios, cada vez que dijera alguna cosa graciosa, para no reírse y fingió tal seriedad, que el pastor creyendo que le preparaba una audiencia favorable, comenzó a hablar así”.

mon nom propre estoit Louys, mais [...] je l'ay quitté pour m'en donner un de berger. Je voulois en avoir un qui aproschast un peu de ce premier, afin d'estre toujours reconnu, et tantost j'ay voulu, me nommer Ludovic, tantost Lysidor, mais enfin j'ai trouvé plus à propos de me faire appeler Lysis, nom qui sonne je ne sçay quoy d'amoureux et de doux.<sup>12</sup>

En otros pasajes, este pastor imagina que ha adquirido la apariencia de una joven, que se ha transformado en un sauce, o bien ha matado a un dragón y liberado a una princesa. Sorel respeta todas las convenciones propias de la novela pastoril, pero sólo para satirizarlas o ridiculizarlas. El problema con este autor es que no reconoce la estrecha filiación que existe entre su proyecto y el de Cervantes. Si las extravagancias de su personaje pueden claramente compararse con las de don Quijote e incluso uno de los personajes de esta misma historia considera a Lysis como el sucesor del “Caballero de la Triste Figura”, su autor se rebela contra dicha asociación. En las observaciones que redacta a propósito del libro XIV advierte que después de haber concluido su obra releyó el texto de Cervantes y descubrió que había demasiadas vulgaridades, muchas situaciones que rayaban en lo absurdo y miles de páginas que se distanciaban del proyecto inicial del autor español que, en la opinión de Sorel, consistía sólo en atacar a las novelas de caballerías. Todo lo que en el escritor español es un logro, para Charles Sorel son errores o flaquezas. En cambio él, fiel a su propósito, integra en su novela un vasto repertorio de situaciones satíricas que traducen de manera nítida su deseo de vilipendiar el género novelesco y así aniquilarlo definitivamente.

Charles Sorel no es el único en criticar a Cervantes. Themiseul de Saint Hyacinte, en su texto *Le chef-d'œuvre d'un inconnu (La obra maestra de un desconocido)*, hace alusión al error de Cervantes que despreció la autoridad de los clásicos. Aunque Cioranescu<sup>13</sup> dice

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 3. Trad.: “mi nombre era Luis, pero lo cambié por uno de pastor. Quería tener uno que se pareciera al primero, para que me reconocieran fácilmente, pues quise llamarme Ludovico o Lysidor, pero por fin encontré uno más apropiado, Lysis, que me pareció que tenía algo de enamorado y de dulce”.

<sup>13</sup> A. Cioranescu, *op. cit.*, p. 540.

que se trata de una ironía, porque Themiseul no hace sino burlarse de los pedantes y defensores acérrimos de la tradición clásica.

Es cierto que, en el caso de España, el trabajo de algunos teóricos españoles durante los siglos XVI y XVII, consiste en revisar varios aspectos de la *Poética* de Aristóteles pero, cuando no se le adapta a los nuevos tiempos, se le critica de manera radical. Uno de estos ejemplos podría ser el de Lope de Vega, quien, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pone en tela de juicio algunos preceptos de Aristóteles, afirmando categóricamente que le ha perdido el respeto, pues ha logrado mezclar la sentencia trágica con la humildad de la bajeza cómica<sup>14</sup> o como es el caso de Francisco de Barreda, quien aconseja:

No hagamos lo que Italia, que teniendo tan claros ingenios, pierde por obediente de la edad pasada, la gloria que le prometía la venidera, no se atreven a salir de aquellos claustros, son inviolables aquellos muros; no es acertado en su opinión lo que no es imitado; y no echan de ver que si los mismos a quien tan atados imitan, hubieran sido cobardes y hubieran guardado las huellas de los primeros quedarán cortos como ellos.<sup>15</sup>

Barreda habla de la nación italiana pero, en realidad, a partir la segunda mitad del siglo, Francia se autoproclama como la nación defensora del clasicismo, rechazando cualquier estética que provenga ya sea de España o de Italia. A estos dos países se les acusa de haber creado una forma artística, el barroco, que los teóricos galos asocian con la peste. Eugène Green, con un estilo provocador, muy propio de él, caricaturiza este temor diciendo que:

La maladie a méconnu les réserves inépuisables de ce peuple, et surtout sa capacité infaillible de résister à une invasion étrangère.

La résistance a pris la forme d'un anti-corps glorieux, éternel ennemi du baroque, qui a trouvé dans ce moment privilégié, et dans

<sup>14</sup> Cf. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, p. 15.

<sup>15</sup> *Apud* Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe*. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe. París, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 40.

l'organisme français, son expression la plus parfaite: LE CLASSICISME. Cet enfant a eu, c'est vrai, un accouchement difficile sous Henri IV, mais il s'est nourri, sous Louis XIII, de bon goût, de raison, et de mesure, de sorte que, malgré les efforts pernicieux du parti étranger, le bébé a triomphé de la préciosité, du galimatias et de l'outrance, pour devenir, sous les rayons lumineux et protecteurs du Roi-Soleil, un petit Hercule invincible. Ainsi, faisant fuir la maladie la queue entre les pattes, le classicisme a instauré une idylle de bonheur qui faisait rêver l'Europe entière, et qui a duré jusqu'aux orages de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>16</sup>

Así, las novelas que se producen en Francia en el último cuarto del siglo rechazan cualquier tentativa por renovar el género novelesco, como lo habían hecho los españoles y en particular Miguel de Cervantes. Sin embargo, Sorel, en una obra anterior a *Le berger extravagant* —*L'histoire comique de Francion* (*La historia cómica del Franción*)— reprodujo una serie de estrategias narrativas que se encuentran en el *Quijote*, como son el libro dentro del libro o el autor dentro de éste, así como una multiplicación laberíntica entre reflejos de la misma obra que ha permitido juzgar al libro de Cervantes como un ingenioso juego entre el contenido y el continente del texto. En cambio *L'histoire comique de Francion* de Charles Sorel, es un texto en continua transformación, ya que el autor lo modificó cada vez que lo editó. Su autor se jactaba de haberla redactado estando: “aucunes fois assoupy, et a moitié endormy”.<sup>17</sup> Al igual que en *Le berger extravagant*, se trata de una obra contra las novelas de su tiempo en donde el personaje principal —Francion— no es ni un héroe de novela heroica ni un granuja de novela picaresca ni un don Juan de novela libertina y es todo esto a la vez. La historia se reduce a un viaje itinerante del personaje en búsqueda del placer, como la medida de todas las cosas, pero que tropieza siempre con una amarga desilusión. Sin embargo, uno de los aspectos que valdría la pena rescatar de esta novela es el constante cuestionamiento de las formas de la escritura propias de la tradición novelística. Del *Quijote* calca la irónica

<sup>16</sup> Eugène Green, *La parole baroque*. París, Desclée de Brouwer, 2001, p. 34.

<sup>17</sup> C. Sorel, *op. cit.*, p. 63. Trad.: “algunas veces atarantado y medio adormilado”.

intención de hacer lo que mejor le plazca con su texto. En el libro X, el narrador cansado de contar un viaje de Francion advierte:

Je ne veux point vous dire s'il passa des rivieres ou des montagnes, s'il traversa des villes ou des bourgades. Je ne suis pas en humeur de m'amuser a toutes ces particularitez. Vous voyez que je ne vous ay pas seulement dit en quel lieu Nays estoit aux eaux, si cestoit a Pougues ou autre part: Je ne vous ay point appris le nom de la forteresse où Francion fust prisonnier, ny celuy du village où il fust Berger, et celuy de la ville où demuroit Joconde. C'est signe que je n'ay pas envie que vous le sçachiez, puis que je ne dy pas, et que l'on ne s'aille pas imaginer que ce soit une faute de jugement si je ne mets pas tout cecy.<sup>18</sup>

Con estrategias de este tipo, el autor se burla de la manía de los viejos novelistas por describir hasta el mínimo detalle los espacios físicos. Esta técnica refleja su desinterés por los lugares como elementos descriptivos, como si la descripción exacta de la geografía careciera de interés y bastase únicamente hacer resaltar el itinerario moral del personaje. Tampoco es gratuito que en el libro XI el personaje informe a sus lectores el tema de un libro que todavía no escribe pero que tiene en la mente y cuyo título será *Le berger extravagant*<sup>19</sup> y al que nos

<sup>18</sup> Charles Sorel, *L'Histoire comique de Francion*. Ed. de Antoine Adam. París, Gallimard, 1958 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 395-396. Trad.: "No quiero deciros si atravesó riveras o montañas o pasó por ciudades o aldeas. No tengo humor para entretenerme en eso. Ved como tampoco os dije en qué lugar se encontraba Naïs: si era en Pougues o en otra parte. No os dije el nombre de la fortaleza en la que Franción fue hecho prisionero, ni el del pueblo en el que se hizo pastor, ni en la ciudad donde vivía Gioconda. Esto prueba que no tengo ganas de que lo sepáis y de que no os imaginéis que sea una falta de mi juicio si no agregó todo eso".

<sup>19</sup> "Pour vous parler de ce dernier livre que je n'ay pas escrit, mais que j'ay seulement en l'imagination pour ce que je portois la houlette lors que j'y ay songé, son titre sera le Berger extravagant. Je descry un homme qui est fou pour avoir leu des Roman et des Poesies, et qui, croyant qu'il faut vivre comme les Heros dont il est parlé dans les livres, fait des choses si ridicules qu'il n'y aura plus personne qui ne se moque des Romanistes et des Poetes si je monstre cette Histoire". (C. Sorel, *Le berger extravagant*, p. 438.) Trad.: Para hablaros de ese último libro que aún no escribo, pero que tengo en mente porque llevaba el cayado de pastor, cuando se me ocurrió la idea; su título será *El*



hemos referido anteriormente. Quizás el gran mérito de Charles Sorel consiste en abrir el camino de una tradición en Francia que en España inaugura Cervantes; la de la anti-novela, que denuncia la ilusión por la vía de otra ilusión y que continuarán otros más como Du Verdier, autor del *Chevalier hypocondriaque* (*El caballero hipocondriaco*); Furetière, del *Roman bourgeois* (*La novela burguesa*); Laurent Bordelon, de la *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* (*Historia de las ideas extravagantes del señor Oufle*), todas ellas, obras que se quedan muy cortas si se comparan con la novela que este año es motivo de múltiples conmemoraciones.

*pastor extravagante*. Describiré a un hombre que se volvió loco por haber leído novelas y poesías y que, creyendo que se debe vivir como los héroes de los que hablan esos libros, hace cosas tan ridículas que no habrá nadie que no se burle de esos novelistas y poetas si escribo esta historia.



## Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos

● ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

Un ejemplo notable de la influencia de Cervantes en Inglaterra se da en una de las novelas más escandalosas y exitosas del siglo XVIII: *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Los nueve volúmenes que se publicaron originalmente aparecieron a lo largo de ocho años, de diciembre de 1759 a enero de 1767. Su éxito fue inmediato: antes de 1800 ya se había reeditado 13 veces, y ya se había traducido al francés y al alemán. Y esto a pesar de que el libro fue considerado indecente desde sus inicios y, sobre todo, indigno de la pluma de un hombre de la Iglesia como lo era Sterne. Un amigo cercano había leído el manuscrito del primer volumen y trató de disuadirlo de sacarlo a la luz, pues temía por la reputación de su amigo. En la respuesta de Sterne, fechada en el verano de 1759, éste se justifica situándose en la línea de Jonathan Swift, a quien a su vez describe como heredero de Rabelais.<sup>1</sup> Sin embargo, en otra carta fechada un año después y referente a la segunda entrega de *Tristram Shandy*, dice que ha continuado con el propósito que lo llevó a escribir desde un principio, y que es el de recrear lo que él llama *Cervantick Satyr*, es decir, una sátira cervantina o sátira al estilo de Cervantes, si bien confiesa que quizá sus esfuerzos se hayan quedado cortos, muy por debajo del español a quien tanto admira: “we are bad Judges of the merit of our Children”, comenta.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Laurence Sterne, *Tristram Shandy: An Authoritative Text. The Author on the Novel. Criticism*. Ed. de Howard Anderson. Nueva York/Londres, Norton, 1980, p. 461. Todas las citas de Sterne están sacadas de esta edición. En *Tristram Shandy*, III, xix, el narrador jura por las cenizas de “my dear *Rabelais*, and dearer *Cervantes*” (p. 139).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 465. Comparar con la siguiente idea, que es un tópico erasmiano rescatado por Cervantes: “Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el

De hecho, las alusiones a Cervantes proliferan en *Tristram Shandy*. Las hay explícitas como la de la citada carta, pero las hay también más sutiles, hechas a través de caracterizaciones y situaciones chuscas. En esta ocasión mencionaré algunas de las más significativas, para posteriormente dar ejemplos de caracterizaciones y escenas que se derivan del ejemplo de Cervantes. Sin embargo, quiero poner especial énfasis en una afinidad todavía más profunda entre ambos autores, que consiste en compartir una cierta actitud hacia la cultura del libro y los convencionalismos librescos, una afinidad que hermana a Cervantes con Sterne de modo más entrañable que con ningún otro autor inglés.

*Tristram Shandy* es una novela narrada en primera persona por el personaje que lleva ese nombre. Éste anuncia desde el título que contará su vida y opiniones, para lo cual se remonta al pasado, al momento preciso en que fue concebido por sus padres. Pero como es bien sabido, Tristram avanzará con lentitud inusitada en el relato de su vida, pues constantemente la narración se verá interrumpida por sus opiniones y múltiples relatos colaterales que, sin contribuir a la supuesta trama principal, son vitales para establecer el tono característico del llamado *shandyismo*.

Así, muy al principio del primer volumen aparece un personaje singular: el párroco del lugar, cuyo nombre es nada más y nada menos que Yorick. El nombre de Yorick en sí mismo constituye una alusión a Shakespeare: Yorick es el bufón muerto en *Hamlet*, sobre cuya calavera medita famosamente el príncipe de Dinamarca. Yorick es también el pseudónimo que utilizó Sterne para publicar un famoso libro de sermones; así que no cuesta mucho trabajo percibir que este personaje, también ministro de la Iglesia anglicana, es una especie de autorretrato caricaturesco de Sterne.

El primer rasgo de la caracterización de Yorick es que éste era la comidilla del barrio debido a que montaba un caballo ridículo. Este corcel singular era un “jamelgo triste y flaco, que valía más o menos una libra con quince chelines” y “para abreviar toda descripción del mismo,

amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires” (I, pról., p. 7).

era hermano de sangre de Rosinante [*sic...*] puesto que era idéntico a él hasta en el último cabello”.<sup>3</sup> El caballo de Yorick era tan flaco y desganado que habría sido montura digna de la mismísima Humildad. No obstante, también tenía sus debilidades carnales, y para justificarlas, el narrador alude a la aventura que aconteció a Rocinante con los yan-güeses, diciendo que su incontinencia no procedía de ningún defecto físico, sino al contrario, de la salud cabal de su torrente sanguíneo (I, 15, pp. 130 y ss.).

Una vez establecido el precedente equino, resulta más fácil relacionar al párroco mismo con el ingenioso hidalgo. A Yorick, objeto de la burla de sus feligreses, le gustaba reírse de sí mismo, y su aspecto físico era muy similar al de don Quijote, ya que “nunca cargó una sola onza de más sobre sus huesos, pues era en realidad tan flaco como su animal” y que ambos, “como un centauro, [eran] un solo ser”.<sup>4</sup> Los rasgos de su cuerpo y de su personalidad se equiparan a cualquiera de los refinamientos del sin par caballero de la Mancha, a quien el narrador dice amar más que a cualquiera de los héroes de la Antigüedad, y habría hecho más por irlo a visitar a él que a cualquiera de ellos.<sup>5</sup>

No obstante, Yorick tenía una falla trágica, o más bien tragicómica, y era que no podía evitar mofarse de la gente, así que se fue granjeando poco a poco la ira de todas las víctimas de su sarcasmo, al grado de que con frecuencia quijotesca le propinaban palizas ejemplares. Hasta que un buen día un par de golpeadores, nombrados sólo con unos asteriscos, lo dejaron tan maltrecho que quedó al borde de la muerte. Esto no impide que sus últimas palabras sean una cita de Sancho Panza. Yorick se queja de que le han dejado la cabeza tan maltratada y deforme por los golpes que “aunque llovieran mitras del cielo como granizos, ninguna le quedaría”. Y más aún, el narrador cuenta lo siguiente:

El último aliento de Yorick pendía de sus labios temblorosos, listo para partir mientras decía esto —y aun así, fue capaz de pronunciarlo con un tono cervantino —*it was utter'd with something of a cervan-*

<sup>3</sup> L. Sterne, *op. cit.*, p. 11. (Ésta y las siguientes traducciones son mías.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

*tick tone*—, [y mientras hablaba, su amigo percibió] que un fuego llameante iluminaba sus ojos —débil retrato de aquellos destellos de espíritu que (como dijera Shakespeare de su ancestro) habían sido capaces de producir carcajadas en todos los comensales.<sup>6</sup>

He aquí un raro ejemplo de alusión combinada a Shakespeare y Cervantes, y ocurre en uno de los pasajes más memorables de la literatura inglesa. Yorick muere al fin, y su epitafio y su elegía son las célebres palabras de Hamlet, “Alas, poor Yorick!”, una cita tan conocida, dice Tristram de manera burlona, que nadie pasa por su tumba sin repetir: “Alas, poor Yorick!” El epitafio está seguido de la primera sorpresa gráfica del libro, que es una página negra por ambos lados, como señal de luto por la muerte de Yorick. Cervantes no podía ocupar un sitio de más honor en el mundo de Tristram Shandy.

Y si bien el personaje más explícitamente quijotesco de la novela muere muy al principio, en el capítulo XII del primer volumen (aunque reaparece después en varias ocasiones memorables), esto no significa que aquí terminen las alusiones al *Quijote* y las enseñanzas aprendidas de Cervantes. *Todos* los personajes de Sterne, de hecho, tienen un motor cervantino en tanto que funcionan a partir de inclinaciones muy particulares que los rebasan y los obligan a hacer locuras. Es más, el método principal de caracterización de los personajes, anuncia el narrador, es a partir de lo que él llama su *hobby-horse*, que es lo mismo que incluso nosotros hoy en día llamamos un *hobby*. El *hobby-horse* es originalmente un caballito de juguete, ya sea el típico caballito-mecedora o un simple palo con cabeza de caballo. Sin embargo, ya desde el siglo XVII la palabra significó también una manía u obsesión, algún tema en particular por el cual un individuo se interesa de manera extravagante y persistente, y del cual se considera dueño y amo absoluto.

De esta manera, si el origen de la locura de don Quijote son los libros de caballerías, la locura del tío Toby (que es uno de los personajes más encantadores de *Tristram Shandy*) procede de su pasión por los mapas de batalla y los libros de estrategia militar. Su *hobby-horse* consiste en escenificar batallas históricas en su jardín, sobre todo las de la guerra

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

de Inglaterra contra Holanda —en particular el sitio de Namur, donde él mismo participó y resultó herido. Con ayuda de su fiel criado, Trim, Toby erige y derriba puentes y fortificaciones con singular alegría, y, por supuesto, colecciona libros y mapas de estrategia militar. Después de una larga lista de autores, el narrador calcula que Toby tenía casi tantos libros de lo que él llama “arquitectura militar” como don Quijote tenía libros de caballerías cuando el cura y el barbero invadieron su biblioteca (I, 6, pp. 60 y ss.).<sup>7</sup>

Sterne también emplea la técnica de crear parejas de personajes que nos recuerdan en más de un sentido a la célebre pareja de don Quijote y Sancho. La arriba mencionada pareja del tío Toby y su criado Trim son sólo el ejemplo más evidente, y encarnan el ideal de lealtad del criado al amo, incluso en las empresas más estrafalarias. Otra pareja digna de mención es la del mismo Toby, que es todo emoción, con su hermano Walter, padre de Tristram, que es profundamente analítico y racional. Además, Walter Shandy, cuyo *hobby* es la argumentación y el debate, suele hablar con *gravitas* cervantina (*Cervantick gravity*), pues es capaz de parecer serio cuando en realidad tiene intenciones satíricas.<sup>8</sup>

Hay una cuestión adicional en la que se refleja la influencia de Cervantes. Además de su vena filosófica, Walter Shandy tenía dos obsesiones más: las narices y los nombres propios, y la manera en que éstos influyen en las personas. El supuesto protagonista de la historia nace por fin en el capítulo XXIII del tercer libro. Poco después recibimos una extensa cátedra —que va del capítulo XXXI al XLII— acerca de la importancia de la nariz para triunfar en la vida. La grandeza que Walter esperaba de su hijo se ve contrariada cuando éste sufre un desafortunado accidente que lo deja chato. Para reparar esta terrible carencia, Walter decide darle a su heredero un nombre suficientemente grandioso que compense su falta de nariz. El heredero del señor Shandy se llamará Trismegistus, o sea Trismegisto, el tres veces grande. Pero de nuevo los astros parecen conspirar contra Walter: otro fatídico accidente le impide llegar a tiempo al bautizo de su hijo, y se ve obligado a valerse de los malos oficios de la criada Susannah. Ésta, ajena a la ambición de su amo, es incapaz

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 120.

de repetir el nombre elegido para que el cura bautice al niño. “Empieza con Tris..., [dice.] Debe ser Tristram o más bien Tristram-gistus. El único nombre cristiano del mundo, dice el cura, que empieza con Tris es Tristram”. Y procede a bautizar al niño con el desafortunado nombre de Tristram. “Tristram me pusieron, y Tristram me llamaré hasta el día en que yo me muera”.<sup>9</sup> Para desgracia de Walter, no hay nadie, ningún antecedente de alguien que haya logrado grandes cosas con ese nombre. ¿Nadie? Sólo resuena en nuestra mente el remoquete del manchego Caballero de la Triste Figura (I, 19, p. 172), que si bien Sterne probablemente tuvo acceso a él en traducción, no deja de ser una coincidencia significativa que su propio personaje se llame Tristram, el Triste.

Como expliqué al principio, la novela está narrada precisamente por el caballero Tristram Shandy, quien, al igual que los demás personajes, tiene sus propias manías e inclinaciones, sus propios *hobby-horses*. Tristram es, de hecho, la figura más vívida de la novela, pues es a través de su voz que se filtran todas las historias y, sobre todo, todas las digresiones de la novela. Se ha dicho que una de sus manías es la interrupción. El fenómeno del *shandyismo* se define como la incapacidad de tratar un mismo tema durante más de dos minutos seguidos, y en eso se ve el afán experimental de Sterne. La novela está repleta de juegos formales cuyo significado sólo tiene sentido para quien está familiarizado con la novela como género. Se ha dicho que al adoptar este estilo, Sterne se estaba oponiendo al estilo realista de Henry Fielding y al artificio epistolar de Samuel Richardson, los novelistas más destacados de su época. Sin embargo, yo me atrevería a sugerir que este estilo se deriva directamente de Cervantes.

*Tristram Shandy*, al igual que el *Quijote*, proclama su propia fama en distintos momentos. Es una fama claramente literaria, y es más, ambas novelas de alguna manera cuentan con esa fama por adelantado para impulsarse desde dentro. Ante todo, son personajes que se saben leídos. El “desocupado lector” de Cervantes reaparece incontables veces a todo lo largo de la novela de Sterne en interpelaciones y apóstrofes dirigidos a muchos tipos de lectores y lectoras (entre los cuales los críticos ocupan un lugar privilegiado, si bien el más fuertemente satirizado).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 208.



Y si Cervantes se atreve a cantar él mismo las alabanzas de su propio libro en los sonetos y romances del prólogo, Sterne pone a la venta la dedicatoria del suyo en el capítulo VIII del primer libro, ofreciéndola sin recato al mejor postor, y en el capítulo IX declara en forma solemne que la dedicatoria anterior no la hizo “para ningún príncipe, prelado, papa o potentado, duque, marqués, conde, vizconde o barón de éste ni de ningún otro reino de la cristiandad”.<sup>10</sup> El pasaje es una calca del Prólogo del *Quijote*, cuando habla de presentar sonetos introductorios “cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos” (I, pról., p. 9).

Sterne, al igual que Cervantes, está profundamente consciente de la esencia libresca de su arte, y hace alusiones a cientos de libros, reales e imaginarios; tanto así que las alusiones, citas y demás referencias bibliográficas son parte importantísima de la textura estilística de la obra. Se burla además de convencionalismos eruditos como las notas a pie de página. Recordemos que Cervantes también hace lo propio en su Prólogo.<sup>11</sup> También, como en el *Quijote*, hay una cantidad considerable de relatos dentro de la narración principal. Vale la pena mencionar entre ellas la larguísima maldición del monje Ernulfo, presentada en latín y en inglés, *La historia del rey de Bohemia y sus siete castillos*, el tratado sobre la nariz de un tal Hafen Slawkenbergius —cuyo nombre significa “montón de mierda”— e incluso uno de los propios sermones de Sterne que luego publicaría bajo el pseudónimo de Yorick. (Recordemos que Cervantes también habla de sí mismo y de sus otras obras dentro del *Quijote*.) Y no es raro: en muchas ocasiones, Sterne se burla de la cultura de la erudición, derivada de manera directa de la cultura del libro, y de la manera en que los intelectuales desperdician su tiempo y sus conocimientos en tonterías.<sup>12</sup>

Relativamente pocos críticos ingleses han dado la debida importancia a Cervantes para el estudio de Sterne (que por cierto es una industria

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>11</sup> Para un estudio de la historia y los usos de las notas a pie de página, incluyendo la opinión de Cervantes, cf. Anthony Grafton, *The Footnote*. Londres, Faber and Faber, 1997, p. 110.

<sup>12</sup> L. Sterne, *op.cit.*, p. 466.

que despierta tanta devoción como la dedicada al estudio de Joyce), pero D. W. Jefferson lo ha hermanado con el célebre español dentro de la tradición del “learned wit”, el ingenio culto o ingenio erudito.<sup>13</sup> Al tiempo que Sterne se burla de los intelectuales pedantes que no pueden dar un paso sin citar a algún clásico, demuestra su propia cultura en todo momento. Y si bien la narrativa generosa del *Quijote* no se compara con la parquísima narrativa de *Tristram Shandy*, es evidente que Sterne quiso poner los reflectores en ciertos logros cervantinos que rebasan la narratividad de la novela. En *Tristram Shandy* no pasa nada, pero eso no impide que Sterne le dé las gracias a su querido Cervantes una y otra vez.

<sup>13</sup> D. W. Jefferson, “*Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit”, en *Essays in Criticism*, pp. 225-248, en L. Sterne, *op. cit.*, pp. 502-521.

## Graham Greene como lector del *Quijote*: ecos del escepticismo de la España de los Siglos de Oro en la Inglaterra del siglo XX

● EMMA JULIETA BARREIRO

En 1982, el prolífico escritor inglés Graham Greene (1904-1991) publicó su novela *Monsignor Quixote*.<sup>1</sup> Ésta ha sido descrita como una parodia, imitación o simplemente una apropiación moderna del *Quijote* de Cervantes.<sup>2</sup> La acción de la novela transcurre en la España posfranquista, al parecer en una época cercana al año en que fue publicada. El *Monsignor Quixote* de Greene trata de las andanzas de un sacerdote católico, quien dice ser y es conocido como descendiente de don Quijote y vive en el pequeño pueblo de “El Toboso”. Al ser nom-

<sup>1</sup> La novela de Greene está traducida al español. La edición que he usado para este trabajo es la de Penguin. (Graham Greene, *Monsignor Quixote*. Middlesex, Penguin, 1984 [1a ed. en Penguin 1983; 1a ed.: Londres, Bodley Head, 1982].) El *Monsignor* fue la penúltima de las veintitrés novelas de Greene, quien además publicó cuentos, obras de teatro, ensayos, una autobiografía y colaboró como periodista en diversas publicaciones.

<sup>2</sup> Thomas Brian ha vinculado el *Monsignor Quixote* con las últimas novelas de Greene y propone que más que novela es una alegoría en el sentido de que Greene reescribe en un contexto contemporáneo la parodia de Cervantes sobre los libros de caballerías. Brian sitúa al texto de Greene dentro del género de la fábula irónica moral. (Thomas Brian, *An Underground Fathe. The Idiom of Romance in the Later Novels of Graham Greene*. Athens/Londres, University of Georgia Press, 1988, p. xiii.) Es curioso que existe un antecedente italiano de la parodia de Greene: el *Don Camillo e don Chichi; Don Camillo e i giovani d'oggi*, de Giovanni Guareschi. La novela de Guareschi fue publicada originalmente en 1948. Ahí un sacerdote italiano también emprende un viaje junto con un alcalde comunista. Sin embargo, se ha señalado que mientras en el texto de Guareschi hay un enfrentamiento profundo entre las antitéticas características de los personajes protagónicos, en la novela de Greene más que un enfrentamiento se da una coexistencia de antítesis. (Selden Rodman, “Small Jousts”, en *National Review*, diciembre, 1982, p. 1624.)

brado en forma inesperada y por casualidad monseñor,<sup>3</sup> el sacerdote debe dejar el pueblo y emprende un viaje en compañía del ex alcalde comunista de “El Toboso” —el señor Zancas o Sancho—, en un viejo coche Seat al que el sacerdote le tiene un aprecio especial y al que se refiere como “mi Rocinante”. Durante su viaje visitan varios lugares en diversas partes de España, algunos de los cuales el sacerdote católico considera “santos”; otros inspiran respeto al comunista ateo. Sus andanzas los llevan incluso por sitios que recuerdan lugares por los que pasaron el Quijote y el Sancho de Cervantes. El monseñor Quijote y el señor Zancas enfrentan en sus recorridos una serie de problemas con la Guardia Civil, la jerarquía católica y hasta bandoleros, problemas que son causados tanto por la afiliación comunista del ex alcalde, como por el creciente parecido del monseñor con algunos de los síntomas de su ilustre antecesor.

El objetivo de este trabajo es señalar que una consideración del escepticismo en la España de los Siglos de Oro enriquece nuestra apreciación de Greene como lector del *Quijote* en cuanto escritor de su novela *Monsignor* porque ahí Greene concretiza una de las propuestas fundamentales de los escépticos auriseculares: la idea de que el conocimiento del mundo se hace a través de la experiencia personal al poner en práctica o aplicar “los conceptos” para poder entenderlos.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Según el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, el término monseñor es traducción de “monsignore”, tratamiento dado en Italia a los preladados y otras dignidades eclesiásticas y, en Francia, al delfín y otros nobles. Según el *The New Oxford Shorter Dictionary*, monsignor es un título que se confiere a un prelado u oficial de la Iglesia católica apostólica y romana, el cual se pone al servicio de la corte y residencia papal. En este trabajo uso el término monseñor para referirme al personaje de Greene y *Monsignor Quixote*, o la abreviación *Monsignor*, para referirme a su novela.

<sup>4</sup> Mi fuente principal de información sobre el escepticismo en la España de los Siglos de Oro es el artículo de Jeremy Robbins, “Scepticism and Stoicism in Spain: Antonio López de Vega’s *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*”, en Nigel Griffin *et al.*, eds., *Culture and Society in Habsburg Spain: Studies Presented by R. W. Truman*. Londres, Tamesis, 2001, pp. 137-31. La más reciente y extensa contribución de Robbins a este campo de estudios está por publicarse: Jeremy Robbins, “The Arts of Perception: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque 1580-1720”. El libro de Fernando Rodríguez de la Flor, de próxima publicación, sobre el tema de la

Con este propósito, presentaré un breve panorama de la presencia del escepticismo en los Siglos de Oro en España, concentrándome en tres de sus elementos principales: en primer lugar, la postura crítica de los escépticos ante la dependencia o confianza ciega en autoridades textuales y morales antiguas o clásicas para fundamentar ideas o posturas; en segundo lugar, la noción de cambio o *fluxus* que hace relativo todo conocimiento y favorece una pluralidad de perspectivas;<sup>5</sup> en tercer lugar, el proceso retórico de argumentación conocido como *in utramque partem dicendo* o sostener el “pro y el contra”.<sup>6</sup> Este recurso o forma de debate ofrece la posibilidad de discutir un argumento desde el punto de vista opuesto a éste. Aunque el *in utramque partem dicendo* era común en los debates de los humanistas renacentistas, su uso se relaciona específicamente con la noción de probabilidad, tan preciada en las tesis del

melancolía y el escepticismo barroco constituirá el estudio más reciente sobre este tema. Para información sobre el escepticismo en la Europa de los siglos XVI y XVII, he consultado: Victoria Kahn, *Rhetoric, Prudence and Skepticism in the Renaissance*. Ithaca, Nueva York/Londres, Cornell University Press, 1985; Charles Larmore, “Scepticism”, en *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Philosophy*. 2 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, vol. II, pp. 1145-1194; Peter Burke, “Tacitism, Scepticism and Reason of State”, en J. H. Burns, ed., *The Cambridge History of Political Thought*. Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 1991, pp. 479-499, y Leonel Toledo Marín, *Escepticismo académico y epicureísmo en la filosofía natural de Pierre Gassendi*. Tesis. México, UNAM, 2000.

<sup>5</sup> Una de las acepciones de la palabra latina *fluxus* se refiere a la acción de fluir, de ser mental y físicamente disoluto o inestable. (Cf. W. Smith, *Latin-English Dictionary*. Londres, John Murria, 1952.) Pero el término también se relaciona en forma directa con la continua sucesión de cambios de condición, composición o sustancia de las cosas, así también como con el paso de la vida y el tiempo. (Cf. Lesley Brown, ed., *The New Oxford Shorter Dictionary*. 3a. ed. Oxford, UP, 1993.) En el escepticismo de la España y Francia de los siglos XVI y XVII, la noción de *fluxus* o cambio da pie a considerar relativo todo conocimiento y a concebir la historia como parcial. (Cf. J. Robbins, “Scepticism and Stoicism in Spain: Antonio López de Vega’s *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*”, en Nigel Griffin et al., eds., *op. cit.*, p. 139.)

<sup>6</sup> Cicerón indica que el *utramque partem dicendo* se usa para discutir un argumento “en pro y en contra, para hacer brotar y, por así decirlo, extraer algo que, o sea la verdad o se aproxime a ella lo más cerca posible”. (Marco Tulio Cicerón, *Cuestiones académicas/Academica* (edición bilingüe). Trad. de Bulmaro Reyes Coria. México, UNAM, 1997, vol. II, *apud* L. Toledo Marín, *op. cit.*, p. 19.)

escepticismo académico.<sup>7</sup> Discutiré estos tres elementos con ejemplos tanto del texto de Cervantes como del de Greene, y concluiré con las implicaciones que la presencia de estos rasgos del escepticismo tienen para considerar a Greene como lector del *Quijote*.

## Escepticismo

El escepticismo en la España de los Siglos de Oro ha sido poco estudiado, a pesar de que a partir del siglo XVI tuvo un papel central en la formación de un modo de pensamiento más secular, pragmático y científico tanto en España como en otras naciones de la Europa renacentista.<sup>8</sup> Los especialistas de los Siglos de Oro han indicado que, ya se estuviera en pro o contra del escepticismo, el debate versaba sobre el reto que éste planteaba a las creencias morales y epistemológicas existentes y al paradigma aristotélico-escolástico de *scientia*. Se dice que esto puede servir para explicar la obsesión particular en la época de Cervantes, Quevedo, Calderón y Lope, por los contrastes entre *ser* y *parecer* y entre *desengaño* y *engaño*. En el siglo XVI se detecta ya la presencia del escepticismo en los escritos de Juan Luis Vives, Juan Huarte de San Juan y Francisco Sánchez, pero se considera que es en el siglo XVII, en especial entre 1640 y 1650, cuando se aborda más vigorosamente, en textos como la *Idea de un príncipe político-cristiano* (1640-1642) del jesuita Diego de Saavedra Fajardo; el *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (1641), del escéptico portugués Antonio López de Vega, y dos textos más tardíos del jesuita Baltasar Gracián: el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1674), y *El criticón* (publicado entre 1651 y 1657).

En los siglos XVI y XVII, la filosofía se dividía, como en la antigua Grecia, en tres tipos de escuelas: la de los dogmáticos, la de los académicos y la de los escépticos. En su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, Antonio López de Vega indica que los dogmáticos “sostienen

<sup>7</sup> Leonel Toledo Marín (*op. cit.*, pp. 12-20) indica la importancia del *utramque partem dicendo* en los escépticos académicos.

<sup>8</sup> La información de este párrafo se tomó en su mayor parte de J. Robbins, *op. cit.*, p. 137.

sus opiniones como ciertas”, los académicos representan la *via media* y los escépticos consideran sus opiniones como inciertas.<sup>9</sup> López de Vega indica que la escuela de los escépticos se dividía desde la época clásica en dos tipos: aquellos que pertenecían a la academia escéptica “se conformaba[n] en el creer, que en todo [...] nada se sabe; o por lo menos, que es tan poco [lo que se sabe], que apenas se distingue del ser nada”, mientras que de aquellos que eran miembros de la secta conocida como pirrónica se decía que, “dudando de todo, nada afirman, ni niegan” y se les atribuye un desapego extremo de las cosas mundanas. Toledo Marín indica que: “si el escepticismo académico en la versión de Arcesilao sostiene que el fin de la filosofía es la *epoxé* y, en Carnéades y Cicerón el objetivo es recobrar la dimensión pragmática de las opiniones, en el pirronismo, el fin de la investigación filosófica es la tranquilidad del alma (*ataraxia*)”.<sup>10</sup>

Mientras que la *ataraxia* (imperturbabilidad) del escepticismo pirrónico apuntaba a la suspensión del juicio del otro, las tesis probabilistas del escepticismo académico promovían sobre todo la utilidad práctica a través de la noción de que las “*opiniones*’ que son hipotéticas [...] pueden, a través el recurso del *utramque partem*, volverse probables (creíbles) [...] ] para lograr que una opinión sea probable, el método a seguir es retórico, no deductivo”.<sup>11</sup> Una discusión del texto de Greene desde el punto de vista de algunos de los postulados clásicos de los escépticos retomados en la España de los Siglos de Oro, puede revelar la dimensión retórica y pragmática de su lectura del texto de Cervantes.

Me interesa además mostrar cómo en los textos de Cervantes y de Greene se manejan ejemplos y contraejemplos de la noción escéptica de que la virtud del hombre sabio consiste en poder alcanzar la preservación de sí mismo mediante la delimitación de sus objetivos y acciones conforme a los dictados del pragmatismo intelectual y la prudencia.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Las citas del texto *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, de Antonio López de Vega (1641), en este párrafo, proceden del artículo de J. Robbins, *op. cit.*, p. 138.

<sup>10</sup> L. Toledo Marín, *op. cit.*, p. 21.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>12</sup> En este específico pasaje he basado mi selección de las propuestas de los escépticos en L. Toledo Marín (*op. cit.*, p. 19) y J. Robbins (*op. cit.*, p. 141).

Por esto me concentraré en los tres aspectos esenciales del escepticismo indicados anteriormente: la actitud crítica ante los clásicos, la noción del perspectivismo y la argumentación *in utramque partem dicendo*.

## De autores y autoridad

En el prólogo de Cervantes a la Primera parte del *Quijote* (1605),<sup>13</sup> se puede encontrar un eco a la actitud crítica de los escépticos ante la autoridad de los clásicos, cuando Cervantes, el autor-personaje, se queja porque su libro carece de *autores* para sustentar su autoridad:

sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? Pues, ¿qué, cuando citan la Divina Escritura? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano que es un contento oírle o leelle. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando con Xenofonte y en Zoflo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro (I, Prólogo, pp. 8-9).

El personaje-autor recibe el consejo de un amigo que le sugiere solucionar el problema de carencia de autores proponiendo que el mismo Cervantes tome “algún trabajo en hacerlos” (I, Prólogo, 13). Esto apunta en dirección al énfasis de los escépticos sobre la necesidad de conocer al mundo a través de la experiencia propia. En este caso, la experiencia propia consiste en que uno mismo cree a sus autores. Además de

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Ed. del IV Centenario. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.



enfatar la importancia de la presencia de autores para que los libros adquieran autoridad, el amigo de Cervantes le aclara que no habrá gran castigo por la falta de ética al “inventar” autores: “os averigüen la mentira no os han de cortar la mano con que lo escribisteis”:

En lo de citar en las márgenes de los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia [...] por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro [...] todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada san Basilio, ni alcanzó Cicerón [...] Sólo tiene que aprovecharse la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuando ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos [...] (I, Prólogo, pp. 10 y 13).

Es significativo que el papel que tienen las autoridades textuales en el prólogo de la Primera parte del *Quijote* se relaciona con la burla y el escarnio. Don Quijote sustituye la autoridad de los clásicos y la Biblia por la de los libros de caballerías y así parodia la confianza que deposita en ellos su Quijote. Esto sugiere que a través del manejo de autoridades en su novela, Cervantes aborda la problemática de establecer los límites entre ficción y realidad.

Se ha indicado que en la literatura de los Siglos de Oro la imposibilidad o la posibilidad de romper con la autoridad clásica socava o fortalece la “modernidad” de los autores y que la sustitución de una autoridad por otra puede resultar una trampa en la que uno se deja atrapar por la tradición de apoyarse en textos antiguos.<sup>14</sup> Paradójicamente, la empresa de don Quijote de imitar a los caballeros andantes hace eco del énfasis de los escépticos en adquirir el conocimiento a través de la experiencia propia. Vemos que al Quijote de Cervantes “muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y dalle fin [a su historia] al

<sup>14</sup>J. Robbins, *op. cit.*, pp. 150-151.

pie de la letra” (I, 1, p. 29) y así volverse autor de libros de caballerías él mismo. Sin embargo, la forma en que deja de ser un lector pasivo es recreando en sí mismo, como personaje y no como autor, las andanzas de sus lecturas.<sup>15</sup> El problema del pragmatismo del Quijote será la falta del supremo ideal de los humanistas renacentistas y los escépticos: la prudencia, saber cuándo actuar y cuándo no actuar.<sup>16</sup> En vez de buscar el camino hacia su propia preservación, a través de sus acciones don Quijote se dirige hacia la perdición en los laberintos de su locura. Se deja atrapar en la confusión entre los espejismos y la realidad, entre el engaño y el desengaño.

El *Monsignor Quixote* de Greene carece de un prólogo como el del texto de Cervantes donde se discuta la presencia o ausencia de autoridades textuales. Sin embargo, Greene indica muy claramente que las lecturas de su monseñor son libros de santos (San Francisco de Sales, Santa Teresa, San Agustín) y de teología moral, libros cuya autoridad el propio monseñor equipara con los libros de caballerías del *Quijote* de Cervantes.<sup>17</sup> Como contraste, para el Sancho comunista de Greene las autoridades son libros escritos por Lenin y por Marx. Aunque el personaje de monseñor Quijote considera que los libros de santos son más útiles que los de teología moral para relacionarse con los feligreses de su parroquia, llama la atención que Greene haga que algunos de sus

<sup>15</sup> “[...] no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer. Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día [...] se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo” (I, 2, 34). Las cursivas son mías y señalan la dimensión práctica del deseo del personaje de Cervantes y la sutil indicación sobre la falsa e ilusoria dimensión de su empresa.

<sup>16</sup> Las imprudentes acciones de don Quijote se contraponen a lo que Victoria Kahn indica como la premisa humanista de que la lectura no sólo nos persuade a la acción prudente, si no que también es, en sí misma, una forma de prudencia. (V. Kahn, *op. cit.*, p. 182.)

<sup>17</sup> Esto se indica en varios pasajes del libro. Véase, por ejemplo, G. Greene, *op. cit.*, pp. 34, 40 y 84-85.

personajes presenten a Cervantes como “escritor moral” y que lleguen a confundir las palabras del delirante y moribundo monseñor con pasajes de libros de Francisco de Sales, cuando en realidad parecen proceder del *Quijote*.<sup>18</sup> De esta manera, el texto de Cervantes se convierte en una de las autoridades textuales que aparecen en el *Monsignor* de Greene. Aunque la lectura no parece causar directamente la pérdida de la razón a los personajes en la novela de Greene, mediante la identificación de un tipo de textos específico se establecen de manera directa las diferencias entre opuestos, entre el monseñor (un párroco católico) y su Sancho (un comunista ateo). Como señalé antes, a cada uno de estos personajes le corresponde un tipo diferente de lecturas. Sin embargo, es significativo que en algún momento de su viaje juntos, el comunista ateo intercambie lecturas con el sacerdote católico. Este intercambio de lecturas y de autoridades textuales no implica un intercambio de ideologías. Greene parece sugerir que la rigidez de la diferencia entre lo que es en apariencia opuesto es relativa. Ésta es una de las maneras en que Greene, el novelista, ofrece en su novela una instancia donde es posible admitir que los opuestos, en este caso lecturas de autores y autoridades aparentemente opuestos, llegan a coexistir.

### *De fluxus y perspectivismo*

Como ya he señalado, en el pensamiento de los escépticos se cuenta con la noción de cambio o *fluxus*, la cual da pie a considerar relativo todo conocimiento y a concebir la historia y el relato de hechos como parcial, asignando de esa manera un lugar prominente a la pluralidad de perspectivas. Aquí es interesante indicar que los cervantistas consideran que uno de los aspectos más admirados del *Quijote* es lo que se ha

<sup>18</sup> El personaje del obispo del Montopo, quien es el que interviene directamente en el cambio del provinciano párroco Quijote a monseñor, señala: “What a moral writer Cervantes was”. (G. Greene, *op. cit.*, p. 22.) Dos personajes en el último capítulo de la novela de Greene señalan dos posibles variantes de la procedencia de las palabras citadas por el moribundo monseñor: las obras de san Francisco de Sales o el *Quijote* de Cervantes. (*Ibid.*, p. 246.)

llamado su *perspectivismo*.<sup>19</sup> Los sucesos continuamente se presentan desde más de un punto de vista. Aunque con gran frecuencia cuando hay acción, como en las escenas con molinos o con el casco de Mambrino, el narrador indica cuál perspectiva es la correcta —si la de Sancho o la del *Quijote*—; en cuestiones de valoración moral, el narrador frecuentemente admite la ambigüedad.<sup>20</sup> Para ilustrar este tipo de ambigüedad sirve de ejemplo el cuento del cautivo, donde se deja al lector la decisión de elogiar a Zoraida por convertirse al cristianismo o de despreciarla por haber traicionado a su padre. Este tipo de múltiples perspectivas morales también se advierte en el conflicto de opiniones sobre la grandeza o torpeza y locura de don Quijote y su compañero Sancho que expresan personajes como el duque, la duquesa y el eclesiástico (II, 31). La multiplicidad de perspectivas en el *Quijote* se ha vinculado también con un impulso del narrador Cide Hamete, que se puede llamar “todo-incluyente” porque parece tener la intención de plasmar con todos sus detalles la realidad narrada. Ese impulso “todo-incluyente” también se ve reflejado en la variedad de géneros literarios usados en el texto. Sin embargo, los especialistas han apuntado que la combinación de géneros realistas con otros más imaginativos en la novela de Cervantes hace que la narración paradójicamente se aleje del impulso realista. También se ha señalado que otro elemento de las perspectivas múltiples en la obra lo constituyen sus continuas digresiones.<sup>21</sup> Estas características hacen de la novela de Cervantes una especie de caleidoscopio barroco que en este sentido se acerca a la propuesta de los escépticos de que para conocer al mundo se deben contemplar múltiples perspectivas.

En el *Monsignor Quixote* no hay un equivalente a la multiplicidad de perspectivas del texto de Cervantes. La forma narrativa del texto de Greene es mucho más sencilla que la de Cervantes. Sin embargo, además del intercambio de lecturas y autoridades textuales que he señalado antes, durante la narración del texto se indica que entre los varios per-

<sup>19</sup> Estos supuestos sobre el escepticismo en el *Quijote* proceden de Oscar Kenshur, “Scepticism and the Form of the Quijote”, en *Dispositio*, vol. II, núm. 5-6 (pp. 257-258).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 257.

sonajes (en especial los sacerdotes, monjes u obispos) los hay buenos y los hay malos. Esto sugiere que hay diferentes perspectivas, por lo menos una buena y una mala, sobre un mismo asunto. También hay pasajes en el texto en los cuales un mismo personaje se enfrenta si no al dilema de posturas opuestas sobre un mismo asunto, por lo menos sí a su coexistencia y a la sombra de la duda para discernir entre uno y otro.<sup>22</sup> Esto plantea, no sólo a los personajes sino también al lector moderno de Greene, más de una sola perspectiva del mundo.<sup>23</sup>

### *De in utramque partem dicendo*

La forma de debate conocida como *in utramque partem* se concebía para reconocer las posibilidades de verdad de las dos partes de un argumento y también se relacionaba con la noción de probabilidad. Se consideraba una forma de reconocer la probabilidad de muchas doctrinas pero también su incertidumbre.<sup>24</sup> Se ha señalado que curiosamente en la España del siglo XVII la traducción al español del término latín *probabile* era “lo verosímil”. La esencia de esa “verosimilitud” o “probabilidad” se funda en la distinción entre el objeto de percepción y la persona que lo percibe: una impresión de los sentidos es verdadera o falsa en relación al objeto que se percibe, de manera que la persona que percibe puede actuar de acuerdo con la verdad probable de su propia evaluación de la

<sup>22</sup> La dificultad señalada antes, de discernir entre los hechos y la ficción es un ejemplo de esto. En el capítulo IV, “How Sancho in turn cast new light on an old faith”, se indica que los aparentemente opuestos personajes del párroco católico y del ateo comunista comparten un terreno en común: la duda. (G. Greene, *op. cit.*, p. 59.) En otros pasajes se señala que dudar es humano. (*Ibid.*, pp. 205 y 255.) En varias ocasiones se equipara el dudar al tener fe. Por ejemplo, véase *ibid.*, pp. 76-77.

<sup>23</sup> En el capítulo VI, el monseñor de Greene señala a Sancho la necesidad de tomar en cuenta que hay diferentes grados o niveles en los supuestos que en apariencia son absolutos: “There are degrees of evil, Sancho —and of good”. (G. Green, *op. cit.*, p. 113.) En el capítulo X, “How monsignor quixote confronted justice”, el Sancho comunista indica que la sabiduría humana es relativa: “Wisdom is not absolute [...] Wisdom is relative to a given situation”. (*Ibid.*, p. 158.)

<sup>24</sup> J. Robbins, *op. cit.*, p. 144.

percepción sin comprometerse con la verdad relativa del objeto.<sup>25</sup> Así, los filósofos académicos escépticos consideraban que:

la noción de probabilidad era útil para evaluar apariencias [...] de éstas unas eran posibles y las otras imposibles [...] pero la información sensorial se podía evaluar de acuerdo a la capacidad de convencer y el convencer dependía del escrutinio detallado y cercano de lo que percibimos [...] sin embargo a través de la “probabilidad” no se proclama el poder establecer cómo *son* las cosas sino qué apariencia tienen [...] Así, el hombre sabio para los escépticos, si es individuo desilusionado se dará cuenta que todas las cuestiones se pueden debatir sin fin al modo de *in utramque partem*, y si es individuo prudente se dará cuenta de que la probabilidad ofrece una manera de asegurar de la mejor manera posible una resolución firme y razonable al problema.<sup>26</sup>

Este recurso de reconocer las posibilidades de verdad de las dos partes de un argumento, como he indicado, no era de uso exclusivo de los escépticos y puede incluso relacionarse con la tendencia en el siglo XVII hacia el característico uso de la paradoja.<sup>27</sup> Propongo que la argumentación “en pro y en contra”, más allá de ser un recurso de debate retórico, puede considerarse una forma de afrontar los conflictos de una época que experimentaba una crisis en los modos de percibir al mundo.

<sup>25</sup> *Idem*. Charles Larmore indica que uno de los aspectos en que el escepticismo del siglo XVII difiere de sus modelos antiguos es en lo que concierne a la naturaleza de las “apariencias”. Para los escépticos de la antigua Grecia, así como para Montaigne, Charron, Mersenne y Gassendi, “apariencias” se refiere tanto a las cualidades observables de las cosas, como a la manera en que se ven. Sin embargo, para Descartes y aquellos bajo su influencia, las “apariencias” tienen un tercer significado, el de “conceptos” puramente mentales. (C. Larmore, *op. cit.*, p. 1146.) Uno se pregunta si Greene estaría alerta a esta diferencia al darle un lugar prominente a Descartes en la parte final de su *Monsignor*.

<sup>26</sup> J. Robbins, *op. cit.*, pp. 144 y 145. (La traducción es mía.)

<sup>27</sup> La paradoja como figura retórica consiste en relacionar expresiones o frases en apariencia contradictorias y como enunciado de argumentación filosófica se considera un razonamiento que lleva dos conclusiones contradictorias entre sí, pero válidas. Margolin propone que la función de la paradoja en el siglo XVII va más allá de su fun-

En el *Quijote* de Cervantes, la presencia de este recurso se detecta, por ejemplo, en las opiniones divergentes y opuestas entre don Quijote y Sancho ante la verosimilitud de, para dar un ejemplo paradigmático, la apariencia de los molinos. Sin embargo, el aspecto que propone la argumentación *in utramque partem dicendo* de que “la persona que percibe puede actuar de acuerdo con la verdad probable de su propia evaluación de la percepción sin comprometerse con la verdad relativa del objeto [...] y la noción de que la probabilidad era útil para evaluar apariencias [...]”,<sup>28</sup> resulta una justificación patéticamente sólida de las acciones de don Quijote. Al final del *Monsignor Quixote*, el monseñor de Greene celebra misa para sí mismo en el delirio que antecede a su muerte y ofrece la ostia y el vino “imaginarios” a su amigo ateo y comunista quien se encuentra su lado y los acepta. Después de fallecido el monseñor, el Sancho comunista trata de evaluar si en tales circunstancias *realmente* había recibido la comunión. Otro personaje le indica la dificultad de tal evaluación y la innegable certeza de que la ostia y el vino consagrados por el monseñor *existían* en su imaginación.<sup>29</sup> A la luz de la noción escéptica de la probabilidad, la cual era útil para evaluar apariencias, la posibilidad de existencia a partir de la percepción mental del objeto indicaría que el Sancho comunista en efecto ha recibido la comunión que le ha dado el monseñor. En el texto de Cervantes, esto se podría trasponer a la consideración de que si don Quijote veía gigantes en lugar de molinos, su acción de enfrentarlos como caballero andante se justificaría porque *eso* era lo que él veía, era *su* percepción del objeto.

En el *Monsignor Quixote* de Greene, como ya se ha indicado, hay una constante presencia de opuestos que conviven: el catolicismo del sacerdote con el ateísmo del comunista; los libros de santos y de teología moral católica con los libros de Marx y Lenin; los hechos de

ción como figura retórica. En mi consideración de Greene como lector de Cervantes transfiero la propuesta de Margolin sobre la paradoja a la argumentación *in utramque partem dicendo*. (Jean-Claude, Margolin, “Le paradoxe est-il une figure de rhétorique?”, en *Nouvelle revue du seizième siècle*, núm. 6, 1988, p. 5.)

<sup>28</sup> J. Robbins, *op. cit.*, p. 144. (La traducción es mía.)

<sup>29</sup> G. Greene, *op. cit.*, pp. 253-254.

la historia con la ficción; el ser humano con las máquinas; el amor al prójimo con el odio; la creencia con la duda; el sin sentido con la razón. Es revelador que al final de la novela, después de la muerte del monseñor, el Sancho de Greene, y ex alcalde comunista, insista con ferocidad en la similitud entre lo aparentemente disímil, y otro de los personajes asegure que los opuestos, como los hechos históricos y la ficción son muy difíciles de distinguir con certidumbre.<sup>30</sup> Se vuelve a aludir a esta paradoja cuando el personaje del Sancho comunista sostiene que si las autoridades eclesiásticas y académicas opinan que algo es un sin sentido (o falso), eso indica que quizá sea verdad.<sup>31</sup> El “quizá” aquí señala la presencia de la probabilidad y la duda en esta aseveración y adquiere relevancia si se toma en cuenta que en la parte final del *Monsignor* de Greene no sólo hay referencias específicas a Descartes y a su modo de conocer a través de la duda, sino que la novela misma acaba con una pregunta sin respuesta que deja como conclusión la presencia de la incertidumbre.

Por una parte, aunque el monseñor de Greene indique que en las grandes discusiones entre puntos de vista irreconciliables hay desacuerdos demasiado profundos para ser discutidos e ideas incompatibles,<sup>32</sup> a lo largo de su novela, Greene utiliza una especie de debate “en pro y en contra” mostrando con frecuencia los opuestos de una sola cuestión y a veces indicando su paradójica convivencia. Sin embargo, desde la perspectiva de lo irreconciliable, también se da un espacio primordial al misterio —a lo inexplicable—, como un lugar donde existe el margen para que convivan la creencia y la duda.<sup>33</sup>

Por otra parte, el *in utramque partem dicendo* ofrece un contexto a lo que hasta ahora los críticos han considerado como el enigmático epígrafe de la novela de Greene: “There is nothing good or bad, but thinking makes it so”. Estas líneas se encuentran en el *Hamlet* (II.ii) de Shakespeare y son palabras del propio Hamlet. Si consideramos que la indicación de que “thinking” se refiere a la razón y se define en las

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 297 y 300.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 51 y 252.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 254.



mismas líneas que dice Hamlet como la facultad que permite establecer las categorías morales que constituyen al mundo, esto señala una ironía con la pérdida de la razón que el personaje de Hamlet experimentará después en la obra. Este tipo de ironía —en el sentido amplio de decir lo contrario de lo que se quiere decir (Quintiliano, *Institutio Oratoria* 9.2.44)—,<sup>34</sup> puede relacionarse con la razón sin razón que es esencial tanto para el Quijote de Cervantes como el de Greene y que constituye una de las expresiones más fuertes de la convivencia de opuestos. Tal analogía antitética señala un complejo modo de percibir al mundo que tanto para el Hamlet de Shakespeare, como para los Quijotes de Cervantes y de Greene ha de convertirse en el abismo en que caerán. Quizá su caída se favorece por el hecho de que todos estos personajes carecen de la prudencia necesaria para discernir entre diferentes perspectivas y tomar la mejor decisión de cuándo y cómo actuar, lo que ayudaría —según los escépticos— a la preservación de sí mismos.

### De lector a autor y viceversa

Si la sentencia de Roland Barthes de que “la teoría del texto puede coincidir sólo con la práctica de la escritura”<sup>35</sup> sugiere que se puede considerar a Greene como un lector-autor que puso en práctica la escritura con su versión del *Quijote* de Cervantes, considerar al escritor inglés como lector dentro del marco del escepticismo en la España aurisecular también lo muestra como lector deferente y a la vez irreverente de libros de teología y textos marxistas (autoridades textuales e ideológicas). Además, esta consideración señala su fascinación por las múltiples perspectivas quijotescas y por el pensamiento cartesiano, donde conviven la fe y la duda en el misterio de lo inexplicable. Entre las implicaciones que esto ofrece, se da una dimensión en la que se aprecia lo que varios estudiosos de la obra de Greene han llamado su

<sup>34</sup> M. F. Quintiliano, *The Institutio Oratoria of Quintilian*. Trad. de H. E. Butler. Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1995-1998.

<sup>35</sup> Roland Barthes, “From Work to Text”, en *Image, Music, Text*. Trad. de Stephen Heath. Nueva York/Londres, Fontana, 1977, p. 164, *apud* V. Kahn, *op. cit.*, p. 182.

característica tendencia a la paradoja.<sup>36</sup> Esta tendencia de mostrar la probable y profunda coherencia de lo disímil al “aproximar dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables”<sup>37</sup> parece combinarse en armonía con la dimensión irónica de su obra. Además, nos permite reconocer a Greene no sólo como un escritor prolífico, sino también como un lector prolífico que curiosamente también parece haber tenido una predilección particular por los textos del filósofo español Miguel de Unamuno, como lo demuestran referencias específicas a este autor en su *Monsignor*.<sup>38</sup> Hay que enfatizar que el *Monsignor Quixote* —parodia, alegoría o imitación— se puede considerar ante todo como un homenaje al *Quijote* de Cervantes desde la perspectiva escéptica según la cual para entender “los conceptos” hay que ponerlos en práctica a través de la experiencia personal. Finalmente, los ecos del escepticismo de la España de los Siglos de Oro en la Inglaterra de finales del siglo XX, encarnados en Graham Greene como lector del *Quijote*, parecen aludir al interés común entre el Cervantes del *Quijote* y el del tardío Greene, de representar las paradojas e ironías de los conflictos de sus respectivas épocas, cuyos modos de percibir al mundo se hicieron cada vez más complicados y la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo probable y lo improbable, la ficción y la realidad se volvió más tenue e indistinguible.

<sup>36</sup> Neil McEwan apunta que en la obra de Greene: “Paradox is a ruling principle”. (N. McEwan, *Graham Greene*. Londres, Macmillan, 1988, p. 1.)

<sup>37</sup> Extracto de la definición de paradoja en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004, p. 387, s. v. “paradoja”.

<sup>38</sup> El prolífico escritor, historiador y filósofo español, Miguel de Unamuno (1864-1936) publicó en 1905 su *Vida de don Quijote y Sancho*, y en 1914 su novela (o *nóvola*) *Niebla*. El constante juego que hace Greene sobre la paradoja e ironía de que su monseñor es descendiente de un personaje de ficción y el interés que su personaje Sancho, el ateo comunista, demuestra hacia la vida y obra de Unamuno sugieren que el escritor inglés tenía conocimiento de las propuestas del filósofo español. Este punto no se ha desarrollado con detalle en mi discusión por considerarse un tema que merecería por sí mismo otro artículo. Sin embargo, quisiera añadir que dada la fecha de publicación (1905) de la *Vida de don Quijote y Sancho*, el texto de Unamuno parece haber sido un homenaje a los 300 años de la edición de la Primera parte del *Quijote* (1605). Sirva esta nota como mínimo homenaje al homenaje de Unamuno al *Quijote*.

# EL *QUIJOTE* EN MÉXICO



## La presencia del *Quijote* en las bibliotecas particulares novohispanas, 1750-1819

● CRISTINA GÓMEZ ÁLVAREZ

Los comandantes de las flotas que zarpaban de España a las Indias en 1605 —escribe Irving Leonard—, una con destino a México y otra a Tierra Firme,<sup>1</sup> “probablemente ignoraban que estaban sirviendo de instrumento para la introducción en el Nuevo Mundo de una de las obras maestras de la literatura universal, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que acababa de salir de prensas”.<sup>2</sup> En efecto, el mismo historiador encontró que en el navío *El Espíritu Santo*, que salió de Sevilla rumbo a San Juan de Ulúa en 1605, iban 262 ejemplares para ser entregados a Clemente de Valdés, residente en la ciudad de México.<sup>3</sup>

Lo anterior da cuenta de que el éxito obtenido por la publicación de la Primera parte del *Quijote* no sólo se explica por su aceptación en Madrid, lugar en donde fue editada, y en otras poblaciones de la península,<sup>4</sup> sino también porque inició su difusión en la América española.

Fue a través de la Carrera de Indias —monopolio comercial de Sevilla con todas las posesiones españolas en América— como llegaron las diversas ediciones que durante los siglos XVII<sup>5</sup> y XVIII se realizaron de esta obra. Cabe señalar que fue durante el XVIII cuando el *Quijote* se editó con mayor frecuencia tanto en su lengua original como en

<sup>1</sup> Tierra Firme se llamaba al territorio español ubicado en América del Sur.

<sup>2</sup> Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*. México, FCE, 1996, p. 223.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Véase Jaime Moll, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, Arco Libros, 1994, p. 22. Este autor recuerda que la primera edición de la Primera parte del *Quijote* se agotó rápidamente y estudia algunas de sus ediciones durante el siglo XVII.

<sup>5</sup> Como se sabe, la Primera parte salió publicada en 1605 y la Segunda en 1615, ambas fueron ediciones madrileñas de Juan de la Cuesta.

traducciones y gozó de gran popularidad al difundirse a través de ediciones baratas ilustradas con láminas o grabados. Se afirma que por entonces adquirió la condición de obra clásica de la literatura.<sup>6</sup>

Resulta entonces pertinente preguntarnos acerca de su presencia en la sociedad novohispana. Para estudiar este asunto, el historiador del libro recurre a varias fuentes: los registros de navíos que salieron primero de Sevilla y después de Cádiz hacia el puerto de Veracruz, pues algunos de ellos adjuntan listas de los títulos de los libros y sus destinatarios; los catálogos de las bibliotecas de colegios y demás instituciones educativas; los inventarios de las librerías y las bibliotecas particulares.

El trabajo que hoy se presenta examina la presencia del *Quijote* en las bibliotecas particulares localizadas en la Audiencia de México,<sup>7</sup> en el periodo de 1750-1819. En su elaboración se utilizó la documentación reunida en una investigación más amplia cuyo objetivo fue, entre otros, reconstruir una comunidad de lectores en el territorio y periodo señalados. Por ese motivo se citarán con frecuencia los resultados obtenidos en aquella ocasión, pues ello permitirá analizar a los “lectores” del *Quijote* en un universo más amplio. Es necesario aclarar que no todo libro poseído fue forzosamente leído, de ahí que nuestro estudio se refiera a los poseedores del *Quijote*, aunque a veces los llamemos “lectores”.

## Las bibliotecas particulares

Las bibliotecas particulares constituyen una fuente privilegiada para reconstruir una comunidad de lectores, ya que permiten relacionar lo que se leía con quién leía,<sup>8</sup> es decir, se puede, conocer quiénes eran los

<sup>6</sup> Cf. Francisco Rico, “Nota al texto”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Ed. de Francisco Rico. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004. p. XCII.

<sup>7</sup> En esta Audiencia se concentraba el 80% de la población novohispana y abarcaba un amplio territorio con las siguientes intendencias: México, Puebla, Veracruz, Oaxaca, Guanajuato, Michoacán, Yucatán, San Luis Potosí y la provincia de Tlaxcala. La otra Audiencia establecida en la Nueva España fue la de Guadalajara, que tenía jurisdicción en el occidente y norte del virreinato, ella queda fuera de nuestro análisis.

<sup>8</sup> Cf. Robert Darnton, “Historia de la lectura”, en Peter Burke, ed., *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Universidad, 1999, pp. 184-185.

lectores de Cervantes. Además, al estudiar un conjunto de bibliotecas es posible reconstruir una comunidad de lectores en un espacio y periodo determinados.<sup>9</sup> La documentación para estudiarlas son los inventarios por fallecimiento. La legislación española establecía que la Audiencia —a través del Juzgado de Bienes Difuntos— estaba obligada a realizar un inventario de los bienes de los peninsulares fallecidos en las Indias y rematarlos en almonedas públicas para, de esta manera, enviar la fortuna a los herederos que se encontraban en España.<sup>10</sup> Sin embargo, en el siglo XVIII se estableció que el mencionado juzgado levantara inventarios de fallecimiento no sólo de peninsulares, sino también de criollos e indios.<sup>11</sup> En efecto, lo anterior se puede constatar en la documentación consultada proveniente del Juzgado de Bienes Difuntos que, además, incluye tanto a los fallecidos intestados como a los que elaboraron su testamento.

Estos inventarios incluyen, por supuesto, los libros. Después de realizar una exhaustiva revisión en los fondos del Archivo General de la Nación de México, localizamos 541 inventarios, de los cuales 314 reportan bibliotecas particulares, grandes y pequeñas. Con frecuencia, los datos registrados en los inventarios son imprecisos, por esta razón únicamente en 284 casos se asentaron tanto los títulos como los autores de los libros. Esta última cifra es la que utilizaremos para medir la presencia de la obra analizada en las bibliotecas particulares. El primer resultado obtenido fue que en 42 de ellas se encontró el *Quijote* (15%). Es necesario señalar, sobre todo por el número reducido de las bibliotecas localizadas, que su análisis sólo permite establecer algunas

<sup>9</sup> Para profundizar en las posibilidades que tiene el estudio de las bibliotecas, cf. Laurence Coudart y Cristina Gómez Álvarez, “Las bibliotecas particulares del siglo XVIII: una fuente para el historiador”, en *Secuencia*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, núm. 56, mayo-junio de 2003, pp. 173-191.

<sup>10</sup> Cf. *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias*. Pról. de Ramón Menéndez y Pidal. Est. prel. de Juan Manzano, libro II, título XXXII y libro IX, título XIV.

<sup>11</sup> En una instrucción de Francisco Xavier Gamboa, Oidor y Juez General de Bienes Difuntos de la Audiencia de México, datada en México el 12 de enero de 1779, se menciona no estar excluidos de la jurisdicción del Juzgado de Bienes Difuntos los indios caciques y macegales fallecidos intestados.

tendencias. En este trabajo analizaremos el origen socio-profesional de los lectores, para después examinar tanto la ubicación geográfica como la dimensión de las bibliotecas.

## Los “lectores”

La sociedad colonial era bastante compleja, por esta razón, establecer categorías sociales de los lectores no es una tarea sencilla. Fijamos nuestras propias categorías tomando en cuenta dos criterios: la profesión u oficio y la actividad económica. Así, distinguimos los siguientes grupos: eclesiásticos, comerciantes, funcionarios, militares, profesionistas, artesanos, dependientes y labradores. Sin embargo, no fue extraño encontrarse con individuos que tuvieran dos calidades, por ejemplo algunos profesionistas se desempeñaban también como funcionarios; en este caso, los agrupamos en su segunda categoría. Veamos más de cerca la composición de cada grupo.

Por lo que corresponde a los eclesiásticos, sólo el clero secular está representado, tanto el llamado bajo —curas y párrocos— como el alto —obispos, inquisidores, canónigos—, todos ellos tuvieron cuando menos un grado universitario. Entre los comerciantes destacan los tenderos, especialmente medianos y pequeños, así como algunos dueños de haciendas o de minas. Se agrupó en el rubro de funcionarios, tanto a los que ocuparon un alto cargo en la administración colonial —oidores, gobernadores, alcaldes mayores, administradores de correos o de alcabalas— como a simples empleados, por ejemplo, pagadores. Algunos también tenían un grado militar y otros eran abogados o médicos. Respecto a los militares, la mayoría pertenecía a la oficialidad, destacando los capitanes. Entre los profesionistas, que se desempeñaban sin ocupar un puesto en la administración colonial, sobresalen los médicos, farmacéuticos y cirujanos. Sólo hay un maestro de escuela. En el grupo de los artesanos resaltan los panaderos, los que hacían velas y algunos que tenían establecimientos de comida. De los dependientes, que prestaban servicios a particulares, predominan los administradores de haciendas y los cajeros de comercios. Por último, en labradores se agrupan tanto a los que arrendaban la tierra como a quienes trabajaban en el campo para otros.



El cuadro 1 permite observar la relación existente entre el total de lectores, divididos por categorías sociales, y de los que poseyeron la obra del *Quijote*. Ahí encontramos que, si bien los comerciantes dominan en la comunidad de lectores (99), nuestra obra no tiene gran presencia en sus bibliotecas (7). Esto no significa que no tuvieran interés por la literatura española, ya que algunos de ellos tenían comedias de Cervantes. No deja de ser relevante el papel desempeñado por los eclesiásticos, pues ellos, con el segundo lugar en el total de lectores, encabezan a los que adquirieron el *Quijote* (13). Por su parte, los profesionistas, militares y funcionarios se distinguieron por tener bibliotecas con gran diversidad temática, por ello no es extraño que en estos grupos sea notable la presencia de nuestra obra en términos porcentuales. El hecho de que entre los artesanos y labradores esté ausente la obra cervantina, se explica en parte porque no siempre se registró tanto el título como el autor de los libros que poseyeron. Entre los lectores cuya categoría social no fue posible identificar (29), se encuentran algunas mujeres y otros que con seguridad al momento de morir se encontraban desempleados; al género femenino pertenecen los tres casos encontrados en este rubro, lo que no indica necesariamente que fueran lectoras del *Quijote*, pues ellas heredaron los libros de sus maridos.

**Cuadro 1**  
**Categorías sociales de lectores**

<b>Categoría</b>	<b>Total de lectores</b>	<b>Lectores del <i>Quijote</i></b>	<b>Porcentaje</b>
Comerciantes	99	7	7.1%
Eclesiásticos	54	13	24.1%
Funcionarios	38	9	23.7%
Dependientes	20	3	15.0%
Artesanos	14	0	0.0%
Militares	15	4	26.7%

Profesionistas	11	3	27.3%
Labradores	4	0	0.0%
No identificados	29	3	10.3%
<b>Total</b>	<b>284</b>	<b>42</b>	<b>14.8%</b>

Las bibliotecas quijotescas pertenecían tanto a peninsulares (22) como a criollos (16); en cuatro casos fue imposible identificar la etnia. Desde el punto de vista geográfico, se encontraban tanto en las ciudades (28) como en pueblos y villas (14). Si bien no es muy alta esta última cifra, su importancia radica en que el *Quijote* circuló también entre las zonas rurales. Como era de esperarse, en la capital del virreinato se ubica un poco más de la mitad de los lectores del *Quijote* (22), lo cual no debe de extrañar, pues México tenía en esa época 15 librerías y muchos cajones en donde se vendían libros, además de ser sede del Juzgado de Bienes Difuntos, instancia de donde procede la documentación consultada. El resto de los lectores ciudadanos se encontraban en Puebla, Valladolid y Veracruz. Las bibliotecas que se localizaban en pueblos y villas cubren un amplio territorio que abarca varias intendencias: en el centro, México, Guanajuato y Puebla; en el sur, Veracruz, Oaxaca y Yucatán, y por el norte San Luis Potosí y Zacatecas. Los propietarios de estas bibliotecas vivieron en reales de minas como Sultepec y Zacualpan, en pueblos como San Martín Texmelucan, San Andrés Tuxtla, Huajuapán, Teotitlán del Camino, y en villas como Celaya y San Miguel, por citar algunos ejemplos.

Los lectores del *Quijote* lograron reunir, a lo largo de su vida, bibliotecas de diversas dimensiones. Para estudiar esta cuestión es importante considerar que en aquella época se requería que su propietario no sólo tuviera inquietudes intelectuales y un cierto gusto por la lectura, sino también que contara con una holgada situación económica, pues el libro era un objeto caro, lo que no constituía un obstáculo insalvable para tener acceso a él. Sabemos la importancia que en este sentido tuvo la práctica de la lectura en voz alta, en especial para los analfabetos.

El cuadro 2 muestra la dimensión de las bibliotecas estudiadas, obtenida por el número de volúmenes y la relación existente entre el

total y las que poseyeron el *Quijote*. Una primera lectura del cuadro indica que en las bibliotecas más grandes se encuentra casi la mitad de los lectores quijotescos (20). Pero, al mismo tiempo, se observa que la mayoría está distribuida entre bibliotecas modestas (22), en particular de aquellas que están en el rango de 11-50 libros. Este dato es relevante, ya que nos indica que el gusto por la lectura de las aventuras del *Ingenioso hidalgo* está presente tanto en individuos que lograron reunir grandes bibliotecas, resultado, en parte, de su formación académica y oficio profesional (clérigos y profesionistas), como en colecciones pequeñas y medianas que pertenecían a militares y comerciantes, algunos de los cuales muestran un interés por incorporar al libro en el espacio doméstico, como es el caso de las bibliotecas que reunieron entre 1 y 10 libros.

**Cuadro 2**  
**Dimensión de las bibliotecas**

Número de volúmenes	Total de bibliotecas	Bibliotecas con el <i>Quijote</i>	Porcentaje
1 - 10	106	4	3.8%
11 - 50	95	12	12.6%
51 - 100	31	6	19.4%
Más de 100	52	20	38.5%
<b>Total</b>	<b>284</b>	<b>42</b>	<b>14.8%</b>

Veamos más de cerca al “público” del *Quijote*. Entre las bibliotecas más pequeñas se encuentra un caso singular: se trata de Antonio Flores, fallecido en 1782 en el Real de Zacualpan en donde era propietario de una mina. Entre sus bienes se registraron sólo dos libros, el *Quijote* en dos tomos y un libro religioso identificado solamente como *Temporal y eterno*.<sup>12</sup> Este caso ilustra la importancia que tuvo una obra de

<sup>12</sup> El título correcto de la obra es *De la diferencia entre lo temporal y eterno* y su autor fue Juan Eusebio Nieremberg.

divertimiento en un individuo que no muestra inclinación por poseer libros.<sup>13</sup> Otro caso interesante es el de Bernado Malvide, capitán de la provincia de Tabasco, fallecido en 1774 en Villahermosa, quien contó con seis volúmenes, entre ellos dos tomos del *Quijote* y otros dos de novelas que desafortunadamente no se identifican sus títulos. Junto a esta literatura poseyó dos libros religiosos, uno de ellos se titula *Luz de verdades católicas*, del padre Martínez de la Parra, obra que, por cierto, gozó de gran difusión en la Nueva España, y un libro de teología moral.<sup>14</sup> Estos ejemplos, como otros, reflejan cómo el libro religioso no es dominante en la sociedad colonial, sino que comparte con otras obras, en este caso de literatura, el interés de los lectores.

Con respecto a las bibliotecas de mayores dimensiones, cabe señalar que para la época se consideraba una biblioteca grande aquella que reunía 500 volúmenes. En nuestro estudio encontramos nueve casos que rebasan esa cantidad, de los cuales sólo cuatro poseyeron el *Quijote*. Se trata de tres miembros de la jerarquía eclesiástica (un obispo, un inquisidor y un rector de colegio) y un profesionista (maestro en farmacopea). Esto demuestra que no forzosamente en las grandes bibliotecas encontramos la obra cervantina, a pesar de que la mayoría tiene gran diversidad temática. En este sentido destaca el caso de Miguel Páez de la Cadena, hombre que logró reunir una biblioteca de 571 volúmenes con un alto nivel de ilustración; sin embargo, destaca la ausencia del *Ingenioso hidalgo*, lo que no significa que careciera de obras de literatura española de autores como Quevedo, Lobo y las comedias del propio Cervantes.

Los lectores del *Quijote* abarcaron una amplia gama de sectores sociales que va desde miembros de la elite como Marcos Moreana, obispo de Valladolid de Michoacán, y Mariano Echeverría y Veytia, oidor, hasta modestos eclesiásticos como Francisco José Esquivel, cura de Cuautitlán, y pequeños comerciantes, entre los que se encuentra Tadeo José Dueñas, sin faltar hombres de ciencia como el boticario Laureano de la Vega. Desconocemos, sin embargo, la recepción que tuvieron de esta obra. Para estudiar esta cuestión tendríamos que explorar otras fuentes

<sup>13</sup> Cf. Archivo General de la Nación, "Intestados", vol. 200, exp.1-2.

<sup>14</sup> Cf. *Ibid.*, vol. 93, exp.1.

e interrogarnos sobre las maneras de leer y la manera en que la lectura transformó el ser y el pensamiento de los lectores.

## Ediciones

Es conveniente preguntarnos qué ediciones del *Quijote* tuvieron en sus manos los lectores estudiados. Al respecto es necesario recordar que en 1605 se publicó la Primera parte de esta obra bajo el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y que en 1615 apareció la Segunda con el título de *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. De tal manera que, durante el siglo XVII, la obra se leyó en dos partes claramente diferenciadas. Durante el siglo XVIII su edición se multiplicará y se conocerá en muchas reediciones, se trata para entonces de una sola obra publicada en dos o en cuatro volúmenes, tanto en formato pequeño —octavo— como en mediano y grande —cuarto o folio.<sup>15</sup> En nuestras bibliotecas, la mayoría (30) tuvo ediciones del siglo XVIII: la mitad en dos tomos, y el resto en cuatro tomos. En cinco se encontraron ediciones del siglo XVII; dos tuvieron solamente la Primera parte del *Quijote*, mientras que otras tantas tuvieron la Segunda, y en una biblioteca no se identifica si se trataba de las reediciones de 1605 o de 1617. En algunas ocasiones fueron registrados en el inventario como “el Quijote antiguo” lo que constituye un dato relevante, pues indica que estas ediciones se conservaron y pudieron leerse en el siglo XVIII.

No se puede precisar con exactitud las ediciones que albergaron nuestras bibliotecas, pues en los inventarios por fallecimiento es una constante la ausencia del lugar y año de edición de los libros. En el caso de las bibliotecas quijotescas, únicamente en cinco casos se asentaron estos datos. Se trata de ediciones madrileñas, dos de 1723, una de 1747 y otra más de 1771. Sólo en una ocasión se registró la edición de la Real Academia Española, que se refiere a la publicada por Joaquín Ibarra

<sup>15</sup> Incluso esta obra salió con el título de *Vida y hechos del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Una edición de ella fue publicada en Madrid en la imprenta de Manuel Martín entre 1777-1779, en cuatro volúmenes.

en 1780 y considerada en la actualidad como “la cima de la tipografía peninsular”, al estar bellamente ilustrada e impresa.<sup>16</sup>

## El *Quijote* en la secularización de las lecturas

El hecho de que en el 15% de las bibliotecas estudiadas en la Audiencia de México durante el periodo 1750-1819 se haya encontrado la obra del *Quijote* no es un dato que deba menospreciarse, pues refleja que Cervantes era uno de los autores más leídos en la comunidad de lectores reconstruida. Sólo es equiparable a otros dos: Benito Jerónimo Feijoo y Juan Martínez de la Parra. El primero es considerado como el difusor más importante de la ciencia moderna en la Ilustración española;<sup>17</sup> el segundo escribió un libro para describir las pláticas impartidas en la Casa de la Profesa de la Compañía de Jesús en México, es decir, se trata de un libro religioso.<sup>18</sup> Así, la lectura quijotesca debe inscribirse en un marco más amplio, pues no se trata solamente de una expresión de los

<sup>16</sup> F. Rico, “Nota al texto”, en M. de Cervantes, *op. cit.*, pp. XCII-XCIII.

<sup>17</sup> Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), nacido en España (Orense); entre 1726 y 1739 salió a la luz pública su *Teatro crítico*, el mismo Feijoo, en el prólogo al primer volumen, escribió que su objetivo era tratar la separación de la religión y de la ciencia. Más adelante, entre 1726 y 1739, publica las *Cartas eruditas* en donde amplía y detalla muchas de las cuestiones comentadas en el *Teatro*. Sus obras serán varias veces reeditadas en España. A partir de 1765 se harán ediciones conjuntas del *Teatro crítico* y de las *Cartas eruditas*, las cuales llegarán hasta los estantes de las bibliotecas estudiadas por nosotros. (Véase, Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal o discursos varios de todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Ed. introd. y notas de Giovanni Stiffoni. Madrid, Clásicos Castalia, 1986.)

<sup>18</sup> Juan Martínez de la Parra (1655-?) conocido como el padre Parra, nació en Puebla de los Ángeles. Publicó el primer volumen de su libro en 1691 en la ciudad de México. Posteriormente salieron a la luz los otros dos (1692 y 1696). Fue de los pocos novohispanos cuya obra se publicó en España, lugar en donde se reeditó varias veces y de ahí regresó a la Nueva España, pues la mayoría de nuestros lectores adquirieron esas ediciones. El libro de Parra trascendió las fronteras españolas; traducido al italiano fue publicado en Nápoles (1713). (Véase, José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*. México, Ediciones Fuente Cultural, 1947, vol. 2, pp. 108-109.)

lectores por acercarse a obras de divertimento, sino que expresa también una cierta secularización de la sociedad: al parecer, desde mediados del siglo XVIII había quedado atrás el predominio de las lecturas religiosas. Asimismo, podemos afirmar que el *Quijote* tuvo una presencia en diversos sectores sociales y circuló —como otros impresos— por varias partes del virreinato, tanto en ciudades como en pueblos y villas.

Las bibliotecas aquí estudiadas fueron subastadas poco tiempo después del fallecimiento de su propietario, lo que supone que el *Quijote* seguiría pasando de mano en mano y formaría nuevos lectores que seguramente disfrutaron sus aventuras.





Un nuevo Quijote, don José Joaquín Fernández de Lizardi  
y su escudero Aza. El uso de la figura de don Quijote  
en el ataque y la defensa públicas

● MARIANA OZUNA CASTAÑEDA

*Don Quijote o la fábula de la lectura*

Leer y escribir fueron actividades que motivaron profundas reflexiones en los hombres del siglo XVIII, tanto de este lado del Atlántico como allende el mismo. ¿Hasta dónde lo que se lee trastorna las conciencias?, o como Roger Chartier pregunta en pleno siglo XX: ¿hacen los libros revoluciones?<sup>1</sup> Estos cuestionamientos o reflexiones entorno a los efectos del impreso se sustentan en el auge que tuvo por entonces la industria editorial, auge tal que las medidas administrativas no eran suficientes para controlar el exceso de publicaciones que corrían por las calles de la Europa continental y también en los territorios americanos.

En este contexto y en este sentido, la historia de la locura de don Quijote se reformulaba a la luz de estas nuevas preocupaciones ilustradas: don Quijote, asegurarán uno tras otro los eruditos escritores españoles del siglo XVIII, se volvió loco por la lectura de libros insulsos, de textos inútiles, así lo considera el primer biógrafo de Miguel de Cervantes, Gregorio Mayans y Siscar:

La idea, pues, de Miguel de Cervantes Saavedra y el sentido de ella, a lo que yo alcanzo, son como siguen. Alonso Quijada, hidalgo manchego, se dio enteramente a la lección de los libros de caballerías, vicio muy general en la gente ociosa y mal entretenida. La demasiada aplicación a los libros caballerescos le secó el cerebro y le volvió

<sup>1</sup> Cf. Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como apropiación*. Trad. de Paloma Villegas y Ana García Bergua. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995. (Itinerarios)

el juicio [...]. Lo cual significa que aquella vana lectura trastornaba los juicios haciendo a los lectores atrevidos y temerarios, como si hubiesen de tratar con hombres meramente fantásticos.<sup>2</sup>

También se había dicho que el *Quijote* era un gran libro porque su utilidad radicaba en fustigar los libros de caballerías que tanto mal trajeron al ocioso hidalgo; así lo creía Juan Pablo Forner:

Habíanos venido de Francia el inepto gusto a los libros de caballerías, que tenían como en embeleso a la ociosa curiosidad del vulgo ínfimo y supremo. Clama Vives contra el abuso; escúchale Cervantes; intenta la destrucción de tal peste; publica el *Quixote* y ahuyenta como a las tinieblas la luz al despuntar al sol, aquella insípida e insensata caterva de Caballeros, despedazadores de gigantes y conquistadores de reynos nunca oídos.<sup>3</sup>

El siglo XVIII valoró la gran obra cervantina por su capacidad para entretener y enseñar, para criticar los vicios de su época y hacerlo de manera cómica. El *Quijote* valía para los ilustrados porque reunía lo que en su *Poética* Horacio había señalado como bien máximo de la poesía: enseñar deleitando:

la moral de esta fábula [el *Quijote*] no sólo es útil por los varios objetos que abraza; sino también por la discreción con que los reprehende [...], no se contentó [Cervantes] con impugnar los vicios caballerescos, sino que de paso y según le venía la ocasión repre-

<sup>2</sup> Gregorio Mayans y Siscar, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra (1737)*, apud Ascensión Rivas Hernández, *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*. Salamanca, Colegio de España, 1998 (Patio de Escuelas), p. 75. La autora cita entre este tipo de opiniones la de fray Martín Sarmiento, las de Manuel José Quintana, las de Gregorio Garcés y Juan Antonio Pellicer, entre otros.

<sup>3</sup> Juan Pablo Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario: para que sirva de exornación al discurso leído por el abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín, respondiendo a la cuestión: ¿Qué se debe a España?* Madrid, Imprenta Real, 1786, apud A. Rivas Hernández, *op. cit.*, p. 81. Juan Sempere y el abate Juan Andrés se suman las ideas de Forner.

hendió casi todos los demás defectos de las demás profesiones y estados.<sup>4</sup>

Del mismo sentir es José Cadalso en sus *Cartas marruecas*: “Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado por otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa”.<sup>5</sup>

Y vaya que las aventuras de don Quijote deleitan; con todo, para el siglo racionalista el caballero estaba demente, en ese estado, al que lo había reducido la desordenada lectura, había ejemplo pero no conocimiento que valiera la pena.

### Ahí viene el loco...

Corre el año de 1825 en el recién independizado territorio que hasta 1820 se conocía como el reino de la Nueva España. Por las calles los niños vocean los títulos de los papeles y periódicos; haciendo un esfuerzo de imaginación podríamos escuchar algunos de esos títulos: *El destierro de El Pensador y de su escudero Aza*; *Hoy dispara más que nunca El Pensador Mexicano*; *Hoy se le aparece un muerto a El Pensador Mexicano*; *Papeles y [h]echos impíos merecen los desafíos. O sea culebra de agua y tormenta de rayos sobre El Pensador Mexicano...*<sup>6</sup> entre muchos otros. No es éste el sitio para discutir los furibundos e incesantes ataques que recibió José Joaquín Fernández de Lizardi —mejor conocido como El Pensador Mexicano—, prácticamente desde los inicios de su

<sup>4</sup> Vicente de los Ríos, *Análisis del Quijote*, apud A. Rivas Hernández, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>5</sup> José Cadalso, *Cartas marruecas*. Selecc., estudio y notas de Eugenio Alonso Martín. Barcelona, Punto de Lectura, 2002, p. 21.

<sup>6</sup> Folletos de próxima publicación en *Amigos, enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi II (1821-1827)*. Recop. de Ma. Rosa Palazón, Columba C. Galván Gaytán, María Esther Guzmán Gutiérrez y Mariana Ozuna Castañeda. Ed. y notas de Ma. Rosa Palazón, Columba C. Galván, Ma. Esther Guzmán y Mariana Ozuna. Índices de Ma. Esther Guzmán. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.

carrera literaria hasta su muerte en 1827.<sup>7</sup> Me interesa por ahora señalar el parecido evidente que, para algunos de sus contemporáneos, existía entre el hidalgo manchego y nuestro Pensador. Así, en 1814, uno de sus enemigos que se firmaba Quidam se expresa así de nuestro autor:

Yo creo [...] que sus valentías han de parar en lo que de ordinario paraban las de su original don Quijote, que regularmente salía vencido de los más débiles, ya apedreado de los galeotes hambrientos, ya desmuelado de los pastores humildes, y ya puesto en tierra por las zancadillas de su triste escudero.<sup>8</sup>

En 1825, se le insiste: “me parece usted un don Quijote, que siempre trocaba los objetos”.<sup>9</sup> En la primera ocasión se le llama Quijote porque critica la arquitectura de la ciudad de México, en especial a la Catedral metropolitana; y es que Fernández de Lizardi estaba hartó ya de las tradicionales alabanzas novohispanas empeñadas en exaltar por consigna a la populosa y rica ciudad; donde sus contemporáneos ven “quintas hermosas, bosques alegres, hortalizas inmensas y floresta”,<sup>10</sup> Lizardi sólo contempla:

<sup>7</sup> Para una aproximación a las polémicas sostenidas por Fernández de Lizardi, véase Mariana Ozuna Castañeda, “El público que deja huella: palos, garrotazos, bofetones y escudos entre El Pensador Mexicano y sus lectores”, en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel, coords., *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Archivo Histórico/Conacyt, 2003, pp. 27-40.

<sup>8</sup> Quidam, “Auto de Inquisición contra el Suplemento de El Pensador del lunes 17 de enero de 1814. Celebrado en una cafetería, en forma de diálogo entre un Arquitecto y un Petimetre”. México, don Manuel Antonio Valdés, 1814, en *Amigos, enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi I-I (1810-1820)*, p. 163.

<sup>9</sup> “Qué mal suena el harpa rota de El Pensador Mexicano. O segunda parte de Hoy truena como harpa vieja, etcétera. Contestación al papel titulado: Hoy truena Gabino Baños como juditas de a real; y refutación de otro que salió en su defensa bajo el siguiente: Otra vez excomulgado El Pensador Mexicano, porque atacó a cierto clérigo”. México, Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, 1825, en *Amigos, enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi II (1821-1827)*.

<sup>10</sup> Quidam, “Auto de Inquisición contra el Suplemento de El Pensador del lunes 17 de enero de 1814. Celebrado en una cafetería, en forma de diálogo entre un Arquitecto y un Petimetre”. México, don Manuel Antonio Valdés, 1814, en *op. cit.*

cuatro casuchas regulares, algunas chinampas, ningunos bosques y bastantes potreros encenagados; usted [dirigiéndose a Quidam], cuando vio esa Arcadia deliciosa que nos pinta, sin duda acababa de salir del café; pero yo ni otros jamás hemos hallado en el tal paseo sino la sencillez común del campo, sin pizca de aquel ornato delicado, artificioso y sorprendente que se halla en los paseos de la Europa; ya se ve; usted, a las mugrientas indias que vienen en sus chalupitas a vendernos sus coles y nabos nos las quiere figurar unas Pomonas y Amalteas.<sup>11</sup>

Para un ilustrado como don Joaquín es preciso tener un conocimiento fiel de la realidad de las cosas, ya que sólo así podrá haber enmienda o mejora. La ponderación de la urbe escondía invariablemente la abundancia de basura, la indigencia, la falta de planeación e higiene; en resumen, hacía falta renovar “la policía” de la ciudad y hermosearla para que correspondiera con el espíritu moderno de las grandes capitales. En 1825 lo llaman Quijote porque propone una reforma en cuanto a los votos monacales, ya que El Pensador consideraba al matrimonio como un sacramento de mayor envergadura que el de la castidad. Sin duda, tales pensamientos lizardianos eran una locura, pero no locura furiosa como creían sus contemporáneos, sino una locura lúcida como la que en verdad vivía el afamado manchego.

Y es que Fernández de Lizardi no tiene ningún empacho en compararse con el Caballero de la Triste Figura; así, en 1814, en un suplemento publicó:

Para el insigne don Quijote, honor de la Mancha, gloria de la caballería andantesca, ejemplo de los desfacedores de entuertos y vengador de ajenas sinrazones, estaba reservado acometer a molinos de viento, atropellar ejércitos terribles de careros y destripar gigantescas botas de vino tinto.

<sup>11</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, t. III, supl. 17-ene-1814. Cf. *Obras III-Periódicos*, p. 490, en José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras XIV-Miscelánea. Bibliohemerografía, listados e índices*. Recop. de María Rosa Palazón, Columba Camelia Galván Gaytán y María Esther Guzmán Gutiérrez. Ed. y notas de Irma Isabel Fernández Arias, María Rosa Palazón y Columba Camelia Galván Gaytán. Índices de María Esther Guzmán. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (Nueva Biblioteca Mexicana, 132).

Pero ¡qué! ¿Sólo aquel intrépido caballero supo arrostrar los riesgos más inminentes y no acobardarse a la presencia de los más fieros monstruos y vestiglos? No, lector mío. El Pensador Mexicano, que no le va en saga a don Quijote en lo loco ni en lo entremetido, va hoy a la faz del universo a entrar en una descomunal refriega con un escuadrón desaforado de los más endiablados endriagos, que en forma de batalla se nos presentan en la plaza mayor de esta ciudad y sus inmediaciones a robarnos todos los días con la mayor desvergüenza del mundo, provocándonos a la lid, que nadie hasta la presente ha osado admitir con el mayor descaro sin temor de Dios, del rey ni de la justicia.

Estos follones malandrines son setenta, ochenta o qué sé yo cuántos coches alquileres que, auxiliados de doscientas mulas y cien cocheros con sus cuartas, y algunos con sus *trancas*,<sup>12</sup> cotidianamente están en expectación de ver lo que se pela al pobre público.

Pues por más que os hayan temido, ¡oh míseros *cacaxtles*!,<sup>13</sup> por más que os hayan disimulado tanto tiempo, sin hablaros la más mínima palabra, y por más que os halléis juntos y congregados con vuestras mulas y cocheros y envaneidos con vuestra deforme estatura, habéis de entrar conmigo en la pendencia; y así venid... ¿Qué hacéis...? Non fuyades, gente cobarde, que un solo caballero os espera sin más cabalgadura que su asiento y sin otras armas que su péñola, y no teme salir desairado del encuentro, ora vengáis uno a uno a lo figalga, ora todos de montón a lo villano... Pero pues no os movéis a mis reclamos, defendeos, si podéis, que ya os embisto.

En esto estaba mi acalorada fantasía temblando de cólera en la silla, con la pluma en la mano y las narices en medio de las cejas, cuando acertó a pasar por mi puerta un tunero; yo, deseoso de refrescar la bilis exaltada, lo llamé y, después de comerme cuatro tunillas, me vino en deseo oír la opinión del indio tunero acerca de lo que llevaba escrito contra los coches. Después de escucharme éste con atención (porque hay indios no muy de a tiro... pues... ¿eh?) me dijo: “No lo seas ansina, pagre, los coche no los tienen la culpa de esto que dices; ellos no son gente ni lo saben nada; harto hacen los probe con andarse quebrando por las calle, aguantando los vómito

<sup>12</sup> *Trancas*. Nombre popular de las borracheras.

<sup>13</sup> *Cacaxtles*. Indio de las numerosas tribus coahuiltecas. Por extensión, aborigen del país.

de los borracho y sirviendo de tapadera de mil infamia. Los que lo tienen culpa... pues, ya lo sabosté; pues contra eso ha de gritar; y dejelosté los probe coche viejo, que de algo sirven”.<sup>14</sup>

Ese mismo año, en otro suplemento del 14 enero de 1814, defendiendo sus opiniones, escribió:

Cuando me dijeron: *el diario de hoy es contra usted*, me quedé tamañito, temiendo no fuera parto de algún gigante literato de los muchos que honran esta ciudad; pero luego que fui leyendo y advertí la gran cabeza que se me declaraba antagonista, exclamé: ¡Oh, Dios providente! ¡Y cómo se conoce que nos amas, pues nos mandas frío a proporción de nuestra poca ropa! Si todos los que hayan de escribir contra mí han de ser como este pobrete, vengan enhorabuena, ora uno a uno a lo hidalgo, ora todos de montón a lo villano, que a todos los espero, los reto y desafío a pie o a caballo, con lanza o sin ella, en campal batalla, seguro de que no me molerán las costillas ni me harán abrir un libro estos endriagos y follones malandrines.<sup>15</sup>

Ciertamente Fernández de Lizardi se defiende y arremete contra sus enemigos como lo hacía don Quijote, ya que como fantasmas los papeles anónimos —o bajo supuestos nombres o enrevesadas iniciales—<sup>16</sup> deses-

<sup>14</sup> J. J. Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, t. II, supl. 13-sep-1813, en *op. cit.*, p. 283.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>16</sup> En 1814 se lee una de las denuncias constantes de Fernández de Lizardi al respecto, en este caso contra uno que se firmó P. R. P. O.: “He aquí por lo que estos cobardes escritorillos no salen contra mí cara a cara, sino bajo nombres supuestos. Si este bárbaro se hubiera firmado con su nombre propio, ¿no tuviera ahora alguna vergüencilla al verse notado en mi pluma de ignorante y defensor de los vicios de mi plebe? Hacéis bien, cobardes antagonistas míos, de ocultar vuestros nombres; pero sepan los que leen los diarios, sepa el público y sepa la posteridad que si esto es orgullo a mí me cabe el orgullo y la vanidad de que os he confundido, os he callado”. (Cf. J. J. Fernández de Lizardi, *Obras XIV-Miscelánea*, p. 178, n. g.) Regularmente Lizardi se divertía y divertía a su público interpretando las iniciales de sus críticos, en este caso se vale de una ficción: “El muchacho mandadero de mi casa es muy vivo, y viéndome pensativo me preguntó la causa, y le dije que deseaba saber ¿qué dirían las cuatro letras con que se suscribe el anónimo, a saber, P. R. P. O., y me respondió: ¡oh señor!, eso está muy claro: mire usted esas letras dicen, o a lo menos sus dictados, si

peraban a El Pensador, pues que era el único que firmaba sus producciones y se arriesgaba como figura pública a ser señalado en las calles. De ahí que él se mire como un Quijote a quien los encantadores impiden ver el rostro de sus rivales. Tal era el estado de persecución pública que se leía diariamente en los papeles públicos, que José María Aza no duda en crear una ficción paralela a la de don Quijote. La ficción inicia con un sueño en que Aza mismo es designado escudero de don Joaquín en su destierro a San Juan de Ulúa; en su defensa el escudero Aza exclama:

Sólo eso no me cuadra hermano Pensador, que seamos los fundadores de aquel castillo; pero no le dé a usted cuidado, que al cabo, adonde quiera que vayamos no hemos de tener nada que desear, ni tampoco nos ha de faltar ninguna cosa, porque yo pondré a usted sobre las espumas, y mucho más, si el comandante del castillo es hombre entendido, porque en llegando, inmediatamente que lo avistemos iré yo de embajador y echaré en su presencia un parangón recomendando las virtudes que adornan a usted; le diré, después de ponerme bien sobre los estribos: “Salga la muy alta persona vuestra a recibir, conforme a la nueva usanza y según se merece al sin par y nunca bien ponderado capitán que por otro título se llama El Pensador Mexicano; al honor, fama y gloria de los escritores del día, pues ha dicho y se ha desdicho; ha hecho y ha deshecho como el mejor *maromero* cuanto se le ha antojado; y por fin merece que se le trate según los altos méritos que tiene contraídos a favor de los favorecidos. Pues qué, bizarro comandante, ¿es acaso poco lo que ha querido hacer este grande hombre en pretender desterrar mil usos y costumbres, bien recibidas de sus paisanos? ¿En reformar la Iglesia, sin ser autoridad competente, y en otras cosas que pasan a las gentes que han leído sus papeles? Por tanto, la muy elevada y distinguida persona vuestra, se ha de servir atender a la muy justa petición que os hago a favor del más alto fundador de este presidio”. Con esto que yo le anticipo al comandante, se hará inmediatamente cargo de los sujetos que allí vamos, y la pasaremos altamente.<sup>17</sup>

no su nombre, y son éstos: *pobre, roto, plebeyo, ordinario*. Yo hube de reprehenderle su poco respeto”. (*Ibid.*, p. 176.)

<sup>17</sup> José María Aza, “El destierro de El Pensador y de su escudero Aza”. México, 1825, en *Amigos, enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi II (1821-1827)*. (Próxima publicación.)



En el siguiente papel, Aza abunda sobre la ficción:

Llenas están las leyendas de mil famosos caballeros que vagan por esos mundos en pos de enderezar los usos de los hombres, queriendo reformar las costumbres, arreglándolo todo a la usanza que mejor les ha venido a cuento. Uno de éstos es mi amo y señor Lizardí, que sin haber salido de su rincón, ha dado en la loca manía de seguir el camino, sin irle ni venirle en ello maldita la cosa. Mas ¿en dónde se ha visto, que ninguno de aquellos hazañosos enderezadores de entuertos, permitiera jamás que sus escuderos les tomaran cuenta de sus hechos? ¡Sólo ahora se ve tal desacato y descomedimiento con un retobado, que por sus negras desdichas le ha tocado al más singular capitán que ha portado vestimenta militar!<sup>18</sup>

José María Aza recompone la imagen de don Quijote que aleccionaba a Sancho Panza en el credo de la caballería andante: don Quijote le explica en cada aventura cómo y por qué resultaron apaleados o perseguidos, y por esta constante exposición a la mirada quijotesca Sancho se va transformando y conociéndose a sí mismo, viviendo una existencia que jamás hubiera soñado en su aldea natal. Aza, como escudero del capitán don Joaquín, se asume como Sancho, el que mira las cosas como son, don Joaquín es el loco que ha sido desterrado por sus ideas y costumbres. De suerte que con ánimo absolutamente ilustrado, Aza, como otro Sancho, desea hacer ver a su amo la realidad, revirtiendo la novela cervantina: Sancho-Aza aleccionaría en la realidad al enloquecido don Quijote-Pensador.

### **El Pensador Mexicano: un nuevo Quijote**

Conviven pues dos formas de comprender la figura de don Quijote. Por un lado la de un simpático loco, cuyo escudero intenta sin éxito llevarlo al camino de la razón. Aza se apega a esta interpretación en sus escritos

<sup>18</sup> J. Ma. Aza, *Hoy dispara más que nunca El Pensador Mexicano*. México, 1825, en *idem*.

citados y la figura de don Quijote sirve como escarnio público.<sup>19</sup> Por otro lado, la de un personaje que cree a pie juntillas en un código ético que lo impulsa a hacer lo que pueda para mejorar la vida de quienes se topan con él; don Quijote no es un caso de locura absurda, pues en el texto constantemente se nos recuerda que el caballero se producía con entendimiento sobresaliente, siempre y cuando no se le mencionara el tema de la caballería. Tal sucedió en su discurso sobre el fin de las armas y las letras: “De tal manera y por tan buenos términos iba prosiguiendo en su plática don Quijote, que obligó a que por entonces ninguno de los que escuchándole estaba le tuviese por loco” (I, 37).<sup>20</sup> Y la caballería tiene que ver con deshacer entuertos, con ayudar al prójimo, con no tolerar la opresión ni la injusticia, las armas (la guerra), nos recuerda el manchego, tienen como fin último la paz. Gracias a esta mezcla de locura con la más esclarecida lucidez, don Quijote “ve” lo que el resto no puede ver. En cuanto emerge a la conversación el tema de la caballería andantesca, don Quijote se produce como loco para sus acompañantes, como si la caballería fuera una región que sólo don Quijote conoce y vive, a ella invita a Sancho.

Que El Pensador Mexicano —nombre ficticio de Fernández de Lizardi— se emparente con don Quijote en su capacidad para ver lo que el resto no veía da un giro a la interpretación propia que el siglo XVIII hizo de la novela cervantina. En este caso, don Quijote es una figura que sirve a la defensa pública. Lizardi escribe lo que ve, lo que piensa y se defiende de sus enemigos que en pocas ocasiones dan la cara. El centro de la comparación entre ambos personajes son las letras, pues

<sup>19</sup> J. Ma. Aza sostuvo polémicas con Fernández de Lizardi, sin embargo, fue uno de los pocos que lo acompañó en sus últimos días.

<sup>20</sup> Al respecto hay varios momentos semejantes en la obra: “En los que escuchado le había sobrevino nueva lástima de ver que hombre que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienda caballería” (I, 38); “Mirábalo el canónigo, y admirábase de ver la extrañeza de su grande locura y de que en cuanto hablaba y respondía mostraba tener bonísimo entendimiento; solamente venía a perder los estribos, como otras veces se ha dicho, en tratándole de caballería” (I, 39); “¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada?” (II, 43).

en tanto al caballero le sorben los sesos y le abren la puerta hacia la comprensión de la bondad y valentía, son las letras que escribe las que le granjean a El Pensador su fama de loco furioso y son las letras también escudo y lanza.

El Siglo de las Luces es el de las lides intelectuales cuyo ideal no es la paz quijotesca, sino la felicidad de los hombres. Don Quijote alcanza una lucidez incomprensible para sus contemporáneos, de la misma manera que Fernández de Lizardi busca por medio del impreso compartir sus ideas alocadas con sus contemporáneos —como lo hiciera don Quijote con Sancho— ideas que décadas después serían la obsesión de los liberales mexicanos: sus pensamientos prerreformistas emanaron ya sin miedo a la censura y se proclamaron por la separación del Estado y de la Iglesia, por el sometimiento de ésta al poder de aquél en lo que a materia de diezmos e impuestos se refería, así como por secuestrar a la Iglesia los bienes muebles e inmuebles que poseía; Lizardi ya no se callaba nada, al fin creyó vivir al cobijo de una República que respetaba las opiniones particulares...

Con todo, fue excomulgado en 1822, buscó refugio en el Congreso Soberano, que se lo negó y aconsejó se retractara públicamente de sus opiniones de tolerancia religiosa; en 1824 se proclamó adicto al sistema federal; en 1825 opinó de nuevo sobre votos monacales, castidad y matrimonio, y propuso literariamente su Constitución de una República Imaginaria. Sí, la locura de Fernández de Lizardi no era de su época, lo que él veía como abuso, despotismo e inequidad formaba parte fundamental del orden que aún prevalecía. Permítaseme insistir en los alcances de la lúcida locura lizardiana: la tolerancia religiosa, la desamortización de los bienes eclesiásticos, la separación de las funciones de la Iglesia y el Estado, la instalación de una República federada ocuparon a todo el siglo XIX mexicano, se lucharon cruentas guerras, se hicieron y rehicieron constituciones, planes y decretos alrededor de estos temas que no eran ya, para entonces, delirios de un loco Pensador, sino necesidades imperiosas de nuestros cuerdos políticos liberales.

Mientras el manchego peleó con adarga y espada por sus ideas, El Pensador, la abstracción literaria de Lizardi, su máscara, emprendió batallas pero no tanto con la pluma como él gustaba de decir, sino con el impreso; fueron batallas perdidas y ganadas. Sus folletos y periódicos

fueron perseguidos y por ellos sufrió cárceles como golpes el caballero. Bien señala Aza, su escudero, El Pensador quiso reformar costumbres, dio “en la loca manía de seguir el camino, sin irle ni venirle en ello maldita la cosa”.

En verdad, el oficio de ambos, bellos personajes, era una locura: en el caso de don Quijote, imponerse la dura empresa de pelear por aquello que nadie pelea y de creer en aquello en que todos debiéramos creer; o bien, como El Pensador, porfiar por el bienestar de una patria que aún no terminaba de nacer intentando no enloquecer en el camino; así lo dice Lizardi en el primer tropiezo de su carrera literaria:

### Soneto

Aquí, pluma, te cuelgo de esta estaca,  
 apago a mi candil el triste moco,  
 derramo mi tintero poco a poco  
 y la arenilla viertóla en la cloaca.  
 Trueco mis cuatro libros por chancaca,<sup>21</sup>  
 porque de nada sirven a un motroco,<sup>22</sup>  
 que si a un *Quijote saben volver loco*,  
 a un pobre *Pensador* harán matraca.  
 No soy demente, no; cargue otro el saco,  
 mientras a sacristán yo me dedico.  
 Ya probé de mi espíritu lo flaco  
 y no quiero preciarme de borrico.  
 Y pues para escritor no valgo tlaco,  
 sacristán he de ser, y callo el pico.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Chancaca*. Raspadura o zurrapas de azúcar. Pan hecho con estos residuos.

<sup>22</sup> *Motroco*. “Que no termina las cosas ni las hace bien”.

<sup>23</sup> J. J. Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, t. I, núm. 13. Cf. *Obras-III. Periódicos*, p. 118.

## El *Quijote* en las *Lecturas clásicas para niños*

● BLANCA RODRÍGUEZ

*In memoriam* Olga Rodríguez Soto de Gajá

Una de las tareas educativas y culturales que se impuso José Vasconcelos, primer titular de la Secretaría de Educación Pública, de octubre de 1921 a julio de 1924, fue la edición de libros que elevaran la condición humana del pueblo mexicano tras la violenta revolución apenas concluida. Entre esas obras apareció *Lecturas clásicas para niños*,<sup>1</sup> cuyo primer tomo terminó de imprimirse en octubre de 1924, y el segundo en junio de 1925. De acuerdo con el colofón de este último, participaron en el primero los escritores Gabriela Mistral, Palma Guillén, Salvador Novo y José Gorostiza, tomo que contenía adaptaciones de obras del Oriente, Grecia y los Testamentos Antiguo y Nuevo. En el segundo, dedicado a la literatura europea y a la de la América indígena e hispánica, colaboraron Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano. Este tomo, presidido por España, a la que suceden Francia, Italia, Alemania e Inglaterra, se inicia con una selección del poema de *El Cid*, transcribe los romances del Prisionero y del Conde Arnaldos, y cierra con la adaptación del *Quijote*.

Para la celebración que nos congrega, el primer interés se centró en averiguar cómo logró conjuntarse esta obra y quién se había encargado en particular de su adaptación. Uno esperaría que, con los ojos de este siglo nuevo, la información hubiera estado esperando porque uno la organizara y la escribiera, pero encuentro un silencio elocuente en

<sup>1</sup> *Lecturas clásicas para niños*, “Razones...” por Bernardo J. Gastélum, “A guisa de prólogo”, por José Vasconcelos, vols. I-II. México, SEP, 1924-1925. [Capítulo] “Miguel de Cervantes. *Don Quijote*”, vol. II, pp. 49-84.

torno suyo, obra que, sin embargo, ha gozado de varias ediciones de las que hablaré adelante. En el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (SEP) no existe sino una caja desordenada que no arroja datos sobre el desenvolvimiento de la labor editorial de Vasconcelos. Sólo a través del *Boletín* de la propia SEP o de las memorias gubernamentales se encuentran pequeñas informaciones con que pueden tejerse algunas coordenadas: todas apuntan a que Vasconcelos, al renunciar, a mediados de 1924, a su cargo, como protesta por el asesinato del senador Field Jurado y la firma de los Tratados de Bucareli, fue enviado al limbo, máxime porque había mostrado ambiciones políticas en torno a la gubernatura de Oaxaca. A partir de su salida, cuanto había realizado en materia editorial trató de nulificarse de inmediato por el subsecretario encargado del despacho, bajo la consigna del feneciente régimen obregonista, y esa estrategia se reforzó a fines de 1924, cuando Plutarco Elías Calles asumió la presidencia.

A la distancia de varias décadas, Jaime Torres Bodet recordaba en sus memorias la crítica negativa que por falta de comprensión había recibido la previa edición de los clásicos griegos y latinos, de modo que:

Vasconcelos estaba convencido de que los comentarios desfavorables suscitados [por los clásicos] eran, sólo, la consecuencia de una falta absoluta de comprensión. Se imponía, a su juicio, aclarar el propósito perseguido. Convenía añadir, por tanto, a la serie prevista para el adulto, otra, más accesible, de lecturas clásicas para niños. [...] Una comisión de escritores [...] recibió el encargo de ponerse a la obra sin dilación. [...] El hecho de que una mujer como Gabriela Mistral hubiera aceptado contribuir a la elaboración del libro patrocinado por Vasconcelos nos alentó. Se hizo cargo ella de una sección del primer volumen. Los demás escogimos de acuerdo con nuestras preferencias, siguiendo la pendiente de nuestros gustos. [...] No acierto a fijar, sin embargo, la responsabilidad de varios textos. Sé que la mía estuvo ligada a la [...] selección de las páginas sobre Parsifal y estoy seguro de haber traducido del francés [...] el relato de los amores de Tristán. [...] Me entero, por Salvador Novo, de que él trabajó sobre el material de los *Upanishads*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*. México, FCE, 1988, pp. 171-173. Torres

Su testimonio proporciona algunos recuerdos vagos y, si se retoman los colofones, tampoco son fieles en cuanto a quién participó en cada obra, pues se descifra que en cada tomo se tuvo cuidado en distinguir a Mistral y a Torres Bodet al encabezar cada uno la lista correspondiente, sin que ello guardara relación con el orden de las piezas literarias. Tras indagar en otras fuentes sobre los intereses de los colaboradores —que en su mayoría conformaron el posterior grupo de los Contemporáneos—, lo cual no despejó mis dudas, recurrí al testimonio de Miguel Capistrán, investigador especializado en sus personalidades, obras e intereses, quien opinó que todos los autores contribuyeron en ambos tomos, ocupados en distintas obras, y se inclinó por atribuir la adaptación del *Quijote* a Salvador Novo, fundando su apreciación no sólo en sus conocimientos, sino en el testimonio memorioso que, como colaborador suyo, conservó sobre su biblioteca, pues “Novo desde muy joven dominó los clásicos españoles y eso se nota en las antologías que preparó para sus clases”, a lo que sumaría “el éxito que tuvo la representación de su farsa *Don Quijote*”,<sup>3</sup> en 1947, en ocasión del IV centenario del nacimiento de Cervantes. Cabe agregar algo no mencionado por Capistrán: la amistad con que Novo lo distinguió hasta el fin de sus días.

### La adaptación del *Quijote*

Asentado lo anterior, para iniciar este apartado me detengo en la estampa en color que presidió la obra cervantina: se debió a Roberto Montenegro y que muestra a don Quijote montado en Clavileño, con un corazón en la mano derecha, y con la izquierda, que empuña su lanza, detiene, a la vez, una corona de laureles. Lo observan, a su izquierda, en segundo plano, un personaje de tez moruna, tocado con turbante, con un tenue

Bodet fungió como secretario del ministro y, a la vez, como jefe del Departamento de Bibliotecas. Julio Torri estuvo encargado de las ediciones. En 1925, Salvador Novo estuvo al frente del nuevo Departamento Editorial durante el régimen callista.

<sup>3</sup> Salvador Novo, *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*. México, INBA, 1948.

movimiento de su cuello hacia el caballero, que para mí representa a Cide Hamete Benengeli, a su vez acompañado por un bufón o arlequín con antifaz. A sus espaldas, el caballero es observado por la duquesa en primer plano y en segundo se encuentran el duque y un obispo con mitra, que representa al eclesiástico preceptor y, por extensión, a la Iglesia católica.

En cuanto a la historia que está por ser leída, se caracteriza porque su texto se encuentra integrado por cinco partes o capítulos. De la primera parte del original se adaptaron los capítulos I, VIII y XI; y de la segunda, el XII, el XIV y el LXXIV,<sup>4</sup> con que concluye la obra. El libro no señala cuál edición fue su fuente, y, en relación con las ediciones difundidas en nuestro medio, guarda similitud textual con la de “Sepan Cuantos...” de Editorial Porrúa, colección que, en general, recurre a textos del XIX, con prólogo de Américo Castro, quien seguramente aprobó el texto cervantino. Entre la versión de *Lecturas...* y la de Porrúa se respetan los arcaísmos como ‘dalle’, ‘deste’; difieren escasamente en el uso de signos de puntuación y coinciden en las reglas de acentuación de la época. Si la comparamos con la de Edición Castalia (1988), al cuidado de Luis Andrés Murillo,<sup>5</sup> difiere en la modernización de ciertos arcaísmos y las nuevas reglas ortográficas. Para los fines de este trabajo me guié, en la comparación, por estas dos ediciones, que son textos que se estudian en nuestra Facultad.

Con respecto de la primera parte del *Quijote*, el primer capítulo, “De la condición y ejercicio del famoso hidalgo”,<sup>6</sup> fue transcrito en forma

<sup>4</sup> Los títulos respectivos son, en orden: “Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha”; “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación”; “De lo que sucedió a don Quijote con unos cabreros”; “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos”; “Donde se prosigue la aventura del caballero del bosque”, y “De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Pról. de Américo Castro. México, Porrúa, 1973 (“Sepan Cuantos...”, 6).

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed., introd., y notas de Luis Andrés Murillo, vols. I y II, Madrid, Castalia, 1978.

<sup>6</sup> En la adaptación no se enumeran sus cinco partes o capítulos. Recojo el título adaptado, respetando su orden de aparición y, para que el lector no pierda la ubicación usual, aludo al número del capítulo original.



íntegra; lo preside un grabado apaisado de Montenegro que representa a don Quijote leyendo en su biblioteca y el texto se inicia con una capitular con grabado alusivo. Al finalizar, el adaptador escribió un párrafo de docena y media de renglones entre paréntesis, donde se abrevian los originales capítulos II a VI, en que tienen lugar la primera y segunda salidas de don Quijote, inserción donde demuestra la interioridad que tiene con el lenguaje cervantino, pues sigue fielmente su tono y giros lingüísticos. Prosigue el capítulo VIII, “De la jamás imaginada aventura de los molinos de viento”, ilustrado con grabado alusivo de Gabriel Fernández Ledesma. Se ha transcrito la mitad del texto, finalizando previo a la aparición de los frailes de san Benito y el coche de la señora vizaína. De ahí salta al capítulo XI, “De lo que sucedió a don Quijote con unos cabreros”, ilustrado también por Fernández Ledesma, sin duda deseando despertar el interés del lector por aquellas partes donde lo literario se exagera: “Dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados...”, que está completo, excepto la canción de Antonio.

De los capítulos de la Segunda parte de la obra, el XII y el XIV componen “La extraña aventura del Caballero de los Espejos” acompañados con un grabado de Montenegro. El adaptador elude el inicio original para trasladarlo al momento en que don Quijote se encuentra dormitando al pie de una encina y concluye fielmente. Prosigue de inmediato, sin enlaces, con el texto íntegro del capítulo XIV, que corresponde a la aventura del caballero del bosque, salvo su oración final que abarca dos o tres renglones. En este caso, el adaptador prestó atención a la convivencia del relato de aventuras al lado de la mejor prosa cervantina por medio de dos discursos: “Por el cielo que nos cubre que peleé con don Quijote...” y, en especial: “En eso, ya comenzaban a gorgear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos...”. Concluye esta adaptación con el capítulo final de la obra, intitulado “De cómo don Quijote enfermó, y del testamento que hizo y de su muerte”, transcrito fielmente hasta la declaración: “Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha [...] como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero”. El grabado corresponde a Montenegro y, en este caso, el rostro de la muerte acecha, tras un cortinaje, los instantes postreros del Caballero de la Triste Figura.

## Aciertos de la adaptación

Al haberse apegado a los cruciales capítulos de inicio y fin de la obra —el alfa situada en la madurez del personaje principal y la omega en su muerte—, la adaptación permite que el lector forje en su imaginación el perfil íntegro de don Quijote: en su relativa brevedad, pues son treinta y dos páginas de texto, le transmite al niño o joven cuán importante resultará toda acción que ocurra o haya ocurrido en el resto de la obra. Su encargado reescribió los títulos de los capítulos de manera que con menos palabras se anunciara el atractivo de su materia. En esto se valora su destreza en lo narrativo, logrado con coherencia y equilibrio entre las dos partes del *Quijote*. En calidad de aclaraciones, insertó tres notas al pie para explicar con suma brevedad asuntos de importancia abordados en otros capítulos y que incidían en la coherencia narrativa.

Para el cumplimiento de su tarea, considero que el adaptador procuró, además, la inclusión del primer capítulo no sólo para situar la obra y otorgarle unidad, sino para recobrar la idea de “Desocupado lector” del prólogo, pues dicho capítulo resalta, en relación con el personaje principal que “los ratos que estaba ocioso [...] se daba a leer libros de caballería con tanta afición y gusto ...”, que transmite lo que *Lecturas clásicas...* pretendía y, a la vez, legitima la locura en que se sumerge un lector o espectador al adentrarse en la obra de arte, porque “llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros”.

Los capítulos intermedios de la selección procuran encontrar el entretenimiento épico con ánimo de interesar a un lector en formación, al que pueden interesarle vivamente las aventuras de un viejo desquiciado y vestido con armadura —primer motivo plástico *visual* y *auditivo* para la imaginación—, a quien se suma Sancho Panza, pues el lector curioso no dejará de preguntarse: “¿Y qué pasó?” La elección de esos capítulos se distingue: el primero, por la representación fantasiosa de los molinos de viento convertidos en gigantes, con similares motivos sensoriales, que un lector que no los conozca puede imaginarlos con recordar la sencillez de un rehilete popular; el segundo, por la convivencia de don Quijote y Sancho Panza con personas rústicas que comparten su cena y cantos, que armoniza con el discurso que el caballero ha pronunciado sobre lo “tuyo y mío”, no ajeno al espíritu de nuestras

comunidades rurales y de la sociedad mexicana tradicional, y el tercero refuerza aquellos motivos —en particular los visuales por medio del Caballero de los Espejos— y entretiene al lector con la disputa de quién sería dama más hermosa: si Dulcinea del Toboso o Casildea de Vandalia; a la par, coexistiría otra lectura de mayor profundidad pues el *espejo* estaría siendo sugerido por el diálogo entre ellos; por último, no deja de aparecer el humor en la escena entre Sancho Panza y Tomé Cecial, el escudero del de los Espejos.

En cuanto al capítulo omega de la obra, guardo silencio ante el contenido de su testamento y de las palabras que en boca de Alonso Quijano lo anteceden: “Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha [...]. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula [...]; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería [...]; ya, por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino”. Sólo valdría opinar que por el hecho de transcribir el capítulo, de antemano su universo de lectores estaba recibiendo el respeto de quien fue su adaptador, al incluir el conocimiento de la muerte como una experiencia para la mente infantil.

En relación con la hipótesis de que Novo haya sido el adaptador, cuenta además su interés a propósito de la celebración en 1947 del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, al escribir y montar su farsa *Don Quijote* en el Palacio de Bellas Artes. Hasta aquí dicha hipótesis sobre su participación en *Lecturas clásicas...* queda en ello, en espera de que llegue a localizarse un documento que lo atestigüe. Mientras tanto, si dedicamos unas contadas horas a la lectura de su farsa, convenimos que Novo, en efecto, conoció a profundidad la obra, asunto que se refuerza por las reflexiones que el escritor vierte, treinta años más tarde, en sus memorias. En lo que concierne a su adaptación teatral de la novela *Astucia*, juzga lo siguiente:

Una infinita serie de circunstancias hacía mil veces más difícil la adaptación para el teatro de esta novelota que la del *Quijote*. En primer lugar, como que el *Quijote*, aun para los niños que no lo hayan leído nunca, está en el subconsciente. Luego, *sus episodios son aislados, completos, cerrados, y tan esquizofrénicos dentro de la paranoia del héroe, que no era realmente difícil escoger entre*

*ellos aquí y allá con cuáles subrayar y mostrar la acción del héroe y la compañía de Sancho.* Por último, el mensaje, por universal y genérico, era fácil de conferir; y *la irrealidad permitía toda especie de licencias* en las mutaciones, y toda clase de recursos en las cabalgaduras y en los trajes. [Frente al problema de las escaramuzas a caballo] No podría, en el caso de *Astucia*, acudir a los símbolos fantásticos como en el del *Quijote*. El realismo de esta novela mexicana me lo vedaba.<sup>7</sup>

El empleo personal de las cursivas en esta cita me sirve para llamar la atención sobre el punto de vista de Novo respecto de la obra en cuestión y, en mi opinión, esas palabras mostrarían cierto espíritu paralelo con la adaptación que estamos revisando.

### Tradición del *Quijote* en ediciones mexicanas

El erudito don José Rojas Garcidueñas dedicó su libro *Presencias de don Quijote en las artes de México*<sup>8</sup> a reunir diversas investigaciones, entre las que hubo espacio para las artes gráficas, que se concretaron en el capítulo “Las ediciones mexicanas ilustradas del *Quijote*”, que fueron las siguientes: la de Mariano Arévalo, en cinco pequeños volúmenes (1833); la de Ignacio Cumplido, en dos volúmenes (1842), que ha reeditado en forma facsimilar Miguel Ángel Porrúa en años recientes; la de Simón Blanquel, en dos volúmenes (1852 y 1853); la de Mariano Villanueva y Viuda de Segura e hijos, en dos volúmenes (1868); la del periódico *El Mundo* (1900), que reproduce los “famosísimos dibujos de Doré”,<sup>9</sup> y la de las *Lecturas clásicas para niños* (1925). A todas ellas dedicó un análisis detenido de las ilustraciones y su valoración crítica, resaltando entre ellas la de Cumplido, sobre la que recoge el

<sup>7</sup> S. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. Comp. y nota prelim. de J. E. Pacheco. México, Conaculta, 1994, pp. 129-130. Léase, además, la página 43 sobre sus tesoros cervantinos. *Viajes y ensayos*, vol. 2. México, FCE, 1996.

<sup>8</sup> José Rojas Garcidueñas, *Presencias de don Quijote en las artes de México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 77.

juicio elogioso de Gabriel Fernández Ledesma: “el gran cumplido haciendo honor a la nobilísima ambición de superarse, asombra a su época con las publicaciones que produce: en el 42 [1842], la magistral edición del *Quijote*, realizada en dos tomos y que representa —entonces y ahora— un extraordinario valor técnico y bibliográfico”.<sup>10</sup>

En relación con *Lecturas*, su primer juicio es el siguiente:

Uno de los más hermosos libros, por varios conceptos, que oficialmente ha publicado el Estado mexicano es una selección de trozos de obras universalmente célebres, con hermosas y valiosas ilustraciones, destinados a los niños de México. [...] sus ilustraciones son pocas, pero muy importantes [...], de esas siete ilustraciones, tres me han parecido superiores, las he elegido [...] y a ellas me voy a referir.<sup>11</sup>

Sobre la capitular afirma: “es un grabado en madera, que fundamentalmente atribuyo a Fernández Ledesma”<sup>12</sup> y valora “su economía de trazos y un buen sentido de la composición”. Sobre la viñeta, que corresponde a la aventura de los cabreros, tras describir sus ejes y equilibrios afirma que “Bastaría ese pequeño grabado para mostrar qué buen grabador era ya, en aquellos sus años juveniles, Fernández Ledesma. Que el lector vea cuidadosamente la composición, los ejes, los trazos todos del grabado y convendrá en que es digno de encomio”. Por último se refiere a la lámina que firmó Roberto Montenegro, y para dar cauce a su opinión, primero aclara el propósito tradicional de las ilustraciones del *Quijote* en ediciones anteriores, que extiende a las europeas y del Nuevo Mundo del siglo XIX declarando:

[E]n cambio, la obra de Montenegro tiene un sentido completamente diferente pues hay en ella trascendencia y simbolismo de tal manera que no ilustra una escena concreta ni en frase alguna de la obra, y aun más, ese sentido trascendente y simbólico es el que corresponde a nuestra actual sensibilidad y a la interpretación que del *Quijote* hacemos en nuestro tiempo, sin duda diferente a la que se hizo en

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 99 para las citas de este párrafo.

otras épocas y quien sabe hasta dónde coincidente o diferente de la que de su propia obra tuvo Cervantes. [...] es con su simbolismo y su estilización, la mejor ilustración mexicana que he encontrado en ediciones, hechas en mi país, del texto del *Quijote*.<sup>13</sup>

Con respecto a esta ilustración, mi punto de vista sobre los dos personajes que están a la izquierda de don Quijote ha sido externado; el maestro Rojas Garcidueñas considera que la persona con turbante es una mujer que, igual que el arlequín, sirve a los duques.

### Sobrevivencia de una edición

Cuando Vasconcelos presentó su renuncia, se apresuró la impresión de las *Lecturas*. Para estas fechas, se había fundado el Departamento Editorial, que estaba a cargo de Julio Torri.<sup>14</sup> De hecho, suponemos que la aparición de primer tomo se realizó en forma por demás discreta durante la primera feria del libro en el Palacio de Minería, que organizaba Torres Bodet desde 1922 y que fue inaugurada el 1 de noviembre de 1924,<sup>15</sup> en que se expusieron ediciones mexicanas del *Quijote*, entre las que se encontraban las de Mariano Arévalo Cadena (1873) e Ireneo Paz (1877).<sup>16</sup> En una nota alusiva, se da cuenta de nuestra obra como “de exquisita presentación, en cuya factura colaboraron distinguidos escritores y artistas. Será un éxito —¿el último?— de las ediciones universitarias”, se preguntaban a media voz dos escritores.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 99-100 y 102.

<sup>14</sup> “Directorio de la SEP”, en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, vol. II, núm. 5, 2o. semestre de 1923, y núm. 6, 1er. semestre de 1924.

<sup>15</sup> “La feria del libro, en el Palacio de Minería, fue inaugurada ayer [...]”, en *El Universal*, 2 de noviembre de 1924, 2a. sección, pp. 1 y 11.

<sup>16</sup> Nicolás Álvarez Zúñiga, “Gran éxito de la feria del libro”, en *El Universal*, 9 de noviembre de 1924, pp. 1 y 11. Cf. *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México: 1822-1900*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1997, fichas 1893 y 2135.

<sup>17</sup> Martín el Bibliófilo, “Los mejores libros publicados en México durante 1924”, en *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1924, p. 31. Bajo ese seudónimo se

El segundo tomo empezó a distribuirse hacia fines de 1925, según lo reporta Pablo Leredo en su reseña alusiva, único testimonio que salva la censura del Estado, donde no oculta su sorpresa por el adelanto editorial de la SEP, “que entrega libros perfectos, capaces de complacer al más exigente bibliógrafo”, acredita a Novo haber cuidado su edición, “y su tarea nobilísima merece cálidos, entusiastas elogios” para juzgar que:

El material está vigilado con atenta perspicacia; se trata de un libro para niños. Todos los que en él colaboraron, esforzaronse por no dejar una sola sombra en su estilo, en darle claridad natural, en despojarlo de toda reticencia, para que nada fuera difícil de comprender a las mentes infantiles. Todo es luminoso. Las partes que se conservaron tal como los autores las concibieron, están admirablemente seleccionadas y respetadas.<sup>18</sup>

De acuerdo con las cifras de tiraje que han quedado registradas en fuentes de la época, la edición del segundo volumen constó de 5 000 ejemplares de 398 páginas,<sup>19</sup> pero se sabe que muchos libros ya impresos se destruyeron o se tiraron a la basura.<sup>20</sup> Además, la SEP había modificado el plan editorial de Vasconcelos para dar cauce a la impresión de otros materiales que juzgaron necesarios para la alfabetización de grandes núcleos de población, pues cerca del 80% de la población era analfabeta,<sup>21</sup> pero corrigió el mal que suponía que ocasionarían los clásicos para niños con una obra de tirajes muy superiores a la que nos ocupa: se trataba de *Corazón. Diario de un niño*, de Edmundo de Amicis, que tuvo un tiraje de 50 000 ejemplares empastados, vendidos

amparaban Rafael Heliodoro Valle y Francisco Monterde. Cf. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000, p. 534.

<sup>18</sup> Pablo Leredo, “Libros y revistas que llegan”, en *El Universal Ilustrado*, Año IX, núm. 445, 19 de noviembre de 1925, s/p.

<sup>19</sup> *El esfuerzo educativo en México. La obra del gobierno federal en el ramo de Educación Pública [...] (1924-1928). Memoria [...]*. México, SEP, s.f., vol. II, p. 498.

<sup>20</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*. México, FCE, 1983, pp. 104-109.

<sup>21</sup> Engracia Loyo, “La lectura en México, 1920-1940”, en *Historia de la lectura en México*. México, Ermitaño/El Colegio de México, 1988, pp. 243-294.

a \$ 0.35 cada uno.<sup>22</sup> Para el 30 de noviembre de 1925, los datos de existencias del primer tomo de las *Lecturas* indican que estaban almacenados 2948 ejemplares, y, del segundo, 3250, esto es, su movimiento era lento, quizá debido al proceso de empastado, pues las informaciones apuntan a que el proceso de impresión estaba totalmente concluido. Por otra parte, Vasconcelos había estructurado una red de diversos tipos de bibliotecas en distintas regiones del país, a las que se donaba toda nueva edición.<sup>23</sup>

Sin embargo, el problema de difusión de estos libros no sólo fue político y pedagógico, porque hubo sectores que objetaron su dificultad para ser leídos, sino que fue también comercial, porque los negocios editoriales empezaron a verse afectados, como cuando Vasconcelos compró a precio de ganga miles de ejemplares de la versión íntegra de *Don Quijote de la Mancha*, lo cual nos recuerda un caso reciente. Por ello, el subsecretario Bernardo J. Gastélum debió salir al paso declarando lo siguiente:

No obstante la oposición que en un principio tuvo la idea, por no haber sido apreciada en todo su valor, la Secretaría procedió a editar un libro con lecturas selectas de clásicos, que constituye a no dudarlo, la obra más valiosa que se ha dado a luz, para ponerla en manos de los niños. El libro de que se trata bajo el título de *Lecturas clásicas para la infancia [sic]*, es un verdadero tesoro, tanto por su material literario concienzudamente seleccionado, como por su presentación artística.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *El esfuerzo educativo en México...*, p. 457. Corroborado por “Informe de las labores [...] durante el año de 1925” [firmado por el director de Publicaciones, Salvador Novó], en *Boletín de la SEP*, vol. IV, núms. 9 y 10, diciembre de 1925, p. 242. *La educación pública en México a través de los mensajes presidenciales [...]*. México, SEP, 1926.

<sup>23</sup> Véase José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuraliva*. México, H. Cámara de Senadores, 2002.

<sup>24</sup> [Circular] en *Boletín de la SEP*, vol. III, núm. 7, 2º semestre de 1924, pp. 249-252. Ante lo que las editoriales vieron como un peligro para ellas, en este mismo *Boletín* se informa del artículo “Abolición de los libros de texto”, publicado en *Excelsior*, 21 de febrero de 1924, cuya respuesta, por parte de Gastélum, se publicó en *El Universal*, 23 de febrero de 1924.



Los debates, el ocultamiento de ediciones y la cancelación de todo lo relacionado con José Vasconcelos, me han llevado a la sorpresa desagradable de comprender el encono que causó un libro que era en sí una muestra del arte editorial mexicano, ahora procurado por los bibliófilos. Desde el punto de vista de mi inicio como lectora de la obra en cuestión, tuve el privilegio de que mi tía Olga me regalara las *Lecturas*<sup>25</sup> en una colección facsimilar subdividida en quince tomitos, que conservó la estampa de color adherida, coordinada por la Editorial Nueva España, fundada, a su vez, por intelectuales del exilio español: fue ése mi primer acercamiento a la obra de Cervantes.

A las críticas de la época de que su contenido no podría ser leído por niños, opongo el testimonio de José Rubén Romero (1890-1952), en el que apreciamos que la noción de “niño” se prolongaba más de lo que ahora se juzga:

Suele leerse por primera vez el *Quijote* entre los 12 y los 15 años, y a esta edad, el pequeño lector devora el libro agujoneado por el embeleso de las fabulosas hazañas que los caballeros andantes llevan a cabo, venciendo ejércitos enteros [...] El niño se desliza por las aventuras del libro sin parar mientes en las bellezas del lenguaje [...] Mi entusiasmo infantil por don Quijote me llevó a ponerlo en la escena, en un teatrillo de cartón, obsequio de mis padres, que lo adquirieron con su respectivo elenco de títeres, en un estanquillo existente en la calle de Escalerillas.<sup>26</sup>

Desde la lectura actual, comprendo que aunque su título se dirigía a lectores de corta edad, la obra rebasaba su frontera original; en realidad no tenía límites para receptores imprevistos: al ser distribuidos en escuelas y bibliotecas, así fueran las de carácter ambulante, una innovación de Vasconcelos, los libros estaban formando lectores lo mismo entre jóvenes que entre adultos, fueran los propios maestros o los padres de familia. Esto es, el libro poseía una mira educativa, artística, literaria y

<sup>25</sup> [Miguel de Cervantes Saavedra], *Don Quijote de la Mancha*. México, Nueva España, s.f. (Lecturas clásicas para niños).

<sup>26</sup> José Rubén Romero, “Cómo leemos el *Quijote*”, en José Rojas Garcidueñas, *Cervantes y el Quijote*. México, SEP, 1972 (SepSetentas) pp. 17-19.

humana, que lo convertía en un catalejo para conocer la cultura universal, y en el México de 1920, en que el censo reveló que el analfabetismo afectaba a casi siete millones de personas, o sea que dos de cada tres mexicanos mayores de diez años no sabían leer,<sup>27</sup> todo esfuerzo en pro de la lectura tenía carácter imperativo. Los editores particulares no consideraron, entonces, que si se enseñaba a leer a un joven o adulto en edad de trabajar o de ser padre, las posibilidades de formar un núcleo alfabetizado se multiplicaban en favor de la lectura.

La Secretaría observó sensiblemente el panorama de todos estos factores que se entrecruzaban entre el libro, los editores y el público, y considero que fue una de las razones por las que, finalmente, se celebró la feria del libro. Al menos, fue la prensa la que divulgó sus beneficios. Por una parte, participaron los editores privados, que así apreciarían un equilibrio frente a las prensas estatales: en realidad las noticias de la época privilegian la participación tanto de las compañías periodísticas como las de aquellos editores: uno de ellos fue Santiago Galas. Además de la mencionada exposición de *Quijotes*, Roberto Montenegro exhibió sus dibujos, hubo conferencias de eruditos, por ejemplo; Francisco Monterde dedicó una a los *ex libris* de bibliófilos mexicanos, que se publicó de inmediato. A las pocas semanas, *Revista de Revistas*<sup>28</sup> incluyó en sus páginas gouaches de Montenegro y de Fernández Ledesma que provenían de los tomos de *Lecturas*: son testimonios contados pero significativos, sobre una obra que pese a su apriamiento, fue ganando poco a poco terreno. Al paso de los años, el gobierno federal y, por excepción, el Estado de México, reimprimieron la obra en diversas calidades y formatos, ya que la caja original (12.2 cm de ancho x 19.3 cm de alto) permitía su reedición tanto en formato de “folio” (31.5 cm de alto), con un descanso visual en su extenso margen que contribuye a resaltar grabados y estampas, como en formato de “cuarto” (22.4 cm de alto). Con motivo del Año Internacional del Libro, en 1974 se imprimieron versiones de lujo (500 ejemplares),<sup>29</sup> populares

<sup>27</sup> E. Loyo, *op. cit.*, p. 259.

<sup>28</sup> *Revista de Revistas*, núm. 756, 2 de noviembre de 1924, p. 25; núm. 757, 9 de noviembre de 1924, p. 18; y s/n, 4 de enero de 1925, pp. 15-18.

<sup>29</sup> *Lecturas clásicas para niños* [Ed. facsimilar] vols. I-II. México, SEP, 1974.

y para maestros de educación básica, con tirajes de 20000 ejemplares, y poco después, en 1982, se realizó otra, de 500000 ejemplares.<sup>30</sup> Es indudable que, en el transcurso de los años, los gobernantes procuraron prestigiar sus gestiones con esta obra cultural de alcances universales, pero no apreciamos que haya sido leída siquiera por los maestros de educación primaria, dados los tristes resultados que han arrojado las recientes evaluaciones internacionales sobre nuestro país.

Severo con sus entusiasmos de juventud, en su madurez, Torres Bodet, con no oculta amargura, juzgó así aquella apuesta por la cultura, más que vasconcelista, ateneísta:

Al revisar esos libros, los reconozco débiles, vacilantes. La intención resultó, sin duda, superior a la obra terminada. De ella emergen, con particular nitidez, las ilustraciones de Montenegro y de Fernández Ledesma. Siento que, por momentos, “facilitamos” lo que hubiéramos debido ofrecer al niño en su perfección intocable e inmarcesible. En otras partes, por respeto para el autor, glorificamos el uso de las tijeras. Dimos los textos originales. Con pocas notas y, en su mayoría, de eficacia muy discutible. La experiencia, de cualquier modo, fue sumamente atractiva. No sé si valdría la pena intentarla de nuevo, con mayor detenimiento literario y con sentido pedagógico menos superficial. La forma dubitativa en que acabo de expresarme no demuestra sólo prudencia de adaptador arrepentido. Obedece a un escrúpulo más profundo. ¿Cabe, realmente, mondar y simplificar a los clásicos? ¿No era, más bien, nuestro propósito —conseguido sólo por accidente y en vértices muy contados— el de reescribir, en forma de relatos sencillos, ciertas leyendas célebres y el de enmarcar, dentro de una prosa sin pretensiones, algunos imperecederos fragmentos de la imaginación universal? Esto último fue lo que soñamos hacer. Pero no estoy seguro de que lo hayamos hecho. Y el problema sigue planteado, como un reto —amable, después de todo— para los escritores españoles e hispanoamericanos que acepten afrontarlo en lo porvenir.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Advierto que no logré encontrar todas las reediciones para corroborar fechas y tirajes.

<sup>31</sup> J. Torres Bodet, *op. cit.*, p. 174.



De aquellos lectores en quienes incidió la lectura de la obra, ha sido posible recobrar el valioso testimonio de Salvador Elizondo. Él recordaría que André Maurois había dicho, más o menos

que el libro que debes leer y la mujer que debes amar [no recuerdo bien si en ese orden] han de llegar a ti ineluctablemente”. [...] Entre otras cosas me ha hecho pensar [...] en la anunciada aparición de la reedición facsimilar de las *Lecturas clásicas para niños* que publicó por primera vez Vasconcelos [...], un libro que providencialmente llegó a mí el día en que cumplí diez años de edad. Entonces no sabía nada de Maurois, pero cuando escribí su frase sobre las paredes de mi estudio, bastantes años después, comprendí que la sensación que el libro [...] me había producido era precisamente la de algo cuya llegada revestía, si no una importancia absoluta, sí una importancia

enorme. ¿Por qué? Porque ese libro me sirvió para obtener una visión indispensable del mundo a una edad en que es absolutamente necesario que el libro que tenemos que leer llegue a nuestras manos. De estas lecturas el niño puede obtener una concepción del mundo que influirá en su personalidad y en su conducta durante el resto de la vida. [...] La nueva edición de las *Lecturas clásicas* servirá seguramente de vínculo para la realización de una labor de enseñanza acerca de cuáles son los puntos fijos de la historia del espíritu humano, qué es lo que permanece, cuál es la verdadera gloria de los hombres y de los pueblos. Todo eso está allí, en ese bello libro que vuelve a nuestras manos después de treinta años gracias a la labor de difusión de la Secretaría. Sólo deploro que la edición de 500 000 ejemplares [...] no sea de, por lo menos, cincuenta millones de ejemplares, lo que por otra parte sería el mejor monumento que se le podría hacer a Vasconcelos que fue el primero en tratar de unificar el criterio pedagógico en México, mediante la difusión de obras como ésta.<sup>32</sup>

Concluye aquí, lector, esta aportación modesta sobre la obra fundamental de nuestra lengua española que, a cuatrocientos años de nacida, continúa cautivando a aquella que no tiene edad: la imaginación.

<sup>32</sup> Salvador Elizondo, "La pedagogía y las *Lecturas clásicas*", en *Contextos*. México, SEP, 1973 (SepSetentas), pp. 26-29.



EL *QUIJOTE*  
EN IBEROAMÉRICA





## El *Quijote* de América

● LILIANA WEINBERG

En homenaje a Augusto Roa Bastos, cuya muerte no nos privará de tantas vigili­as.

¿Qué fue primero, el *Quijote* o América? La pregunta no es ociosa: sabemos que la obra de Cervantes llega a estas tierras a poco más de un siglo del descubrimiento, muy poco después de su publicación en España y cuando todavía no ha concluido el proceso de conquista y colonización de las tierras americanas, y viaja como uno de los pocos “libros del conquistador” que servían para entretener a los tripulantes en sus largas travesías marinas. En las palabras de presentación que acompañan a la edición del IV Centenario, preparada por la Real Academia Española, leemos:

Conviene recordar que, fresca todavía la tinta de la impresión del *Quijote*, en la primera mitad de 1605 salieron para América cientos de ejemplares de la novela. Irving Leonard cuenta cómo doscientos sesenta y dos fueron, a bordo del Espíritu Santo, a México, y que un librero de Alcalá, Juan de Sarriá, remitió a un socio de Lima sesenta bultos de mercancía que viajaron en el Nuestra Señora del Rosario a Cartagena de Indias y de allí a Portobelo, Panamá y el Callao hasta llegar a su destino. Se perdieron en todo el trayecto varios bultos, pero así comenzó el *Quijote* su andadura americana. Lo que no había conseguido Cervantes, lo lograba su criatura asentándose en el Nuevo Mundo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Presentación”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004, p. xi.

Se recupera así con justicia para acompañar esta edición del *Quijote* la noticia del libro de Leonard, cuya lectura es hoy infrecuente entre las jóvenes generaciones, y se agrega otro dato singular que llamó la atención de muchos lectores de este lado del Atlántico: existen pruebas de que el propio Cervantes, marginado y castigado en su propia tierra, quiso a su vez pasar a América, sin lograr el permiso correspondiente. De allí que el libro alcance el destino que no pudo cumplir el autor.

Por otra parte, las enormes transformaciones que vivía en esos mismos años la mentalidad europea occidental están también profundamente ligadas a los viajes de descubrimiento y a la enorme conmoción que supuso esta ampliación inaudita de horizontes para las miradas de la época. Los avances en el ámbito marino, sí, pero también el redescubrimiento de las cosas del cielo y de la tierra debidos a Copérnico, Galileo, los primeros viajeros a Oriente y al pasado clásico, así como los avances de la óptica, supusieron una transformación radical del punto de vista y del modo de mirar, que no por casualidad se traduce en la hazaña literaria de tres grandes nombres próximos en el tiempo: Cervantes, Shakespeare y Montaigne. La expansión de horizontes es en cierto modo parangonable con la que se vivió en época de Platón y Aristóteles, cuando empezaron a llegar a la polis las noticias de la existencia de un mundo mucho más vasto y complejo, pero sin duda la supera: nunca antes el hombre se había sentido tan pequeño y tan grande. El humano se vuelve más pequeño porque se quiebra la concepción geocéntrica y, como dice Foucault, se separan para siempre las cosas del cielo y las cosas de la tierra. Pero a la vez se vuelve más grande porque al reconocimiento de ese nuevo puesto en el cosmos se lo compensa con una nueva herramienta: el conocimiento. De este modo, en el Renacimiento, el ser humano vive una nueva expulsión del paraíso, de ese paraíso pensado desde un modelo geocéntrico y antropocéntrico que le garantizaba un lugar intocado en la creación; el hombre se verá ahora compensado con una nueva herramienta de trabajo: el conocimiento y la capacidad de observación de las cosas del mundo. También don Quijote, expulsado del paraíso de los libros de caballerías, irá obligado a vagar y reconocer las tierras y los habitantes miserables de Castilla.

De este modo, el *Quijote*, cuya primera parte es concebida y publicada muy pocos años después de la llegada de Colón a estas tierras,

es ya hijo del clima del descubrimiento y de las primeras noticias de América: es padre e hijo al mismo tiempo del descubrimiento.

En su Segunda parte, además, el tema americano se cuela por distintas zonas del texto. En efecto, el tema del indiano que comienza a filtrarse en el imaginario de la época se convierte en un atributo más de los afanes de Sancho. Y esta indianización de Sancho, dada por su voluntad de riqueza y de posesión de tierras, culmina en los episodios de la Ínsula Barataria, por la que el pobre escudero siempre suspiraba desde sus primeros trabajos en el mundo de la escudería andante y donde por fin, como los muchos aventureros y conquistadores americanos, es premiado con tierras, súbditos y poder: un respiro de ensoñación ante tanta miseria, que resultará de todos modos pronto clausurado. Recordemos que en un primerísimo momento, antes de la dificultad de financiar una empresa enormemente incierta, la Corona española dio a quienes encabezaban la hueste indiana una serie de atribuciones desmedidas que muy poco después habrían de volver al control de los monarcas (basta con evocar los títulos, las riquezas y las prebendas que primero se concedieron y pronto se cercenaron a Colón, Cortés y sus descendientes).

Pero regresando a la historia del *Quijote* en América, esta *summa* del imaginario de toda una época tendrá una larga y fructífera vida en nuestro continente: leído en voz alta en la plaza pública para un animado auditorio popular, leído en voz baja en el seno de las primeras bibliotecas, reimpresso en su totalidad y recordado también en algunos de sus episodios que viven a su vez un renovado proceso de folclorización, desdoblados en letra e imagen, la novela y sus protagonistas viajarán también por los más diversos circuitos. En efecto, don Quijote y Sancho alcanzarán vida propia, generarán un imaginario propio, registrado ya en los ambientes populares de los primeros siglos de la conquista. Dejan Castilla y se aventuran por tierras americanas no menos miserables, convertidos en figuras de mascaradas pero también repetidos en las más diversas ilustraciones: de Doré a Picasso, y reiterados hasta el hartazgo en muchas esculturas de dudoso gusto que reiteran una y otra vez la oposición mínima entre la figura estilizada del hidalgo alto y flaco de carnes, todo idealidad y espíritu, que casi toca el cielo, y su escudero bajo y ancho que, siempre cercano a la tierra, representa el saber del común y la incapacidad de soñar.

El *Quijote* circula así a través de los largos siglos de la Colonia, cuando se le celebra, se le toma como modelo y se le glosa. Para citar sólo un ejemplo, y de los menos conocidos, pienso en “El perro moral y crítico que ladrando recio muerde quedito”, obra del siglo XVIII novohispano escrita por el franciscano Gonzalo Díaz Cardaña. En este texto no sólo se hace homenaje explícito al *Quijote*, sino que también se manifiestan múltiples contactos con la obra de Cervantes. Así, en el capítulo donde se narra la llegada a una biblioteca y se evocan los comentarios que los libros despiertan a nuestros personajes moralizadores con advertencias contra los libros de ficción que fomentan el ocio y difunden la mentira, el autor se refiere a “la peste de tantos libros ociosos que tenían embobados a los viejos y alucinados a los mozos, con tantas patrañas y mentiras como contaban de sus descabezadas aventuras” (folio 62 v).<sup>2</sup>

Pero además, el modelo cervantino, que permite la inclusión en el entramado de la obra de relatos, poesías, referencias librescas, etcétera, se convirtió en este caso y muchos otros en un modelo fundamental para el desarrollo de la prosa mixta en América, que alcanzaría su punto más alto a fines del XVIII y en la primera mitad del XIX. En efecto, el propio *Facundo* de Sarmiento, admirador declarado de Cervantes, incorpora y devora una gran variedad de formas discursivas de procedencia culta y popular a las que otorga unidad. La novela de Cervantes se vuelve así, de algún modo, el “salvoconducto” cultural de nuestros primeros libertadores intelectuales en tierras europeas —cuya propia figura tiene mucho de quijotesca, ya se trate de prisioneros como fray Servando o de viajeros como Bolívar—, con ese gran guiño de buenos entendedores propio de los miembros de sectores críticos del atraso colonial o de avanzada ideológica emancipatoria, y se vuelve también “lectura de contrabando” de nuestros libertadores y hombres de letras en este lado del Atlántico.

De este modo, tan leído y tan venerado como lo fue en la época colonial, no deja de resultar prodigioso que tras el derrumbe del viejo sistema, el *Quijote* sea uno de los pocos textos españoles que habrían de salvarse del hundimiento ideológico gracias a la recuperación que

<sup>2</sup> Fray Gonzalo Díaz Cardaña, “El perro moral y crítico que ladrando recio muerde quedito” (1778), manuscrito bajo resguardo del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

de ellos hicieron los hombres de la independencia, el romanticismo y el liberalismo. Así, si atendemos a Sarmiento o Ramírez, a Montalvo u Hostos, veremos que el repudio de la herencia colonial lo tiene como una de sus muy pocas excepciones: contemplado como pintura de España y retrato de una época, de enorme sabor popular. Es leído como denuncia de un sistema opresivo a la vez que como recuperación jocosa de la cultura popular que el romanticismo americano comienza a explorar. Se enfatizará a través de la lectura su vínculo con la picaresca y la sátira, así como su capacidad de dar cuenta de un mundo. Tal es el caso, en el umbral entre los siglos XVIII y XIX, de Lizardi, autor de un *Periquillo* y de una *Quijotita*, que comienza a explorar genialmente la posibilidad de criticar y educar, de desengañar de manera risueña y construir de manera seria a partir de una reconstrucción de tipos y ambientes que mucho deben a Cervantes. Don Quijote es ahora el gran personaje desengañador y su paso de la locura a la lucidez se convierte a la vez en resorte del desengaño. Es la pintura de un mundo viejo pero es además la denuncia jocosa de ese mundo, así como el viaje que permite salir, escapar, de él: porque también el *Quijote* debió expiar en su momento los pecados de ficción y de libertad, que son ahora vistos como sus mayores prendas.<sup>3</sup>

Don Quijote ayuda pues a los reformadores a combatir prejuicios, enderezar entuertos y vicios heredados de la vida colonial y a fundar heroicamente nuevas patrias. Para evocar otro ejemplo mexicano, tanto el seudónimo del Nigromante como el papel desengañador y satírico de la prosa de Ignacio Ramírez constituyen un largo homenaje al *Quijote*. En el discurso pronunciado con motivo del “Sexto aniversario de la promulgación de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos”, el 5 febrero de 1863, dice Ramírez: “Convenimos con el español en olvidar a Cortés y a Torquemada para brindar cordialmente por Cervantes, por Quevedo, por Bretón de los Herreros, y por nuestra gloria común, el inmortal Las Casas”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cf. Mario Vargas Llosa, “Una novela para el siglo XXI”, en Miguel de Cervantes, *op. cit.* Aquí el novelista y crítico se refiere al *Quijote* como una novela sobre la ficción a la vez que como un canto a la libertad. (*Ibid.*, p. XVIII.)

<sup>4</sup> Ignacio Ramírez, El Nigromante, “Sexto aniversario de la promulgación de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos”, en *Obras completas: discursos, cartas, documentos, estudios*. 1a. reimp. Comp., y revisión de David R. Maciel y Boris

De este modo, a lo largo del siglo XIX, los distintos autores dan un nuevo giro a la interpretación del *Quijote* y recuperan ya la obra, ya su autor, ya sus personajes, preocupados por indagar a través de ellos algunas claves de la idiosincrasia hispanoamericana. A la vez, buscan encontrar puntos de contacto y de ruptura con la tradición española que orientaran la constitución de las nuevas naciones.

Ya a fines del siglo XIX, anticipándose en cierto modo a algunas de las más osadas experiencias contemporáneas de reescritura de la obra, Juan Montalvo publica los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), donde incorpora, en el mismo escenario de las aventuras del hidalgo manchego, temas, problemas y episodios ligados a Hispanoamérica. Un acto simbólico del mayor interés: hacer que América ingrese al mundo del *Quijote* en sus propios términos y en sus propios terrenos imaginarios. Hostos, por su parte, refuerza el carácter heroico que corresponde a su descomunal empresa de independencia intelectual en *La peregrinación de Bayoán* (1863) con una alusión al hidalgo de la Mancha. De algún modo, no sólo el propio héroe, Bayoán sino también Marién y el Anciano participan de distintos atributos de la novela de Cervantes: heroísmo, idealismo, entrega de la propia vida a una causa generosa por el bien común.

El modernismo reinterpretará el tema del Quijote con una nueva preocupación de época, arielista por excelencia: la oposición entre espiritualismo y pragmatismo. Martí celebra, retomando un motivo tradicional, la faz heroica y justiciera de don Quijote: “El héroe de la Mancha cruzó los desolados llanos con la lanza bajo el brazo, el yelmo sobre la cabeza, y la mano con guantelete en busca de injusticias para remediarlas, de viudas para defenderlas, y de desventurados para ayudarlos”.<sup>5</sup> Rubén Darío da un paso más adelante en su enlace de la figura de don Quijote —“rey de los hidalgos, señor de los tristes”,

Rosen Jélomer. México, Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, A. C., 1990, vol. III, p. 28. Aclaremos que la mención de Bretón de los Herreros, dramaturgo español, hoy muy poco recordado, que vivió entre 1796 y 1873, es signo de una época en que la renovación teatral tenía también particular importancia para la ruptura con la herencia de las obras religiosas y la construcción de una nueva sociedad laica.

<sup>5</sup> José Martí, “La última obra de Flaubert”, en *Obras completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, tomo XV, p. 212.

lo llama en su *Letanía de nuestro señor don Quijote*—, con el ámbito de lo espiritual, en franca oposición al materialismo de la época, el triunfo de las ciencias positivas. La nobleza y heroísmo del hidalgo se contraponen a la tendencia uniformadora de las masas.

En los umbrales del siglo XX no podemos olvidar que grandes maestros, como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, repiensen también al *Quijote* como fundamento de una comunidad de lectores en lengua española y de una tradición de lectura en lengua española. A la hora de la refundación del campo literario en el ámbito hispanoamericano, el *Quijote* proporciona, una vez más, la piedra basal. La obra de Cervantes se encuentra así de manera excepcional a la vez en los fundamentos mismos de la tradición popular y la tradición letrada, de la tradición colonial y de la nueva tradición independiente, del ámbito libresco y de la cultura de la plaza pública, del castellano académico y los modelos canónicos y del español vivo e inquieto del retablo, la risa y la protesta. Suyo y nuestro, don Quijote es de todos.

Los ensayistas americanos regresan de manera renovada a la obra para preguntarle —como lo estaban haciendo también por su parte los autores peninsulares a partir del 98— por las claves de la decadencia, del derrumbe del mundo colonial y la posibilidad de reconstrucción de España, así como para preguntarle también por los distintos rostros de lo español y lo americano. Así, por ejemplo, Jorge Mañach, en *Examen del quijotismo* (1950), lleva a cabo desde nuestra América una tarea que había ocupado ya a grandes ensayistas españoles como Unamuno y Ortega: rastrear, a través de la vida de don Quijote y Sancho, las claves del hombre español y de los pueblos hispánicos —tal, por ejemplo, “la vocación española misma de lo concreto”,<sup>6</sup> en palabras de Mañach, quien indaga a través de la complejidad y las contradicciones de las figuras del hidalgo y su escudero cuestiones que hacen a la matriz de la cultura hispanoamericana.

Los hombres del exilio español harán una nueva interpretación del *Quijote* en el mismo sentido de los americanos: don Quijote representa una de las dos Españas, pero alimentada ahora por una nueva lectura, que

<sup>6</sup> Cf. Jorge Mañach y Robato, *Examen del quijotismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950.

rescata sus potencialidades estéticas. A este respecto no deja de emocionarnos que, además de la presencia central de dos latinoamericanos: Mario Vargas Llosa y Margit Frenk, uno de los textos tan cuidadosamente escogidos que acompañan la edición del *Quijote* preparada por la Real Academia Española sea el magnífico ensayo de un hombre del exilio, Francisco Ayala, quien descubre certeramente otra de las claves de la grandeza de la obra: don Quijote y Sancho, a pesar de surgir en la novela, son pensados como anteriores a ella: este vivir del personaje literario con independencia del texto del que surge es rasgo de muchas de las grandes obras de la literatura universal. Otro tanto podríamos observar para ese otro protagonista fundamental del *Quijote*: la lengua española misma, que deja de ser sólo vehículo del narrar para vivir su propia vida multiplicada en registros y en voces.

Progresivamente, a lo largo del siglo XX, los lectores latinoamericanos pasarán de un tipo de interpretación del texto correspondiente a aquello que Lotman llama “estética de identidad”, en la cual se da una profunda identificación entre el código del emisor y del receptor, a una verdadera apertura o, más aún, explosión interpretativa.

Revisar las lecturas contemporáneas dedicadas al *Quijote* es casi una nueva aventura: la multiplicación de las interpretaciones, la audacia de las propuestas, es infinita y apasionante. Los muchos y penetrantes ejemplos que registra Julio Ortega en *La cervantiada* nos muestran que el *Quijote* protagoniza un fuerte proceso de reinterpretación y recreación, al modo ético y al modo estético.<sup>7</sup> Otro tanto sucede con las muy recientes obras que, preparadas en este mismo clima de homenaje a la obra a través de la cuidadosa reconstrucción de sus itinerarios en los distintos países de la comunidad de habla hispana, dan cuenta de su inmensa trayectoria.<sup>8</sup> De este modo, no sólo se lee, se disfruta y se le somete a nuevos estudios y acercamientos: también se reinventa.

<sup>7</sup> Cf. Julio Ortega, ed., *La cervantiada*. México, UNAM/El Colegio de México/Ediciones del Equilibrista, 1992.

<sup>8</sup> Basta con revisar, por tomar sólo un ejemplo, el listado de nombres y temas de una obra cuya próxima aparición se anuncia (*Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*. Ed. de José Antonio Baujín, Haydée Arango, Julián Ramil y Leonardo Sarriá, coords. La Habana, Letras Cubanas, 2005) para descubrir la enorme



Somos, de algún modo, el pueblo del *Quijote*: no sólo nos une una lengua, la española, sino que nos rodea una atmósfera de sentido, un imaginario, y uno de cuyos textos instituyentes, al que una y otra vez volvemos nuestras mejores preguntas, es el *Quijote*.

Culminación de este largo proceso es el caso de Jorge Luis Borges, quien vuelve desde el ensayo y la creación a la obra de Cervantes y muestra los abismos estéticos a que nos puede conducir la representación dentro de la representación. Borges va aún más allá de sí mismo al ofrecernos, a través del “Pierre Menard, autor del *Quijote*” —recreación borgeana de la reescritura imaginaria del libro—, un *Quijote* que es otro y es el mismo.<sup>9</sup> Con la lectura de Borges, la de la obra de Cervantes cambia cualitativamente.

Eviquemos ese poema en el que Borges conjetura que el hidalgo no salió nunca de su biblioteca, al punto que fue el personaje y no su autor quien soñó la crónica de esos sueños que es también la del niño lector que, en una biblioteca, “sueña con vagas cosas que no sabe”:

De aquel hidalgo de cetrina y seca  
tez y de heroico afán se conjetura  
que, en víspera perpetua de aventura,  
no salió nunca de su biblioteca.  
La crónica puntual que sus empeños  
narra y sus tragicómicos desplantes  
fue soñada por él, no por Cervantes,  
y no es más que una crónica de sueños.  
Tal es también mi suerte. Sé que hay algo  
inmortal y esencial que he sepultado  
en esa biblioteca del pasado  
en que leí la historia del hidalgo.

producción crítica e interpretativa, así como también la recreación literaria y artística de la obra de Cervantes que pudo darse en un solo país del continente.

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en *Obras completas*. 20a. ed. Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. I, p. 444. Para un estudio cuidadoso de la lectura que hace Borges de la obra de Cervantes véanse los trabajos de Ruth Fine (Universidad Hebrea de Jerusalén), quien recientemente visitó esta Facultad, *Cervantes en Borges o la reescritura de un canon y Borges y Cervantes: perspectivas estéticas*.

Las lentas hojas vuelve un niño y grave  
sueña con vagas cosas que no sabe.<sup>10</sup>

Muy difícil es la tarea de escoger las lecturas más representativas de este tema infinito. Pero comenzaré, a modo de homenaje, por las palabras del recientemente fallecido Augusto Roa Bastos, cuya devoción por el *Quijote* es tan radical como la de Borges, y cuya lectura desemboca nada más y nada menos que en la reescritura del libro: “Conozco bien a Cervantes, lo he leído desde niño y, a mi modo, he plagiado el *Quijote* en *Yo, el supremo*. el *Quijote* no entró en Paraguay durante la Colonia y mi país debió haber sido invadido por ese libro”.<sup>11</sup>

En *Vigilia del almirante*, Roa vincula en el mundo posible de la ficción las obras de Colón y de Cervantes:

Cien años después vendría el *Quijote*. Pero el futuro Almirante ya lo había presentado con esa especie de premonición absorta que los héroes soñados inspiran a sus lectores ingenuos y alucinados y los impulsan a imitarlos. Héroes que únicamente las grandes novelas acogen y hacen revivir en sus páginas o anticipan en el juego de fantasmas que el mito con el tiempo mantiene para esparcimiento y regalo de todos. El Caballero de la Triste Figura pudo tal vez ser imitado un siglo antes por el Caballero Navegante y ser éste su más notable antecesor. Sólo que lo hizo al revés y se convirtió en su polo opuesto. Le faltó la grandeza de alma que el otro tenía.<sup>12</sup>

Muchos son los grandes autores latinoamericanos contemporáneos que, como Roa Bastos, han rendido inteligentes homenajes al *Quijote*. Citemos un solo ejemplo más, procedente ahora de un gran poeta y ensayista, Octavio Paz, quien en “La tradición liberal”, dice:

Con Cervantes comienza la crítica de los absolutos: comienza la libertad. Y comienza con una sonrisa, no de placer sino de sabiduría.

<sup>10</sup> J. L. Borges, “Lectores”, en *El otro, el mismo*, en *Obra poética (1923-1985)*. 20a. ed. Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 215.

<sup>11</sup> Palabras de Augusto Roa Bastos en entrevista de 1990. Necesario es también acudir a la *Vigilia del almirante*. México, Cal y Arena, 1993, p. 171.

<sup>12</sup> *Idem*.

El hombre es un ser precario, complejo, doble o triple, habitado por fantasmas, espoleado por los apetitos, roído por el deseo: espectáculo prodigioso y lamentable. Cada hombre es único y cada hombre es muchos hombres que él no conoce: el yo es plural. Cervantes sonrío: aprender a ser libre es aprender a sonreír.<sup>13</sup>

El siglo XX, el siglo del descubrimiento del lenguaje, de las grandes reflexiones sobre el arte literario y la forma artística, de la recuperación de la experiencia estética, del redescubrimiento del mundo de la lectura y la escritura, de la refundación de la poética y la prosaica, nos depara infinitas interpretaciones —algunas, tal vez, ociosas o infundadas, pero muchas más enormemente productivas y apasionantes—, sobre el *Quijote*. La obra atrae particularmente a los novelistas que ven en ella un laboratorio de los grandes problemas de la narración y el lenguaje. Así dice Mario Vargas Llosa:

Tal vez el aspecto más innovador de la forma narrativa en el *Quijote* sea la manera como Cervantes encaró el problema del narrador, el problema básico que debe resolver todo aquel que se dispone a escribir una novela: ¿quién va a contar la historia? La respuesta que Cervantes dio a esta pregunta inauguró una sutileza y complejidad en el género que todavía sigue enriqueciendo a los novelistas modernos y fue para su época lo que, para la nuestra, fueron el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust, o, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, *Cien años de soledad* de García Márquez o *Rayuela* de Cortázar.<sup>14</sup>

Leemos más adelante:

Las relaciones entre la ficción y la vida, tema recurrente de la literatura clásica y moderna, se manifiestan en la novela de Cervantes de una manera que anticipa las grandes aventuras literarias del siglo XX, en las que la exploración de los maleficios de la forma narrativa —el

<sup>13</sup> Octavio Paz, “La tradición liberal”, en *Hombres en su siglo*, en *Obras completas. Fundación y disidencia: dominio hispánico*. México, FCE, 1994 (Letras Mexicanas), vol. 3, p. 306.

<sup>14</sup> M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. XXIV.

lenguaje, el tiempo, los personajes, los puntos de vista y la función del narrador— tentará a los mejores novelistas.<sup>15</sup>

Otro de los grandes novelistas latinoamericanos que rinde un lúcido homenaje de lectura al *Quijote* es Juan José Saer, para quien se debe atender a “esta especie de dismantelamiento sistemático de la epopeya que el libro propone y que debería ser [...] el punto de partida de todo análisis fecundo del *Quijote*”:

Si comparamos el itinerario del Cid con el de don Quijote vemos que sus desplazamientos son rigurosamente opuestos [...]. El Cid llega al final de su carrera totalmente transformado por cada uno de sus actos, hazañas, batallas, encuentros, de sus pleitos, de sus debates, de sus polémicas. En el caso de don Quijote encontramos en todos los episodios del libro la misma situación que se repite indefinidamente.<sup>16</sup>

Los concedores de la obra de Saer saben hasta qué punto este “dismantelamiento sistemático de la epopeya” es también el cometido narrativo del autor argentino, para quien “el *Quijote* funda uno de los aspectos principales de la literatura moderna y contribuye al desarrollo de una nueva visión del mundo, específica de nuestra época, que podríamos describir como una moral del fracaso”.<sup>17</sup>

Enorme es la devoción de Carlos Fuentes por la obra de Cervantes.<sup>18</sup> Para el autor mexicano no hay novela en lengua española posterior a Cervantes que no realice el *Quijote*, novela que supuso un cambio de eje escritural de tal magnitud que dejaría su impronta en todas las

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. XXVI.

<sup>16</sup> Juan José Saer, “Líneas del *Quijote*”, en *La narración-objeto*. Buenos Aires, Planeta, 1999, pp. 34-35.

<sup>17</sup> Cf. Graciela Speranza, “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en Adriana Rodríguez Pérsico, coord., *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh, Pittsburgh University, 2004, pp. 29-40.

<sup>18</sup> El escritor mexicano Carlos Fuentes es, según Julio Ortega, “el más cervantino narrador latinoamericano actual”. Si en *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) se dedicó a la “tradición de la Mancha” frente a la “tradición de Waterloo”, en la conferencia “William Faulkner, un Quijote trágico”, leída durante del ciclo “Visiones del

obras que lo sucedieron. Entre los muchos textos que Fuentes dedica al *Quijote* escojo *El espejo enterrado*, donde la colocación misma de la reflexión sobre la novela muestra el lugar decisivo que ocupa en la tradición cultural hispanoamericana. Dice allí Fuentes que “con *Don Quijote de la Mancha* Cervantes funda la novela moderna en la nación que con más ahínco rechaza la modernidad”. La paradoja no acaba allí, sino que se continúa en una serie no menos llamativa. Segunda paradoja: con los avatares del personaje de don Quijote, hombre de fe, se logra instituir la incertidumbre, la duda, la multiplicidad de puntos de vista: “El genio de Cervantes consiste en que, habiendo establecido la realidad de la fe en los libros que Don Quijote tiene metidos en la cabeza, ahora establece la realidad de la duda en el libro mismo que don Quijote va a vivir: la novela *Don Quijote de la Mancha*”. Y tercera paradoja: el *Quijote* incluye todos los géneros literarios de su época, y esta suma de formas discursivas “viejas” da lugar al surgimiento de un género nuevo, un género de géneros, la novela, dotada para incluir la multiplicidad de temas, géneros, puntos de vista.<sup>19</sup> Señala también Fuentes que “los personajes descubren que están actuando dentro de la novela y siendo juzgados por los múltiples puntos de vista de una entidad nueva y radicalmente moderna: el lector de libros publicados por esa otra novedad, la imprenta”.<sup>20</sup>

Para concluir quiero ofrecer mi propio homenaje personal, como lectora latinoamericana, al *Quijote*, y volver a un capítulo cuyas potencialidades estéticas se escaparon, creo, al propio Borges, aunque no a Alejo Carpentier. Se trata del capítulo que narra los sucesos que tuvieron lugar en torno del retablo de maese Pedro, una historia de

*Quijote*”, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en abril de 2005, comparó a Miguel de Cervantes con el autor norteamericano William Faulkner, en cuanto, en su opinión, el primero “revolucionó la novela europea a partir de la comedia” y el segundo “la norteamericana a partir de la tragedia”. El escritor mexicano, al ser investido como doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Castilla-la Mancha, afirmó además que “no hay novelista después del *Quijote* que no lo plasme” y que “la tradición de Cervantes no muere, se desplaza desde Borges a Gabriel García Márquez”.

<sup>19</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*. México, FCE, 1992 (Tierra Firme), pp. 187-189.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 189.

leyenda representada en una función de títeres en un retablo popular en una venta que a su vez está dentro de una novela que a su vez está dentro de las páginas del libro que estamos leyendo, donde presentamos una representación dentro de la representación dentro de la representación... Este pasaje encierra a la vez tal densidad significativa que suelo volver a él en mis clases de literatura y de estética, para hacer que los alumnos se deslumbraran cada vez ante él como yo misma quedo siempre deslumbrada.

En el momento mismo en que descubrimos que don Quijote, tan cautivado como está su seso con la historia del rapto y el rescate de Melisendra, decide ayudar a los amantes a escapar de la persecución del rey moro y, espada en mano, empieza a descabezar títeres y *fazer* nuevos entuertos, provocando nuestra risa más espontánea, hago que los alumnos se detengan y descubran que, al caernos de risa también nosotros, los nuevos lectores, hemos caído en la misma trampa. Nos reímos de ese personaje que confunde realidad y ficción cuando, metidos en el mismo juego, nosotros también hemos confundido realidad y ficción: no fuimos menos ingenuos al creer que ese don Quijote es real. Nosotros, que nos creíamos lectores tan objetivos y distantes, hemos sido capturados por la trampa y hemos caído también en la tentación de confundir nuestro mundo con el mundo del libro, convertidos de maliciosos en crédulos, de adultos en niños, tragados por la obra de Cervantes como ésta, en el umbral, fue devorada por América y devoradora de América.

Somos —lo dije una vez y lo reitero— el pueblo del *Quijote*. Pocos símbolos, pocas experiencias, pocos guiños de complicidad nos unen todavía con tanta fuerza a los hispanoamericanos como ese reconocimiento general del mapa de nuestras desdichas que se da a través de una misma lengua, de unas mismas claves culturales y de la fuerza liberadora de esas claves que es el *Quijote*. En la soledad de la lectura íntima y silenciosa nos invade la fuerza regeneradora del genio de Cervantes, de la risa liberadora propiciada por quien fue a su vez genial sentidor y portentoso combinador de los mil registros discursivos que sólo un libro es capaz de contener, que sólo un libro contiene.

## Prólogos que se le olvidaron a Cervantes

● JAVIER GALINDO ULLOA

A la memoria de mi madre, Ana María Ulloa Martínez (1931-2005), quien escuchó (y escucha), sonriendo, esta locura solitaria.

Don Miguel de Unamuno cuenta la famosa anécdota de Simón Bolívar en los últimos días de su vida, cuando éste le preguntó a su médico “si sospechaba quiénes habían sido los tres más insignes majaderos del mundo, y al decirle el médico que no, contestó el libertador: ‘Los tres grandísimos majaderos hemos sido Jesucristo, don Quijote y... yo’”.<sup>1</sup> La actitud gloriosa de estos personajes vive presente en el pensamiento de políticos y escritores americanos que continuaron con la realización del ideal bolivariano de la América unida, como el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889) y el puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903), quienes, siguiendo la labor revolucionaria de José Martí (1853-1895), combatieron la tiranía heredada de la colonia española, imperante entonces en su respectivo país de origen, por medio del uso de la palabra y las armas para independizar América Latina. Su objetivo era escribir, hacer la revolución total y educar al pueblo. Sin educación no habría libertad. Educar al hombre era el único fin moral; asimismo, el ideal en la escritura.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, “Don Quijote y Bolívar”, en *Antología*. Pról. de José Luis Aranguren. 2a. reimp. México, FCE, 1982 (Popular, 62), p. 259.

<sup>2</sup> Inspirados en aquellos “grandísimos majaderos”, Montalvo y Hostos leen, escriben y estudian sobre el porvenir del hombre americano. Sus indagaciones filosóficas, políticas y literarias se concentran en una gran cantidad de artículos, ensayos y discursos, que se publicaron durante y después de su vida. Montalvo escribe dos de sus

El objetivo de nuestro ensayo es destacar los ideales cervantinos en el prólogo a *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, escrito por Juan Montalvo, autor en quien nos centraremos para el presente análisis. Extraído del último de los *Siete tratados* (1882-1883) del escritor ecuatoriano, este extenso ensayo de doce capítulos, titulado “El buscapié. Prólogo”, manifiesta el origen de la creación de su obra, las diversas etapas de su proceso y la explicación de sus intenciones literarias de acuerdo con las circunstancias de producción. También comenta sobre el genio, el arte, la imitación y el plagio. Se inspira en el “Prólogo al lector” de la segunda parte del *Quijote* en el que Cervantes explica los motivos para continuar su historia a partir de la rivalidad que tuvo con Alonso Fernández de Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo. El prólogo de Montalvo cuestiona este conflicto literario y defiende a capa y espada el lenguaje español de Cervantes contra los escritores y críticos que lo vilipendian o interpretan equivocadamente el sentido de la novela (por ejemplo, el ilustre Diego Clemencín).<sup>3</sup>

Juan Montalvo nace en un lugar de los Andes, llamado Ambato, el 13 de abril de 1832, dos años después de que la Gran Colombia se había desintegrado. En medio de un ambiente político inestable y de guerras civiles, Montalvo carece de buena educación escolar y, por tal razón, su hermano mayor, Francisco, se lo lleva a la capital, Quito, en 1846 para estudiar gramática española y latina en el instituto de enseñanza

mejores libros: *Siete tratados* (1882-83) y *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1885); Hostos: *La peregrinación de Bayoán* (1863), *Moral social* (1888) y “La educación científica de la mujer” (1873) —texto que se inscribe actualmente en la corriente de la literatura de género—, entre un material numeroso de ensayos, discursos, diarios y cartas, que se halla reunido en una edición de catorce tomos. (Cf. Eugenio María de Hostos. *Obras completas I-XIV*. Edición conmemorativa del gobierno de Puerto Rico 1839-1939. La Habana, Cultural/Obispo y Bernaza, 1939.) La historiadora Gabriela Cano dice: “Son ensayos de género, entre muchos otros: ‘La mujer’ (1869), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda; ‘La educación científica de la mujer’ (1873), del puertorriqueño Eugenio María de Hostos”. (“Prólogo” a Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*. México, FCE, 2005 (LM, 139), p. 17.)

<sup>3</sup> Algo semejante ocurre con el prólogo de la segunda edición de 1873 de *La peregrinación de Bayoán*, donde Hostos conserva el estilo de defender su libro contra los ilustres españoles que lo han desvalorizado, puesto que el personaje principal clama por el ideal de justicia y libertad para Puerto Rico, negado entonces por el imperio español.



secundaria del Convictorio de San Fernando. Dos años más tarde ingresa en el Seminario de San Luis para estudiar filosofía. Es lector de las *Vidas paralelas* de Plutarco, las *Décadas* de Tito Livio y los *Doce Césares* de Suetonio entre otras biografías de hombres ilustres de la Antigüedad. Se matricula en la universidad para estudiar jurisprudencia y filosofía y, al año siguiente, por influencia política de sus hermanos mayores, es nombrado secretario del Convictorio de San Fernando. En 1853 regresa a Ambato, después de abandonar los estudios de derecho y la secretaría del Convictorio de San Fernando. Allí se dedica a estudiar lenguas modernas: inglés, francés e italiano, así como también a leer y a escribir, y colabora, esporádicamente, en un periódico liberal, *La Democracia*, dirigido por su hermano Francisco, publicando sus primeros artículos. Con el sueño de viajar a Europa, Juan aprovecha la ocasión para que un amigo de la familia, el general Urbina, ministro plenipotenciario de Roma, se lo lleve como adjunto civil de la legación ecuatoriana de la capital italiana. Llega primero a París, donde su mayor alimento espiritual es visitar museos, bibliotecas, recintos históricos y conocer a sus escritores franceses preferidos: Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand y, sobre todo, Lamartine. Luego viaja a Italia, cruzando por Suiza, con la inquietud de conocer la cultura renacentista. En julio de 1858 se establece en París como secretario de la legación ecuatoriana, y tiene la oportunidad de conocer en persona a Lamartine, escritor ya anciano, abandonado y endeudado. Montalvo se hace amigo suyo y trata de ayudarlo invitándolo a viajar a América para promover también su obra: “¡Qué feliz me encontraría yo siendo su guía en este largo viaje!”, relataba Montalvo en un artículo suyo. A mediados de 1859, decide viajar a Ecuador, pero recorre nuevamente Suiza, Italia y también España. Aunque su paso por este país fue fugaz, el conocimiento de la lengua española lo lleva a la lectura del *Quijote* y a reconocerse con su propia identidad. Como dice el crítico Ángel Esteban:

Y la lengua, que es visión, ordenamiento y concepción del universo, se presenta ante sus oídos como un material que da coherencia y justifica su misma vida. Sus preferencias rondaron alrededor de la zona andaluza, y el aventurero se adentró en las orillas del Genil, en la Vega y la misma ciudad de Granada, al pie de la Alambra; exploró

asimismo la oscura Sierra Morena, tantas veces recorrida por don Quijote y su escudero. La mezquita cordobesa fue otro de los puntos obligados, donde meditó sobre cómo las edades cambian, las civilizaciones también, y sólo un dios inmutable existe eternamente sin estar sujeto a las leyes de la contingencia.<sup>4</sup>

Bajo este paisaje poderoso en su mente, Montalvo regresa a su país natal, donde la situación política es más agravante que antes. Un nuevo tirano ha asumido el poder: Gabriel García Moreno, de carácter conservador y autoritario; además de ser poeta, conservó un régimen teocrático.

En 1866, Montalvo escribe y publica la revista política *El Cosmopolita*, en Quito. Como dice Esteban:

En ella publicará algún poema, reivindicará un cristianismo auténtico, alejado del fácil y servil clericalismo, y trabará unas duras lecciones de gobierno, en las que García Moreno queda reflejado, retratado e interpelado. Es ésta la primera gran obra de Montalvo, en la que se descubre la vocación del ecuatoriano hacia la prosa doctrinaria, el ensayo, la discusión.<sup>5</sup>

*El Cosmopolita* deja de publicarse en 1869, cuando de nuevo toma el poder García Moreno, quien había estado ausente por unos años en la presidencia. Montalvo, quien lo había criticado en su revista, sale inmediatamente y se refugia en la legación de Colombia, y toma el camino para Ipiales, en la frontera entre Ecuador y Colombia. Luego pasa a Tumaco y de ahí a Panamá. Viaja de nuevo a París, donde llega como proscrito y no como diplomático. Pronto regresa a Panamá, pasa a Lima, y se radica por fin en Ipiales, hasta 1875. Durante ese tiempo de exilio y soledad, escribe el grueso de sus dos obras capitales: *Siete tratados y Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, a mediados de 1870.

<sup>4</sup> Ángel Esteban, "Introducción", en Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ed. de Ángel Esteban. Madrid, Cátedra, 2004 (Letras hispánicas, 567), p. 22.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 24.

El 6 de agosto de 1875, un grupo de liberales asesina a García Moreno. Entonces Montalvo escribe: “Mía es la gloria, mi pluma lo mató”. Al tirano lo sucede otro: Ignacio Veintimilla, a quien más aborrece el escritor y lo ridiculiza en *Capítulos...* como un delincuente al que ajustician ahorcándolo (cap. XLVI). Cuando vuelve a Quito, Montalvo emprende otro trabajo editorial con la revista *El Regenerador* (1876-1878), oponente a la dictadura de Veintimilla. Tras un periodo de cuatro meses de exilio, el escritor ecuatoriano viaja de nuevo a Ipiiales, en 1879, y tiempo después, en Panamá, comienza a publicar sus “Catalinarias” en el periódico *La Estrella de Panamá*, que critica el poder de las tiranías y, en específico, de Veintimilla. En 1881, Montalvo viaja al Viejo Continente cargando bajo el brazo los manuscritos de las obras escritas en los setentas, y en Francia trata de publicar todo su material inédito. En 1883 termina de corregir los *Siete tratados*, que aparecen publicados en Besancon. Con esta obra, Montalvo adquiere prestigio literario. Viaja nuevamente a España, donde pretende conseguir un sillón en la Real Academia. Emilio Castelar, Juan Valera y Núñez de Arce apoyan su candidatura, y Emilia Pardo Bazán, Campoamor y otros escritores lo orientan para relacionarse en los ámbitos culturales de la capital española. Al ver frustrada su anhelada postulación, Montalvo decide terminar la versión definitiva de los *Capítulos...*, en 1885, y comienza a escribir y a dar a la prensa la que será su tentativa final de publicación periódica, *El Espectador*, y redacta un último tratado, la *Geometría moral*, que se publicará póstumamente.

El estilo ensayístico de los *Capítulos*<sup>6</sup> demuestra el amor que hay por la lengua española de Cervantes, por el uso de galicismos y el estilo neoclásico, y por la combinación genérica de poesía y ensayo.

<sup>6</sup> Se trata de una obra indefinible. Montalvo la considera como un ensayo más que una novela: “Tómese nuestra obrita por lo que es —un ensayo, bien así en la sustancia como en la forma, bien así el estilo como el lenguaje”. (“El buscapié. Prólogo”, en *ibid.*, p. 115.) El crítico Enrique Anderson Imbert afirma: “La actitud de Montalvo al ponerse a escribir el libro (*Capítulos...*) fue la del ensayista, no la del narrador [...] Con tantos intereses teóricos Montalvo, en vez de escribir un ensayo, escribió ambiciosamente una novela; pero el ensayo acabó por invadir la novela”. (Enrique Anderson Imbert, *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México, El Colegio de México, 1948, pp. 105-106.)

Bajo esta sombra poética se transfiguran el pensamiento cristiano y los enemigos políticos de Montalvo, persiste el retrato irónico de don Quijote, que padece los más cruentos golpes y burlas de sus oponentes, y la reconstrucción de giros y refranes de Sancho Panza.

En su prólogo, el escritor ecuatoriano recurre al uso de superlativos para valorar al autor del *Quijote*: “Miguel de Cervantes es el más singular, el más feliz de los grandes escritores modernos; los escritores no tienen que soltar el moco y soplarse amenazando, cuando decimos de España que no tiene sino a Cervantes”.<sup>7</sup>

La pluma fue su instrumento y la escritura fue su ciencia: “Para ser uno de los más peregrinos, más admirables escritores, no hubo menester esa sabiduría universal con que algunos la enriquecen desmedidamente, dadivosos de lo que a ellos mismos les falta [...] Cervantes había estudiado poco y supo algo de todo”.<sup>8</sup>

La espada de Cervantes es la risa con la cual vence a sus detractores: “La risa, pues, divinidad sutil que se cuele en todas partes, huye del cementerio, tiene miedo a los muertos”.<sup>9</sup> De esta forma, Montalvo define la dualidad del *Quijote* como una combinación de dos caras en conflicto: “la una que mira al mundo real, la otra al ideal; la una al corpóreo, la otra al impalpable”.<sup>10</sup> El hombre está formado por esta dualidad entre lo misterioso y lo visible, de lo trágico y lo cómico. Es un ser incompleto por esta transformación sentimental del llanto a la risa y de la risa al llanto; un ser contradictorio por la necesidad de actuar con el bien o con el mal de acuerdo con la circunstancia ajena a su voluntad. Montalvo retoma este tema de la dualidad de lo risible y lo triste, que ha sido olvidado, entonces, por la crítica española. Intenta entender en los personajes, y en el hombre mismo, los vicios que definen su comportamiento y educación. Escribe el ecuatoriano: “Cervantes enseñó deleitando, propagó las sanas máximas riendo, escarneció los vicios y barrió con los pervertidores de la sociedad humana; de don-

<sup>7</sup> J. Montalvo, *op. cit.*, p. 128.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 91.

de viene a suceder que su alma disfruta de la luz eterna y su memoria se halla perpetuamente bendecida”.<sup>11</sup>

Con esta arma de la risa, Cervantes logra entrar a la inmortalidad, porque el efecto del *Quijote* es el de una catarsis aparentemente tranquila y sin reacción alguna en el lector. Su risa es más prudente que desmedida: “Escritor cuya habilidad alcanza la obra maestra de mantener a los lectores en perpetua risa invisible, es una gran escritor [...] La risa agigantada es como un sátiro de horrible catadura”.<sup>12</sup>

En América, los lectores criollos leen y comprenden mejor el *Quijote* que en España, desde que el libro arriba a las Indias en 1605, proveniente de una embarcación española (una, dirigida a México y, la otra, a Tierra Firme), al poco tiempo de haberse impreso en Madrid. Dice el historiador Irving A. Leonard: “La atención que en esta mascarada del Nuevo Mundo se prestó a los aspectos puramente cómicos de don Quijote y su escudero refleja también con exactitud la incapacidad contemporánea de la propia España para apreciar el profundo sentido de estos protagonistas principales”.<sup>13</sup>

En la época de la conquista, las novelas de caballerías habían tenido un gran público lector por parte de los mismos conquistadores, pero en las postrimerías del siglo XVI, empezó a existir el gusto por las historias de carácter realista y satírico. Como dice Leonard: “*La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes* (aun en su versión expurgada), el *Guzmán de Alfarache*, y finalmente el *Quijote*, combinaron mágicamente los elementos del libro de caballerías, lo pastoril y lo picaresco, y casi desplazaron del todo a los viejos favoritos”.<sup>14</sup>

Durante el siglo XVIII, cuando el colonialismo español parecía no cambiar sus ideas políticas, hubo una mayor influencia de libros de pensadores europeos (Montesquieu, Voltaire y Rousseau) que motivaban a los criollos y mestizos ilustrados a rebelarse mental y políticamente del imperio español.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>13</sup> Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*. 1a. reimpr. Trad. de Mario Monteforte Toledo, revisada por Julián Calvo. México, FCE, 1996, p. 252.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>15</sup> Cf. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*.

Tras los primeros movimientos independentistas en México, con fray Servando Teresa de Mier, Miguel Hidalgo y José María Morelos, y en Sudamérica con O'Higgins, San Martín y Simón Bolívar, se reconoce, paradójicamente, la herencia cultural de España y la lengua española como la mejor vía para romper el cerco político colonial mediante manifiestos y ensayos contestatarios de los escritores liberales y revolucionarios. Martí, Hostos, Montalvo y hasta Rubén Darío hacen uso de la lectura del *Quijote* para valorar el espíritu de fe, libertad y justicia sobre el atraso educativo y caos social que se vive en tierras americanas.

La lengua española es un medio de emancipación para los escritores modernos de América. Es el mejor uso para tomar conciencia de la situación dictatorial y de la crisis política del nuevo continente. La lectura del *Quijote* es una lección moral para construir al hombre en su complejidad social y psicológica.

Una de las ventajas positivas de lo que produjo el contacto lingüístico de España y América fue la expresión de la verdad en español para demandar la liberación de los pueblos americanos. Como afirma el humanista Mariano Picón-Salas: "La lengua española es un admirable símbolo de independencia política: lo que impidió por la acción de Bolívar y San Martín, por el fondo de historia común que se movilizara en las guerras contra Fernando VII, que fuésemos para los imperialismos del siglo XIX una nueva África por repetirse".<sup>16</sup>

La frontera entre la expresión del indio, mestizo, criollo, la raza negra y la española se romperá gracias a una sola expresión de la verdad que abarque cualquier entendimiento humano. Martí, Hostos y Montalvo expresaron sus ideas bajo la corriente ética y social de Europa para adoptarla a la circunstancia de los americanos. Como dice Pedro Henríquez Ureña, el escritor americano toma "sus ejemplos en Europa, pero

México, FCE, 2001 (Biblioteca Americana). El autor afirma que por "aquel tiempo se había proclamado la independencia de los Estados Unidos, y nuevas doctrinas políticas se difundían por las colonias hispánicas, principalmente a través de los libros franceses, que se leían con no mucho secreto. Montesquieu, Voltaire y Rousseau se contaban entre los autores de mayor influencia" (p. 98).

<sup>16</sup> Mariano Picón-Salas, *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. 2a. ed. 8a. reimp. México, FCE, 1992 (Colección Popular, 65), p. 55.

piensa en América”,<sup>17</sup> porque, además: “En literatura [...] Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma”.<sup>18</sup>

En el momento en que Montalvo escribe los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, España es, entonces, el país menos europeo de Europa. El ensayista ecuatoriano reconoce que Cervantes es el único escritor europeo y universal fuera de su nación; hace suya la lectura del *Quijote*, cuyo estilo cómico y satírico es el bien para los americanos liberales. Escribe el ecuatoriano: “Nuestro ánimo ha sido disponer un libro de moral [...] Si él (Cervantes) llegare a caer por aventura en manos de algún culto español, queda advertido este europeo que hemos escrito un *Quijote* para la América española, y de ningún modo para España”.<sup>19</sup>

Para Montalvo, Cervantes es un autor inimitable, cuyo lenguaje, criticado entonces por la Academia de la Lengua como el más incorrecto, es el más armónico para expresar el sentido moral del hombre. Bajo el idioma de Cervantes se llega a la verdad de las cosas, a la purificación del alma. Imitando el estilo de *La divina comedia*, Montalvo se convierte en el Dante extraviado en una región oscura, Cervantes (la razón) lo guía para descubrirle la luz de la lengua castellana (la señora de la verdad). Las sombras que aparecen sucesivamente son los rivales del guía y otros escritores del purgatorio. El desenlace del prólogo, “El buscapié”, termina con una imagen dantesca:

Y, tú, Cervantes, a quien he tomado por guía, como Dante a Virgilio, para mi viaje por las oscuras regiones de la gran lengua de Castilla, echa sobre mí los ojos desde la eternidad, y anímame; llégate a mí, y apóyame; dirígeme la palabra, y enséñame. Cuando yo te pregunte: maestro, ¿quién es esa sombra augusta que a paso lento está siguiendo la orilla de ese río? Tú has de responder: inclínate hijo, ése es don Diego Hurtado de Mendoza.

Maestro, ¿quién es el espectro que allá va alto y sereno, los ojos vueltos arriba? —Ése es Fernando Rojas, autor de la *Celestina*, saludale.

<sup>17</sup> P. Henríquez Ureña, “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, en *Obra crítica*. Pról. de Jorge Luis Borges. México, FCE, 1981 (Biblioteca Americana), p. 242.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>19</sup> J. Montalvo, *op. cit.*, p. 169.

Maestro, ¿quién es ese espíritu que se agacha a beber en esa fuente, debajo de estos acopados mirtos? —Es Moratín, llamado Inarco Celenio. A éste no le hables: huirá como una cervatilla; es tímido y esquivo como una virgen vergonzosa.

Maestro, ¿quién es esa alma rodeada de un resplandor divino, que está echándole la mano al cuello a ese arco iris? —Ése se llama don Gaspar de Jovellanos, hijo. Es el pontífice de los escritores: llégate a él, y dobla la rodilla.

Y agora, mi buena señora, me acorred, pues que me es tanto menester”.<sup>20</sup>

A causa de pleuresía, Montalvo fallece el 17 de enero de 1889, en París. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* se publica de forma póstuma en 1895. A partir de entonces, esta obra adquiere trascendencia en la literatura moderna y contemporánea, por la bella expresión de su prosa. Miguel de Unamuno, que probablemente escribió su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) leyendo los *Capítulos...*, advierte que es “la indignación lo que salva la retórica de Montalvo”.<sup>21</sup> Enrique Anderson Imbert, además de retratarlo como un ecuatoriano enfermizo, solitario e insatisfecho en su vida sexual, lo considera como el escritor moderno del siglo XIX español, cuya escritura se basa en el arte de lo fragmentario: “Su literatura fue concebida fragmentariamente; y son fragmentos los que aseguran a Montalvo uno de los primeros lugares en la historia de nuestra literatura”.<sup>22</sup>

Por su parte, Gérard Genette vacila en afirmar si los *Capítulos...* son un pastiche del *Quijote*.<sup>23</sup> Ángel Esteban opina que Montalvo se adelanta a la historia de Pierre Menard de Jorge Luis Borges, pero sin

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>21</sup> M. de Unamuno, *apud* A. Esteban, “Introducción” a J. Montalvo, *op. cit.*, p. 69.

<sup>22</sup> Cf. E. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 191. En otro párrafo agrega: “Tan buen artesano era que a veces a uno no le interesa qué es lo que dice sino cómo lo dice”.

<sup>23</sup> Cf. Gérard Genette. *Figuras V*. Trad. de Ariel Dillon. México, Siglo XXI Editores, 2005. Dice el autor: “desde la continuación apócrifa de Avellaneda (1614), infiltrada entre las dos partes auténticas (1605, 1615), hasta los *Capítulos olvidados por Cervantes* (1882) [*sic*] de ese otro Montalvo (Juan, el ecuatoriano), pastiche —me dicen— casi tan tardío y tan fiel como el de Menard, que por otra parte no lo es o más bien que lo es demasiado para serlo” (p 113).



haber escrito el *Quijote* copiándolo, sino que “sustituyó a Cervantes y redactó lo que le faltaba a su magna obra. Para ello siguió los mismos métodos que el personaje de Borges: conocer bien el español, asimilar la fe católica, tener un buen acopio de materiales caballerescos y tradiciones hispánicas, manejar los refranes con habilidad”.<sup>24</sup>

Montalvo también se convierte en nuestro guía para viajar por el mundo literario y ético de Cervantes. “El buscapié. Prólogo” es un ensayo que nos enseña la ruta imaginaria de la literatura española y europea en torno al *Quijote*. Nos protege de los prejuicios de los cánones literarios que pretenden delimitar las ideas de la novela de Cervantes a una sola forma de interpretación; nos ayuda a encontrar la vía de salvación por medio de una lectura intuitiva y placentera y a conocer la moral del hombre a través del buen uso de la lengua española. Cada lector ríe, llora y aprende a ser don Quijote y Sancho en el breve tiempo de nuestra vida.

<sup>24</sup> A. Esteban, “Introducción” a J. Montalvo, *op. cit.*, p. 15.



*Quixote e Sancho*, de Portinari:  
Carlos Drummond de Andrade ilustra

● MARTHA PATRICIA REVELES

A Liliana Weinberg y Valquiria Wey

A Felipe y Graciela

El lector es convocado, por lo mismo, a sumarse a esta empresa quijotesca de la letra mutua.

Julio Ortega, *Noticia, La cervantiada*

A semejanza de los buenos poetas épicos descritos por Platón en el diálogo *Ión*, don Quijote atrae, inspira y encadena a través del entusiasmo. ¿Quién no ha sucumbido? Sancho Panza no pudo, tampoco los lectores. Algunos de ellos han necesitado contrarrestar el sortilegio, unos escribiendo, otros pintando. Todo lo relacionado con el loco manchego, convencido de haber sido encantado, participa de su desmesura.

La desmesura de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no sólo consiste en confundir la ficción con la realidad, sino en ser, después de la Biblia, el libro más leído, traducido y comentado; y en incitar múltiples interpretaciones y osadas propuestas. Me refiero tanto a textos como a obras pictóricas.

Don Quijote y Sancho Panza arribaron al plano pictórico en 1618, cuando un dibujante anónimo grabó sus figuras para la primera edición inglesa del libro de sus aventuras.<sup>1</sup> Después de 400 años de su primera

<sup>1</sup> Cf. Antonio Rodríguez, "Actualidad del *Quijote*", en *Imagen y magia. El Quijote en el Museo de San Carlos noviembre-diciembre 1993*. Colección del Museo Iconográfico del Quijote. México, Museo de San Carlos, 1993 [sin pág.]. Ils.

edición, el número de artistas plásticos que han hecho del *Quijote* su tema rebasa la cifra de los 120.<sup>2</sup>

En 1956, el pintor brasileño Candido Portinari (1903-1962) ingresó a la orden de exégetas gráficos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*<sup>3</sup> con una serie de 21 dibujos a lápiz de color, encomendados por la editorial brasileña José Olympo para ilustrar la novela de Cervantes.<sup>4</sup> Sin embargo, ese proyecto nunca se concretó. Los dibujos corresponden a los capítulos I, III, VII, VIII, X, XVII, XVIII, XXV, de la primera parte, y a los capítulos X, VII, XXV, XXX, XXXIV, XLI, XLV, LIV, LVIII y LXXIV de la segunda.

<sup>2</sup> Cf. Gerardo Estrada, “Nuestro señor don Quijote”, en *ibid.* [sin pág.]. Entre ellos se cuentan Gilberto Aceves Navarro, Raúl Anguiano, Enrique Altamirano, Bernardo Barranco, Arnold Beldkin, Juan Burguete Albalat, Federico Canesi, Casasola, Pedro Coronel, Corot, Francisco Corzas, José Chávez Morado, José Luis Cuevas, Salvador Dalí, Honoré Daumier, Delacroix, Álvaro Delgado, Gustave Doré, José Estebañez, Manuel Felguerez, Gabriel Flores, Lima de Freitas, Elvira Gascón, John Gilbert, Alberto Gironella, Xavier Gómez Rubio, Francisco de Goya, Francisco Javier Guadarrama, Ismael Guardado, Hayman, Garbriel Hernández Ledesma, William Hogart, Francisco Icaza, J. Jiménez, Tony Johannot, Ricardo Marín, Carlos Mérida, Benito Messeguer, Moreno Carbonero, Roberto Montenegro, Octavio Ocampo, Mariano Orozco Rivera, Carmen Parra, Pelegrín Clavé, Humberto Peraza, Pablo Picasso, Eduardo Pisano, José Guadalupe Posada, Antonio Quirós, Jesús Reyes Ferreyra, Lorenzo Rafael, Antonio Rodríguez Luna, Román, Julio Ruelas, André Salgo, José Luis Samper, Santiago de Santiago, Sorolla, Rufino Tamayo, Joaquín Vaquero Tercios, Antonio Winkelhofer, Alfredo Zalce, José Vela Zaneti, Zuloaga.

<sup>3</sup> Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, *apud* Antonio Monegal, comp., *Literatura y pintura*. Madrid, Arco-Libros, 2000, pp. 109-135.

<sup>4</sup> Projeto Portinari y Maria Inês Duque Estrada, *apud* Candido Portinari, *Candido Portinari*. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur, producido y editado por el Banco Velox Pablo de Assis Chautebriand. Buenos Aires, 1997, 279 pp. Lams., pp. 254-271. Desconozco si por petición directa o por elección de los editores, pero otras obras de Candido Portinari aparecieron como ilustraciones del libro infantil *Maria Rosa-Everyday from and Carnival Frolic with Children in Brasil* de Vera Kelsey (1942), de dos obras de Joaquim Machado de Assis, *Memorias póstumas de Bras Cubas* (1944) y *O alienista* (1948), de dos textos de José Lins do Rego *Os cangaceiros* de (1954) y *Niño de ingenio* (1959), de *La puissance et la gloire* (1960) —traducción al francés de una obra del escritor inglés Graham Greene—, de *Terre Promise* y *Les roses de septembre* de Andrés Maurois y de *Antología poética* de Nicolás Guillén (1961).

Fue en 1973, doce años después de la muerte del pintor, cuando la editorial brasileña Diagraphis publicó el libro *Dom Quixote*,<sup>5</sup> que contenía los 21 dibujos de Portinari junto con 21 poemas del poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade (1902-1988). Esos poemas también forman parte del libro *As impurezas do branco* de Drummond de Andrade, bajo el título *Quixote e Sancho, de Portinari*, que fue editado el mismo año de 1973.<sup>6</sup> Entre otras formas poéticas, Drummond de Andrade utilizó el soneto, la balada y la poesía visual.<sup>7</sup>

Con esos poemas, Carlos Drummond de Andrade ingresó a la orden de los poetas exégetas de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Entre ellos se cuentan: Francisco Acuña de Figueroa, Dámaso Alonso, Rubén Bonifaz Nuño, Jorge Luis Borges, Rubén Darío, Salvador Díaz Mirón, León Felipe, Guillermo Matta, Manuel José Othon, Ricardo Palma, Nicanor Parra, Vicente Riva Palacio, Esteban de Terralla y Landa.<sup>8</sup>

La organización del libro *Dom Quixote* propone una lectura que manifiesta la relación entre las tres obras. Encontramos en cada página impar una cita proveniente de la novela de Miguel de Cervantes (traducida al portugués). Después de darle vuelta a la hoja, lo primero que vemos, en la siguiente página non, es un dibujo de Candido Portinari y al mirar hacia la página opuesta (la página par) hallamos un poema.

La estructura del libro expone el vínculo de los poemas con los dibujos y de ambos con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y, por consiguiente, nos coloca irremediamente ante la compleja y apasionante relación entre la palabra y la imagen, entre la pintura y la poesía, entre Candido Portinari y Carlos Drummond de Andrade.

<sup>5</sup> Cf. Alice Áurea Penteadó Martha, *Drummond e Portinari: Leituras do Quixote*, en <[www.ucm.es/info/especulo/numero23/drummond.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/drummond.html)>. De acuerdo con la autora, el libro fue reeditado en 1998 bajo el patrocinio de Petrobrás.

<sup>6</sup> Carlos Drummond de Andrade, *As impurezas do branco*. 4a. ed. Río de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, 1978, pp. 62-78.

<sup>7</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Antología poética*. Trad., pról., notas y cronol. de Claudio Murilo. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1986, pp. 104-119; del mismo autor: *Itabira. Antología*, [México, Visor, 1990] p. 159. Algunos de los poemas de Drummond de Andrade han sido traducidos al español.

<sup>8</sup> Véase Carlos Drummond de Andrade, *Farewell*. Río de Janeiro, Record, 1996, pp. 74-75. Años después, don Quijote aparece aludido en el poema "O malvindo".

Se trata en específico de una relación de tipo consecutiva entre dos sistemas de signos, es decir, donde una de las obras, el texto o la imagen, es preexistente.<sup>9</sup> De este modo, los dibujos de Portinari funcionan como ilustraciones a la novela de Miguel de Cervantes porque ésta es anterior a los dibujos;<sup>10</sup> mientras que los poemas de Drummond de Andrade se hallan en una relación efrástica, pues los dibujos los anteceden.<sup>11</sup>

Obviamente ambas obras existen encadenadas a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pero con un matiz de diferencia entre ellas. Don Quijote rige los dibujos, y éstos junto con la novela presiden los poemas. Es decir, si los dibujos nos remiten a la novela, para leer los poemas debemos remitirnos al mismo tiempo tanto a los dibujos como a la novela de Cervantes. Este juego representacional creador de abismos estéticos está en absoluta consonancia con la novela.

En otras palabras, los dibujos en tanto que ilustraciones son una representación visual de una representación verbal. Los poemas son efrásticos, esto es, son “la representación verbal de una representación visual”,<sup>12</sup> pero como los dibujos son a su vez la representación de un texto anterior, conocido por el poeta, los poemas son también construcciones intertextuales. Por ello propongo abordarlos desde la perspectiva de la comparación interartística, ya que el carácter efrástico de los poemas permite apreciar la interacción entre dos sistemas de representación y su cualidad intertextual hace posible observar la lectura que Drummond hizo del *Quijote*.

Por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que yo soy don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado

<sup>9</sup> Á. Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, apud A. Monegal, comp., *op. cit.*, p. 112.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>12</sup> James Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1993, pp. 9-45.

el Caballero de la Triste Figura; y puesto que las propias alabanzas envilecen, esme forzoso decir yo tal vez las mías, y esto se entiende cuando no se halla presente quien las diga; así que, señor gentil-hombre, ni este caballo, esta lanaza, ni este escudo ni escudero, ni todas juntas estas armas, ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza, os podrá admirar de aquí adelante, habiendo ya sabido quién soy y la profesión que hago.<sup>13</sup>

En el principio fue la desmesura. A semejanza de Gustave Doré y de Salvador Dalí, el primer dibujo de la serie realizada por Candido Portinari corresponde a la pérdida del juicio de don Quijote (capítulo I, Primera parte). Carlos Drummond de Andrade eligió un soneto.

## II. Soneto da locura

A minha casa pobre é rica de quimera  
e se vou sem destino a tropejar espantos,  
meu nome há de romper as mais nevoentas era  
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel de batalhas  
jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno.  
Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho,  
o que nele recolho é o olor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra  
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,  
o torto endireitando, héroi de seda e ferro,  
e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens,  
na fêrvida obsessão de que enfim a bendita  
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

Como señala Alice Áurea Penteadó,<sup>14</sup> a diferencia del narrador en tercera persona de la novela, el poeta eligió la primera persona del sin-

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Ed. de Francisco Rico. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004, Segunda parte, cap. XVI, pp.662-663.

<sup>14</sup> A. A. Penteadó Martha, *op. cit.*

gular. El soneto inicia evocando la oposición entre la realidad (“minha casa pobre”) y la riqueza y grandeza de la ficción y los sueños (“é rica de quimera”). Así alude a la pobreza material a la que condujo a don Quijote su pasión por los libros de caballerías. Con la primera persona también se muestra la experiencia de la locura desde su interior.

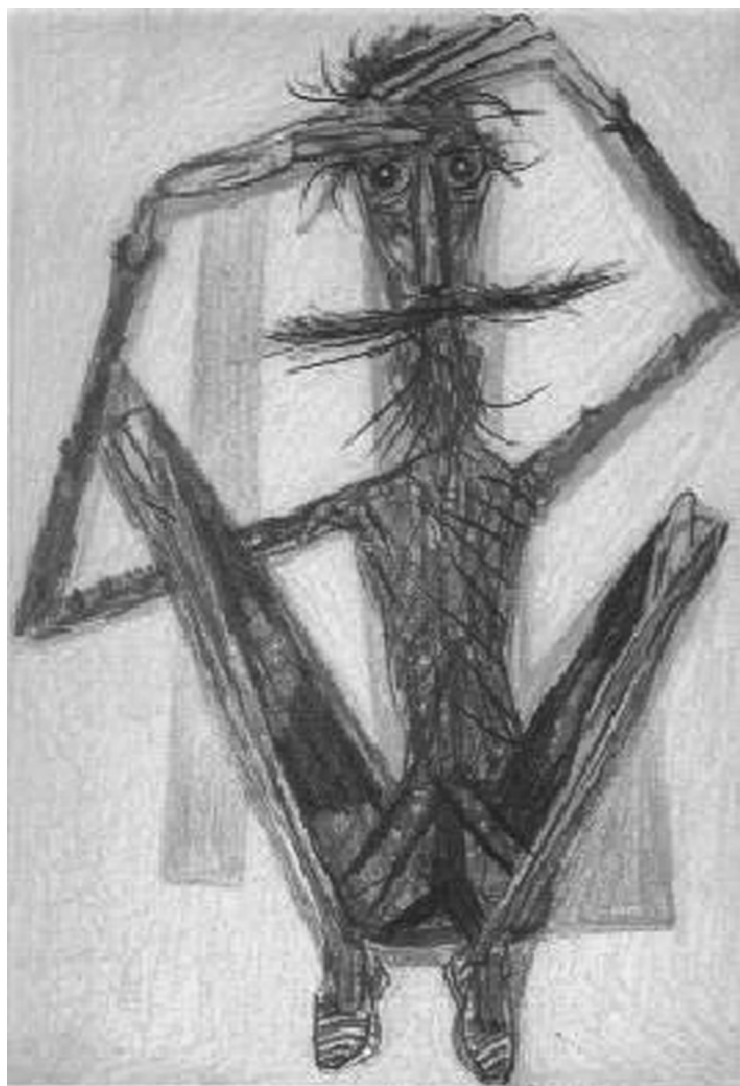
La pérdida del juicio está expresada en el dibujo por las manos colocadas sobre la cabeza, en los enormes ojos de pupilas dilatadas y en el predominio del color rojo para crear a don Quijote. Así como en el fondo amarillo. En el *Soneto da loucura*, las manos se transforman en el primer verso del segundo cuarteto (“Rola em minha cabeça o tropel de batalhas / jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno”) y en el primer verso del primer terceto (“Donzelas a salvar, há milhares na Terra”), donde predomina la hipérbole. Efecto de ese estado es la transmutación del olor del ajo en la esencia de la gloria, de lo cotidiano y doméstico en épico.

En el segundo verso del primer terceto aparece el adjetivo “corisco” para describir a Rocinante, el cual se articula con el adjetivo “abrasado” y con la frase “na fêrvida obsessão” del último terceto. En estos ejemplos encontramos la transposición de los colores rojo y amarillo, pues tanto los adjetivos como la expresión dan cuenta de la sensación de un calor físico extremo así como de la pasión, el entusiasmo, la locura y la desmesura.

En el soneto se advierten reelaboraciones de dos de las frases más famosas de la novela de Cervantes. La primera reelaboración es la expresión “o torto endireitando”, que corresponde a “enderezando tuertos y deshaciendo agravios”. La segunda es “e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens” que tiene su origen en la oración “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”. En el dibujo, el insomnio lo manifiestan las pupilas dilatadas, aquello del ayuno es una aportación de Drummond de Andrade.

El tercer dibujo de la serie ilustra la primera salida de don Quijote (capítulo II, Primera parte). Observamos que Candido Portinari sigue la convención, entre los exégetas gráficos, de representar a don Quijote mediante una figura larga y delgada, que tiende hacia el ideal y el espíritu, como lo corrobora el que aparezca levantando su espada con la mano izquierda. Asimismo, se advierte que los ojos grandes y





II. *Soneto da loucura.*

las pupilas dilatadas así como el color amarillo reaparecen, pues son recursos constantes empleados por el pintor brasileño para la realización de esta serie.

De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier, el color amarillo es “intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir [...] el amarillo es el color de la eternidad”.<sup>15</sup> Así como el color amarillo es el color de la divinidad y de la eternidad, también evoca a otro ser desmesurado, al pintor Vincent Van Gogh.

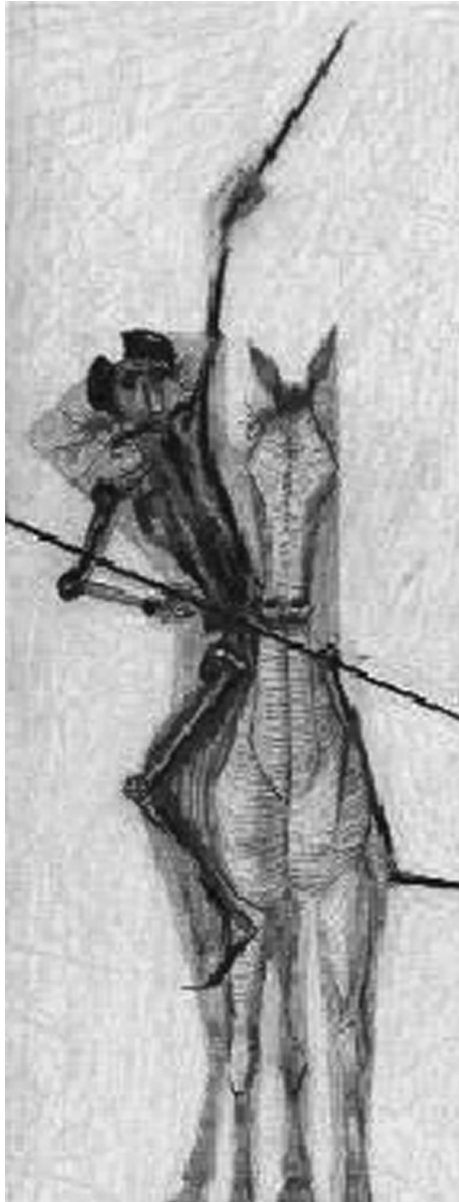
En concordancia con el gesto ascendente, Drummond tituló a su poema “O esguio propósito” (“El alto propósito”).

### III. O esguio propósito

Caniço de pesca  
fisgando no ar,  
gafanhoto montado  
em corcel magriz,  
espectro de grilo,  
cingindo loriga,  
fio de linha  
à brisa torcido,  
relâmpago  
ingênuo  
furor  
de solitárias horas indormidas  
quando o projeto invade a noite obscura.

Esporeia  
o cavalo,  
esporeia  
o sem-fim.

<sup>15</sup> Jean Chevalier, ed., *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, pp. 87-89, s. v. “amarillo”.



III. *O esguio propósito.*

Antes de leer el poema, únicamente por su disposición en la página se aprecia que imita a la figura dibujada. El poema recorre el dibujo de arriba hacia abajo. Los dos primeros versos entran en contradicción con el título creando, de este modo, un efecto humorístico, paródico e irónico, que consiste en llamar caña de pescar a lo que se supone es la espada de don Quijote. Además, reitera la transfiguración que opera sobre lo cotidiano y lo doméstico para convertirlo en épico. De esta manera, el poeta da cuenta, sobre todo, de la distorsión de la realidad del protagonista y del carácter ideal, pero equívoco, de su búsqueda (“fisgando no ar”).

Los ojos desorbitados, combinados con los brazos y piernas largas y delgadas, permiten la elaboración de las metáforas “gafanhoto montado” y “espectro de grilo”, que lo convierten en un insecto disfrazado de caballero.

Aunque la delgadez y disposición de la figura podría suscitar un poema en el sentido de la meta ascendente, ideal y trascendente que persigue don Quijote, el efecto paródico e irónico entre el título y los primeros versos, la descripción descendente y la comparación con los insectos pautan la lectura de los versos siguientes como la caída de un ser liviano, inocente y divino debido al entusiasmo provocado por su afición.

fio de linha  
 à brisa torcido,  
 relâmpago  
 ingênuo  
 furor  
 de solitárias horas indormidas  
 quando o projeto invade a noite obscura.

Si bien la ilustración corresponde apenas al segundo capítulo de la primera parte, Carlos Drummond de Andrade ofrece, junto al desenlace de la novela, su interpretación de la misma: don Quijote como tal —por su fragilidad— no puede sobrevivir en la tierra. Sin embargo, lo alienta. En los últimos cuatro versos se repite dos veces el verbo *esporar* en modo imperativo. No obstante que el poeta conoce el final de la novela, le pide, le ordena, le ruega a don Quijote que no se detenga. Y da



Las letras *A* y *Z*, la primera y última del alfabeto, así como *b* e *y*, la segunda y penúltima letra, representan a don Quijote, Sancho Panza, Rocinante y el rucio respectivamente. La disposición y el acercamiento de las cuatro letras hasta formar una especie de fórmula química o ecuación matemática emulan el movimiento que sugieren los trazos del dibujo. El dinamismo proviene de que el dibujo se inspira en la segunda salida de don Quijote y Sancho (capítulo VII, Segunda parte), esto es, los personajes de la novela se han reunido de nuevo y han renovado su viaje.

Para este momento de la narración, la relación entre ambos personajes y sus animales es estrecha e, incluso, simbiótica, lo que expresan los cuatro versos siguientes. Las palabras con las cuales comienzan cada uno de ellos contienen el prefijo *quadri-*, que significa cuatro, para enfatizar la idea de que don Quijote, Sancho, Rocinante y el rucio forman una misma entidad compuesta de cuatro elementos unidos por el cariño y por el mismo anhelo, que tal vez solamente sea el deseo de estar juntos. No es coincidencia el que esas cuatro primeras palabras contengan la letra “q”. El poeta no eligió palabras con el sufijo *tetra-* porque quiso que en su poema, como en el dibujo de Portinari y la novela de Cervantes, fuese don Quijote quien guiara. Las expresiones del último verso emulan la disposición del principio, *ABYZ*; pero en éste invierte el movimiento de unificación, que marca su propia disposición —culminando en el verso “unificado anseio”. Es decir, el poema se abre para mostrar, de nuevo, sus cuatro elementos. Cuatro elementos que, gracias al anhelo de Miguel de Cervantes y de los lectores, de Candido Portinari y Carlos Drummond de Andrade adquieren existencia y rostro.



*V. Um em quatro.*





## El *Quijote* en el sertón. Aventura y narrativa en Guimarães Rosa

● VALQUIRIA WEY

Por la suerte combinatoria de todos los elementos que componen el más heterogéneo de los géneros literarios, la novela, el *Quijote* tiene en los lectores contemporáneos el efecto de un espejo de la complejidad de la vida moderna, del barroco a nuestros días. Ninguna otra obra literaria en Occidente, con excepción de la escrita por Shakespeare, puesta en nuestro horizonte crítico, nos produce el efecto de mundo mezclado, de diferentes tradiciones culturales, de subversión de valores civiles y morales. También expone el compromiso del autor y del lector en la búsqueda de un propósito no sagrado, aunque heroico para la vida. ¿Podría ser como una sustitución estructural de valores que posteriormente el género irá a reforzar, en su preferencia por viajes y aventuras, sin importar la limitación del espacio exterior o la vastedad del espacio interior? La aventura, vista así, podría ser una metáfora del intento por conquistar una trascendencia en un mundo, el del siglo XVII, en el que la tensión creada por las disputas religiosas le deja al autor y a sus lectores un espacio para la búsqueda individual del sentido de los valores de su cultura.

El *Quijote* llega hoy a los lectores habiendo incorporado la reflexión sobre la obra en los tiempos posteriores a su publicación y la conciencia crítica de las creencias en él expresadas, creando de esta manera el continuo que representa mejor a los estudios literarios en el conjunto de las humanidades: la transformación de la creación en formación intelectual. Cada acto, cada personaje, cada tipo de habla o de retórica, cada situación, la ficción misma, se transforma en significado simbólico y en clave de interpretación y de resimbolización de lecturas y escrituras sucesivas.

Ése es el caso que ahora me ocupa en este homenaje al *Quijote*: exponer del suelo cervantino de la obra de Guimarães Rosa el cuento más explícitamente alusivo al *Quijote*, “Tarantón, mi patrón”, el vigésimo cuento de *Primeras historias*, el penúltimo de un volumen de cuentos breves, de gran densidad alegórica. La secuencia de temas cardinales que le dio el autor a este enigmático libro, le asignan al cuento el tema de la elección de la forma de morir de un viejo demente, justo y gentil en la reclusión de una hacienda del sertón de Minas Geráis.

Esta ponencia debe comenzar en realidad con una muestra de este proceso al que aludía, el de incorporar la creación a la reflexión historiográfica, a la conciencia, por ejemplo, que sobre el imaginario tiene la lectura del *Quijote* en América. El continente americano fue descubierto o inventado en confluencia con el imaginario aventurero de los siglos XV y XVI. La conquista espiritual como un hecho de armas y su sentido crecientemente profano, representado en el gusto por la novela de caballerías, se dio como una sola cosa para los personajes que encabezaron la conquista. Un historiador mexicano, Luis Weckmann, cuenta respecto de Brasil una anécdota significativa, que ilumina incluso la mención a la visión de cosas del Amadís que Bernal Díaz del Castillo tiene ante la visión de México Tenochtitlan. En *La herencia medieval del Brasil*, dice que el noble portugués Duarte Coelho, donatario de una de las más importantes capitanías hereditarias en las que había sido dividido Brasil, cambió en 1535 el nombre de su capital, Marim, que es el de la primera sede en Portugal de los caballeros de la orden de Cristo, a Olinda, que perdura hasta hoy, de una bella ciudad colonial frente al verde mar de Pernambuco. Dice Weckmann que

Olinda es, en efecto, el nombre que lleva la más traviesa, pero al mismo tiempo la más prudente y sesuda de las doncellas de honor en la corte del rey Lisuarte de Grecia, patrono de Amadís de Gaula; y princesa que, según se nos dice, poseía la facultad de dar nueva lozanía a las flores secas cuando éstas se colocaban en su cabeza. Su caballero servidor era el amigo y compañero de aventuras de Amadís, o sea el famoso caballero Agraje que de obras pocas tenía.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Luis Weckmann, *La herencia medieval del Brasil*. México, FCE, 1994. (Obras selectas de historia), p. 36.

La presencia de los relatos de caballerías en el imaginario de la conquista va poniendo las bases para dos hechos importantes para el establecimiento del *Quijote* como tradición cultural: su popularidad en América, documentado por Irving Leonard con *Los libros del conquistador*, y su lectura en clave paródica pero también en clave nostálgica, arcaizante, con la permanencia de enclaves de lectores de relatos de caballerías, que se continúan en las populares versiones de los ciclos heroicos de Rolando por ejemplo. Por lo pronto, antes de la publicación del *Quijote*, Pereira Duarte Coelho, curtido navegante portugués, ennoblecido por Juan III, casado con una decidida mujer que lo sucede en el gobierno de la Capitanía General, amaba —como Quijote a su Dulcinea— a Olinda, su dama encantada en una ciudad.

Este mundo de lectores de relatos de aventuras de la tradición ibérica se mantiene casi intacto en Brasil hasta los años treinta del siglo XX, en lugares apartados donde no llegaron los folletones franceses a sustituirlos. En “Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa”, Antonio Cândido cuenta un episodio conmovedor, registrado por un médico, cronista a principios del siglo XX de la parte suroeste de Minas Gerais. Cita Cândido lo siguiente:

Se dio el caso de que un viejo hacendado de Santa Rita de Cassia, lector de la historia del emperador Carlos Magno, fue asaltado en su hacienda por cuatro ladrones y herido por ellos comenzó a gritar: “—¡ Válgame mi Roldán! ¡ Válgame mi Oliveros! ¡ A m’5, mis pares de Francia!” Los asaltantes huyeron después del saqueo y la víctima pudo enviar un aviso a la ciudad más cercana.<sup>2</sup>

Pero el relato se volvió mucho más interesante al comentarlo personalmente con Antonio Cândido, quien, al contrario del cronista, tiene presente la reproducción de la situación de don Quijote lector, y del papel de la fantasía en la vida de todos nosotros. El hacendado en cuestión, muy viejo, había sido su pariente, creo que un tío abuelo; tenía el vicio de leer novelas y, viejo y cansado, le entregó la administración de la

<sup>2</sup> Antonio Cândido, “Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa”, en *Vários escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda., 1977, p. 142.

hacienda a sus descendientes para poder pasar sus mañanas y tardes leyendo en su biblioteca. Ni siquiera oyó la algarabía de peones y mujeres y los asaltantes lo fueron a sacar a golpes de su sillón de lector.

Esta región es el escenario de la obra de Guimarães Rosa. “O sertão é o mundo”, dice su narrador, Riobaldo, dándole como le dio Cervantes a la Mancha, en la conciencia de sus lectores, estatuto simbólico de todo el mundo a una región del campo de Minas Gerais. Para lo que yo llamaría de piso cervantino de la obra de Guimarães Rosa, además del sertón como el mundo, están sus protagonistas. Éstos son hombres de armas en busca de respuestas trascendentes, aparentes anacronismos andantes para el lector, siempre urbano, personajes heterónimos de un modelo quijotesco. En el *Gran Sertón: Veredas*, el narrador, que busca la presencia del mal, indescifrablemente tejido junto con el bien en la trama de la vida de hombres y mujeres, se refiere a uno de tantos viejos hacendados, a Medeiro Vaz, de familia antigua que, ante el desorden y la brutalidad del sertón, quemó su casa, esparramó las cenizas y “relimpio de todo, escurrido dueño de sí, montó en jinete, con pencas de armas, reunió a la chusma de gente valerosa, muchachos de los campos, y salió de ronda por este mundo, para imponer la justicia”.<sup>3</sup> Antonio Cândido, en el mismo ensayo, observa que de los personajes a caballo de la narrativa regionalista brasileña de este siglo, los lectores actuales nos reconocemos en aquellos como Riobaldo, del *Gran Sertón*. Éste, como don Quijote, está involucrado en una aventura y en una búsqueda. “Sin embargo, todos nosotros somos Riobaldo, que trasciende el cuño particular del documento para corporizar los problemas comunes de nuestra humanidad, en un sertón que es también nuestro espacio de vida”.<sup>4</sup>

“El gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción —dice Vargas Llosa— su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando”.<sup>5</sup> Este sentido de la obra de Cervantes

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa, “Una novela para el siglo XXI”, en *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Ed. de Francisco Rico. México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004, p. xv.

está presente en la de Guimarães Rosa en una doble acepción: en el sentido literal, ya mencionado, de que el *Quijote* se incorpora a la vida y a la reflexión cumpliendo un ciclo entre literatura, vida, reflexión y nuevamente literatura y en el sentido de forma, de modelo narrativo que permite por medio de un narrador relativizar su autoridad disolviendo la autoría en numerosos narradores y responsabilizando al lector de los sentidos posibles del texto. Como lo dijo María Stoopan en su hermosa tesis, hoy libro, el *Quijote* instituye al lector como personaje e interlocutor privilegiado. La centralidad del lector en el desdoblarse burlón de los narradores termina por disolver la autoridad del autor en la cercanía que se establece entre el que cuenta y el que lee. Sin atreverme a decir realmente cuál es el gran tema del *Quijote*, el de la ficción, es decir, la conciencia del artificio, es la que nos fascina porque nos hace partícipes de la construcción del sentido de lo que leemos. Es la “era de la lectura” que sustituye la “era del crítico”, como irónicamente la califica Murray Abrams.<sup>6</sup>

Guimarães Rosa no es el único autor brasileño en utilizar esta lección del gran libro de Cervantes. Lo hizo Machado de Assis, otro autor genial, por la mediación de la lectura del *Tristram Shandy* de Sterne, como lo señaló Carlos Fuentes en un ensayo sobre el autor de Brás Cubas.<sup>7</sup>

En “Tarantón, mi patrón”,<sup>8</sup> la relativización de la autoridad del autor se logra por un narrador en primera persona, un joven agregado de la hacienda cuyo trabajo consiste en cuidar al patrón del título, un viejo demente y medio moribundo, escondido y relegado por su familia, al cuidado de la mujer del casero y de Cocuyo, el narrador. Es un narrador no confiable, diríamos hoy, y el lector inmediatamente construye puentes imaginarios que suplen su parcialidad. Es aquí donde la lectura del *Quijote* funciona como la matriz del cuento. Cocuyo es un pobre empleado, joven y, como su nombre lo indica, de voluntad intermitente. Por lo tanto, es el lector el que pone a funcionar su capacidad

<sup>6</sup> Murray H. Abrams, “How to Do Things with Texts”, en *Critical Theory Since 1965*. Ed. de Hazard Adams & Leroy Searle. Florida, University of Florida Press, 1986, p. 36.

<sup>7</sup> Cf. Carlos Fuentes, *Machado de la Mancha*. México, FCE, 2001. (Tezontle)

<sup>8</sup> Cf. João Guimarães Rosa, *Primeras historias*. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Trad. de Virginia F. Wey. Madrid, Seix Barral, 1968, p. 229.

interpretativa para construir el significado “verdadero” del cuento, su origen quijotesco. Cuando describe al patrón, un viejo alto, flaco, con los cabellos y la barba blanca, los ojos claros muy azules; es el lector el que sabe que está describiendo una de las ilustraciones de Gustav Doré del *Quijote*, ni cuando nos revela su verdadero nombre, no el Tarantón del título, sino don Juan de Barros Diniz Robertes; tampoco sabe de las resonancias de gestas medievales o del sorpresivo hecho de que en la mañana del relato su patrón, ya moribundo, se levanta, sale corriendo al establo y ensilla no un caballo manso sino un caballo de batalla. “Vi que lo que pasaba era que estábamos en tiempo de guerra, pero con espadas torcidas, y que él no iba a recurrir a manías antiguas”.<sup>9</sup> Pero el relato de Cocuyo tiene también otra función cervantina: habla como la gente común del campo, con dichos y refranes, exclamaciones e interjecciones pero en clave “roseana”, mezclando lo culto con lo popular y haciéndolo creíble. Después de varios “¡sus!” y “¡epa!”, dice Cocuyo: “Allá iba, se huía mi esmarte y solerte patrón”.<sup>10</sup> “Esmarte” es una grafía portuguesa del inglés “smart” y “solerte” es una palabra culta, latina, por sagaz, astuto. Como las palabras riman consonantemente no rompen con el gusto popular de Cocuyo y por otro lado desmienten la bajeza del léxico o su falta de imaginación.

Pero el hecho es que el patrón abandona una mañana su apatía de loco moribundo, monta a caballo y acompañado por Cocuyo dice lanzarse, casi al pie de la tumba, a buscar en la ciudad a su sobrino nieto, el doctor Flaquito, por haberle puesto inyecciones y haberle hecho un lavado intestinal. Pero la cabalgata del viejo loco y del muchacho, su criado, despierta la curiosidad en los pueblos que pasan donde, como en el *Quijote*, la gente huele la oportunidad de una aventura y se agrega al cortejo. Dice Cocuyo al principio:

Mal puse el pie en estribos, ya se salía él por la portera, en lo que espoleaba. Y yo —arre la virgen— en seguimientos. Alto, el viejo, entero en la silla, imbatible, propuesto a hacer y acontecer. Lo que era ser un descendiente de sumas grandezas y riquezas —¡un don

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 231.

Juan de Barros Diniz Robertes!— arrimado en loca vejez, por allí, por los muchos parientes, que no querían sus incómodos desmanes en la ciudad. Y yo, por pobre y necesitado, tenía que aguantar lo que sobraba, ya se ve, en esta desentendida lata que me da cosa y me asusta, paso vergüenzas.<sup>11</sup>

Pero como bien sabemos los lectores del *Quijote*, sobre todo Guimarães Rosa, las aventuras despiertan, aun en aquellos que se escandalizan y avergüenzan y se disfrazan, la sensación de ver pasar lo mejor de la vida, como en una novela, la sensación de vivir una fantasía.

Sin saco —lo describe Cocuyo— solo el todo abotonado chaleco, sucios los pantalones desteñidos, calzando un pie unos botines amarillos y en el otro pie la bota negra; y más otro chaleco, metido en el brazo, diciendo que era su toalla para secarse [...] pero me dijo, con pausa: —Cocuyo, muchacho, regresa de aquí, no quiero hacerte enfrentar, conmigo, riesgos terribles.<sup>12</sup>

A partir de este momento, los desmanes del patrón, antes calificados por Cocuyo como artes demoniacas, pactos con el Diablo, sufren un cambio en la conciencia del narrador que aprenderá por la vía de la experiencia, como Sancho, lo que ya sabemos autor y lector por la vía del *Quijote*: Tarantón es un hombre del bien.

Se suceden entonces hechos extraños. Bandidos y peones se incorporan a la partida de don Juan de Barros Diniz Robertes para vivir las aventuras que promete el loco. De la sombra proyectada por el *Quijote* surge el episodio de la embajada de Sancho, el encuentro con el cura y el barbero, con Cardenio, Dorotea, los personajes que se van incorporando a la partida hasta el regreso a la posada, la lectura de *El curioso impertinente* y la llegada de la mora y el moro, todos ajenos a la locura de don Quijote pero muy decididos a disfrutarla.

El asombro del narrador alcanza el límite cuando Tarantón, su patrón, se cruza con una pobre mujer, el hijo en el anca, viajando a pie.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 232.

En eso, lo visto: la que iba con su pobre haz de leña, y con la espalpada criatura, de lado, la mujer, pobrepérrima. El viejo para llegarse a ella apresuró suave el caballo. Desconfió, pasmado de todo. El viejo se zafó debajo del sombrero, hacía de esas piruetas y otras gesticulaciones.<sup>13</sup>

Cocuyo desconfía de que pueda hacerle burla, muy a tono con la sabiduría popular del sometido, como en el caso de Sancho, pero su patrón,

¿No era que a aquella mujer ofreció tremendas cortesías? Tanto más que por mucho insistir ella terminó por aceptar: que mi patrón se apeó, y la hizo montar en su caballo. Cuyas riendas él vino, galante, a pie, jalando. Así nuestro ayudante de criminal tuvo que cargar con el haz de leña y yo de encargado, con la criatura en la mochila.<sup>14</sup>

Regresando a la luz del *Quijote*, puedo comparar este episodio con el que Erich Auerbach llamó en su *Mimesis* de “La Dulcinea encantada”, en la que don Quijote, privado de la visión de Dulcinea idealizada, le ase-gura a la torpe labradora la misma veneración de su respeto y amor.

Finalmente, la partida llega a la ciudad para espanto de todos. Al llegar es de trece la caballería de don Juan de Barros: Cocuyo, Demispiés, Sin Miedo, Curucutú, Felpudo, Huele Cielo, Calabaza, Condumpio, Panzallena, Corta Palo, Barbero, Bobo y Gorro Pintado, los cuales se presentan ante la hermosa casa de la familia en la que se lleva a cabo una fiesta de bautismo.

Deducimos los lectores que el autor decide darle una muerte equivalente a la de don Quijote, reproduciendo el tono tristísimo de la muerte del hidalgo. El narrador del cuento, lloroso como Sancho, nos anticipa su final: el verdadero propósito del viaje quijotesco no era matar al sobrino nieto de los lavados intestinales sino morir en familia, rodeado de los suyos y de sus amigos de aventura, sentados en la misma mesa como caballeros del rey Arturo, pero no sin antes oír las palabras que,

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>14</sup> *Idem.*



como los discursos de don Quijote, se han transformado a lo largo de cuatrocientos años en palabras e ideas sueltas de una sabiduría antigua y moderna: “El viejo, fogoso, hablaba y hablaba. Se dijo que lo que habló eran babosadas, nada, ideas ya disueltas. El viejo sólo se crecía. Supremo siendo, las barbas secas, los históricos de esa voz: y la cara de aquel hombre que yo conocía, que desconocía”.<sup>15</sup> Como la histórica y entrañable voz de don Quijote, siempre conocida, siempre por conocer.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 235.



REFLEXIONES CRÍTICAS  
Y FILOSÓFICAS SOBRE EL *QUIJOTE*



## El *Quijote* frente a la filosofía, la filosofía frente al *Quijote*

● MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO

Desde siempre la filosofía se ha confrontado al discurso literario y su enfrentamiento ha sido ambiguo; a veces se ha tratado de un encuentro, a veces de un desencuentro, otras veces se ha tratado de un esfuerzo conciliador, otras tantas de una apología y otras de una condena.

En todo caso, cada vez que la filosofía ha volteado hacia el discurso literario para interpelarlo se ha debido a una determinada búsqueda filosófica, pues la filosofía siempre está buscando algo y en algunos casos se busca incluso a sí misma.

Las exploraciones filosóficas son múltiples y plurales, por ello, es imposible anotar de manera cabal la búsqueda que ha definido y enmarcado el enfrentamiento de la filosofía con la literatura. Cada filosofía que ha pensado la literatura ha estado buscando ahí algo diferente. Por eso, cada enfrentamiento es único; unicidad que también abarca al texto literario singular, esto es, en cada texto literario que la filosofía ha pensado ha encontrado algo que aparece y se representa solamente ahí. La unicidad queda de ese modo marcada desde dos horizontes, el de la filosofía que se acerca al texto literario y el del texto literario que habla a la filosofía.

Pero ¿por qué la filosofía se ve inevitablemente compelida a pensar el texto literario? ¿Por qué la filosofía no puede pasársela sin medirse con el otro discurso, sin hallarse en el otro discurso, sin reflejarse allí? ¿Por qué esta incontenible, imprescindible, irrenunciable atracción-repulsión? ¿Qué se pone en juego entre filosofía y literatura? Preguntas lanzadas al aire que no esperan una respuesta definitiva y contundente, ni la esperan ni tampoco la anhelan porque entre filosofía y literatura hay un abismo de profundidad insondable que se resiste a ser transformado en un diáfano concepto que tenga el poder de explicar, con claridad y distinción, la tensa relación que hay entre filosofía y literatura.

Mas de ese abismo surgen momentos luminosos, destellos acaso, que dejan entrever notas difusas de lo que emerge en los encuentros de la filosofía con la literatura; encuentros que al ser pensados como diálogos revelan la transformación que acontece a los que se sumergen y se entregan al juego del diálogo. Tras este juego nada queda inalterado: la filosofía deviene otra, la literatura deviene también otra.

Uno de esos momentos luminosos que muestran el modo de darse la relación entre filosofía y literatura es la reflexión sobre el *Quijote*, texto en el que la filosofía se ha demorado incansablemente, y claro que, de esta inagotable demora, han surgido las más diversas interpretaciones.

De la amplia constelación de interpretaciones sobre el *Quijote* me detendré sólo en dos: la de Hegel<sup>1</sup> y la de María Zambrano.<sup>2</sup> Y si he escogido éstas ha sido no sólo con el fin de mostrar las divergencias y convergencias entre uno y otra, sino también de mostrar que el diálogo que la filosofía establece con la literatura refleja y revela la concepción que la filosofía tiene de sí misma, pues la filosofía encuentra uno de sus espejos en su discurso sobre la literatura.

Lo primero que hay que resaltar es la evidente disimilitud de las interpretaciones escogidas: una proviene del mundo germano, la otra del mundo español. Eso quiere decir que una se encuentra enclavada en el romanticismo alemán y la otra sigue el camino abierto por Ortega y la generación del 98 en el que la presencia del *Quijote* es constante. El *Quijote* es un motivo central de esta filosofía española, mientras que en la filosofía de Hegel quienes aparecen por todas partes son los románticos: de Goethe a Schlegel, de Jean Paul a Novalis; lo cual se traduce en que, en la *Estética* de Hegel, el *Quijote* ocupa un pequeño lugar dentro de su monumental reflexión en la que hace una revisión histórica de las artes que va desde el hinduismo hasta el romanticismo.

Hegel y Zambrano coinciden en un punto fundamental: el desarrollo histórico del arte es un momento clave en el desarrollo de la historia de la humanidad. Esto quiere decir que aquello que somos, aquello en

<sup>1</sup> Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*. Trad. de Alfredo Brotóns. Madrid, Akal, 1989.

<sup>2</sup> Cf. María Zambrano, *España, sueño y verdad* y *La España de Galdós*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982.

lo que históricamente hemos devenido depende en buena medida de lo que el arte es y ha sido, de sus transformaciones históricas, de sus épocas, de sus obras, etcétera. Tanto para Hegel como para Zambrano somos lo que hemos llegado a ser, es decir, somos el resultado de un proceso histórico en el que nos hemos ido conformando y configurando de manera paulatina. La humanidad aparece como algo que tiene que ser fraguado y ganado tras un arduo esfuerzo de enfrentamiento con la realidad. La existencia humana está, pues, caracterizada como una búsqueda, como un esfuerzo por hallar, por obtener un ser que no se nos da al nacer, sino que hemos de ir creándolo, inventándolo conforme somos y vamos siendo.

En ese sentido, la literatura representa para ambos una parte de la historia de la humanidad en su esfuerzo por configurarse y por darse un ser. La literatura es por ello una necesidad ontológica y una necesidad de la vida humana de expresarse y manifestarse. Con esto se establece una liga insoslayable entre ontología y literatura. Si la existencia queda caracterizada como una perpetua construcción que se da históricamente y si el modo de darse el ser es histórico, entonces el lugar que ocupe aquí la literatura no puede ser más que histórico, esto es, el enfoque sólo puede ser diacrónico. Esto se traduce en que la significatividad de la literatura será explicada a partir de sus transformaciones históricas, pues cada forma literaria se inscribe en un horizonte cultural y cronológico del que surge como necesidad vital: en cada época la existencia busca el modo de expresarse y de crearse y esos modos son singulares e históricos. En el caso de Zambrano esto se inscribe en su análisis sobre los géneros literarios, y en el de Hegel en el de las formas individuales del arte.

La diacronía que define el acercamiento de Hegel y de Zambrano a la literatura parece hacer suyo el desafío que lanza Hans-Robert Jauss<sup>3</sup> cuando señala que la literatura ha de ser comprendida históricamente pero sin ser diluida en su especificidad, esto es, dar cuenta de la literatura sin olvidar que se inscribe dentro de la historia de la humanidad y, al mismo tiempo, sin olvidar que se trata de arte. El enfoque ha de

<sup>3</sup> Cf. Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1982.

ser histórico pero también estético, de lo contrario se diluye la frontera entre relato histórico y relato de ficción, pues si el arte hace ver un momento en el desarrollo de la historia, entonces ¿para qué el arte además de la historia? Se trata entonces de remarcar la especificidad de la obra de arte y la imposibilidad de subsumir el discurso literario en el discurso histórico. Luego, se trata de mostrar que aquello que dice la obra de arte, por más que esté inscrito en la historia, sólo puede ser dicho por ésta.

A partir de lo anterior queda claro que el estudio hegeliano y zambrano del *Quijote* consistirá en inscribir el texto en la historia de la literatura, en la historia de la humanidad, en la historia de la filosofía y al mismo tiempo explicarlo en su unicidad.

Ambos leen el *Quijote* hacia atrás, es decir, a partir de Grecia, como transformación del momento clásico representado por Grecia, por la tragedia y la épica, y hacia delante, es decir, desde el romanticismo en el caso de Hegel y desde la novela de Pérez Galdós en el caso de Zambrano. Ambos leen el *Quijote* desde el horizonte de la modernidad filosófica, desde el problema del sujeto, la conciencia y la razón. Abordan al *Quijote* desde el horizonte del Renacimiento, como momento histórico que abre otra visión del mundo; desde el hilo conductor de la desacralización, en un movimiento que va de lo divino a lo humano, como posteriormente lo hará N. Frye<sup>4</sup> con su tipología de las tramas. Finalmente, ambos se esfuerzan por interpretar la locura quijotesca desde el proyecto de construcción de la humana existencia. Pero ésta es una cosa harto distinta en Hegel y en Zambrano, por ende, sus consideraciones sobre el *Quijote* terminarán por diferir, aunque en más de un sentido es posible decir que en ambos el *quid* del *Quijote* es el problema de la modernidad.

Entre las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, el *Quijote* está inscrito en el tercer momento del desarrollo de las artes: el romanticismo; el cual está antecedido por el simbolismo y el clasicismo. Inscribirlo en el último periodo significa acercarlo al fin del arte y por ende interpretar-

<sup>4</sup> Cf. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*. Trad. de Edison Simons. Caracas, Monte Ávila, 1991.



lo desde la perspectiva de la ironía romántica. Este periodo del desarrollo del espíritu está también caracterizado por la falta de adecuación entre la forma y el contenido, esto es, que las formas de las artes singulares ya no son idóneas para manifestar o representar la idea. Hay aquí una insuficiencia que se presenta entre el deseo humano de construirse un ser en un determinado sentido y el modo en que esto puede ser expresado y representado en la obra de arte singular. Inadecuación esencial entre lo que buscamos ser y aquello en lo que nos expresamos. De esta inadecuación surgirá la novela cervantina como un momento de quiebre y al mismo tiempo de apertura del horizonte meramente humano.

Para Hegel y Zambrano, el *Quijote* pertenece a un momento de afirmación de lo humano y de separación de lo divino. Aparece, pues, en un horizonte humano, demasiado humano en el que lejos ha quedado la absoluta e irrestricta sumisión de todo a la fe religiosa y a la Iglesia, como sucedía paradigmáticamente en el Medievo. Lejos se encuentra también el tiempo del mito, aquel *in illo tempore*, los héroes trágicos, las hazañas legendarias, las estirpes gloriosas. En una cercana lejanía se encuentran los tres motivos básicos de la caballería, al decir de Hegel: el honor, el amor y la fidelidad, que en el *Quijote* aparecen retorcidos y llevados al absurdo.

¿Cómo se distorsionan tales motivos? Los tres motivos de la caballería representan la afirmación de la autonomía de la subjetividad, la libertad superior de la subjetividad aunque desvinculada de la realidad efectiva. Mas esta autonomía del sujeto, el sueño de su libertad, al estar desvinculada de la realidad efectiva, aparece como arbitraria, y en última instancia, como vacía. Lo único que se representa es la autonomía del sujeto. Sin embargo, para Hegel el sujeto ha de buscar conformarse y crearse en su enfrentamiento con la realidad, por ello, el modelo de la caballería ha de ser disuelto, y tal disolución ha de favorecer e impulsar la mundanización, es decir, la vinculación de la subjetividad que aparecía como desmesurada con los contenidos de la realidad efectiva.

Según Hegel, el *Quijote* representa la forma novelesca de disolver la caballería por un tratamiento cómico de la contingencia, lo que implica precisamente distorsionar hasta hacer risibles los motivos de la caballería, esto es, la comicidad del *Quijote* desestabiliza la subjetividad abstracta y formal. Don Quijote es así una clara muestra, aunque lle-

vada al absurdo, de la “superior libertad de la subjetividad” que decide todo según su libre arbitrio (*i.e.*, los contenidos del honor, el amor y la fidelidad) sin importarle que su subjetividad colisione con la realidad efectiva. Es, justo por ello, un sueño de libertad que dará lugar posteriormente al romanticismo, en el que el presente y la realidad efectiva aparecen como los contenidos del arte.

Zambrano interpreta el *Quijote* a la luz del mito, la épica y la tragedia, y ubica el texto como el surgimiento de un género nuevo: la novela. La novela, que se inaugura con el *Quijote*, es, al igual que en Hegel, afirmación de la individualidad y de la libertad humana que se separa de aquel mundo poblado de dioses, de semidioses, de héroes y se inserta en uno simplemente humano. La novela representa la emancipación de la conciencia de lo divino y esta conciencia emancipada tiene un solo sueño: el de la libertad, el de lograr un ser, y esto aparece como un deseo irrenunciable, un deseo que se fragua en la modernidad con el surgimiento de la conciencia moderna, con el surgimiento de la fría claridad de la conciencia cartesiana.

Una vez surgida, la conciencia anuncia su gran pasión: la libertad. La pasión de la libertad es el ensueño de don Quijote, que es también su delirio y su ambigüedad. Y esta ambigüedad surge de la colisión del mundo con el ansia de libertad, de la oposición del delirio quijotesco con la claridad de la conciencia cartesiana, del choque entre lo moderno y lo antimoderno, entre la desacralización y la resacralización. Para Zambrano, el *Quijote* es ambiguo, es emblemático, es auroral. El *Quijote* es lo moderno: es el delirio moderno.

La modernidad sueña con un mundo humano regido sólo por la humana razón, sueña con la fundación del mundo por el pensamiento, sueña con nosotros convertidos en una cosa que piensa. Eleva el pensamiento a alturas inusitadas, hace del pensar el sumo acto creador, y hace del mundo el espejo de ese acto creador, el espejo del pensamiento, el espejo de la conciencia. Entre más refleje lo real, al pensamiento más real será lo real y nosotros seremos cosas que piensan que al pensar crean lo real. Se trata de la determinación de lo real, de la determinación del ente y de la totalidad de lo ente por el pensamiento. ¿Y qué más da si se nos presenta una irreductible desvinculación entre realidad y pensamiento? ¿Y qué más da, si la vida y su transcurrir se da y se

mueve en esa desvinculación que al pensamiento moderno le parece y manifiesta como inesencial?

El sueño moderno es expulsar a los dioses para poblar nosotros el universo todo, nosotros de carne y hueso, nosotros aunque aparezcamos miserables y patéticos y delirantes y ridículos, nosotros con un anhelo: la libertad ilimitada generada, ganada por el pensamiento. Y es el pensamiento de don Quijote el que le sustenta el anhelo, el que le abre y le presenta el mundo en función de su anhelo; pensamiento despótico con el mundo, con los otros; consigo mismo pero al final pensamiento humano y sólo humano que desde sí mismo hace de este mundo su morada. Divinización, sacralización del pensamiento, autónomo y libre hasta el frenesí, hasta la locura.

El *Quijote* es un centro de visión que deja ver la esencia delirante, desmesurada, colmada de *hybris* de lo moderno. El *Quijote* muestra un camino recorrido por la conciencia enfrentada al exceso de su abismo y a su más nítida claridad. El *Quijote* abre y culmina la modernidad y nos enfrenta al ineludible peligro de la existencia: inventarse a sí misma desde el pensamiento que se convierte, que se transmuta una y otra vez en la vida sin poder, sin querer acaso evitarlo; se transmuta en la vida humana que anda siempre en busca de sí misma. Se busca con tanto ahínco como la filosofía se ha buscado a sí misma, y así como la vida de don Quijote se busca en la literatura, así también la filosofía se ha buscado en la literatura. Y así como la literatura se convierte en el espejo de la vida de don Quijote, así también se convierte en el de la filosofía.

Hegel y Zambrano se han enfrentado por igual al *Quijote*. Sus filosofías no han quedado inalteradas tras la confrontación. La filosofía hegeliana, de corte moderno y racionalista, ha ido al encuentro del *Quijote*, y la de Zambrano, fraguada con la crisis de la razón y la muerte de Dios, ha ido al encuentro de don Quijote; uno piensa el texto, la otra al personaje del texto. Para uno se trata de la transformación histórica de la vida humana pensada en su colectividad, de la representación de los momentos del desarrollo del espíritu que en la búsqueda de sí mismo ha de encontrarse al final, ha de colmarse de sí sin llegar a saciarse, ha de ser el pensamiento consumado que se consume a sí mismo: el saber que se sabe, la idea que se piensa. El *Quijote* es un momento en la su-

peración del espíritu, es un momento por ende superado, es una verdad revelada de un nosotros histórico ya acontecido. El *Quijote* le regresa a Hegel un momento de la *Aufhebung* y la confirma y la reafirma. El *Quijote* le regresa a Hegel su propio delirio moderno expresado en el saber absoluto, en la diáfana claridad del concepto.

Don Quijote le entrega a Zambrano un personaje que muestra el conflicto de la vida humana, insuperable, inevitable. Don Quijote es auroral para Zambrano porque, en tanto aurora, es el límite entre el día y la noche, entre la claridad de la conciencia y la oscuridad de la locura. Don Quijote, rebosante de valor —como Zaratustra en tanto personaje nietzscheano— se para en el filo, en el borde del desfiladero, siempre a punto de despeñarse, con la quimera volando por encima de su cabeza, y echa una mirada al abismo y le regresa a Zambrano el delirio de la existencia que jamás podrá absorber y disolver la presunta claridad de la conciencia.

## El *Quijote* en el pensamiento de Américo Castro

● CRISTINA MÚGICA

El propósito de este trabajo es presentar algunas de las ideas del estudioso Américo Castro sobre el *Quijote* y Cervantes, tal como aparecen en los libros *Hacia Cervantes* (1960) y *Cervantes y los casticismos españoles* (1966 y 1974), y en los estudios “El *Quijote*, taller de existencialidad” (1967), “Españolidad y europeización del *Quijote*” (1960) y “Cómo veo ahora el *Quijote*” (1971). Estos escritos constituyen un segundo momento de exploración después de que Castro escribiera *El pensamiento de Cervantes* (1925), libro que da cuenta del universo intelectual cervantino.

*España en su historia* (1948) y sus replanteamientos en 1954 y 1962 como *La realidad histórica de España*, constituye, al decir de Francisco Márquez Villanueva, un gran relevo de paradigmas, en donde el esquema construido sobre un nacionalismo decimonónico y una ortodoxia neoinquisitorial han de ceder el paso a otra forma de pensamiento fundado en la libertad intelectual, los derechos humanos y el multiculturalismo.<sup>1</sup> *España en su historia* incorpora planteamientos de Kierkegaard, Heidegger, Unamuno, Ortega y Dilthey. Por su carácter crítico, la concepción de una historia en incesante construcción y ciertas abstracciones inéditas innovadoras con las que el estudioso quería dar cuenta de fenómenos vivenciales (“vividura”, “morada vital”), tuvo acres detractores.<sup>2</sup> En

<sup>1</sup> Francisco Márquez Villanueva, “Prólogo”, en Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles, Obra reunida*, vol. II. Madrid, Trotta, 2002, p. 10.

<sup>2</sup> Al respecto, Juan Goytisolo ofrece un panorama sobre esta controversia. (Juan Goytisolo, “Supervivencias tribales en el medio intelectual español”, en Pedro Laín Entralgo et al., *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid, Taurus, 1971, p. 112): “En un país en el que se escribe impunemente acerca del ‘sevillano’ emperador Trajano

cuanto a su posición como historiador, Américo Castro propone una estrategia metodológica interdisciplinaria y un trabajo hermenéutico. Por otra parte, siguiendo la idea que formulara Menéndez Pidal a principios del siglo XX en cuanto a la necesidad de estudiar el hecho lingüístico en una dimensión diacrónica, Castro establece un vínculo entre el *Quijote*, la *Celestina* y el *Guzmán de Alfarache* en relación con su parentesco con el humanismo y el Renacimiento.

Exiliado en la Universidad de Princeton, Castro —señala Márquez Villanueva— intentaba encontrar una explicación no ideológica sino funcional para un proceso histórico capaz de acarrear un estallido como la Guerra civil de 1936-1939. “El afán de don Américo radicaba precisamente en ‘desideologizar’ la hermenéutica, que siempre rechazó, de las dos Españas y sustraerla de una vez a la sempiterna reyerta entre liberales y católicos bajo la inédita luz de una dinámica funcional”.<sup>3</sup>

Castro incorpora como fuente histórica a la literatura española y, para dar cuenta de ésta, va siguiendo la historia intelectual de España, uno de cuyos fenómenos cruciales resulta ser el erasmismo al que estudia con Bataillon. En sus estudios, va más allá de los planteamientos del estudioso francés al establecer que, más allá de los tiempos de Cisneros, el erasmismo entroncaba con una tendencia a la interiorización del sentimiento religioso, visible en España desde fines del siglo XIV y acentuada en las manifestaciones de los judeoconvertos. Así, Castro emprende un largo camino *Hacia Cervantes* trabajando sobre la tradición del humanismo español, el *Lazarillo de Tormes*, Juan de Mal Lara y fray Antonio de Guevara.<sup>4</sup>

y de la ‘españolidad de Séneca’ (Ortega y Gasset, Menéndez Pidal), sobre el carácter ‘pasajero’ de la islamización de España (Menéndez Pidal), en el que se sostiene que los musulmanes —esos mismos musulmanes calificados aún recientemente de ‘invasores’ y ‘depredadores’ nada menos que por Emilio García Gómez— no fueron ‘ingrediente esencial’ en la historia de España (el ya citado Ortega) y se edifican teorías superfrolíticas respecto al caballero español y cristiano, ‘paladín defensor de una causa, deshacedor de entuertos e injusticias que va por el mundo sometiendo toda realidad al imperativo de unos valores supremos, absolutos, incondicionales’ (García Morente) —elucubraciones y entelequias diariamente repetidas hasta el paroxismo por tanto plumífero irresponsable, la obra de A. Castro escandaliza y escandalizará”.

<sup>3</sup> F. Márquez Villanueva, “Prólogo”, en A. Castro, *op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.

Castro entiende las producciones culturales españolas a partir de las condiciones sociales, políticas y religiosas de la vida en la península, en las que “los hombres de letras hubieron de protegerse de la muerte intelectual mediante el recurso a nuevos cánones expresivos”.<sup>5</sup> En su importante estudio *La España de Fernando de Rojas* (1972), entiende Stephen Gilman, discípulo de Castro, a la escritura de Rojas como una forma “no tanto de crearse a sí mismo cuanto —por un proceso de transmutación de sus más íntimos pesares— salvarse a sí mismo”.<sup>6</sup> Así, los hombres de letras de los siglos XVI y XVII vivían acuciados por hacer presente “su escueta voluntad de existir”, jugándose en sus obras.

Así, Castro parte de la consideración de que la literatura no es separable de las circunstancias en las que surge y pone énfasis en el hecho de que la sociedad española de los siglos conflictivos estaba configurada por tres castas: la de los cristiano-viejos, la de los judeoespañoles y la de los moriscos, descendientes de los hispanoárabes. Los judeoespañoles fueron forzados a convertirse a partir de la última década del siglo XIV y como conversos fueron marginados y amenazados. Cervantes, afirma Américo Castro, pertenece a este linaje.<sup>7</sup> Cristianos viejos y cristianos

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*. Madrid, Taurus, 1978, p. 29. Siguiendo esta cauda y con la hipótesis de la escritura de la *Celestina* como producto de un taller realizado por estudiantes judeoconversos en la Universidad de Salamanca, ha sido publicado recientemente el estudio de Gustavo Illades, *La Celestina en el taller salmantino*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.

<sup>7</sup> “A mi manera de ver, lo decisivo de sus muy agudas nuevas ideas [se refiere a Américo Castro] está constituido por un triángulo de afirmaciones básicas y muy significativas: Cervantes es un cristiano nuevo; sus obras más valiosas (el *Quijote*, *Novelas ejemplares*) brotan de una visión marginal de un individuo que se siente inconfortablemente situado en la sociedad en que vive, y por eso supera su tiempo, expresándose literariamente como un anti-Lope —vate de la casta cristiano-vieja dominante y afirmada en sus creencias más allá de toda duda—; pero, por último, su marginalidad vital cuaja en una obra literaria magna (el *Quijote*) en la que los personajes se autodeterminan valiosamente existiendo desde su propio modo de ser singular y no renegando de un mundo absurdo [...] según visión de Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*”. (Guillermo Araya, “Evolución y proyecciones del pensamiento de Américo Castro”, *apud* Julio Rodríguez Puértolas, “Prólogo” en A. Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, *Obra reunida*, vol. I. Madrid, Trotta, 2000, p. 21.)

nuevos se oponen a partir del siglo XVI, explica Pedro Laín Entralgo en su prólogo a los *Estudios sobre la obra de Américo Castro*: “¿Acaso no era de cristiano nuevo la mentalidad de Jovellanos, como dos siglos antes lo había sido —fueran cuales fuesen los detalles de su genealogía— la de Miguel de Cervantes?”<sup>8</sup>

De acuerdo con Castro, Cervantes comparte raíces con Fernando de Rojas, fray Luis de León, Mateo Alemán, Luis Vives, Antonio de Nebrija, Garci Rodríguez de Montalvo, Bernal Díaz del Castillo y san Pedro de Alcántara.

Producido por el bloque Iglesia-Estado, el grupo judeoconverso constituye un grupo de cristianos discriminados que expresan su dolor y su existencia en una literatura intercastiza. Así, hace notar Márquez Villanueva, el señalamiento de Castro en cuanto a que muchos escritores importantes de los siglos XVI y XVII eran judeoconvertos, lejos del racismo, se refiere a la emergencia de un sujeto cultural, “absurdamente tachado de judío, tras muchas generaciones de bautizados, quienes, a partir de su lógica insatisfacción, realizaron algo único e inestimable en la historia del espíritu humano”.<sup>9</sup>

De esta manera, a partir de los planteamientos de Américo Castro, las obras de los siglos conflictivos se entienden como “esa pugna del pensamiento creador con la opresión totalitaria del poder estatal”.<sup>10</sup> De esta manera, tal como lo muestra Stephen Gilman en *La España de Fernando de Rojas*, lo que el autor de la *Celestina* enfrenta es un mundo que institucionaliza la amenaza como forma de existencia. La escritura aparece entonces, en los planteamientos de Castro y sus discípulos, como expresión de la subjetividad en resistencia, experiencia de la historia que se contraponen a la de los vencedores y sus mitos patrióticos y religiosos.

Para explicar el surgimiento del *Quijote* en este segundo momento de su producción presidido por *España en su historia* (1948), Castro partirá de la secularización del erasmismo, esto es, de la religiosidad interior que, acentuada por el ingrediente judeoconverso, produce una

<sup>8</sup> Pedro Laín Entralgo, “Prólogo”, en P. Laín Entralgo *et al.*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> F. Márquez Villanueva, “Prólogo”, en A. Castro, *op. cit.*, vol. II, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 34.



novela que narra modos de existencia conflictivos, como lo son los personajes cervantinos.

En los cinco apartados siguientes, pretendo presentar una síntesis de las ideas de Américo Castro sobre el *Quijote*.

## El erasmismo de Cervantes

El pasaje “las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada” (II, 36, p. 930),<sup>11</sup> censurado por el Índice expurgatorio de 1632, tiene que ver con una corriente mística proveniente de la espiritualidad erasmista y con el iluminismo de los alumbrados. Este pasaje significa que las obras buenas y las oraciones han de acompañarse por el fuego de la caridad y el amor a Dios, esto es, por un estado de gracia, pureza o perfección interior. De este modo, siguiendo los planteamientos erasmistas, las prácticas religiosas exteriores quedan subordinadas a la disposición interna del espíritu, lo que supone una crítica a las formas de religiosidad dominantes, sus despliegues y ostentaciones.

En la España de Cervantes, dice Américo Castro, se erasmizaba, hasta donde se podía, con precaución. En una carta a Marcel Bataillon, Castro compara la situación de los intelectuales españoles —“combatidos, calumniados”— durante los años de la dictadura con la de los erasmistas cuatrocientos años atrás.<sup>12</sup> Así pues, al hablar de erasmismo y humanismo, Castro realiza una reflexión crítica del pasado, a partir de una conciencia progresista, democrática y republicana.

El erasmismo en España refuerza una tendencia a la interiorización del sentimiento religioso presente en la religiosidad judeoconversa. Erasmo pretendía llegar al fondo espiritual del cristianismo. En el *Quijote* se secularizan las actitudes religioso-contemplativas presentes en el erasmismo. De esta manera, la idea del personaje literario se fun-

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1999. (Cito entre paréntesis, indicando la parte en números romanos, el capítulo de que se trata y la página.)

<sup>12</sup> J. Rodríguez Puértolas, “Prólogo”, en A. Castro, *op. cit.*, vol. I, p. 10.

da en la espiritualidad íntima, “afirmado sobre el saberse ser quien se es, gobernado por el timón de la voluntad, e impulsado por la conciencia de ser libre y por estar dispuesto a sacrificarlo todo al derecho a ser quien ha decidido uno ser”.<sup>13</sup> “Los personajes en el *Quijote* parecen seres vivos: realizan auténticamente el ser de su vivir de acuerdo con un destino que da ilusión de autonomía”.<sup>14</sup>

Un antecedente importante del *Quijote* es la novela pastoril, hija laica de la mística religiosa, que surge cuando el individuo, rompiendo amarras con la religiosidad, se aventura por los intrincados bosques del sentimiento: “No teniendo vocación de místico, [Cervantes] se construyó una disposición en que se expresa el proceso penoso y conflictivo de quien aspira a ser persona, e identifica la conciencia de personalidad con la pretensión de realizar el bien en un mundo malignamente dispuesto”.<sup>15</sup>

### Cervantes, cristiano nuevo

Dentro del catolicismo español, la posición de Cervantes era la de un cristiano nuevo de inspiración erasmista. “Su posición era periférica, extra-vagante (en sentido etimológico), y desde ella contemplaba oblicua e irónicamente la sociedad, y gracias a ello pudo inventarse una nueva forma de hacer novelas”.<sup>16</sup>

Me parece hoy evidente que el *Quijote*, las “eróticas” pastoriles, el arranque autobiográfico del *Lazarillo*, el arrojado deliberado de ciertas figuras de la *Celestina*, el “fino sentir” del agresivo fray Luis de León, el enfrentamiento de la mística contra la religiosidad mayoritariamente organizada, eso y algo más, todo ello conduce espiritual e históricamente hacia una misma raíz: al estado de ánimo

<sup>13</sup> A. Castro, “Erasmus en tiempos de Cervantes”, en *Hacia Cervantes. Obra reunida*. Madrid, Trotta, 2000, vol. I, p. 515, n. 43.

<sup>14</sup> A. Castro, “Los prólogos al *Quijote*”, en *ibid.*, p. 539.

<sup>15</sup> A. Castro, “Cervantes y el *Quijote* a nueva luz”, en *Cervantes y los casticismos españoles. Obra reunida*, vol. II. Madrid, Trotta, 2002, p. 119.

<sup>16</sup> A. Castro, “La estructura del *Quijote*”, en *Hacia Cervantes*, vol. I, pp. 584-585.

de los cristianos nuevos, a su adentramiento retraído respecto del mundo en torno a ellos.<sup>17</sup>

Adentramiento en el mundo propio y extranjería con respecto de su sociedad. El vivir de don Quijote será un peregrinar por “camino, ventas, moradas campestres, arroyos, sierras, bosques sin contorno...”<sup>18</sup>

La vigilancia inquisitorial sobre los cristianos nuevos, las denuncias y el espionaje al que se vieron sometidos, institucionalizaron la amenaza como forma de existencia. Fue entonces necesario que los conversos Cervantes, Rojas, fray Luis de León, aprendieran a protegerse de la muerte intelectual mediante el recurso de nuevos cánones expresivos. Al decir de Francisco Márquez Villanueva, lo que Cervantes novela es el proceso mismo de creación, en una comunicación entre autor y lector no sujeto a reglas establecidas, sino al compromiso de ir produciéndolas en todo momento. Por otra parte, Cervantes escribirá sobre el saberse vivir de sus personajes: “Seres puestos a la tarea de ser ellos mismos en cambiante y problemático desequilibrio”.<sup>19</sup> El tema del *Quijote*, dice Américo Castro, es “la dificultad misma de existir o [...] la expresión de la conciencia de estar viviendo en perenne conflicto”.<sup>20</sup>

La novela cervantina se presenta como enfrentamiento entre el personaje quijotizado y un mundo que no lo está. Se trata pues de la pugna entre quien ha decidido ser el que es y como es y los empeñados en despojarlo de su personalidad. Castro señala la dificultad para distinguir, en el comportamiento de don Quijote, lo absurdo y lo insensato de los comportamientos disidentes y contestatarios en la España de su momento.

Don Quijote y Cervantes vuelven la espalda a la sociedad de 1600 y emprenden la tarea de construirse un mundo suyo, distinto del reconocido por todos como único e inamovible. “Cervantes [...] concibió

<sup>17</sup> A. Castro, “Los prólogos al *Quijote*”, en *ibid.*, p. 546.

<sup>18</sup> A. Castro, A. Castro, “La estructura del *Quijote*”, en *ibid.*, p. 571. Muchos otros personajes aparecen también alejados de la vida ciudadana (galeotes, desesperados de amor, bandidos).

<sup>19</sup> F. Márquez Villanueva, “Prólogo”, en A. Castro, *op. cit.*, vol. II, p. 16.

<sup>20</sup> A. Castro, “Españolidad y europeización del *Quijote*”, en *Hacia Cervantes*, vol. II, p. 277.

la extraña idea de hacer dialogar a unos cuantos ‘retraídos’, situados al margen del vivir gregario a fin de que airearan sus razones en el público espacio de una página impresa”.<sup>21</sup> Así, es posible entender el *Quijote* como la respuesta cervantina a la marginalidad a la que se condenaba a los cristianos nuevos a quienes se negaba, por ejemplo, el acceso a la Nueva España, situación que podía convertirlos en parias o en inquisidores, y que los incitaba a las búsquedas heroicas.

### El *Quijote* y los libros

*El Quijote* sale a la luz después de veinte años de mutismo. (“Al cabo de tantos años que ha que duermo en el silencio del olvido”, dice la voz prologal del *Quijote*.) Durante esos largos años de silencio, Cervantes pasa por un proceso de meditación en el que logrará deshacerse de los modelos librescos que, en ese momento, corrían por España e Italia. No era de esperarse, sin embargo, que el libro apareciese como obra de un profesional de las letras, ya que Cervantes era poco conocido antes de 1605.<sup>22</sup>

el *Quijote* es un libro forjado y deducido de la materia activa de otros libros. La primera parte emana radicalmente de los libros leídos por don Quijote; la segunda es, a su vez, emanación de la primera, pues no se limita a seguir narrando nuevos sucesos, sino que incorpora en la vida del personaje su conciencia de estar ya preexistiendo en otro libro.<sup>23</sup>

Los personajes presentan una existencia migratoria, emanada de la materia de los libros o que pasan a través de las interpretaciones de otras personas o de otras palabras escritas, como es el caso de Ginés de Pasamonte, cuya verdad se encuentra en su autobiografía. “El *Quijote* debe su existencia tanto a una tradición de formas y géneros literarios, como

<sup>21</sup> A. Castro, “Cómo veo ahora el *Quijote*”, en *ibid.*, pp. 370-371.

<sup>22</sup> Cf. A. Castro, “Los prólogos al *Quijote*”, en *ibid.*, p. 532.

<sup>23</sup> A. Castro, “La palabra escrita y el *Quijote*”, en *ibid.*, p. 603.

a una tradición de maneras de ser vivida la literatura.<sup>24</sup> La palabra escrita es sentida “como realidad de alguien, vitalizada”.<sup>25</sup> El libro como realidad viva, animada, comunicada e incitante, proviene de la tradición oriental y se liga estrechamente con la creencia de que la palabra contiene y transmite una revelación.<sup>26</sup> “Lo escrito posee una vitalidad capaz de afectar a otras vidas, y su realidad consiste en esa acción vital”.<sup>27</sup>

Los libros de caballerías, los romances, las narraciones pastoriles y picarescas dejan de ser objetos literarios encerrados en sus páginas. Ahora van a ser una fluencia animada, que se deslizará sin reposo de una a otra figura de existencia humana, cuyo existir precisamente consistirá en la forma e impulso adquiridos en virtud de tal deslizamiento.<sup>28</sup>

En el mundo islámico, horizonte presente en la novela cervantina, “todo es desliz y corrimiento”: “Las palabras son también inestables. [...] La ausencia de peso esencial permite a la literatura árabe fluir vertiginosamente en inalcanzables cuentos como los de *Las mil y una noches*, en donde quien cuenta y lo contado se trenzan indefinidamente.”<sup>29</sup> “El *Quijote* se originó como un río provisto —ya en su nacimiento— de un cauce tan movable como el discurrir de sus aguas”.<sup>30</sup> Desde las primeras frases, todo lo escrito es dudoso, cuestionable en su identidad. Las realidades imaginadas, soñadas, descritas, narradas o conocidas son en el *Quijote*, además, vivenciadas por alguien más, lo que también las habrá de transformar; por ejemplo, el lugar en el que vive el hidalgo Quijano queda transmutado en el “no quiero acordarme de su nombre”,

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>26</sup> *Cf. ibid.*, p. 615. El espíritu hebreo, aunado con el pensar neoplatónico, da lugar a la creencia en el logos-palabra como espíritu emanado y creador.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>28</sup> A. Castro, “Españolidad y europeización del *Quijote*”, en *ibid.*, p. 300.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>30</sup> A. Castro, “El cómo y el porqué de Cide Hamete Benengeli”, en *ibid.*, vol. I, p. 644.

de manera que podemos decir que en el *Quijote* no hay nada hecho, que todo está en proceso de irse haciendo.<sup>31</sup>

La palabra escrita como realidad problemática y múltiple se hace presente en el capítulo 32 de la Primera parte del *Quijote*, en el que la realidad de los libros de caballerías se resuelve en los reflejos y reacciones que producen en sus lectores (el ventero, Maritornes, la hija del ventero). La vida de la literatura aparece a través de las vivencias de lectores y escuchas. Esta realidad problemática, dice Américo Castro:

se proyecta simultáneamente como un ángulo abierto hacia el *Quijote* como libro leído y hacia la amplia vastedad de sus lectores. Cervantes les concede licencia, les invita a servirse de su libro, lo mismo que los personajes que habitan en él hacen a cada paso con cuanto va aconteciendo en torno a ello.<sup>32</sup>

De la misma manera, el *Libro de buen amor* es esencialmente ambivalente, oscilante y su sentido, “depende del que se le preste en la vida de quien lo lea”:<sup>33</sup>

Qualquier omne que.l oya, si bien trobar sopiere,  
más á ý (a) añadir e enmendar, si quisiere;  
ande de mano en mano a quienquier que.l pidiere,  
como pella a las dueñas, tómelo quien podiere. (1629)<sup>34</sup>

## La nueva manera de novelar

“Según el autor del *Quijote*, vivir humanamente consiste en estar recibiendo el impacto de cuanto pueda afectar al hombre desde fuera

<sup>31</sup> Cf. *ibid.*, p. 645.

<sup>32</sup> A. Castro, “Cervantes y el *Quijote* a nueva luz”, en *Cervantes y los casticismos españoles*, p. 83.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. de Alberto Blecuca. Madrid, Cátedra, 2001.

de él, y estar transformando tales impresiones en procesos de vida.<sup>35</sup> Existir implica entonces la incorporación de la experiencia en forma de afectos, ensueños, creencias, anhelos; forma de fecundación que convierte cualquier dato empírico en algo con sentido problemático, nunca cerrado ni definitivo:<sup>36</sup> “el fluir de la existencia emana de la fascinante conjugación de las ilusiones, de las creencias y de las esperanzas con la marcha del propio vivir...”<sup>37</sup> Don Quijote va urdiendo la trama de su existir: “Su vida consiste en estársela haciendo en conexión con las otras figuras y con unas circunstancias que crean la ilusión de que la vida de alguien está desplegándose a nuestra vista, en un tiempo y en un espacio actuales”.<sup>38</sup>

De esta manera, don Quijote y otros personajes manifiestan un *ser volitivo* y, por tanto, van remontando el curso de su existencia literaria incitados por un libre designio y sostenidos por la esperanza de un posible bien.<sup>39</sup>

Américo Castro hablará de una nueva manera de novelar en la que:

la metáfora lírica o el tema épico ingresa activamente en el proceso vital de quien recibe su impresión. De esta manera, los molinos no son sólo gigantes, sino además contenido de la experiencia de alguien que los vive como tales, y también de quienes los siguen viendo como molinos. La metáfora se convierte en una existencia metaforizada, puesto que los molinos son gigantes en la medida en que Alonso Quijano sea don Quijote.<sup>40</sup>

De esta manera, la metáfora implica al poeta que la crea. Por ejemplo, la aventura de los molinos “gigantes” resuena, entre otras cosas, como un combate contra la prepotencia y la opresión. Esta posición subjetiva está presente en otros episodios: el de los gigantes-frailes benitos, el

<sup>35</sup> A. Castro, “La estructura del *Quijote*”, en *Hacia Cervantes*, vol. I, p. 564.

<sup>36</sup> Cf. *idem*.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 575.

<sup>39</sup> A. Castro, “La palabra escrita y el *Quijote*”, en *ibid.*, p. 629.

<sup>40</sup> A. Castro, “La estructura del *Quijote*”, en *ibid.*, p. 568.

de las bodas de Camacho y en el de don Fernando y Dorotea. De esta manera, concluye Castro, don Quijote, figura translúcida, no impide vislumbrar lo que pensaba el autor y también él mismo respecto de su tiempo.

En la estructura del personaje se incluye el proceso de “hacerse” de su vida, la creación de la experiencia vital. En este mundo fluyente, la identidad existencial aparece cuestionable o interpretable de varios modos, por lo que no puede cimentarse sino en la conciencia de sentirse vivir. La figura literaria se vuelve entonces un saberse estar siendo. “El sentirse ‘uno mismo’ se consigue a costa del ininterrumpido esfuerzo de sostenerse a sí [...] don Quijote y su escudero quieren subsistir como seres personalizados, artífices de su ventura”.<sup>41</sup> Como en Unamuno y en Pirandello, “el personaje reclama para sí existencia tanto real como literaria y exige no ser tratado de cualquier manera”.<sup>42</sup>

Desde el capítulo II de la Segunda parte, los personajes principales del *Quijote* se despliegan en su doble condición de seres reales y de figuras literarias. En la medida en que sus aventuras y avatares han sido recogidas por un escritor, adquieren densidad y quedan marcados por la idea de que su vida es también materia de escritura.<sup>43</sup>

## Don Quijote y Sancho

En tanto que figura literaria, don Quijote aparece en estado naciente, dotado de la capacidad de construir su propio horizonte.<sup>44</sup> Así, “entreverado loco” (II, 18, p. 776), “don Quijote aparece haciéndose a sí mismo, sirviéndose de la incitación de unos libros”.<sup>45</sup> En un momento dado, don Lorenzo, hijo de don Diego de Miranda, hablando con don Quijote sobre poesía le dice: “Verdaderamente, señor don Quijote, que deseo coger a vuesa merced en un mal latín continuado [en un sosteni-

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 596.

<sup>42</sup> Cf. A. Castro, “Cervantes y Pirandello”, en *ibid.*, p. 693.

<sup>43</sup> Cf. *Idem.*

<sup>44</sup> Cf. A. Castro, “Cervantes y el *Quijote* a nueva luz”, en *ibid.*, p. 139.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 82.



do desbarrar], y no puedo, porque se me desliza de las manos como anguila” (II, 18, p. 777). Fluyente, don Quijote simultáneamente discurre y se escurre. En ese “escurrirse” se incluye el preguntarse por el sentido de sus afanes: “Yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos” (II, 58, p. 1097), afirma, rompiendo con el marco del héroe épico-caballeresco y enfatizando su dimensión personal.

Cervantes, dice Américo Castro, escribe el *Quijote* en gran soledad, “en la más apartada reclusión del ánimo”. Los personajes de su novela son igualmente solitarios:

Aquel Quesada, Quijada, o como le llamaran, llegó a los 50 años en monótona soledad, cazando sin amigos, oyendo las simplezas de dos mujeres u observando la tosquedad inerte del mozo que le ensillaba el rocín [...]. El hidalgo se evade de su reclusión por entre la compacta letra de unos libros. Gracias a él, el buen Sancho va a poner en paréntesis su condición de labriego y de porquero. Luego haremos que Marcela se escape de su pueblo, y brinque ágil sobre las bardas de su existencia, harta de ser sobrina del clérigo, y empalagada de tanto requiebro a su belleza. Haremos luego que los galeotes rompan sus cadenas y nos encantarán que el bandido Roque Guinart campee por sus respetos, y administre una justicia muy razonable dentro de las circunstancias de su vida. Mientras ronda su ínsula, Sancho y sus acompañantes encuentran a una linda muchacha que, harta de vivir encerrada, había salido a pasear de noche, vestida de hombre, a fin de ver el mundo, por ella barruntado y no conocido. Al ver su lindo rostro, el mayordomo del duque perdió el seso.<sup>46</sup>

Todas estas figuras huyen del mundo, liberadas del aburrimiento, de la tontería, de la arbitrariedad, de las barreras de casta y, a partir de un largo soliloquio consigo mismas, son capaces de dialogar con otros.

En la relación de don Quijote y Sancho no se oponen, dice Américo Castro, idealismo y materialismo, sino la voluntad proyectiva de don Quijote y la voluntad receptiva de Sancho. Don Quijote se adentra en su transcurso y, desde su capacidad creadora, va forjando el mundo;

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

Sancho va viviendo a partir de lo que le sale al encuentro, encajado en el mundo quijotizado en torno.

A pesar de sus diferencias de casta y rango, don Quijote y Sancho se unen y acaban por entenderse cordialmente:

Cervantes liberó de la vulgaridad paralizante a su hidalgo Quijada, condenado a comer “duelos y quebrantos” todos los sábados. De aquella figura inerte, oprimida por la “opinión”, sin horizonte de esperanzas, surgiría un “hombre nuevo”, desdeñoso de los linajes y de la obsesión cristiano-vieja, afanoso de aventuras liberadoras [...] Sancho, por su lado, se espiritualiza a su modo, y a través de él se zahiere la presunción cristiano-vieja y la de quienes todo lo reducen a ser “enemigo mortal de los judíos” [...] Por encima de las diferencias de linaje, dos figuras en su raíz opuestas acaban por armonizar sus vidas “dialogando”, conviviendo, sin dejar de ser cada uno quien quiere ser.<sup>47</sup>

## A manera de conclusión

Escritos desde el exilio y a partir del desgarramiento de la Guerra civil, los ensayos en torno al *Quijote* correspondientes al segundo momento de exploración de Américo Castro intentan contribuir a una reflexión crítica sobre la cultura española.

Castro delinea las corrientes espirituales, culturales y existenciales que configuran el *Quijote*. Ante todo el erasmismo, que constituye un desprendimiento de las constricciones de la religiosidad imperante y sus sanciones; liberación que permite búsquedas espirituales sustentadas en la autenticidad. De esta manera, la bondad y el contacto con Dios se fundan en la disposición interior, dimensión que explorará la literatura española de los siglos XVI y XVII en la mística, la ascética, la tragicomedia y la novela.

Por otra parte, Castro presenta las formas espirituales y existenciales presentes en el *Quijote* como producto de la influencia del pensamien-

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 148.

to erasmista sobre el horizonte existencial judeoconverso: el paso de un horizonte simbólico a otro, el establecimiento de la morada vital entre dos mundos, la marginalidad y la imposición de una vigilancia amenazante. La novela narra el persistente hacerse de la existencia y su condición problemática.

Siguiendo la lectura de Américo Castro, la novela cervantina cuenta la historia de un hidalgo, su existencia configurada a partir de la materia de los libros que lee y devuelta a éstos. Los libros resultan entonces formas animadas, capaces de influir sobre vidas y hombres. Como los libros de los que se desprende, el protagonista de la novela cervantina fluye indeterminado, trazando arabescos. La indeterminación constituye una realidad oscilante, susceptible de albergar diversos sentidos, ámbito que implica también al lector.

Además de ir construyendo su experiencia vital, los personajes de la novela cervantina se saben siendo y son por tanto capaces de romper con las constricciones a las que aparecen encadenados; de esta manera, transforman su transcurso y, menos solitarios, dialogan y se encuentran con los otros.



Si por algo podemos caracterizar al pensamiento filosófico español es por la constante reflexión no sólo con respecto al sentido de su propio quehacer sino a la manera en cómo el quehacer filosófico se ha dado en su propia tradición.

En los grandes filósofos españoles, sobre todo si pensamos en Unamuno, Ortega y Gasset y María Zambrano, la palabra filosofía siempre ha ido acompañada de la palabra España. Ello no es así porque sus pretensiones filosóficas sean meramente domésticas o localistas. Parten de la idea de que ningún pensamiento se puede dar al margen de la tradición en la que se inserta ni mucho menos darse a sus espaldas. Consideran que la filosofía no consiste solamente en una artillería sistemática y ordenada de abstracciones y conceptos que no tiene nada que ver con la vida y con la existencia de una tradición, su cultura y sus símbolos que asume y configura para expresar su comprensión de las cosas.

No hay pensamiento que no lo sea desde un horizonte de sentido y significación, un horizonte que marca y delimita sus pretensiones, sus objetivos, sus puntos de partida. Más aún, el lenguaje y la lengua en la que se inscribe le abre un horizonte y una perspectiva que anticipa los sentidos que ese pensamiento se propone desentrañar y aun generar.

Es desde este punto de partida que aquellos filósofos españoles se han dado siempre a la tarea de pensar no sólo la manera específica en que la filosofía se ha dado en España, sino que, dada esa tradición, piensan la manera en cómo ésta ha influido en la configuración del pensamiento filosófico.

Lo primero que señalan es que la filosofía en España, aun cuando ha compartido en distintos momentos los grandes temas y problemas que han sido comunes a toda la historia de la filosofía —ahí se inscribe de

hecho, forma parte de esa historia—, ha tenido un desarrollo diferente, específico, pues ha vinculado esos grandes temas y problemas con su horizonte de sentido.

En España, el pensamiento filosófico parece no haberse dado ni tan prolíficamente como en otros lugares de Europa, como en Alemania por ejemplo, ni tampoco se ha plasmado del modo en que de manera prioritaria se ha dado en las filosofías hegemónicas, es decir, en la monumentalidad de los sistemas, como los del idealismo alemán. Tampoco se ha dado bajo la forma de grandiosos aparatos especulativos y conceptuales y mucho menos se ha interesado en glorificar ningún método como condición única de verdades.

Filosóficamente, esta tradición se ha caracterizado, según María Zambrano, por una desconfianza en aquello que es el sustento y soporte de aquellos grandes sistemas: la razón teórica y discursiva. Podríamos decir que la llamada crisis de la razón, acaecida desde el siglo XIX y vinculada en directo con los filósofos alemanes, siempre había sucedido en el pensamiento español.

En este sentido, este pensamiento nunca llegó a tener una concepción de la razón en términos racionalistas y, por tanto, tampoco llegó a tener las mismas concepciones ni de la filosofía, ni del conocimiento, ni de la verdad que detentaron otras filosofías europeas, sobre todo modernas, y cuyos grandes ejes orbitaban en torno a un culto a la objetividad y a las pretensiones de validez y fundamentación última del conocimiento.

Parecería que en el pensamiento español los grandes conceptos que sustentaban al racionalismo moderno: el sujeto, el yo, la conciencia, la verdad, la objetividad, el progreso, etcétera, siempre habían estado heridos, fracturados, pasados por la historicidad, por la temporalidad, por el perspectivismo y la circunstancialidad. Es decir, estaban inscritos en la vida y no en un sistema meramente teórico-conceptual y, por demás, autorreferente y autofundado.

La modernidad cartesiana, kantiana, ilustrada y racionalista, no pasó con tanto éxito por la filosofía española. Mientras otras filosofías se habían convertido en grandes sistemas de conocimiento, de conceptualización y racionalización de la realidad en su totalidad, a falta de esa clase de modernidad, el pensamiento filosófico español tendría que darse y expresarse de otra manera. No podía encontrar sus fundamentos

en una historia que no le pertenecía, de la que no participaba. Tampoco podía sustentarse en el método cartesiano, ni en el espíritu absoluto hegeliano, ni en la crítica de la razón pura kantiana. Tenía que acudir a su propia historia, la misma que justamente no la insertaba en las hazañas teórico-filosóficas y científicas de otros lugares de Europa.

Es desde este horizonte desde el que se ha señalado que España no ha generado sistemas filosóficos a cabalidad. Tanto Unamuno como Zambrano consideran que tal señalamiento es erróneo, ya que la filosofía española ha existido y se ha dado con otro lenguaje, las más de las veces asistemática y fragmentadamente, y no por una carencia sino porque, en esta tradición, el conocimiento se vincula con cosas distintas. No hay una idea pura del conocimiento y por tanto tampoco de la filosofía. De hecho, no se ha visto a la filosofía como algo aislado y excluyente. Ha estado “dispersa”, mas no sólo confundida y diseminada con otros terrenos del saber; más bien ha estado interrelacionada con la historia, la política y fundamentalmente con el arte. El purismo de otras filosofías que ven en esas “mezclas” una tragedia es para la filosofía española el manantial más fértil del que toda filosofía puede nutrirse.

En este sentido, Zambrano señala que los españoles han encontrado la filosofía, su filosofía, puesta en múltiples expresiones, como en el arte; ahí han encontrado parte fundamental de su pensamiento filosófico. En esta tradición, el concepto, la teoría, se ha vertido, ha brotado, se ha configurado no tanto en la forma del sistema filosófico sino en el arte y de manera específica en la literatura.

Frente a la gran tradición que va de Platón hasta Kant, en la cual el arte había quedado excluido del terreno del conocimiento, de la conceptualidad y había sido expulsado del reino de la verdad,<sup>1</sup> la tra-

<sup>1</sup> Recordemos que la condena platónica de la poesía se da en tres niveles: ontológico, moral y epistémico. El nivel ontológico se refiere al hecho de que, según Platón, el arte se encuentra a triple distancia del ser. El nivel moral indica que el artista, el poeta, no está en plena posesión de sí mismo, es un arrebatado, un poseído por lo divino, por ello, dice Platón, es inmoral. El nivel epistemológico de la condena se desprende de los niveles anteriores, ya que al estar el arte a triple distancia del ser, está a esa misma distancia de la verdad. Lo realizado por Platón consistió fundamentalmente en separar al arte del terreno del conocimiento y del reino de la verdad. (Cf. *República* x, 595a-601c.)

dición española no asumió esa condena y no la asumió al grado que las filosofías como la de Zambrano, Ortega y Unamuno han buscado en el arte modelos de racionalidad filosófica una vez que el racionalismo hubo de agotarse.

Esta tarea les era más o menos natural pues, en general, nunca pensaron que filosofía y arte se excluyeran, de hecho, buscar en el arte su filosofía no fue nunca algo extraño, así como tampoco lo fue nutrirse del arte para hacer filosofía o acudir al arte para ver expresada ahí la filosofía.

Al no poder recurrir a un glorioso pasado puramente filosófico, vieron que la filosofía había estado en el arte y en específico en la novela, pero también en formas privilegiadas de expresión: la poesía, la guía, la confesión, la meditación; formas que cumplían con la exigencia de que el pensamiento no se alejara nunca de la vida.

Tanto Unamuno como Zambrano coinciden en que si España no pasó por la clara aurora de la modernidad cartesiana, por la autotransparencia y la claridad de la conciencia, lo que sí tuvo para expresar su ser, su historia, sus ideas, sus concepciones del mundo y del ser humano fue la literatura y en ella consideran al *Quijote* como la obra más filosófica.

No es gratuito que Unamuno, Ortega y Zambrano hayan dedicado parte de su pensamiento a la literatura para ver en ella modos de racionalidad que pudiesen ayudar a construir una filosofía más allá del racionalismo, más allá de la necesidad de reducir la vida a puros conceptos, la historicidad y la temporalidad a mera teoría, el mundo plural y diverso a objeto de conocimiento y representación de un sujeto.

Los tres han visto a España, a su historia y a su mundo en el *Quijote*,<sup>2</sup> pero también a la historia, al mundo y a la vida. Si para que haya filosofía, como podemos reconocerlo en casi toda su historia, es necesario que contenga una concepción del ser, del mundo y de nosotros y explique la relación entre estas instancias,<sup>3</sup> ahí está el arte pensando filosóficamente,

<sup>2</sup> En los tres autores encontramos una reflexión al respecto. (Cf. Miguel de Unamuno. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid, Cátedra, 1988.) En el caso de José Ortega y Gasset, cf. *Meditaciones del Quijote. Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1957. Para María Zambrano véase los textos que se citan en el presente artículo.

<sup>3</sup> ¿Qué cosa es la ontología sino esto, el pensar el ser, el ser del mundo y del hombre?



pensando sin temor al símbolo, a la metáfora, al fragmento, al aforismo, a la contradicción, al misterio, sin temor a voltear su rostro a la vida, sin temor a perder su pureza, su inmaculada concepción del conocimiento, huyendo siempre de “la carne de las cosas” como señalaba Ortega.

¿Qué representa el *Quijote* frente a la modernidad racionalista para estos autores? ¿Qué concepción de la vida, del pensar, está ahí presente de modo tal que tiene implicaciones filosóficas fundamentales?<sup>4</sup>

Sabemos que la modernidad filosófica se caracteriza por una preocupación fundamental por los problemas del conocimiento. Podríamos decir que una de las grandes diferencias entre la filosofía antigua y la moderna radica en que la primera se constituyó como una metafísica del ser y la segunda como una metafísica del conocer. Redujo el problema del ser al problema del conocer. Por ello, como señala Zambrano, buena parte de la filosofía moderna se redujo a teoría del conocimiento. Para el racionalismo, el plano epistémico pasó a ser prioritario con respecto al plano ontológico. Se redujo la relación del ser humano con el mundo a una relación de conocimiento, por ello hizo una reducción del ser del hombre a sujeto, sujeto teórico, discursivo, abstracto y realizó, por ende, una reducción del mundo a objeto de conocimiento, puesto ahí para el sujeto.<sup>5</sup>

En este panorama, la filosofía moderna se vio obligada a entender la realidad como sistema. Esto es, sólo convirtiendo la realidad en un paquete medible, calculable, cuantificable, dominable, conceptualizable, es decir, en sistema, se podía garantizar no sólo la posibilidad de conocerla sino de hacerlo objetivamente, con certeza y verdad.

La fuente de esa certeza, de esa condición de verdad, sería el sujeto. De esta manera, como señaló Heidegger, el mundo quedaba reducido a la voluntad del sujeto y el ser de las cosas dependió de esa certeza. Así, el sujeto se convierte en centro y fundamento de la existencia, centro a

<sup>4</sup> Considero que lo que los tres filósofos dijeron al respecto nos ayuda a nosotros, hispanohablantes, a encontrar modos de hacer filosofía arraigados en nuestra lengua.

<sup>5</sup> Una vez realizada la dicotomía sujeto-objeto, la filosofía se dedicó a pensar el vínculo entre ambas instancias, a pensar el puente entre ellas, puente de carácter únicamente epistémico. A esto se redujeron los problemas del conocimiento.

partir del cual todo se explica y todo se entiende, el sujeto se convierte en el déspota del ente y en el garante del conocimiento del mundo.

Ahora bien, ¿cuál es la base de esta suposición, de esta creencia moderna en la verdad y la objetividad? Sin duda, esta base es una determinada concepción de la razón, es por ella que el mundo puede ser enteramente clarificado. Es la razón como eje, como centro, como vehículo y único vínculo con el mundo lo que ya está puesto como base de la confianza moderna en el conocimiento de las cosas. Se trata de una razón que da vuelta sobre sí misma, sobre su sistema, que se sitúa en la conciencia como principio último del conocimiento, conciencia clara, autotransparente, sin fisuras, meramente instrumental y cognitiva.

Nada puede quedar fuera de esta racionalidad, puede explicarlo todo y lo que queda fuera de sus límites es simplemente tachado de irracional, no digno de inteligibilidad. Todo lo no capturable en concepto quedaría fuera de los esquemas de lo racional, de lo que tiene pretensiones de conocimiento y condición de verdad.<sup>6</sup>

En este panorama, de acuerdo con la crítica al racionalismo que hicieron Unamuno, Ortega y Zambrano, la filosofía renunciaba a tratar con todas aquellas dimensiones de la vida que se resistían a quedar capturadas en el concepto y en el sistema: tal vez la vida misma y sus infinitas contradicciones, la existencia humana y su radical ambigüedad y ausencia de fundamento, los abismos y pasiones que desgarran el alma humana, las emociones y afecciones que dirigen nuestras perspectivas sobre el mundo, bases de nuestras ideas y creencias. La multiplicidad y heterogeneidad de lo real, la historicidad de la conciencia, del conocimiento, de la verdad, el poder de la historia en la configuración de nuestro ser, las oscuras entrañas que motivan nuestras visiones del mundo, el carácter efímero y contingente de la existencia humana, en fin, la finitud del ser. Todo esto parecía no tener cabida en el racionalismo extremo.

En plena modernidad, los “maestros de la sospecha”, Marx, Nietzsche y Freud, llegarían a fisurar la razón moderna, la conciencia, las filosofías del sujeto. Imprimirían una herida en esa conciencia, una he-

<sup>6</sup> Esta situación aparece con la condena platónica de arte y la configuración, también platónica, de la razón filosófica como prioritaria en el terreno del conocimiento.

rida por la que brotaría cuerpo, entraña, instinto, no-ser, finitud, delirio; todo aquello con lo que el racionalismo no quiso o no pudo cargar. Los maestros de la sospecha llegarían a señalarle a la filosofía que, en su obsesión por el conocimiento, por la claridad, se habían olvidado de la oscuridad, la contradicción y la paradoja presentes en todo.

En el pensamiento español, no fue necesariamente por la sola vía de la filosofía que la exigencia de que la razón se moviese de su cristalino cetro tuviera lugar sino por la vía del arte. El *Quijote* es, según Zambrano, la singular modernidad española y a su vez su singular crítica a la misma. Para el racionalismo moderno, las verdades de la teoría son el soporte de la vida, en la novela española parecía que la vida sólo se soporta con verdades de la vida.

El *Quijote* representa, para Zambrano, el reverso del racionalismo pues la novela no pretende corregir los avatares y contradicciones de la vida alineándola con los dictados absolutos de la teoría, más bien se hunde en la vida sin la fe en la razón que presupone que puede enderezar los abismos de la existencia. El *Quijote* y don Quijote son el reconocimiento de todo lo otro de la razón sin necesidad de salvarlo ni justificarlo. La fe está puesta en otro lado; según Zambrano, en la realidad y no en el concepto.

Don Quijote es, frente al modelo racionalista de conocimiento, otro modelo, otra racionalidad, justo lo que la filosofía había negado al arte: ser una forma de conocimiento. Esto estaba ya en el *Quijote*, razón creadora y no totalitaria, una razón, dice Zambrano, que sabe que el arte es verdadero.<sup>7</sup> Don Quijote no busca acceder al mundo buscando en él objetos de conocimiento, categorías, definiciones, sino que sabe que el mundo humano acontece como “cimiento de la historia”, ahí donde la vida no trasciende sólo por ser susceptible de aclaración teórica. Esta novela es, por el contrario, una operación de descenso, una operación dionisiaca, un viaje por los íferos del ser, por la oscura entraña de la vida y de nuestra vida.

Zambrano señala que en España no fue por la vía de la filosofía que se llevó a cabo un descenso por los íferos del ser, esos íferos temidos

<sup>7</sup> Cf. María Zambrano, “La reforma del entendimiento”, en *Senderos*. Barcelona, Anthropos, 1986.

y evadidos por el racionalismo, sino por el arte, que advirtió que esos ínferos son, finalmente, la vida misma. Don Quijote es la conciencia herida, es el ser del hombre que se manifiesta en los acontecimientos que más raros parecen, “en las cosas pegadas a la vida”,<sup>8</sup> ahí donde emerge la humana condición en su mendicidad, en su locura, en la lógica del disparate, en la prodigalidad y el absurdo, en palabras de Zambrano.

Don Quijote hace emerger todo aquello que el pensamiento teórico había confinado a la oscuridad, deja que salga de sus escondrijos, emerge su derecho a ser. Es un reclamo a Platón y al racionalismo posterior por haberle negado al arte pretensiones de conocimiento, un reclamo al Platón que relegó todo lo otro de la razón al rango de irracionalidad.

El *Quijote* es la muestra de que el arte ha configurado modelos de conocimiento y racionalidad, pues ahí, señala Zambrano, encontramos una “razón piadosa”, es decir, una razón que sabe tratar con lo otro. Ahí está la novela “como un regalo para satisfacer nuestra necesidad de conocimiento, nuestra extremada pobreza en el saber de aquello que más nos importa”,<sup>9</sup> un saber, pero un saber liberado de aquella teoría que se muestra incapaz de penetrar por esos abismos por los que el arte sí logra descender, ahí hasta donde se encuentra lo más reactivo a ser desvelado, “hasta aquello que apenas tolera la palabra”,<sup>10</sup> aquellas verdades no reducidas a concepto ni apresadas en ideas, hasta todo aquello que no es verdad de la teoría sino de la vida, en palabras de Zambrano.

El *Quijote*, un tratado en el que la razón se confiesa, comparece frente a sí misma y sabe que no puede andar más a solas, confesión desde las entrañas que muestra una horrenda verdad a la razón teórica: que la vida está por encima de ella, que la rebasa, que hay cosas que no admiten ser vislumbradas y pensadas más que poéticamente. El *Quijote*, crítica a un racionalismo por llegar, para mostrarle que la fascinación de la vida triunfa por encima del poder de las ideas, “sobre su prometedor fuerza de avasallar la realidad”.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Cf. M. Zambrano. “Misericordia”, en *ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 127.

En este sentido, según Zambrano, el *Quijote* es un fenómeno bifronte de la cultura española; por un lado, anticipa la crítica a una modernidad centrada en la glorificación de la razón y el conocimiento, y por otro, expresa la modernidad misma en sus máximas paradojas. El *Quijote* es moderno, pues busca la afirmación de lo humano a toda costa, la afirmación de la autonomía del individuo, sin embargo, esto es a su vez cuestionado en la medida en que es una anticipación de las críticas a la modernidad.

En *España, sueño y verdad*, Zambrano escribe que:

la novela es el género que corresponde más a “lo humano”; nada es de extrañar que se haya manifestado en su plenitud en la fría claridad del mundo de la conciencia, Cervantes nos presenta la máxima novela ejemplar, justamente en el momento en que la conciencia va a revelarse con la máxima claridad. El novelista español, que nunca quizá hubiera conocido a Descartes, no por ello deja de precederle con esa su historia. La situación de don Quijote se hace inteligible desde el cartesiano mundo de la conciencia: “¿Qué soy yo? una cosa que piensa”, y ante esto la criatura llamada hombre no puede resignarse. Parte de su ser pensante va hacia la acción, y entonces se piensa a sí mismo, y sin darse cuenta se inventa a sí mismo, se sueña y al soñarse se da un ser, ese ser por el que penaba.<sup>12</sup>

Don Quijote representa la necesidad humana de inventarse a sí mismo. Ésta es la característica del personaje de novela que sólo ha podido nacer en la modernidad. El personaje de tragedia no se inventa a sí mismo como el de novela, quien posee la ambigüedad del hombre moderno que ve nacer dentro de sí mismo esa necesidad de hacerse. Mas don Quijote no se hace a sí mismo desde la claridad de la conciencia, ahí está el aspecto a la vez moderno y no moderno, incluso antimoderno de don Quijote. Por un lado debe crearse a sí mismo, ha de hacerse individuo. Sin embargo, la vía para ello no será la de la claridad y autotransparencia de la conciencia. En este sentido, don Quijote, afirma Zambrano, conserva algo del personaje de tragedia: la inocencia

<sup>12</sup> M. Zambrano. *España, sueño y verdad*. Madrid, Siruela, 1988, p. 24.

desde la cual las emociones rebasan todo orden, toda lógica, todo control de la realidad.

De este modo, asevera Zambrano, es la novela y no la filosofía la que introduce un oscuro vacío en lo que parecía ser el máximo fruto de la humana vida: crearse desde la conciencia, desde la autoconciencia. Esta novela recoge la tragedia, pues don Quijote no se crea a sí mismo desde las frías operaciones del intelecto, sino que se desgarran en ello, le va la vida, él brota en su autocreación y de ella brota su delirio, y de éste brota su autonomía, “don Quijote está loco por ser sí mismo” anota Zambrano. Descartes encuentra en ello justamente la máxima cordura y claridad, el control de sí mismo y de la realidad.

A don Quijote su conciencia le castiga como los dioses a los personajes de tragedia. Don Quijote vivió al mundo como mágicamente dado y es en ese mundo en el que hacía soportar sus acciones, no en el mundo cartesiano de objetos de conocimiento. Este mundo no podía ser el soporte de su acción, pues él desciende sobre el mundo de lo humano para convocarlo mas no para esclarecerlo. Como señala Ortega, el *Quijote* es una plena reflexión sobre la condición humana pero no hay ánimo de resolver sus abismos y oscuridades, por ello, “el personaje, nos atrapa, nos hace seguirlo, está en nuestro ser y se ha manifestado”.<sup>13</sup>

Cervantes ha realizado la hazaña poética de liberar a uno de esos “monstruos” sagrados, a una de esas pasiones de ser y existir que oprimen al hombre y lo exaltan. Y no hay pueblo que no tenga el suyo, su monstruo, su *daimon* que lo ciega y lo deslumbra, que lo arrastra desde muy largo tiempo. Y así cuando al fin lo ve convertido en personaje, con forma y figura propia, con su historia, cree y no cree en él, se reconoce y huye, se extraña de aquello que algunos han desentrañado del fondo huidizo de sus sueños.<sup>14</sup>

En este sentido, el discurso del método es sustituido en España por este tratado de las pasiones y los sentimientos que arremeten sobre la conciencia y la determinan, la conflictúan y se engarzan con la historia

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 35.

de un pueblo. Cuando el racionalismo moderno centroeuropeo decide olvidarse del mundo de las pasiones, Cervantes las pone en el centro de la reflexión, las libera en forma poética, las rescata en una especie de ontología brotada de la palabra *poiética*; el sueño de Nietzsche, de Heidegger, de María Zambrano se había realizado cervantinamente.

Anticipación del pensamiento de la alteridad, pues en el *Quijote* la identidad cartesiana yo igual a yo se torna en un yo igual a otro, yo soy lo otro. Unamuno señaló que la introducción de la alteridad en el sí mismo se da por obra de Sancho, el otro de don Quijote. Esta pareja representa un diálogo entre alteridades, dos anhelos de ser, de ser una unidad que incluye lo múltiple y que, realizada más acá de la vida, busca con frensí la trascendencia, la trascendencia por el diálogo:

si Cervantes hubiese hecho filosofía [...] hubiese hallado las bases humanas de una nueva convivencia, un sentido del prójimo ausente por completo en la cultura europea, más ausente en la medida en que avanza el idealismo. La soledad esencial sobre la que se funda el idealismo [...] es en don Quijote profunda, esencial convivencia, allí donde está su voluntad, allí está el otro.<sup>15</sup>

Un otro al que no se busca locamente tras un radical solipsismo como le sucedió a la conciencia racionalista, sino que se trata de un otro ya siempre incorporado. La conciencia cervantina no es la conciencia del mundo de objetos de conocimiento sino la de la carne y la sangre del otro, de sus deseos y anhelos, de su voluntad y existencia plena. El otro incluso es inventado para dar sustento a las acciones propias, pues sabe que sólo se configura a sí misma desde el otro y lo otro, que necesita del mundo y su multiplicidad y sólo ahí puede existir un yo.

La filosofía española es cervantina: las ideas y los conceptos se sostienen en la vida, no se sostienen en sí mismos, el *topos uranos* nunca hubiera podido ser español, tampoco los cuatro pasos del método, ni la ética explicada según el orden geométrico, ni la dialéctica trascendental.

<sup>15</sup> M. Zambrano, "La reforma de entendimiento español", en *Senderos*, pp. 97-98.





## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	7
<b>El que a buen árbol se arrima....</b> .....	9
<b>Presentación.</b> .....	11

### EN TORNO AL TEXTO

#### **Personajes: identidad, usos y costumbres**

¿Alonso Quijano?	
<i>Margit Frenk</i> .....	21
Don Quijote, Sancho y la comida	
<i>Aurelio González</i> .....	31
Literatura y marginalidad. El valentón Ginés de Pasamonte, el cautiverio y la toponimia del hampa	
<i>Margarita Peña Muñoz</i> .....	45

#### **Construcción literaria**

Planos y géneros en el episodio de Marcela y Grisóstomo	
<i>Ricardo José Castro García</i> .....	59
El caos carnavalesco en la venta de Juan Palomeque	
<i>Gabriela Nava</i> .....	69
Construcción de la profundidad mimética en el <i>Quijote</i>	
<i>Hugo I. Medina Hernández</i> .....	77

Don Quijote y Sancho frente a la publicación de su propia historia. La estrategia de una ilusión narrativa <i>María Carrillo</i> .....	83
--	----

### **Retórica y lenguajes en el *Quijote***

Recursos argumentativos y figurativos en el <i>Quijote</i> <i>Leticia López Serratos</i> .....	93
---	----

Aquellas sonadas soñadas invenciones. Algunos juegos fónicos como recurso de oralización en el <i>Quijote</i> <i>Alma Miranda</i> .....	101
---	-----

La recreación de refranes y otros juegos en el <i>Quijote</i> de 1605 <i>Nieves Rodríguez Valle</i> .....	111
--	-----

Sobre las consideraciones del emblematismo en la composición del <i>Quijote</i> <i>Rocío Olivares Zorrilla</i> .....	121
--	-----

### **Poética, discurso y pensamiento en el *Quijote***

De las “discretas altercaciones” de don Quijote en defensa de los libros de caballerías <i>José Pascual Buxó</i> .....	137
--	-----

Diferentes planos de significación en el “Discurso de las armas y las letras” en el <i>Quijote</i> <i>Mariapia Lamberti</i> .....	151
---	-----

Racionalidad práctica en el <i>Quijote</i> <i>Pedro Joel Reyes</i> .....	165
---	-----

### **Teatralidad en el *Quijote***

Teatralidad en el contexto del <i>Quijote</i> <i>Yoalli Malpica</i> .....	179
--	-----

Don Quijote propone, ¿el cura Pero Pérez dispone? Del relato imaginario a la farsa <i>María Stoopen</i> .....	187
---	-----

## SOBRE ANTECEDENTES Y RECEPCIÓN

**El *Quijote* y los libros de caballerías**

Escenas de cama en los libros de caballerías:  
del *Amadís al Quijote*  
*Axayácatl Campos García Rojas* .....199

La transformación amorosa en el *Quijote*  
y en algunos libros de caballerías  
*Elami Ortiz-Hernán Pupareli* .....215

**El *Quijote* en la cultura europea**

Aproximaciones a dos traducciones del *Quijote* al latín  
*Carolina Ponce Hernández / Maricela Bravo Rubio* .....227

El *Quijote* en Francia en el siglo XVII  
*Claudia Ruiz García* .....241

Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos  
*Ana Elena González Treviño* .....251

Graham Greene como lector del *Quijote*:  
ecos del escepticismo de la España de los Siglos de Oro  
en la Inglaterra del siglo XX  
*Emma Julieta Barreiro* .....259

**El *Quijote* en México**

La presencia del *Quijote* en las bibliotecas  
particulares novohispanas, 1750-1819  
*Cristina Gómez Álvarez* .....277

Un nuevo *Quijote*, don José Joaquín Fernández de Lizardi  
y su escudero Aza. El uso de la figura de don *Quijote*  
en el ataque y la defensa públicas  
*Mariana Ozuna Castañeda* .....289

El <i>Quijote</i> en las <i>Lecturas clásicas para niños</i> <i>Blanca Rodríguez</i> .....	301
---	-----

### **El *Quijote* en Iberoamérica**

El <i>Quijote</i> de América <i>Liliana Weinberg</i> .....	321
---	-----

Prólogos que se le olvidaron a Cervantes <i>Javier Galindo Ulloa</i> .....	335
---	-----

<i>Quixote e Sancho</i> , de Portinari: Carlos Drumond de Andrade ilustra <i>Martha Patricia Reveles</i> .....	347
--	-----

El <i>Quijote</i> en el sertón. Aventura y narrativa en Guimarães Rosa <i>Valquiria Wey</i> .....	361
---	-----

### **Reflexiones críticas y filosóficas sobre el *Quijote***

El <i>Quijote</i> frente a la filosofía, la filosofía frente al <i>Quijote</i> <i>María Antonia González Valerio</i> .....	373
--	-----

El <i>Quijote</i> en el pensamiento de Américo Castro <i>Cristina Múgica</i> .....	381
---	-----

El <i>Quijote</i> y la filosofía española <i>Greta Rivara Kamaji</i> .....	397
---	-----

*Horizonte cultural del Quijote*, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de mayo de 2010 en los talleres de la Editorial Imagen es. Creación Impresa, S. A. de C. V., Oriente 241-A, núm. 28 bis, Col. Agrícola Oriental, C. P. 08500, México, D. F. Se tiraron 300 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Times de 14, 11:13, 10:12 y 9:11 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Concepción Rodríguez y Carmen Sánchez; el diseño de la cubierta fue realizado por Alejandra Torales.

Éste es un libro multidisciplinario, resultado de las lecturas del *Quijote* hechas desde diversas disciplinas que se cultivan en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En él se presentan colaboraciones originales, escritas ex profeso para conmemorar los 400 años de la publicación de la Primera parte de la magna obra en 1605. Tanto la celebración universitaria, en su momento, como la presente publicación han querido enfatizar la universalidad del gran libro cervantino a la cual ninguna disciplina humanística puede permanecer indiferente. Asimismo, destacan las profundas raíces que el *Quijote* hunde en las vertientes culturales de Occidente, principalmente en la grecorromana, así como en las medievales —española y de los ciclos artúrico y carolingio—, y la manera como ha fecundado a las diversas literaturas modernas en distintas lenguas.

En el libro que aquí ofrecemos participan no sólo estudiosos hispanistas y cervantistas, entre los cuales el lector especializado reconocerá varios nombres, sino también profesores e investigadores de letras clásicas, así como de otras literaturas modernas (inglesa, francesa, italiana, portuguesa), producidas en diversos momentos tanto en Europa como en América. Por su parte, filósofos e historiadores enriquecen también la obra con sus propias aportaciones.



ISBN 978-607-02-1162-1



9 786070 211621