

# ***Literatura***

## ***Teoría, Historia, Crítica***

No. 7, 2005

Revista del Departamento de Literatura  
Universidad Nacional de Colombia

---

### ***Rector de la Universidad Nacional de Colombia***

Ramón Fayad

### ***Decano de la Facultad de Ciencias Humanas***

Germán Meléndez Acuña

### ***Director del Departamento de Literatura***

Jorge Rojas Otálora

---

### ***Literatura***

### ***Teoría, Historia, Crítica***

#### ***Editor:***

Diógenes Fajardo Valenzuela

#### ***Coordinadora del número monográfico:***

María del Rosario Aguilar Perdomo

#### ***Comité de redacción:***

Carmen Elisa Acosta, Beatriz Botero, William Díaz, Amalia Iriarte, Alejandra Jaramillo, Fabio Jurado, Iván Padilla, Ángela Robledo, Enrique Rodríguez, Jorge Rojas, Patricia Trujillo, Patricia Simonson.

#### ***Consejo editorial:***

David Jiménez P., Carlos José Reyes (Colombia), Beatriz González Stephan (Estados Unidos), J. Eduardo Jaramillo Z. (Estados Unidos), Martha Canfield (Italia), Françoise Perus (México), Jarmila Jandova (República Checa).

*Corrección de estilo:* Bibiana Castro Ramírez.

*Diseño de carátula:* Andrés Marquínez C.

*Diagramación:* Julián Hernández. (gothsimagenes@yahoo.es)

***Literatura: Teoría, Historia, Crítica* está indexada en la Clasificación C, PUBLINDEX-Colciencias**

Las opiniones de los autores no expresan necesariamente las de la Redacción de la Revista

© *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*

Departamento de Literatura  
Facultad de Ciencias Humanas  
Edificio Manuel Ancizar, Of. 3055  
Universidad Nacional de Colombia  
Bogotá, D.C.

Tel: 3165229. Fax: 3165229.

e-mail: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)  
[literaturathc@hotmail.com](mailto:literaturathc@hotmail.com)

sitio web: <http://www.humanas.unal.edu.co/publicaciones/publicaseriadas/literatura>

Tarifa Postal Reducida: 698  
Vence: Dic-2005



***Literatura***  
***Teoría, Historia, Crítica***

No. 7, 2005

Revista del Departamento de Literatura  
Universidad Nacional de Colombia

**“Don Quijote cabalga de nuevo: lecturas y reescrituras”**

**Contenido**

**7** Presentación

**Artículos**

**15** Leer en la calle: coplas, avisos y panfletos áureos  
*Antonio Castillo Gómez*

**45** La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*  
*María del Rosario Aguilar Perdomo*

**69** El *Quijote* como justificación ética y estética de la lectura  
*Guillermo Serés*

**87** Cervantes y el *Quijote* en algunos autores latinoamericanos contemporáneos  
*Diógenes Fajardo Valenzuela*

**115** El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes  
*Emilio José Sales Dasí*

**159** Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes  
*Ricardo Cuéllar Valencia*

**187** Cervantes, el *Quijote* y la música popular en España alrededor de 1600  
*Egberto Bermúdez*

## Transcripción y Antología

- 203** Don Quijote en América: Pausa, 1607  
(facsimil y edición)  
Edición. “Relación de las fiestas que se celebraron  
en la corte de Pausa”  
*José Manuel Lucía Megías*  
*Aurelio Vargas Díaz-Toledo*
- 245** Don Quijote en la poesía colombiana. Antología  
*David Jiménez*

## Notas y Reflexiones

- 293** El cervantismo  
*Jorge Rojas Otálora*
- 303** Cervantes y los estudiantes  
*Hugo Hernán Ramírez*
- 319** Teoría de Dulcinea  
*Juan José Arreola*

## Reseñas

- 323** Infantes, Víctor; Lopez, François y Botrel,  
Jean-François (eds.). *Historia de la edición y de la  
lectura en España. 1472-1914.*  
*Bibiana Castro Ramírez*
- 330** Cátedra, Pedro M. y Rojo Anastasio. *Bibliotecas y  
lecturas de mujeres. Siglo XVI.*  
Lina Cuéllar Wills

- 334** *Lucía Megías, José Manuel. De los libros de caballerías manuscritos al Quijote.*  
Humberto Sánchez Rueda
- 347** Grilli, Giuseppe. *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas.*  
Jaime Báez
- 351** Alvar Ezquerro, Alfredo. *Cervantes. Genio y libertad* y Trapiello, Andrés. *Las vidas de Miguel de Cervantes. Una biografía distinta.*  
Iván Daniel Valenzuela
- 355** Villar Lecumberri (ed.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.*  
Carolina Sierra
- 363** Armas Wilson, Diana de. *Cervantes, the Novel and the New World.*  
Juan Carlos Moreno
- 373** Índice de autores
- 377** Sinopsis de trabajos de grado, Carrera de Estudios Literarios; Universidad Nacional de Colombia
- 385** Convocatoria Revista *Phoenix*
- 386** Normas de presentación de manuscritos



## Presentación

El primero en reconocer la importancia del sabio narrador de los famosos hechos de don Quijote, fue el mismo personaje: “Dichosa edad y siglo dichoso aquel a donde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en el futuro”. A cuatrocientos años de la primera vez que el mundo supo de la vida y de las hazañas del caballero de la Mancha, todavía seguimos estando en la edad dichosa de conocer al autor de la narración y a sus personajes y de seguir la labor de esculpir con palabras para la memoria del futuro. *Literatura: Teoría, historia, crítica* ha querido sumarse a quienes, con base en Cervantes y su *Quijote*, han continuado la reescritura de la obra para las generaciones de este comienzo del siglo XXI, sabedores de que se debe reinterpretar esas obras consideradas clásicas para poder explicar el hecho de que sigan diciendo algo diferente en cada época. Por ello el número 7 de la revista está dedicado exclusivamente a esta labor. Artículos, notas, reseñas, replantean diversos acercamientos como homenaje, en este cuarto centenario, al mundo de ficción creado por don Miguel de Cervantes.

Dentro de la gran producción editorial relacionada con este cuarto centenario, séame permitido resaltar dos aportes que harán completamente singular este número monográfico dedicado a Cervantes, su obra y su tiempo. El primero es la transcripción del documento relativo a las fiestas realizadas en Pausa, cerca de Lima, en el año de 1607, prístino testimonio de la presencia de las hazañas del caballero manchego en nuestra América, a escasos dos años de su aparición. Por Irving Leonard, teníamos noticias de cómo

en esas fiestas, organizadas para celebrar el nombramiento de un nuevo virrey, se había hecho una representación de las aventuras de don *Quijote*. Por primera vez se publica en América esta relación. El profesor José Manuel Lucía Megías, de la Universidad Complutense de Madrid, ha preparado la edición y presentación de este texto colonial fundamental para la historia de la recepción del *Quijote* en América Latina.

David Jiménez Panesso ha organizado una antología comentada sobre “Don Quijote en la poesía colombiana”. Este es el segundo aporte especial de este número. Quienes están interesados en conocer las creaciones de los mejores poetas colombianos realizadas en torno a don Quijote, encuentran en esta antología una muestra muy representativa. Con la lectura de los poemas y del certero comentario realizado por el antologista, se puede constatar cómo de los personajes cervantinos se quieren sacar lecciones de vida y de moral, o divulgar la leyenda de que Popayán es el lugar de la muerte de don Quijote o, en fin, mostrar que —a pesar del cerco de la realidad— la gran enseñanza del caballero de la Triste Figura es que sus sueños pueden seguir transformando a Aldonza en su “Dulcísima Dulcinea del Toboso”.

Todos recordamos que el *Quijote* es un libro sobre la lectura y su crítica. Don Quijote se vuelve loco a causa de ella. Pero no es el único ejemplo de esos personajes-lectores que posteriormente se sabrán leídos. El narrador de la primera parte del *Quijote*, o su segundo autor (como él mismo se autodenomina), encontrará la manera de continuar su apacible historia gracias al gusto que tenía por la lectura. “. . . y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles . . .”, confiesa en el capítulo IX para explicar por qué, por casualidad, encontró los cartapacios que le permitieron continuar la historia. El artículo “Leer en la calle: coplas, avisos y panfletos áureos”, de Antonio Castillo Gómez, procura demostrar la práctica y aceptación de la lectura callejera o de plaza en la época cervantina.



Una de las preocupaciones al visitar una obra clásica como el *Quijote* ha sido explicar cómo se ha dado su recepción en diversos tiempos. En este número varios artículos desarrollan el tema de la lectura y los lectores del *Quijote* tanto en España como en Iberoamérica. El artículo de María del Rosario Aguilar Perdomo estudia “La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*”. Su autora parte del consabido prestigio de los libros de caballerías entre los lectores de la época. Esas aventuras de caballeros, expertos en las lides guerreras, pero también en las amorosas, con la presencia de magos y encantadores, condimentadas con humor y comicidad, consiguieron atraer la atención sostenida de todo tipo de lectores sin hacer distinciones de clase social o de nivel educativo. Aun Santa Teresa de Ávila confesó su afición por estos libros. La prueba textual de este gusto se encuentra en el *Quijote*, comenzando por su protagonista, que “los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda”. Pero, por supuesto, no todos los lectores tenían una misma motivación al acercarse a estas obras como se demuestra en el análisis de la lectura realizada en la venta.

¿Qué relación quiere establecer Cervantes con el lector? Guillermo Serés dedica el artículo “El *Quijote* como justificación ética y estética de la lectura” a responder la cuestión. Y encuentra que el autor que se presenta como padrastrero de don Quijote, otorga al lector la libertad de “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 della”. La responsabilidad compartida con el receptor es de una modernidad pasmosa. Éste debe sentirse libre de reaccionar de diferentes maneras frente a un mismo texto. Cervantes no busca un lector con unas cualidades específicas, sino que procura que la obra le pueda ofrecer un mundo de posibilidades a cada uno. A la teoría aristotélica sobre historia y poesía, opone la realidad del gusto literario del lector.

Se ha mencionado reiteradamente el hecho de que Cervantes manifestó su intención de mudar de espacio para saber si así mejoraría su suerte. Y quiso venir al Nuevo Mundo en persona. Por fortuna su petición fue denegada. En el artículo “Cervantes y el *Quijote* en algunos autores latinoamericanos contemporáneos”, de Diógenes Fajardo Valenzuela, se establece que eso no significó que no viniera a estas tierras americanas. Al contrario, como dice Alejo Carpentier, “no tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de la Mancha”. Por ello, todo novelista latinoamericano ha declarado, desde diversas tribunas genéricas, su deuda con Cervantes, la recepción que le han dispensado a su obra, y la necesidad de que cada lector se convierta en autor del *Quijote*, según la enseñanza de Jorge Luis Borges.

Hay dos trabajos en este número de la revista orientados al análisis de temas específicos como el humor o el sentido de originalidad en la elaboración del prólogo en la escritura cervantina. Emilio José Sales Dasí, en el artículo titulado, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes”, señala cómo la risa, provocada por la burla, la sátira o la ironía, fue uno de los ingredientes que motivaron el fervor del público lector, y ubica a Feliciano de Silva entre el *Amadís de Gaula* y el *Quijote*. Imitó y amplió la obra de Garcí Rodríguez de Montalvo y, quizá, motivó la presencia del humor y de la comicidad en Cervantes, a pesar de la dura crítica que éste le proporcionó, por medio del cura y del barbero, al condenar a su reina PintiQuiestra y al pastor Darinel a ser quemados como resultado del “donoso” escrutinio hecho a la biblioteca de don Quijote.

En “Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes”, Ricardo Cuéllar Valencia estudia la tradición y originalidad demostradas por el autor al dirigirse al “desocupado lector”. Con base en anotaciones anteriormente realizadas, entre otros por el crítico Alberto Porqueras Mayo, se estudian los prólogos escritos por Cervantes. Se establecen relaciones intertextuales con otros autores practicantes

de este “subgénero” y se precisan los matices de diferenciación en su manejo en varias obras del mismo autor. En el prólogo al *Quijote*, se establece un original pacto de lectura con el lector que implica su participación en el género más representativo de la modernidad. Al mismo tiempo, al prologar su obra en 1605, Cervantes proporciona un buen ejemplo de cómo hacer una irónica crítica al ejercicio de escritura en las páginas preliminares de la novela.

El artículo final de este número es una muestra de cómo se pueden dar acercamientos interdisciplinarios al estudiar una obra literaria. Egberto Bermúdez en “Cervantes, el *Quijote* y la música popular en España alrededor de 1600”, se dedica a analizar la presencia/ausencia de la música en la historia del ingenioso hidalgo. Llama la atención sobre el hecho de que, no obstante el amplio desarrollo que en España tuvo la música catedralicia o religiosa, Cervantes haya optado por lo que hoy llamaríamos “música popular”. El ensayista realiza una relectura del *Quijote* para destacar la presencia de música, músicos e instrumentos en su discursividad. Como un artículo sobre música sin música se asemeja a una obra de teatro sin representación, invitamos a nuestros lectores para que visiten la página web de la Revista y encuentren allí los enlaces sugeridos por el autor del artículo que les permitan gozar de los sonidos e instrumentos asociados al *Quijote*.

Esperamos que este número monográfico sirva de estímulo a los lectores en su acercamiento a la obra que, según María Zambrano, “es difusa de foco invisible y lejano; el protagonista no aparece envuelto en ningún halo; ninguna llama lo envuelve; es la más contraria a la luz desigual y viva de los misterios, de la liturgia; y así, por ser homogénea, viene a ser ambigua”.

Diógenes Fajardo Valenzuela





*Artículos*



## **Leer en la calle: coplas, avisos y panfletos áureos\***

Antonio Castillo Gómez

*Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura*

*Escrita (SIECE)*

*Universidad de Alcalá*

Las ciudades y pueblos del Siglo de Oro constituyeron un espacio donde la escritura se hizo pública mediante su exhibición en lugares destinados a ello o su lectura en voz alta. Los manuscritos e impresos circularon junto a canciones y rumores difundidos por vía oral. Así, las voces y la palabra escrita transmitieron noticias e ideas. Habitualmente en grupo y alguna vez de manera individual, en aquellas calles, plazas y gradas se desarrollaron distintas apropiaciones textuales bajo coordenadas, gestos y maneras distintos a los que sucedían en las lecturas privadas. Hablamos por ello de una modalidad de lectura ajustada al espacio donde acontecía, de ahí que pueda llamársele callejera o de plaza.

*Palabras claves:* Lectura oral ; Comunicación oral ; Medios de comunicación de masas ; Literatura popular ; Siglo de Oro.

To Read in the Streets:

Couplets, Posters and Pamphlets from the Golden Age

The cities and towns of the Golden Age constituted a space where writing became public by its exhibition in places destined to it or by readings out loud. Manuscripts and printed matter were distributed along with songs and rumors spread by word of mouth. Thus, voices and the written word transmitted news and ideas. Habitually in groups and sometimes individually, in those streets, squares and stairs, a variety of textual appropriations took place, which involved coordinates, gestures and modalities different from those of private readings. Therefore we refer to a way of reading which was conditioned by the space in which it occurred, and which can be called street or square reading.

*Key words:* Oral reading ; Oral communication ; Mass-media ; Popular literature ; Golden Age.

## 1. Canciones y coplas

**E**n uno de los habituales informes que los tribunales de distrito debían remitir al Consejo de la Suprema dando cuenta de su funcionamiento y del desarrollo de los procesos, los inquisidores de Sevilla notificaban que “ayer mañana [7 de febrero de 1561], vinieron a este castillo muchas personas y traxeron muchos papeles scriptos en copla, de la manera de otros que avemos enbiado a vuestra señoría y con algunas cosas añadidas de nuevo y de la misma letra”. En otro punto de dicho escrito referían los altercados nocturnos ocasionados por algunos “rebocados” que asaltaban y amenazaban a cuantos se atrevían a cantar por las calles, ya fuera el individuo que proclamaba el rezo a Dios por las ánimas del purgatorio o los muchachos que cantaban “Biva la fee de Christo entre todos los christianos, biva la fee de Christo y mueran los luteranos” (AHN, Inquisición, leg. 2943, núm. 9, fol. [1v.], Castillo de Triana, 8-2-1561). Cuatro días después, los inquisidores retomaron el asunto aportando mayor y más puntual información sobre el tono de los cantares y coplas que habían despertado su atención:

Después de tener scripto a vuestra señoría la que ba con esta, subçedió que como los niños y mochachos desta çudad, por las calles de noche y de día usan cantar y cantan un cantar que dizen: “cucaracha Martín quan polidica andáys . . .”; y se bendían coplas ynpresas dello. Ayer, de manera que se contaron 11 del presente, vinieron a este Sancto Offiçio ciertas personas y traxieron un papel con unas coplas, contrahe-

---

\* Una parte de la investigación realizada para este artículo concierne al proyecto *Cultura escrita, poder y sociedad en el Madrid de los Austrias* (Comunidad de Madrid, ref. 06/009003), del que he sido investigador responsable. Así mismo he contado con una ayuda de movilidad del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alcalá para una estancia de un mes en el Archivo General de la Nación de México. Agradezco a Verónica Sierra Blas la atenta lectura de este trabajo, sus sugerencias y algunas notas.



chas a estas de la cucaracha, escritas de mano y de la misma letra que están escritos los demás papeles que se an hechado, los cuales contienen errores y cosas injuriosas contra la Yglessia Romana, que por tener entendido que el señor obispo de Tاراçona ymbía la copia dél a vuestra señoría, no le ymbiamos. Las personas que le traxieron dizen averle hallado en el suelo en una calle. A se hecho diligencia para saber quien compuso e ynprimió las dichas coplas para ber si por aquí se hallava rastro del autor de los dichos papeles malos y an se detenido y tomado las escrituras a un Bartolomé Ortiz y un Gerónimo de Burgos, estudiante, y examínanse sobre ello. (*Ibidem*, fol. [1r.], [Castillo de Triana], 12-2-1561)

Al parecer no se trataba de ninguna cuestión baladí sino todo lo contrario. Las coplas habían establecido una sospechosa cadena de opinión que rebasaba los límites de Sevilla, pues se comenta que incluso llegaron a manos del obispo de Tاراçona. Mediante el canto se prestaban más fácilmente a la posibilidad de ser memorizadas y transmitidas de boca en boca, de modo tal que, según se apunta en uno de los cuentos recogidos por Juan de Arguijo, verdaderamente resultaba extraño que pudieran olvidarse:

Encargó mucho un confesor a un su penitente que rompiese unas coplas muy perjudiciales que tenía y que las procurase olvidar. Volvióse dos y tres veces a confesar y siempre se acusaba de que decía estas coplas. Díjole el confesor: ¿No le tengo encargado que las olvide? Respondió: Cierito, padre, que lo deseo, y que no hay mañana que no las diga para ver si se me han olvidado, y no aprovecha. (Arguijo 1979, 68)

En lo que atañe a la divulgación escrita, nótese que ésta contemplaba la doble vía propiciada por las copias a mano y los pliegos impresos. Algunos meses después, la misma duplicidad se hizo constar de otros cuadernillos de coplas, “del

tenor de las que se solían echar escritas de mano”, difundidos también en Sevilla en el día de Todos los Santos (AHN, Inquisición, leg. 2943, núm. 41-1 y 41-2, Castillo de Triana, 7-11-1561). De un siglo más tarde es el alboroto levantado en Huesca, en 1658, por ciertas “coplas injuriosas contra la religión de la Compañía de Jesús”, unas manuscritas tituladas *Soliloquio entre los padres Escobar, Mauricio y Torres*, y las otras impresas en un folio por ambas caras. Uno de los imputados como “sembrador de cizaña” fue don Lorenzo Cabero, de quien se subrayó su propensión a los “chismes, patrañas y libelos infamatorios” y el hábito que tenía de leerlos en “corrillos, plaças y juntas” (AHN, Inquisición, leg. 4453, exp. 29, fol. 9r, 18-8-1658).<sup>1</sup>

Con ello se vuelve a poner de manifiesto la imbricada relación entre el manuscrito y el impreso así como su transmisión mediante lecturas colectivas efectuadas en espacios públicos. Por lo demás, se trata de una práctica suficientemente testimoniada, ya sea en la literatura coetánea o en los expedientes de archivo (Chartier 1992; Frenk 1997; García de Enterría 1999; y Chevalier 1999). Entre estos últimos abundan las referencias que pueden extraerse de los procesos judiciales incoados para averiguar el contenido y resonancia de aquellas composiciones, sobre todo considerando la distribución callejera de tales papeles y las asiduas copias que de ellos se hacían. En determinados momentos fue tal el número de los sonetos y canciones que circularon de mano en mano que, en cuanto afecta a su alcance, se llegó a equipararlos con proyectiles: “emplearon, como proyectiles, sonetos y canciones, que en número considerable pasaban de mano en mano” (AGN, Inquisición, vol. 485, exp. 16, fols. 230-236, referencias y poemas). Concretamente así se hizo notar de la “guerra de versos” desencadenada en México, en los primeros meses de 1619, a propósito de las fiestas organizadas por el gremio de los plateros para cele-

---

<sup>1</sup> También se dijo de él que era “fautor y publicador de libelos infamatorios, que los va llebando y leyendo por toda la ciudad”.

brar el misterio de la Inmaculada Concepción (Breve 1619; AGN, Inquisición, vol. 485, exp. 16, fols. 14-15), amparándose en el breve pontificio dictado por Paulo v el día 31 de agosto de 1617, que originalmente “*affixum & publicatum fuit ad valuas Basilicae Principis Apostolorum & in acie Campi Flore*” (AHN, Inquisición, leg. 4453, núm. 23).<sup>2</sup>

La Inmaculada no era todavía un asunto de fe sino de opinión, y esto tuvo su consecuencia en la intensa agitación desplegada por los partidarios y adversarios de dicho misterio y, a la postre, por el arzobispo de México, Juan Pérez de la Serna, promotor del mismo en el Virreinato. Del lado favorable se encontraban los franciscanos, en tanto que los opositores más significados fueron los dominicos. Éstos, sin ser reacios a la exaltación de la Virgen, compartían la doctrina de Santo Tomás de Aquino contraria a considerar la Inmaculada Concepción como un artículo de fe. Amén de esto, también pesaba en su comportamiento el temor a que se pusiera en entredicho su prestigio en materia académica, justo cuando se acababa de inaugurar una cátedra tomista en la Real Universidad de México (Chocano Mena 2000, 232-237). Lo cierto es que aquel enfrentamiento adquirió dimensión pública: por un lado, merced a las coplas y sátiras compuestas y difundidas por los dominicos ironizando sobre la celebración del misterio; y por otro, gracias a las poesías promovidas por los franciscanos con la intención de desagrar a la Virgen y para “picar” a los dominicos, en palabras del clérigo Juan de los Ríos:

que el mismo día por la mañana que salió en esta dicha ciudad la máscara de la Universidad Real della, por aver de

---

<sup>2</sup> Además de esta copia impresa del edicto, otras se insertan en diversos expedientes de este mismo legajo, relativos también a la celebración y controversias religiosas en torno a la Inmaculada. Es el caso, por ejemplo, de los “abusos escandalosos” acontecidos en Huesca durante mayo y junio de 1629, algunos motivados por la difusión de “unos sonetos y canciones malas, feas y contrarias a las letras apostólicas” (Ibídem, núm. 22. Años antes, en enero de 1615). Sevilla asistió también a la impresión y reparto de hojas volanderas con las coplas de alabanza a la Inmaculada (Cf. Civil 1996, 65-77).

salir entre los demás es[tu]diantes condiscípulos este que declara, fue a casa del liçençiado Toro, cappellán de las monjas de Santo Lorenzo, a pedirle que le diese alguna poesía que pudiese repartir en que picase algo a los frayles de Santo Domingo. Y el dicho liçençiado Toro respondió que acudía a este muy tarde y que estava en puntos de darle un soneto en biscayno que ya tenía hecho. Y en efeto se le dio y es el que presenta como le trasladó del original quel dicho liçençiado Toro le dio para ello. Y de otro papel suyo copió también la primera copla de un villançico que tenía hecho asimesmo, a propósito de la festividad de la linpia Concepción de Nuestra Señora, picando en él a los religiosos de Santo Domingo. (AGN, Inquisición, vol. 485, exp. 16, fol. 19; Jiménez Rueda 1945, 343-384)

Muchas de estas coplas, sonetos, canciones y pliegos poéticos integraron un mercado de venta ambulante, objeto de especial control político tras la publicación de la pragmática de 1502 sobre los libros impresos (Cátedra 2004). Como es sabido, se trataba de una estrategia de comercialización y difusión de la literatura popular o de larga circulación en la que los ciegos desempeñaron una baza muy significativa (Cátedra 2002). En tal sentido abundan los testimonios referidos a éstos vendiendo relaciones, pliegos sueltos, evangelios y papeles varios, en la Península y al otro lado del Océano. Pellicer, por ejemplo, da cuenta en sus *Avisos* de unos ciegos que vendían la *Patarata*, una relación “sobre ciertos Prodigios que se han visto en Constantinopla i Sueños del Turco” (Pellicer 2002, 98, Aviso de 28-2-1640); mientras que un proceso de la Inquisición novohispana nos recuerda el caso de un ciego giróvago que recorría los pueblos de México “vendiendo unos papeles impresos de los quatro Evangelios”:

estos días a venido por estos pueblos un ciego, en compañía de un hombre español, vendiendo unos papeles impresos de los quatro Evangelios, que es el que va con esta, diziendo que los que los compraren y guardaren consigo

que no morirán de rayo ni a fuego ni repentinamente y que las mugeres que estuvieren con partos peligrosos y renegados poniéndolas este papel en la cabeça parirán luego sin peligro . . . , con lo qual an vendido mucha cantidad destes papeles a españoles y a indios por todos estos pueblos. (AGN, Inquisición, vol. 337, exp. 12, fol. 376r)

Canciones, manuscritos e impresos coinciden en muchos de los testimonios relativos al fluir callejero de voces, informaciones y opiniones del más variado pelaje. Otro tanto acontece con la literatura fantástica tan abundante en los Siglos de Oro. No eran pocos los retratos de “monstruos”, conocidos antes de ser impresos, cuyos efectos se acrecentaron por medio de canciones y de coplas. Jerónimo de Barrionuevo da cuenta, en octubre de 1654, del suceso causado por el retrato de un engendro de siete cabezas, que “anda ya, aunque no impreso” (Barrionuevo 1968, I, 74, Aviso de 28-10-1654), y que se corresponde con un grabado contemporáneo (BNM, Mss. 2384, núm. 52). A su vez, Lope de Vega refiere un caso similar en su obra *El animal de Hungría*:

Rey de Hungría	Días ha que decía que de este monte en lo espeso aqueste animal había.
Bartolo	Ya su retrato anda impreso y se cantan cada día las coplas de sus traiciones. (1617, acto I, vv. 522-527)

Lejos de oponerse era bastante usual que la palabra y la escritura, a mano y de molde, sellaran una alianza particularmente fecunda si el contenido del mensaje entrañaba alguna afrenta, blasfemia, deshonestidad o trasgresión, siendo por ello objeto de celo continuo por parte de las autoridades. Así, en 1613 la madrileña Sala de Alcaldes dispuso que “ninguna persona sea osada de cantar de noche ni de día cantares deshonestos ni cosas mal sonantes, sopena de ver-

güenza pública y cuatro años de destierro desta Corte y cinco leguas y diez ducados para la Cámara” (AHN, Consejos, libro 1202, fol. 46). Dos años después retomó el asunto mandando pregonar, a altas e inteligibles voces, que “ninguna persona, así hombres como mugeres nin muchachos, sean osados de cantar ni dezir coplas ni cantares desonestos sopena de zien azotes y seis años de destierro” (*Ibidem*, fol. 385r. Auto de 25-6-1615).<sup>3</sup>

Literatura y registros de archivo coinciden, pues, en señalar el suceso alcanzado por cuantas voces y palabras tuvieron su ámbito de comunicación en las calles, plazas, gradas y demás lugares públicos. Unas veces en corrillos y alguna otra en soledad, allí se ejercitaron apropiaciones de los textos desarrolladas bajo coordinadas, gestos y maneras distintas a las que podían concurrir en las lecturas privadas. Hablamos por ello de una práctica lectora visiblemente condicionada y ajustada al espacio donde acontecía su representación, de ahí que pueda llamársele callejera o de plaza, explicitando así la modalidad pública y casi siempre colectiva de la recepción. Por supuesto, a sabiendas de la diversidad de los textos e informaciones leídas; pues, junto a los romances, coplas e historias difundidos en pliegos sueltos, lo que algunos han llamado “literatura para analfabetos” o, más despectivamente, “subliteratura” (Mendoza Díaz-Maroto 1994);<sup>4</sup> también debe considerarse la publicación por esa vía de los panfletos y libelos infamantes o de esa vasta literatura administrativa integrada por bandos, avisos, pragmáticas y edictos (Canet y Romero 2002, 11-27).

---

<sup>3</sup> En el Madrid de los Austrias dichos pregones solían darse en las cuatro esquinas de la plaza Mayor, en la puerta de Guadalajara, en la plazuela de Herradores, en la calle Mayor, en la puerta del Sol, en la calle Carretas, en la plazuela del Ángel, en la calle Atocha, en la calle Toledo y en la plazuela de Puerta Cerrada, además de en otros lugares públicos.

<sup>4</sup> Sobre el variado repertorio de esta literatura de consumo, véase también Infantes (1996, 283-298).

## 2. Leer para informarse

Uno de esos lectores callejeros que quiero traer a estas páginas es el modesto Joan Vicente. Se trata de un zapatero portugués, natural de Campomayor, que debió nacer en los alrededores de 1560, dado que contaba con 42 ó 43 años cuando fue procesado y encarcelado por la Inquisición de Lima en 1601. Dice en su declaración que tiempo atrás, en 1588, viviendo en Lisboa, había tomado la decisión de emigrar a Cabo Verde o Angola en busca de mejor fortuna; pero que, al final, lo hizo a Brasil, acompañado de su familia, debido a las ventajas ofrecidas por el rey a quienes se aventuraran en esa travesía. Apunta, además, que tuvo conocimiento de ello por medio de “unos rótulos fixados en las paredes, que dezían que el que quisiere pasar al Brasil con muger y hijo que el rey les dava pasaje de balde” (AHN, Inquisición, leg. 1647<sup>1</sup>, exp. 3, fol. 35r, Información de 1601; fol. 25r, Información de 1608).

No se especifica si este zapatero emigrante disfrutaba de algún grado de familiaridad con la cultura escrita y pudo leer personalmente el aviso, aunque al no señalarse lo contrario tampoco cabe negarlo. En todo caso, el apunte resulta muy apropiado para retomar la consideración de la ciudad áurea como un espacio privilegiado para la exhibición de la escritura. Entiéndase que no me refiero al hecho de que la alfabetización fuera un fenómeno esencialmente urbano ni tampoco a que allí se diera un mayor consumo de cultura escrita; sino a la función comunicativa y expresiva desempeñada por cuantas escrituras encontraron su público una vez expuestas en paredes y puertas, corriendo de mano en mano en plena calle o siendo leídas y comentadas en alguno de los habituales corrillos. En suma, participando de una visibilidad que es ajena a otras modalidades de apropiación desarrolladas en ámbitos privados e íntimos. Por más que la empresa tenga una cierta dificultad, conviene indagar en aquellas lecturas de calle fijándonos tanto en el sentido de los textos así leídos como en los lugares, gestos y maneras de su apropiación.

Dicho esto, una de las manifestaciones en las que quiero profundizar concierne a la lectura informativa propiciada por un amplio ramillete de escritos públicos, es decir, divulgados o expuestos con el propósito de ser conocidos por todos (Castillo Gómez 2001, 805-809). Acontecía así con los numerosos edictos y avisos emanados de las autoridades políticas y religiosas, fijados en los lugares más adecuados para su conocimiento luego de ser pregonados por calles y plazas. Entre tantas, una muestra de ello la tenemos en la doble modalidad de publicación adoptada por el Consejo en relación a la orden de captura dictada en 1564 contra el Condestable y su hermano Francisco de Velasco:

que se llame al Condestable por edictos y pregones, por ser la forma que las leyes del reyno dan para sustanciar las causas de los delinquentes reveldes y contumaces que se ausentan y no parecen y dexan de venir a los llamamientos de la justicia a purgarse y defenderse de los delitos de que son acusados. (AHN, Consejos, leg. 7146. Dictamen de 18-6-1654)

En el Antiguo Régimen, una de las ceremonias de mayor impacto afectaba a la publicación de los edictos de fe, leídos *viva voce* “con la solemnidad acostumbrada” y tras el correspondiente “pregón público para convocar al pueblo”, precedido a su vez de un ritualismo especialmente simbólico donde no faltaba el “tañer de tambores y trompetas”.<sup>5</sup> Sin entrar en los pormenores de la ceremonia, estudiados por otros autores (Moreno 1997; Peña Díaz 2002), transcribo aquí un fragmento donde se recoge el sentido de aquellas lecturas. Concierno a la que se hizo en el pueblo de Nicoya (Nicaragua) después de salvar la resistencia mostrada por el guardián del convento, quien había requerido la acreditación del comisario del Santo Oficio:

---

<sup>5</sup> Las expresiones entrecuadradas proceden del auto relativo a la publicación de un edicto de fe del papa Pío v en la catedral de Caller el día 15 de marzo de 1608 (AHN, Inquisición, libro 784, fols. 261-262).



mandó dar las trompetas y se pregonó para que otro día, domingo, todos acudiesen a oír el edicto; y estando junto el pueblo en la dicha yglesia y puesto por el dicho notario y alguacil, nombrado el asiento para el comisario en el lado del Evangelio, que fue una silla, tapete y cojín, y en el banco para los ministros, salió de la sacristía el dicho fray Benito de Olivares diziendo muy alterado, “qué es esto, quitad, quitad”, e hizo que unos indios quitasen la silla y tapete de donde estaua y echarlo todo gradas avajo; y habiendo dado cuenta dello, el comisario suspendió la publicación y lectura del edicto, con lo qual la justiçia y otras muchas personas que aguardaran a acompañar al comisario se fueron a la yglesia a oír missa. (AHN, Inquisición, libro 1065, fol. 225)

Anuncios, bulas, pragmáticas, bandos o edictos formaban lo más granado de un ramillete de escrituras cuya divulgación estuvo confiada a su fijación en los muros, puertas y otros lugares públicos de la ciudad:

A 31 de enero de este presente año [1651], fijaron los edictos el deán y cabildo, sede vacante, para la provisión de veinte beneficiados vacos en este arzobispado [México] y dos curatos, uno en la catedral y otro en la Veracruz. (Martín de Guijo, 1952, I, 150)

Normalmente se trataba de “impresos de una sola hoja” (Infantes 2001), que contribuyeron a la amplia difusión de numerosas normas, disposiciones y sentencias de largo alcance, aparte de servir de sustento al quehacer de no pocos talleres tipográficos. En muchos casos, su lectura era similar a la que pudo efectuar el zapatero Joan Vicente, esto es, encaminada a recabar una determinada información. De ahí que se exigiera la exposición del escrito en espacios concebidos expresamente para ese fin o en determinados lugares públicos, sobre todo si el texto era portador de alguna norma o prescripción política o doctrinal (Castillo Gómez 2005, cap. vii). Primaba la función comunicativa del texto y su apro-

piación podía verse condicionada tanto por el contexto en que tenía lugar la publicación y la lectura como por la materialidad de cada producto escrito, donde las imágenes y emblemas que eventualmente podían encabezarlo connotaban de sentido el acto de la recepción.

Deambulando por el Madrid de principios del siglo XVII, uno de los personajes que protagonizan la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte* (ca. 1620) de Antonio Liñán y Verdugo (1980, 127-128), apuntaba la gran utilidad que tenían los letreros e insignias para advertir “qué manera de gente ocupa y habita aquellos barrios y casas”, con el saludable propósito de “no pisar las que no hubiere menester”. Añade que tales propiedades se habían señalado mucho antes, en la antigua Roma, cuando se determinó “que en las calles de las ciudades populosas estuviesen los nombres de ellas puestos en las encrucijadas y esquinas, y los títulos de las artes y oficios que en ellas se ejercitaban y usaban, para que ninguno entrase por la calle que no había menester”.

Es cierto que la generalización de estos signos aún debía esperar a los transformaciones acarreadas por la Revolución Francesa (Marchesini 1986, 44-51; 1992, 64-84), pero en los siglos anteriores se pueden constatar indicios bastante significativos. Sabido es que don Quijote llamó la atención sobre aquel cartel que decía “Aquí se imprimen libros” colocado en la puerta de la imprenta barcelonesa que visita en la segunda parte de la obra (cap. LXII); o que el maestro Juan Espinosa hizo prácticamente lo mismo, en 1590, colocando un cartel que decía “Aquí se enseña a leer y a escribir” en la puerta de su escuela madrileña de primeras letras (Bouza Álvarez 1992, 55). Confiando en la potencial universalidad del público lector de aquellos carteles y letreros, distintos artesanos y artistas recurrieron a ellos para divulgar sus oficios, mostrar sus excelencias y captar clientes.

En su atento seguimiento de las compañías teatrales que visitaban Salamanca, el estudiante Girolamo da Sommaia registra en su diario la representación de 188 comedias entre 1604 y 1607. En una de esas anotaciones, fechada a 8 de

mayo de 1604, menciona incluso el cambio a última hora de la comedia previamente anunciada: “Posero il cartello del Vencidor uencido, et poi representorno la del Catalano scusandosi che non la sapeuano” (Haley, ed. 1977, 183). A su vez, el ilusionista flamenco Juan Roge, de 32 años de edad, empapeló de carteles impresos las ciudades visitadas en su viaje peninsular de 1655. Interrogado por la Inquisición de Toledo el día 8 de noviembre de dicho año, al preguntarle si conocía por qué había sido llamado a declarar, respondió que “presume será para que dé razón de cómo obra ciertas cosas que haçe, como de juegos de manos, de las quales a dado a nos papeles que hay ynpresos para fijarlos en los lugares donde obra las dichas cosas”. Según consta por el ejemplar que le incautó el Santo Oficio, estampado en Granada en la Imprenta Real, el texto proclamaba las portentosas capacidades de quien se presentaba como “el maravilloso bebedor de agua”, capaz de beberse varias arrobas y expulsarlas convertidas en vinos comunes y renombrados (AHN, Inquisición, leg. 94, exp. 15). A tenor de lo que decía el cartel, dejar de asistir a semejante atracción resultaba hartamente temerario, máxime cuando hasta su Cesárea Majestad la había contemplado. Pocas veces se tenía la oportunidad de asistir a un espectáculo calificado de la “octava maravilla del mundo”, presentado en Sevilla, en el corral de comedias, en Granada, Córdoba y Madrid, primero ante el público cortesano que frecuentaba el Palacio del Buen Retiro y luego ante la gente común que llenaba los corrales de comedias:

Ya está aquí en Madrid el que echa por la boca, después de haberse bebido dos cántaros de agua, diversas cosas, vinos de todas suertes y colores, aguardiente y vinagre, confites, ensalada, flores y aguas de colores y otras cien mil baratijas, de que los Reyes han gustado mucho. En los corrales de comedias le veremos todos después, que hasta ahora no sale del Retiro. Todo esto hace por medios naturales y aprobados por la Inquisición, donde ha estado dos veces y salido libre. (Barrionuevo 1968, I, 219, Aviso de 17-11-1655)

Amén de los carteles específicamente informativos, las paredes de la ciudad acogieron un repertorio mucho más amplio de estampas, ya fueran religiosas, festivas, militares o fantásticas, habitualmente vendidas en la calle por estamperos y ciegos: “Andavan también muchos destos medio ciegos vendiendo cantidad de retratos de la Santa, que no se davan manos a venderlos” (Ríos Hevia 1615, fols. 21v-22r; Cf. Portús Pérez 1990, 237). Un ramo importante de éstas corresponde a las diversas manifestaciones de la literatura mural difundida mediante carteles tipográficos pegados en las paredes o desplegados en el contexto de las arquitecturas efímeras barrocas (Simón Díaz 1977; 1995; y Díez Borque, ed. 1992). Mediante su exposición pública y a través de una construcción eminentemente visual, jugando con las imágenes y la disposición figurativa de la escritura, los carteles proponían una modalidad de apropiación que no tenía que ser exclusivamente analógica sino también visual.

### **3. Gradas y plazas**

Otra manera de informar y difundir noticias o ideas es la que se desarrollaba en los mentideros que solían formarse en calles y plazas, en ciudades y lugares no tan habitados. Allí era algo habitual la lectura pública de cartas noticieras, avisos, relaciones y gacetas, como también, según sabemos, de otros textos de raigambre más literaria. En el Madrid de los Austrias, uno de los mentideros más renombrados tenía su sede en la gradas de la iglesia de San Felipe Neri, situada en la puerta del Sol esquina a la calle Mayor, donde era costumbre que la gente se congregara para estar informada, comentar chismes y dar rienda suelta a los más variados rumores, sin que importara mucho que fueran o no ciertos:

En Galicia no han tomado plaza ninguna los portugueses y si hubiera habido algo, es cierto que se hubiera dicho y no se sabe haya novedad. Lo de las naves que habían venido a Portugal es tan incierto como lo pasado porque no hay memoria de

tal cosa ni se ha dicho en el mentidero de San Felipe donde todo sale, lo cierto y lo incierto.<sup>6</sup> (Cf. *Cartas*, v, 1863, 112-113)

Si los covachuelistas, cortesanos y funcionarios reales tuvieron su espacio en el mentidero político de las Losas de Palacio, el llamado de los “representantes” estaba en la calle del León y la farándula teatral transitaba la zona que iba de Atocha y Huertas al Prado y a la calle Príncipe; el graderío de San Felipe, muy frecuentado por los soldados, cobijaba tal variedad de cotilleos que le viene pintiparado el calificativo de “seminario de noticias, de rumores, de verdades y mentiras” (Egido 2001, 569). Salvando las distancias, puede decirse que allí se respiraba un aire algo similar al que movía las hojas del *árbol de Cracovia*, uno de los puntos neurálgicos de la transmisión de “ruidos públicos” en el París prerrevolucionario (Darnton 2003, 373-375).

Francisco Santos alude a dicho mentidero en su obra *Día y noche de Madrid* (1663), en una escena harto evocadora. Relata que, callejeando por la ciudad, Onofre y Juanillo advirtieron de pronto la presencia de un nutrido grupo de personas delante de las rejas de dicha iglesia, en el punto donde estaba la “estafeta”, a la sazón el mentidero de las Covachuelas de San Felipe, llamado así porque cualquiera podía llegar contando sus mentiras:

— Pues dejemos —replicó Onofre— lo que no tiene muy fácil el remedio y dime qué hace tanta gente en aquellas rejas.

— Allí —respondió Ruanillo— está la estafeta, y hoy es la de Badajoz, y ha de haber bravo rato en el mentidero, dosel de las Covachuelas de San Felipe.

— ¿Por qué das nombre de mentidero —dijo Onofre— a un lugar sagrado?

— Yo —prosiguió Ruanillo— no trato al lugar con indecencia; a los que mienten en él, siendo sagrado lugar, es sólo a los que llamo mentidores, pues profanándole le hacen mentidero, que entre ellos se dicen más mentiras que entre sastres y mujeres; y porque veas

---

<sup>6</sup> Carta de Sebastián González al padre Rafael Pereyra de la Compañía de Jesús. Madrid, 9 de junio de 1643.

algo de lo mucho que pasa en esta lonja, repara en aquel hombre  
que acaba de leer aquella carta y verás el ruido que mete con ella.  
(Santos 1992, 142-143)

El hombre aludido no era otro que un capitán del ejército. La gente estaba dispuesta en corro y él en medio dando lectura a la carta por tiempo superior a una hora. Según lo hacía, el público salía y entraba del “cerco del enredo”, “unos santiguándose, otros estirándose las cejas, otros mordiendo los labios, otros apretándose las manos y dando recias patadas”. Cuando terminó de leer la carta “o tramoya con letras”, como también se la designa para reforzar el carácter mendaz que podía tener, se quedó en el sitio “rodeado de noveleros, contando la disposición del Ejército, prevención de la campaña y sitio del enemigo y dando su parecer en el modo con que se había de gobernar la gente para un asalto y por donde convenía el darle”. Al decir de Juanillo, el tal capitán no había salido de Madrid, lo que no le impedía que contara una y mil batallas presumiendo de haber recibido más de quinientas heridas. Tenía fama cierta de “enredador”, lo que hacía pensar que la carta que acababa de leer podía haberla escrito la noche anterior en la posada, “para con ella embobar hoy a cien tontos que tienen librado el gusto en las mentiras que oyen”. Nuestra pareja de cicerones no duda en descalificar el talante de los “noveleros”, pero sólo este apunte nos pone sobre aviso respecto a una realidad que parecía relativamente común.

El texto en cuestión tenía todas las trazas de ser una carta de relación o carta noticiera, no siempre distinguible de las relaciones propiamente dichas (Cátedra 1996; García de la Fuente 1996; e Infantes 1996). Junto a los despachos diplomáticos, los avisos, las relaciones y las gacetas no periódicas, tales cartas constituyeron un género informativo de amplio calado en la sociedad áurea (Ettinghausen 1984; Gotor 1988; Redondo 1995a y 1995b; Étienvre 1996; Egido 2001). Todos ellos se valieron de una rápida y dilatada difusión propiciada por la facilidad con que podían ser copiados e im-

presos, incluso poco antes de ser puestos a la venta, como se advertía en una relación de las fiestas celebradas en Lisboa en honor de Felipe III en 1609:

Al vulgo: Veóte tan aficionado, amigo vulgo, a comprar, leer y aún a guardar como en archivo todas las relaciones que se presentan ya en domingo, ya en día de fiesta, que me hallo obligado a advertirte (para que a lo menos no te quejes que vendemos gato por liebre) cómo todas o la mayor parte de ellas no son más que unas bien o mal compuestas novelas que el ciego piensa a la tarde, hace imprimir a la noche y te vende por la mañana, y aún algunas tan disparatadas como tú habrás reparado hartas veces. (*Cartas*, I, 1861, XI)

Merced a esas distintas tecnologías de la palabra, el tráfico de noticias se convirtió en uno de los fenómenos más característicos de las ciudades áureas, al menos de las más populosas. Puede que aún se estuviera lejos de la idea de “ciudad informativa” acuñada para el París revolucionario (Farge 1995); pero no por ello debe dejar de valorarse en su justo punto el eco alcanzado por la circulación de rumores, noticias manuscritas e impresas. Lope de Vega se refirió a ello más de una vez, al punto de caracterizar el Madrid de Felipe IV en su comedia *La prueba de los amigos* como un lugar donde se recibían “nuevas de todo el mundo / y de él y del mar profundo / se cuentan mentiras grandes” (Vega 1995 [1604], acto III). Se ha dicho por ello que la ciudad tenía todos los visos de una “babilonia” “donde hervía la información” (Egido 2001, 567), que se había ido configurando como “marco de infinitas verdades y mentiras, como territorio de todos los idiomas orales y escritos, como espacio de lo maravilloso” (García Santo-Tomás 2004, 83).

Entre los impresos de larga circulación concebidos para una lectura pública y, a menudo, de carácter comunitario, estaban también no pocos libelos de índole política y religiosa. Así, de los panfletos publicados con ocasión del motín zaragozano de 1591 consta tanto que algunos se expusieron

en la puerta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, en el palacio de la Aljafería (sede de la Inquisición) y en la plaza de la Seo, concretamente en la casa de Juan de Hervás; como que otros se dejaron caer en las plazas y lugares públicos “para que los tomassen y viesen”; e igualmente que algunos se oyeron leer en la calle, en la escribanía de Jerónimo Andrés o en la cárcel (Gascón Pérez, ed. 2003, LXXXVII-LXXXIX). A su vez, Gabriel de Arrieta, maestrescuela del obispo de Puebla, fue investigado en 1602 por aquella Inquisición, porque, “con señales de grande regozijo, anduvo en la dicha çiudad de los Ángeles publicando los dichos libelos por las plaças y portales de mercaderes, ofreçiendo traslados de ellos a todas las personas que se los pedían, diziéndoles que ya los inquisidores no podían conoçer de las causas criminales de los familiares sino que los habían de remitir a la justiça seglar” (AGN, Inquisición, vol. 463, exp. 1, fol. 25v). En otra ocasión, el fiscal inquisitorial advierte haber “oýdo divulgar çiertos libelos infamatorios en forma de capítulos de reformation contra este Santo Oficio” (AGN, Inquisición, vol. 267, exp. 14, fol. 64r).

En fin, la lectura pública, el traslado manuscrito y la sustracción de los pasquines pegados en las paredes asoman igualmente en el proceso abierto a Guillén de Lamporte, quien, como es sabido, recurrió asiduamente a dicha modalidad de comunicación escrita para arremeter contra el Santo Oficio. Sus libelos aparecieron fijados no sólo en las puertas de la catedral de México, sino también “en las calles acostumbradas”, principalmente en la esquina de la calle Tacuba y en el cruce entre Donceles y Santo Domingo (AHN, Inquisición, leg. 1731, exp. 53, núm. 24, fols. 144v, 147v y 158r, entre otros). Expuestos allí dieron lugar a usos distintos: algunos, como Francisco de Ribera y Juan de Mansilla, “chupadores de tabaco”, los emplearon para liar tabaco;<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “. . . hallaron caído en el suelo un pliego de papel entero, escrito de letra muy chiquita, y como chupadores de tabaco le alçó este declarante del suelo y lo partió por la mitad y se fueron su camino, y repartieron entre todos del papel para chupar y le chuparon sin saver lo que tenía escrito el papel” (Ibídem, fol. 152r. Declaración del sastre Francisco de Ribera, México, 2 de enero de 1650).



otro, como fray Juan de Oñate, los leyeron y destruyeron “porque deçían cossas muy malas contra los ministros de este Santo Tribunal” (*Ibidem*, fol. 157v); pero tampoco faltaron quienes se pusieron a leerlos formando corrillo:

que el lunes segundo día de Pasqua de Navidad, entre siete y ocho de la mañana, viniendo por la calle de Tacuba, al salir della vio mucha gente, parada en la esquina donde está una cassa y tienda nueva, leyendo un papel a lo largo, de letra muy menuda, que estava fixado y pegado en la pared, enfrente de la alcantarilla, y leyó este declarante el primer renglón que deçía: “Don Guillén Lombardo, por la graçia de Dios”. Y luego al pie del dicho papelón, una firma que deçía: “Don Guillén Lombardo”, con una rubrica. (*Ibidem*, fol. 149r)

Apreciaciones similares se hicieron notar de otros episodios y pasquinadas célebres, cuya propagación resultaría inexplicable sin considerar las intersecciones habidas entre las distintas formas de comunicación imperantes entonces: la oral, centrada aquí en el tráfico de rumores y las lecturas públicas; la escrita, liderada por la materialidad manuscrita o impresa de los pasquines; y la visual, referida al repertorio iconográfico de las estampas o a la representación misma de cada ceremonia. No es raro por ello que el eco alcanzado por algunos panfletos haya llevado a considerarlos como “medios de comunicación de masas”, sobre todo teniendo en cuenta que la lectura pública permitió que el “mensaje llegara así a más gente de la que estaba en condiciones de leerlos” (Briggs y Burke 2002, 95). De hecho, esta posibilidad explica las intensas y frecuentes reacciones desencadenadas por la publicación y difusión de pasquines, por lo común perseguida y sancionada con penas extremadamente severas (Castillo Gómez 1999, 149-154). Por ejemplo, respecto a los libelos de Guillén de Lamporte, la Inquisición de México dispuso:

recoger los que fuessen y assímesmo los que se huviessen trasladado y copiado dellos, y se exsiviessen dentro de seis horas ante dichos señores Inquisidores, y se delatassen y denunciassen los que los tuviessen originales o sus trasladados, sin haçer consulta si se debía o no haçer dicha denunciaçión, sopena de excomunió mayor . . . y de dos mill ducados de Castilla, aplicados para gastos extraordinarios de este Santo Offiçio; y a los de inferior calidad sopena de quatroçientos azotes y de seis años de galeras de España al remo y sin sueldo irremisibles, con las demás cláusulas apretantes con que se suelen librar semexantes edictos, y lo pide la gravedad del caso presente. (AHN, Inquisición, leg. 1731, exp. 53, núm. 245, fol. 145r)

Aunque las ciudades fueron el escenario donde alcanzaron todo su vigor los rumores y los manuscritos e impresos leídos en corrillos de gente en medio de la calle, otros lugares menos populosos también se beneficiaron del trasiego de papeles propiciado por la imprenta. Entre los casos que así lo corroboran, me detendré a considerar el contencioso suscitado en 1539 en Membrilla por la difusión del famoso panfleto contra los conversos intitulado *Alboraique*, que, de paso, sirve para demostrar la existencia de una edición tipográfica anterior a la hispalense de 1545 (Bravo Lledó y Gómez Vozmediano 1999, 58-64). La raíz del enfrentamiento, saldado ante el Consejo de las Órdenes Militares, estuvo en las ofensas propagadas por los labradores de esa villa contra los mercaderes. Unas veces lo hicieron por medio de coplas, en las que les llamaban “conversos y otros nombres feos e ynjuriosos, e permitiendo e consyntiendo que las tales coplas las canten sus hijos en las calles e plaças para que la ynjuria sea más notoria e su malicia manifiesta” (AHN, Órdenes Militares, Archivo Histórico de Toledo, leg. 51070, fol. [1r]); y otras mediante el citado impreso:

podrá aver dos meses, poco más o menos tienpo, e después acá, los susodichos, por afrentar e ynjuriar a nosotros los su-

sodichos e a todos los otros de nuestro estado, traen e leen entre sí, en muchas partes e lugares públicos e convocando e ayuntando a ello otras personas, un libro que se llama *Alborayque*; en el qual se trata de los malos christianos y de sus costumbres, las quales señala por una figura de animal que en el dicho libro está pintada; e así leydo el dicho libro e lo que en él se contiene lo aplican públicamente a nosotros los susodichos e a los otros de nuestro estado.<sup>8</sup> (*Ibidem*)

El texto en cuestión es un opúsculo de doce hojas, impreso en cuarto, con la imagen de una quimera en la cubierta. Julio Caro Baroja (1978, 292) lo identificó como “un tratadito dirigido contra los conversos”, en tanto que Francisco Rico (2003, 222) lo ha calificado de “panfleto”, como así lo señala su constitución material. Desde luego, nada parecido a “un tratadito que disfrutaba una minoría selecta”, según la reciente propuesta de Fernando Serrano Mangas (2004, 26-27). No voy a entrar a valorar si la docena de libros tapiados, hallados en una casa de la villa extremeña de Barcarrota en 1992, pudieron salir de las “mesas de un librero irresoluto e ignorante”, como sostiene Rico, o de la biblioteca del médico criptojudío Francisco de Llerena, que es la tesis de Serrano Mangas; pero me parece oportuno y necesario matizar algunas de las consideraciones expuestas por este autor en lo que afecta a la restringida circulación social de dicho texto y a los canales de venta, sobre lo que llega a decir, sin aportar mayores pruebas, que “ningún librero vendía esa obra, y menos en Barcarrota”. El episodio acontecido en Membrilla demuestra justamente todo lo contrario: primero, que el panfleto se leía en plazas y lugares públicos, donde lo escucharon gentes de condición sencilla; y segundo, que se vendía en circuitos tan populares como la feria de Alcázar y la tienda de un librero de poca monta en Manzanares.

---

<sup>8</sup> Dentro del expediente se inserta una copia del panfleto, editada en Bravo y Gómez Vozmediano (1999, 72-82).

El primer extremo queda probado por las declaraciones de distintos testigos. Varios de los tenderos con puesto en la plaza de Membrilla coincidieron en imputar al procurador concejil de los labradores, Antón Martín Peñuelas, como el principal instigador de la afrenta investigada. Al parecer el hecho desencadenante ocurrió el sábado 22 de noviembre de 1539, cuando Antón Martín, acompañado de varios de sus hermanos y de otras personas, se presentó en la plaza, sacó el *Alboraique* de la manga y se puso a leerlo. Rodrigo de Toledo apunta que llegó con el libro a la tienda del tundidor Diego López, salió fuera con varias personas, “cree que a leer el dicho libro”, y luego dijo: “veyslo aquí, que yo lo porné en el rollo para que lo oygan todos”. El herrero Francisco de Anaya señaló a Alonso Hernández como lector, afirmando que “lo leyó dos o tres vezes él y otras personas”; mientras que Juan de Orozco lo desmintió aduciendo que Alonso Hernández no quiso oírlo y se fue. En realidad, según el propio imputado, comenzó a leerlo pero, “con no ser gramático, no lo entendía”, por lo que se lo entregó al clérigo Alonso García Salmerón “para que lo leyese y le declarase aquello que en el dicho libro estava en latín, y que el dicho Alonso Garçía lo leyó e dixo que hera cargo de conçiencia tenello personas que no lo entendían” (AHN, Órdenes Militares, Archivo Histórico de Toledo, leg. 51070, respectivamente fols. 7r, 13v, 10v, 11v y 20v). Algunos, como el bachiller Alonso Sánchez, el carpintero Esteban Sánchez o el herrero Pedro Durán, describieron la lectura como un momento placentero que deparaba “mucho regocijo y risa” a cuantos lo oían (*Ibidem*, fol. 21v).<sup>9</sup>

En lo que concierne a los mecanismos de distribución y venta del libro, Francisco de Anaya indica que se trajo de la feria de Alcázar y que se leyó dos o tres veces por varias

---

<sup>9</sup> Esteban Sánchez recordaba que se alejó un momento de la zapatería de Pedro García, donde se leía, pero que volvió al oír como los que allí estaban se “empeçaron a reir y a ver mucho placer” (fol. 22v). En cuanto a Pedro Durán, éste declaró que Alonso Hernández había traído el libro a Membrilla porque le resultaba muy apto “para folgar y regocijar leyéndolo” (fol. 12v).

personas en la casa del librero Alonso de Córdoba. El referido Alonso Hernández declaró también que lo había comprado en dicha feria en la Virgen de Septiembre. Otro testigo señaló al bachiller Crespo como lector, a quien se lo había dado su suegro tras comprarlo a un librero de Manzanares. A su vez, Antón Martín Peñuelas, el principal acusado, alegó en su defensa que él no había hecho nada más que “leer lo que está impreso y se vende públicamente a todos quantos lo quieren comprar” (*Ibidem*, fols. 10v, 21v, 20v. y, s. fol., Escrito de alegación de Antón Martín Peñuelas, Madrid, 19-12-1539).

A tenor de los testimonios aludidos queda claro que el *Alboraique* era esencialmente un panfleto contra los conversos y que disfrutó de una amplia circulación entre los sectores populares, siendo, además, objeto de lecturas públicas desarrolladas en los mismos escenarios donde otras veces se leyeron cartas de avisos, relaciones de sucesos, edictos o textos de ficción varia.

Unos y otros casos, en suma, muestran una realidad lectora muy distinta a la que se vivía en los cenáculos más letrados o en los estudios de los eruditos. Aluden claramente a espacios donde la escritura se hizo presente mediante su exposición o a través de la lectura pública. Calles y plazas que vieron correr de mano en mano impresos y manuscritos de variopinto pelaje: coplas, sátiras, carteles, relaciones, pliegos de cordel, panfletos o libelos. Unas veces fueron leídos de manera individual por cada transeúnte que se topaba con un escrito fijado en una pared o en una puerta; otras, por medio de algún “novelero” que aparecía de pronto por lugares ya concurridos y se ponía a leer avisos y noticias llegados a sus manos o escritos por él; y en fin, tampoco faltaron quienes se valieron de esa misma forma de leer para distribuir otras informaciones e ideas, ya fueran políticas, religiosas o de cualquier otra índole. Acaecía a ratos en las ciudades y villas más populosas, pero también en pueblos y aldeas.

Muchos de los textos revisados en estas páginas entran en el capítulo de las “formas editoriales con personalidad propia” (Moll 1994, 47) que tanto han cautivado a algunos

historiadores de la literatura, sobre todo a los más aficionados a los impresos de larga circulación y a esa literatura llamada menor. Otros, sin embargo, incluso escapan de ese territorio y han merecido mayor desatención, ya sea por su carácter administrativo o por carecer de la mínima condición “literaria”. Al traerlos juntos a estas páginas he querido señalar los puntos de coincidencia que tuvieron tanto en las formas de publicación como en las modalidades de lectura. Por otro lado, al considerar las cartas de relación o los pliegos de cordel al mismo tiempo que el anuncio de un ilusionista o una cédula de excomunión, objetos todos ellos de una lectura colectiva o de plaza, también he querido reclamar su lugar en una historia de la lectura que lo sea de los textos leídos por cada sociedad, independientemente de su concreción en un formato libresco y de la modalidad de inscripción adoptada, fuera ésta tipográfica, manuscrita, pintada, epigráfica o de cualquier otra naturaleza.

A fin de cuentas, entonces como ahora, las gentes siempre han leído algo más que libros y eso a pesar de que numerosas historias de la literatura y algunos estudios de la lectura siguen empeñados en retratar lo contrario. Valga recordar, para terminar, que el mismo Cervantes se confesaba lector hasta de los papeles rotos que encontraba por las calles, a la sazón algunas de esas coplas, canciones y panfletos áureos aquí revisados.

### **Siglas**

AGN = Archivo General de la Nación, México.

AHN = Archivo Histórico Nacional, Madrid.

BNM = Biblioteca Nacional de Madrid

### **Obras citadas**

Arguijo, Juan de. *Cuentos*. Ed. M. Chevalier. Sevilla: Diputación, 1979.

Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos (1654-1658)*. Vol. 1. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, 1968.

- Bouza Álvarez, Fernando. *Del escribano a la biblioteca. La civilización del escrito en la alta Edad Moderna (siglos xv-xvii)*. Madrid: Síntesis, 1992.
- Bravo Lledó, Pilar y Gómez Vozmediano, Miguel Fernando. “El Alborayque. Un impreso panfletario contra los conversos fingidos de la Castilla tardomedieval”. *Historia, Instituciones, Documentos* 26 (1999): 57-83.
- Breve relación de las fiestas que los artífices plateros, vezinos de México, celebraron a la Purísima Virgen María el día de su Inmaculada Concepción. Año de 1618*. México: Imprenta del bachiller Juan Blanco de Alcázar, en la calle de Santo Domingo, 1619.
- Briggs, Asa y Burke, Meter. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2002.
- Canet, Josep Lluís y Romero, Diego (eds.). *Crides, pragmàtiques, edictes, cartes i ordres per a l'administració i govern de la ciutat i regne de València en el segle xvi*. Vol. 1. Valencia: Universitat de València, 2002.
- Caro Baroja, Julio. *Los judíos de la España moderna y contemporánea I*. Madrid: Istmo, 1978.
- “Cartas de algunos jesuitas”. Vols. 1 y 5. *Memorial Histórico Español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades*. Tomos xi y xvii. Madrid: Imprenta Nacional, 1861-1863.
- Castillo Gómez, Antonio, “Amanecieron en todas las partes públicas. Un viaje al país de las denuncias”. Comp. A. Castillo Gómez. *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999. 143-191.
- \_\_\_\_\_. “Entre public et privé. Strategies de l'écrit dans l'Espagne su Siècle d'Or”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 56e Année 4-5 (2001): 803-829.
- \_\_\_\_\_. *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*. Madrid: Akal, 2005.
- Cátedra, Pedro M. “En los orígenes de las epístolas de relación”. Eds. María Cruz García de Enterría et al. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995). Alcalá: Publications de la Sorbonne. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996. 33-64.

- \_\_\_\_\_. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Censura político-administrativa de la literatura popular impresa (siglo XVI)”. Coord. P. Civil. *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo I*. Madrid: Castalia, 2004. 251-269.
- Chartier, Roger. “Ocio y sociabilidad: la lectura en voz alta en la Europa Moderna” [1990]. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992. 121-136.
- Chevalier, Maxime. “Lectura en voz alta y novela de caballerías. A propósito de Quijote I:32”. *Boletín de la Real Academia Española* 79 (1999): 55-65.
- Chocano Mena, Magdalena. *La fortaleza docta. Elite letrada y dominación social en México colonial (siglos XVI-XVII)*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2000.
- Civil, Pierre. “Iconografía y relaciones en pliegos: La exaltación de la Inmaculada en la Sevilla de principios del siglo XVII”. Eds. M. Cruz García de Enterría et al. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, 1996. 65-77.
- Darnton, Robert. “Una de las primeras sociedades informadas: las novedades y los medios de comunicación en el París del siglo XVIII” [2000]. *El coloquio de los lectores. Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 371-429.
- Díez Borque, José M<sup>a</sup>. (ed.). *Literatura de la celebración. Verso e imagen en el barroco español*. Madrid: Capital Europea de la Cultura, 1992.
- Egido, Teófanos. “Opinión y propaganda en la Corte de los Austrias”. Coords. J. Alcalá-Zamora y E. Berenguer. *Calderón de la Barca y la España del Barroco I*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001. 567-590.
- Étienvre, Jean-Pierre. “Entre relación y carta: Los avisos”. Eds. M. Cruz García de Enterría et al. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, 1996. 111-121.
- Ettinghausen, Henry. “The news in Spain: Relaciones de sucesos in the Reigns of Philip III and IV”. *European History Quarterly* 14 (1984): 1-20.



- Farge, Arlette. "La città e l'informazione: Parigi nel XVIII secolo". Eds. C. Olmo y B. Lepetit. *La città e le sue storie*. Turín: Einaudi, 1995. 123-142.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- García de Enterría, María Cruz. "¿Lecturas populares en tiempos de Cervantes?". Comp. A. Castillo Gómez. *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999. 345-362.
- \_\_\_\_\_; Ettinghausen, Henry; Infantes, Víctor; Redondo, Augustin (eds.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Actas del primer coloquio internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995). Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.
- García de la Fuente, Víctor. "Relaciones de sucesos en forma de carta: Estructura, temática y lenguaje". Eds. M. Cruz García de Enterría et al. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, 1996. 177-184.
- García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Gascón Pérez, Jesús (ed.). *La rebelión de las palabras. Sátiras y oposición política en Aragón (1590-1626)*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Gotor, José Luis. "Formas de comunicación en el siglo XVI (Relación y carta)". Eds. M. Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra. *El libro antiguo español*. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986). Salamanca: Universidad, 1988. 175-188.
- Haley, George (ed.). *Diario de un estudiante de Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1977.
- Infantes, Víctor. "¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)". Eds. M. Cruz García de Enterría et al. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, 1996. 203-216.
- \_\_\_\_\_. "Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial". Dirs. R. Chartier y H. Lüsebrink. *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe*,

- xvii-xix siècles. París: IMEC Éditions-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996. 283-298.
- \_\_\_\_\_. "Historia mínima (y desde luego incompleta) de los impresos de una sola hoja". *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 1 (2001): 137-144.
- Jiménez Rueda, Julio (ed.). "El certamen de plateros en 1618 y las coplas satíricas que de él se derivaron". *Boletín del Archivo General de la Nación* xvi, 3 (1945): 343-384.
- Liñán y Verdugo, Antonio. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Ed. E. Simona. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Marchesini, Daniele. "Una città e i suoi spazi scritti: Parma, secoli xviii-xix". *Storia Urbana* 34 (1986): 43-68.
- \_\_\_\_\_. *Il bisogno di scrivere. Usi della scrittura nell'Italia moderna*. Roma/Bari: Laterza, 1992.
- Martín de Guijo, Gregorio. *Diario. 1648-1664. I*. Ed. M. Romero de Terreros. México: Porrúa, 1952.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco. "Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 567 (1994): 20-22.
- Moll, Jaime. "Los surtidos de romances, coplas, historias & otros papeles". [1990]. *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos xvi al xviii*. Madrid: Arco/Libros, 1994. 45-55.
- Moreno, Doris. "Cirios, trompetas y altares. El auto de fe como fiesta". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna* 10 (1997): 143-171.
- Pellicer de Tovar, José. *Avisos, 17 de mayo de 1639-29 de noviembre de 1644 I*. Ed. J. Chevalier y L. Clare. París: Éditions Hispaniques, 2002.
- Peña Díaz, Manuel. "El auto de fe y las ceremonias inquisitoriales". *Ritos y ceremonias en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Actas del Segundo Encuentro Iberoamericano de religiosidad y costumbres populares (Almonte-El Rocío, 23-25 de noviembre de 2001). Huelva: Universidad de Huelva. Centro de Estudios Rocieros, 2002. 245-259.
- Portús Pérez, Javier. "Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)". *Revista de dialectología y tradiciones populares* xiv (1990): 225-246.

- Redondo, Augustin. "Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)". *Anthropos. Literatura popular* 166-167 (1995a): 51-59.
- \_\_\_\_\_. "Características del 'periodismo popular' en el Siglo de Oro". *Anthropos. Literatura popular* 166-167 (1995b): 80-85.
- Rico, Francisco. "La librería de Barcarrota". *El País*, 26 de feb. Rep. en *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Barcelona: Destino, 2003. 222-225.
- Ríos Hevia, Manuel de los. *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid con Poesías y Sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús*. Valladolid: Francisco Abarca de Angulo, 1615.
- Santos, Francisco. *Día y noche de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.
- Serrano Mangas, Fernando. *El secreto de los Peñaranda. El universo judeoconverso de la biblioteca de Barcarrota, siglos XVI y XVII*. Huelva: Universidad de Huelva, 2004.
- Simón Díaz, José. *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid: Ayuntamiento, 1977.
- \_\_\_\_\_. "La literatura mural". Dir. J. Díez Borque. *Culturas en la Edad de Oro*. Madrid: Editorial Complutense, 1995. 169-179.
- Vega, Lope de. "El animal de Hungría". *Doze comedias de Lope de Vega: sacadas de sus originales por el mismo...: nouena parte*. Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1617. Rep. en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2000, Alicante, 28 de mar. 2005. <<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>>.
- \_\_\_\_\_. "La prueba de los amigos". Eds. Vern G. Williamsen y J. T. Abraham. A partir del manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid, firmado en Toledo a 12 de diciembre de 1604, 1995. 28 de mar. 2005. <[www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/lope/prueam3a.html](http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/lope/prueam3a.html)>.



## **La recepción de los libros de caballerías en el siglo xvi: a propósito de los lectores en el *Quijote***

María del Rosario Aguilar Perdomo  
*Departamento de Literatura*  
*Universidad Nacional de Colombia*

*A José Manuel Lucía, por una amistad que comenzó hace casi diez años en una tarde salmantina y que ha crecido de la mano de Amadises, Florambeles y otros caballeros andantes.*

Los libros de caballerías españoles fueron el género que mayor éxito tuvo entre el público oyente y lector durante el siglo xvi. Se conservan numerosos testimonios, tanto literarios como documentales, que indican que su lectura era habitual en distintas clases de la sociedad española de la época. El *Quijote* ofrece a lo largo y ancho de sus páginas un panorama de lo que debió ser la recepción del género caballeresco a través de los diversos personajes que se caracterizan por ser lectores, comenzando por su protagonista que es un consumidor voraz de libros de caballerías.

*Palabras claves:* Lectura ; Lectores ; Literatura española del siglo xvi ; Libros de caballerías ; *Don Quijote de la Mancha*.

The Reception of Chivalric Romances in the xvieth-Century.  
Apropos Readers in *Don Quixote*

The Spanish chivalric romances were the most successful literary genre among the listening and reading public during the xvieth century. There are many testimonies, both literary and in documents, that indicate that the reading of these texts was customary among the different classes of the Spanish society at the time. *Don Quixote* offers, throughout its pages, a panorama of what must have been the reception of the chivalric genre through the various characters whose common feature is that they all are readers. The first of these characters is, of course, the hero of the novel, who is a voracious consumer of chivalric romances.

*Key words:* Reading ; Readers ; Spanish literature xvieth-century ; Chivalric romances ; *Don Quixote of La Mancha*.

Advirtamos que el pliego suelto tiene una vida tan dilatada que llega hasta nuestros días, reimprimiéndose actualmente obras nacidas hace cinco siglos. La falta de esta fuente de conocimiento por parte de la crítica la ha llevado a dar por muertos los libros de caballerías a raíz del *Quijote* y a exponer que, tras la aparición de esta novela, ya no ejerce el género influencia ninguna en España. Nada hay más inexacto: los libros de caballerías se siguieron estampando en los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX... y XX, en infinidad de ediciones que certifican un amplio público lector.

Antonio Rodríguez-Moñino

## 0. Consideraciones preliminares

**E**l protagonista de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es un voraz lector de literatura caballeresca, en particular de un género que se desarrolló en España a lo largo de todo el XVI e, incluso, el XVII: los libros de caballerías. El empobrecido hidalgo manchego guarda en su biblioteca, como preciados tesoros, libros que ha podido comprar después de vender varias “fanegas” de tierra. Entre los títulos se encuentran libros de gran éxito editorial, como lo demuestra el abundante número de impresiones y reimpressiones que se hicieron de algunos de ellos (*Amadís de Gaula*, *Amadís de Grecia*, *Palmerín de Olivia*), pero también de obras que sólo se editaron en una oportunidad (*Felixmarte de Hircania*, 1556, y *Olivante de Laura*, 1564). Para 1605, fecha de la publicación de la primera parte del *Quijote*, ya había pasado la cota más alta en la curva de producción editorial de los libros de caballerías establecida entre 1517 y 1556, durante el reinado de Carlos V. Sin embargo, hacia 1580 se produce un repunte editorial del género que señala que seguían existiendo numerosos lectores y lectoras, ávidos de consumir literatura caballeresca (Cacho Blecua 2005). Entre ellos, como testimonio literario del fenómeno de la recepción del género en España, se encuentran los lectores imaginados por Cervantes. Alonso Quijano no es el único lector de libros de caballerías en el *Quijote*,

también lo son Dorotea, el barbero y el cura que realizan el “donoso escrutinio” de la biblioteca del hidalgo manchego, el canónigo, el bachiller Sansón Carrasco, luego convertido en el Caballero de los Espejos, los duques, Luscinda, el ventero Juan Palomeque (Marín Pina 1993), todos ellos lectores de diversas condiciones que reflejan las formas de consumo y recepción de la literatura en la época: la lectura individual y silenciosa, más cercana al lector moderno, y la lectura oral y colectiva, característica de la Edad Media y el Renacimiento (Frenk 2003). Estos lectores cervantinos ponen de manifiesto el gusto por este tipo de ficción, que puede evaluarse no sólo a partir de las obras literarias que remiten a la afición por la lectura.

En efecto, numerosas fuentes testifican la enorme recepción que durante los siglos XVI y XVII tuvieron los libros de caballerías en España. Pruebas de su lectura individual o colectiva han sido recabadas a partir de la reflexión sobre la manera como se imprimió y circuló la literatura caballeresca desde 1508, fecha de la primera edición conocida del *Amadís de Gaula*. Así mismo, evidencias del gusto de los lectores de esta época se han encontrado en anécdotas recogidas en diversos tipos de documentación, así como en los inventarios de las bibliotecas de los nobles, y, ciertamente, en las abundantes críticas que sobre los libros de caballerías resonaban en los círculos humanistas (Sarmati 1996). Los libros de caballerías fueron, sin duda alguna, las ficciones más exitosas de la prosa renacentista. Leídos o escuchados, manoseados o aprendidos de memoria —como el caso de Román Ramírez que comentaremos más adelante—, y vituperados por los humanistas que exhortaban a hombres y mujeres a no alterar su ánimo con la lectura de estas obras de entretenimiento (Serés 2004 y 2005, incluido en este volumen), los libros de caballerías pusieron a funcionar a toda máquina las imprentas españolas para cubrir la demanda de un público diverso, apasionado por seguir las aventuras de los hijos y nietos de Amadís de Gaula, la saga del Caballero del Febo, o de Belianís de Grecia, uno de los libros favoritos de Carlos v.

Para el estudio de la recepción del género caballeresco no se puede olvidar que los libros de caballerías fueron también un género editorial (Infantes 1989, Cátedra 1999, Lucía Megías 2002) y que, como tal, su desarrollo estuvo intrínsecamente ligado al auge y posterior crisis de la imprenta en la península ibérica, hasta tal punto que en el momento en que los impresores no pudieron costear su publicación, los libros de caballerías comenzaron a circular de manera manuscrita, determinando así una nueva forma de recepción que deja sin piso la trasegada idea de que, hacia la década de los sesenta del siglo XVI, la escasa presencia de títulos de caballerías en las casas editoriales españolas constituía un claro indicio del poco interés que ejercían en el público lector, en particular en la nobleza (Lucía Megías 2004). Casi ochenta títulos impresos muestran la consolidación editorial, y literaria, de un género que desde 1508 hasta 1602 —año de publicación del *Policisne de Boecia*, último título original impreso—<sup>1</sup> había ido desbrozando el camino de su transmisión gracias a libreros, impresores y lectores. Tampoco puede dejarse de lado que, cuando se hace referencia a la prosa caballeresca, se está remitiendo a casi un siglo de historia literaria, y que necesariamente los niveles de recepción y de lectura de los libros de caballerías cambiaron con el transcurrir de los años, pues el género mismo fue evolucionando y caminando por otros derroteros distintos a los señalados por Garcí Rodríguez de Montalvo. Evidentemente, los gustos de los lectores en el amplio espectro de producción de la literatura caballeresca, en particular de los libros de caballerías, fueron matizándose. Un receptor de comienzos del siglo XVI es distinto a otro de mediados o finales de ese mismo siglo. De hecho, ya hacia 1545 la misma evolución del género caballeresco muestra un cambio temático y narrativo que evidencia el intento por satisfacer las expectativas de

---

<sup>1</sup> Es necesario recordar que el último título original conocido hasta ahora es la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*, de 1623, que se conserva manuscrito.



unos lectores cada vez más exigentes, que buscan una literatura de pura evasión en la que prime el entretenimiento por encima del didactismo o la enseñanza moral. Es claro entonces que los libros de caballerías sobrevivieron y perduraron en ese arco temporal porque fueron capaces de adaptarse a los cambios en los gustos estéticos de los lectores del siglo XVI (Cátedra 1999, Marín Pina 2005).

## **1. El goce de la ficción pura: lectores de libros de caballerías**

Esos relatos de amor y aventuras, plagados de magias y encantamientos, de festividades cortesanas y episodios eróticos y humorísticos, que eran los libros de caballerías, cautivaron a todo tipo de lectores: cultos y populares, alfabetos, semianalfabetos y analfabetos. Los registros notariales y los inventarios de bibliotecas muestran, por ejemplo, que la aceptación de estos libros se dio tanto en las clases nobles como en las más humildes. Aunque los primeros estudios sobre la recepción y el público del género caballeresco indicaban que el grupo más amplio de lectores se encontraba en la nobleza (Eisenberg 1982, Chevalier 1976), nuevas investigaciones han demostrado que es necesario matizar esas afirmaciones e incluir también dentro ese público a artesanos y labriegos pertenecientes a las clases más humildes de la sociedad española, es decir, a los lectores “populares” (Chartier 1998).

En este sentido, Sara Nalle (1989) ha hecho un aporte fundamental en su trabajo sobre los campesinos, mercaderes y artesanos de Cuenca (España), quienes leían u oían las mismas obras de ficción que los nobles de su época, entre ellas los libros de caballerías, tal como se desprende de sus respuestas a la Inquisición entre 1560 y 1610. Con ello, indica Chartier (1998, 418), se puede reevaluar la opinión de críticos que, como Chevalier, insistían en que los libros de caballerías eran leídos principalmente por los nobles, entre otras cosas, por el alto costo de sus ediciones. Este aspecto reducía las posibilidades de que hombres y mujeres perte-

necientes a clases medias y populares pudieran acceder a los libros de caballerías, máxime si de su comportamiento como lectores/oyentes sólo se tenían testimonios como el ofrecido por Cervantes en el capítulo 32 de la primera del *Quijote*, o el relatado por Arce de Otálora en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550), que anota que “en Sevilla dicen que hay oficiales que en las fiestas y las tardes llevan un libros de éstos [de caballerías] y le leen en las gradas”. Entonces, a partir del documento revelado por Nalle, es necesario considerar el hecho de que aun cuando los campesinos y artesanos no pudieran comprar o ser poseedores de libros de caballerías, no significa que no pudieran acceder a ellos a través de la lectura oral y colectiva. Por tanto, no deben ser excluidos tajantemente del grupo de los lectores de este género. En todo caso, como ha subrayado Marín Pina (2005), es importante tener en cuenta que, precisamente, el hecho de que la difusión haya sido oral dificulta la medición real de cuál fue el grado de recepción de la literatura caballeresca entre estas clases más humildes.

A pesar de los obstáculos para establecer una sociología de la lectura, a partir de la difusión oral de los libros de caballerías, esta “manera de leer” fue fundamental para que semianalfabetos, pertenecientes a capas medias de la sociedad, como los labradores ricos, conocieran (leyeran/oyeran) estas obras. Es el caso del morisco Román Ramírez, que fue acusado y procesado por la Inquisición de tener tratos con el diablo porque era capaz de recitar de memoria varios libros de caballerías, cuando apenas sabía leer y tan sólo firmar y no escribir. Semejante habilidad se debía a que los había oído leer a su padre. Así lo explica el proceso inquisitorial:

Antes que él supiese leer ni lo hubiese deprendido, sabía ya de memoria los más libros de caballerías de los cuales dichos, porque Román Ramírez, padre deste confesante, leía muy bien y muchas veces en presencia deste, y así este confesante iba tomando en la memoria lo que le oía leer, y

que después poco a poco fue este confesante deprendiendo a leer y para sí leía lo que le bastaba para irlo decorando y tomando en la memoria. . . . y que como este confesante comenzó a cobrar fama de hombre de mucha memoria y a tener cabida con caballeros y señores en razón de entrete-nerlos con estas lecturas y se lo pagaban o hazían mercedes y le llevaban a saraos de damas y a otros entretenimientos, se dio este confesante más a ello y lo estudiava con más cuidado. (Harvey 1975, 94-94)

Los libros de caballerías, como evidencia la historia de Román Ramírez, eran conocidos también por las clases me-dias en las que se puede incluir a los labradores, comercian-tes, mercaderes y artesanos, tal como lo demuestran los pro-tocolos notariales, en particular los inventarios de bienes, los cuales aportan información sobre el lector, la biblioteca y las lecturas. Gracias a ellos sabemos, por ejemplo, que en la biblioteca de Fernando de Rojas se conservaban varios li-bros de caballerías (Infantes 1989), y que varias mujeres, es-posas de comerciantes, tenían libros de caballerías entre sus bienes (Cátedra y Rojo 2004).<sup>2</sup>

No sólo las mujeres de comerciantes tenían afición por la lectura de los libros de caballerías. De igual manera, los leían o escuchaban las nobles y aristócratas, que incluso lle-gaban a alquilarlos como revela el documento citado por Bouza (1996), que señala que se debe pagar a Pedro de Valdivieso doce reales por el alquiler de *El Caballero del Febo*, solicitado por las damas de la corte del Alcázar madi-riño en 1567. Entre las lectoras de la realeza se cuentan la reina Isabel la Católica, las hijas de Isabel de Portugal, la prin-cesa doña Juana y María de Austria, a quien Feliciano de Sil-va le dedica la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*. También los leían y los poseían mujeres de la nobleza. De acuerdo con el inventario hecho en su testamento, doña Beatriz de Castro, condesa de Lemos, tenía un *Amadís de Gaula* y otros

---

<sup>2</sup> Pueden consultarse más datos al respecto en Marín Pina 2005.

libros de la tradición artúrica como la *Historia de Merlín* y el *Lanzarote del Lago* (Cátedra y Rojo, 290-291). Así, por ejemplo, Isabel de Santisteban, hija del regidor de Valladolid Francisco de Santisteban, tenía en su biblioteca (¿o en la de su marido?) varios títulos de ficción caballerisca, entre ellos, el *Palmerín de Olivia*, el *Primaleón*, el *Lepolemo o Cavallero de la Cruz*, el *Florambel de Lucea*. Estos datos constituyen una prueba más de que las mujeres conformaron un porcentaje alto del público que leía libros de caballerías, como lo revelan otros documentos y las mismas obras caballerescas (Marín Pina 1991).

De otra parte, el estudio y análisis de las bibliotecas de personajes pertenecientes a aristócratas y nobles indican el gusto de algunos de ellos por reunir verdaderas colecciones de libros de caballerías. Así lo señala, por ejemplo, la biblioteca del Marqués de Astorga, Pedro Álvarez de Osorio, a quien Francisco Fernández de Enciso le dedica sus libros *Florambel de Lucea* y *Platir*. De que el Marqués de Astorga fue uno de esos cortesanos que, como su Emperador, disfrutaba con las ficciones caballerescas, dan testimonio los más de veinte títulos de este tipo de literatura que hacían parte de su biblioteca nobiliaria, que heredó posteriormente su hijo Alonso de Osorio, VII Marqués de Astorga. En esta biblioteca estaban depositadas, por supuesto, las dos primeras partes del *Florambel de Lucea* en las dos ediciones que se publicaron en el siglo XVI, además de *Belianís de Grecia*, *Felixmarte de Hircania*, *Amadís de Gaula* y *Amadís de Grecia*, *Lisuarte de Grecia*, *La primera y segunda parte de la Cuarta parte de Florisel de Niquea*, *Rogel de Grecia*, es decir, prácticamente el ciclo completo de los amadises, *Olivante de Laura* y otros títulos de literatura caballerisca (Cátedra 2002, 218-223). De igual manera, Fernando de Aragón, duque de Calabria, conservaba en su biblioteca casi todo el ciclo de *Amadís de Gaula*, además, del *Claribalte*, el *Florambel* y varios ejemplares más de libros de caballerías.

De acuerdo con lo anterior, el espectro del público receptor de los libros de caballerías en el siglo XVI fue bastante

amplio: desde emperadores y reinas, hasta comerciantes, artesanos y labradores, pasando por los nobles y aristócratas. Todos ellos disfrutaron de la lectura individual y colectiva de unas ficciones que también hicieron más llevaderas las largas travesías hacia los territorios de Ultramar (Leonard 1953) y ayudaron a soportar los días calurosos del verano, como lo indica la carta de Pedro de Acuña pidiendo prestado para ello un *Clarián de Landanís* y un *Morgante* de la biblioteca del Conde Gondomar (Lucía Megías 2003).

## 2. Los lectores en el *Quijote*

Como ha señalado Pedro Cátedra (1999), el *Quijote* no tiene por qué ser el prisma a través del cual se evalúe la recepción y la lectura de los libros de caballerías durante los siglos XVI y XVII. Pero es claro que éste sí es un aspecto esencial en la obra de Cervantes, en la cual se exponen los diversos tipos de lectores y la manera como influye la lectura sobre éstos. Es preciso no olvidar, en todo caso, que el *Quijote* es un testimonio literario y por ello deben sopesarse con extremo cuidado los indicios que éste ofrece acerca de la lectura de los libros de caballerías. Es cierto, por ejemplo, que la nobleza puede contarse entre el amplio público aficionado a las lecturas caballerescas y así es recreado con los personajes de los duques, quienes no sólo conocen los libros de caballerías, sino que también han leído la primera parte del *Quijote*. Algo similar ocurre con lo relatado por Cervantes en el capítulo 32 del *Quijote* de 1605, que ha sido valorado como un testimonio de la lectura y conocimiento de los libros de caballerías por parte de los labriegos en la España áurea. Es probable que después de la siega los trabajadores del campo se reunieran en torno a uno de ellos que sabía leer para escuchar las extraordinarias hazañas de Palmerín de Olivia, Amadís de Grecia (nieta de Amadís de Gaula), Florisel de Niquea o la *virgo bellatrix* Claridiana, lo que constituye un testimonio literario, mas no documental, del grado de recepción dentro de las ca-

pas sociales más humildes de la sociedad renacentista (Chevalier 1976, Marín Pina 2005). Es preciso añadir que, en todo caso, la difusión de ésta y otras prosas de ficción se realizaba mediante la lectura en voz alta, testimoniada repetidamente en el siglo XVI (Bognolo 1993, Frenk 1997). El caso particular del oyente (“oidor”) de libros de caballerías recreado en el capítulo 32 de la primera parte es muy interesante en la medida en que ofrece indicios de lo que pudo ser el fenómeno del acceso al conocimiento de esta literatura mediante la lectura compartida y hecha en voz alta. Desde este punto de vista, el pasaje cervantino y otras anécdotas como la recogida son maravillosos y refuerzan la idea de la inmensa aceptación de unos libros alabados por muchos —como señala el propio Cervantes—, pero deben, no hay que perderlo de vista, ser sopesados a la hora de completar los índices reales de la lectura del género caballeresco.

Hechas estas salvedades, es evidente que Cervantes nos muestra una galería de lectores, desde el protagonista hasta sus censores como el cura y el barbero. También el canónigo toledano es lector e incluso escritor de libros de caballerías. Dorotea y Luscinda, por su parte, son reflejo de la acogida que el género tuvo en el público femenino del siglo XVI (Marín Pina 1991, Baranda 2003). Todos ellos definen su condición de lectores por rasgos distintos: los hay que leen y los hay que oyen. Don Quijote, por ejemplo, lee visualmente y en silencio, solo, “de día y de noche”, mientras que otros, como el ventero Juan Palomeque o Maritornes, se inscriben en el grupo de los que oyen, es decir, son oyentes/lectores que escuchan lo leído en compañía como ha señalado Iffland (1989).

Don Quijote puede definirse como un lector que no diferencia realidad de ficción, pues la lectura continua de libros de caballerías y su predisposición de ánimo tienen como consecuencia que el personaje crea “que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (I,

cap. 1, 39).<sup>3</sup> Carmen Marín ha señalado en este sentido que “Alonso Quijano, hidalgo aficionado a la literatura y dueño de una nutrida biblioteca, representa un caso de lector extremo al que los libros de caballerías lesionan su imaginativa, que no su entendimiento, y lo convierten en un loco entreverado que quiere transformar su vida, y por extensión la de sus convecinos, en un auténtico relato caballeresco” (1993, 265). Asumiendo la identidad de don Quijote, el hidalgo manchego decide de este modo hacer de su vida un libro de caballerías y se transforma en un lector que crea e interpreta su mundo a partir de una demencia libresca que le permite imitar y seguir los modelos de sus héroes (Riley 2000). Es decir, don Quijote es un lector que padece los efectos perniciosos de la lectura de las ficciones caballerescas sobre los que habían advertido los críticos del género, en particular los humanistas de tendencia erasmista, en la medida en que Alonso Quijano lector no ejerce una actitud crítica durante la lectura de los textos de ficción y por eso asume que son verdaderos. Así lo señala Guillermo Serés: “Dicen los preceptistas que aquellos [textos], los fabulosos o ficticios, se leen con mucho más gusto porque emocionan deleitan, apasionan; porque interviene la imaginación: Y, por la misma atención o embelesamiento con que son leídos, calan más hondo en el lector, que se lo cree y lo ‘vive’ más” (2004, 67).

Sin embargo, para el personaje cervantino las lecturas caballerescas tienen una consecuencia positiva. En el capítulo 1 de la primera parte, don Quijote y el canónigo se enfrascan en una discusión en torno a los libros de caballerías. En ésta, don Quijote hace probablemente la más bella defensa de este tipo de ficción y señala los efectos benéficos de sus lecturas:

Y vuestra merced créame y, como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que

---

<sup>3</sup> Todas las citas de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* son tomadas de la edición preparada por Francisco Rico para Editorial Crítica (1998).

tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos. (571)

Por supuesto, los detractores del género no consideraban lo mismo, e insistían en que el conocimiento y el disfrute de la ficción caballeresca inducían a comportamientos deshonestos. Varias anécdotas sobre lectores del siglo xvi señalan los efectos que podían tener las lecturas de las valerosas e intrépidas hazañas de los caballeros andantes, los cuales pueden tener en cuenta como un pálido reflejo de don Quijote. Algunos autores del siglo xvi registraron en sus obras dichas anécdotas, las cuales han sido consideradas por la crítica contemporánea, por investigadores como Menéndez Pelayo, Américo Castro, Edward Riley y María Carmen Marín, como una prueba de la afición del público renacentista por las historias caballerescas y como antecedentes del personaje quijotesco. Las anécdotas son, sin duda, reveladoras.

En una obra titulada *Suma de filosofía*, publicada en 1574, su autor Alonso de Fuentes hablaba de un hombre que enloqueció de tanto leer historias fantásticas. Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* de 1596, contaba cómo, durante un matrimonio, un invitado había perdido el conocimiento a causa de la impresión que le produjo enterarse de que Amadís de Gaula, el héroe favorito de don Quijote, había muerto. También se sabe que hubo un hombre en Milán que comenzó a llorar cuando se enteró de la noticia de la muerte de Orlando, el furioso; se fue a su casa y su esposa no logró conseguir que pasara bocado. Y de otro hombre que estaba dispuesto a jurar por la *Biblia* que todo lo que se contaba en el *Amadís de Gaula* era verdad (Riley 59). Un último testimonio, recogido por Américo Castro en su revelador ensayo “La palabra escrita y el *Quijote*”, nos acerca a un lector más parecido a Alonso Quijano, pues su protagonista pasa de la lectura a la acción: en ciertos pa-



peles fechados en 1600, y escritos por el Conde de Guimerán, se cuenta de un estudiante de Salamanca que

en lugar de leer sus liciones, leía en un libro de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en un aprieto ante unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante, comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire; y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: ‘¡Déjenme vuestras mercedes que estaba leyendo, y ahora defiendo a este caballero que está cercado por estos villanos!’ (295)

De acuerdo con esto, los efectos que la lectura de libros de caballerías tiene en don Quijote sobrepasan, y en mucho, a estos otros aficionados al género en la medida en que don Quijote pasa a la acción y no se conforma con saberse de memoria pasajes enteros de sus libros favoritos, como el hombre que se sabía de memoria el *Palmerín de Olivia* (Riley 59), o como el morisco Román Ramírez que podía recitar de memoria varios libros de caballerías sin haber aprendido a leer. Don Quijote, como lector, va más allá, y es capaz de transformar su vida en literatura porque confunde la verdad y la ficción (Serés 2004). De esta manera, Cervantes ejemplifica con su personaje central lo que Huarte de San Juan había advertido en su *Examen de ingenios*: que hay lectores que se “pierden por leer libros de caballerías” (406).

Dentro del panorama ofrecido por Cervantes, con respecto a los diversos tipos de lectores de libros de caballerías, se encuentran también los que, contrariamente a don Quijote, están en condiciones de asumir la lectura como un acto de entretenimiento y por ello no sufren el efecto perturbador de la ficción caballescá. Entre éstos se encuentran el bachiller Sansón Carrasco, el canónigo, Dorotea, los duques, el cura Pero Pérez. No obstante, es preciso tener en cuenta que el canónigo es un lector distinto al cura Pero Pérez y a Dorotea. Ya Carmen Marín (1993) ha señalado cómo

estos últimos personajes son lectores que están en condiciones de poner en marcha sus competencias literarias para crear verdaderos montajes caballerescos: el cura inventa para don Quijote la historia de la princesa Micomicona, encarnada por la bella Dorotea, para lograr que el hidalgo manchego abandone la penitencia en Sierra Morena. Los personajes realizan lo que Edward Riley ha denominado una parodia sostenida (55-56), pues el cura y Dorotea, gracias a que son conocedores de los libros de caballerías, crean la aventura siguiendo las pautas de estas ficciones (I, cap. XIX). También Sansón Carrasco se disfraza de Caballero de los Espejos y sale a los caminos a enfrentarse a don Quijote para obligarlo a regresar a su aldea (II, cap. LXIV). Lo mismo ocurre en la segunda parte con los duques quienes, gracias a que han leído la primera parte del *Quijote* y también a que son conocedores de los libros de caballerías en los que se describían toda suerte de festividades cortesanas, hacen un montaje para sus huéspedes con la complicidad de la bella Altisidora, que se finge enamorada de don Quijote, y de toda la servidumbre (II, caps. XXXIV-LVIII). Todos ellos son entonces lectores que conocen de sobra los motivos y tópicos de los libros de caballerías, y que por ello pueden crear aventuras a imitación de estas ficciones con la intención de doblegar la voluntad de don Quijote o para burlarse de él. Son por ello lectores creadores (Marín Pina 1993) y también constituyen un índice del gusto y de la afición por la literatura caballeresca en las diversas capas que conformaban la sociedad renacentista española. No hay que olvidar que Dorotea es hija de labradores ricos, mientras que Sansón Carrasco es bachiller, y los duques son representantes de la nobleza cortesana que se caracterizan por su ociosidad. A pesar de las diferencias y de su pertenencia a clases sociales distintas, todos son lectores de libros de caballerías.

De otra parte, el canónigo toledano es el personaje que denuncia y critica los libros de caballerías, aunque para él también su lectura es un pasatiempo placentero, hasta el punto de que ha llegado a escribir más de cien páginas de

uno. Un aspecto interesante es que las críticas del canónigo son, ante todo, de carácter estético y estilístico y no de carácter moral, como fueron la mayoría de las diatribas contra el género que circulaban en el siglo XVI, las cuales, a fin de cuentas, no lograron que se redujeran los lectores, y sobre todo lectoras de los libros de caballerías, como veremos más adelante. Los erasmistas habían planteado la necesidad de que la lectura tuviera un carácter edificante y se empeñaron en que la ficción enseñara y entretuviera simultáneamente. La resolución de esta dicotomía obsesionó a los preceptistas neoaristotélicos (Riley), quienes empuñaron sus lanzas contra los libros de caballerías porque no correspondían ni se guiaban por los principios estéticos derivados de la relectura de la *Poética* de Aristóteles. A partir de estos principios, el canónigo toledano ataca los libros de caballerías porque son falsos y no corresponden a la veracidad histórica, y retoma de esta manera los planteamientos de los críticos y censores. Alonso López Pinciano, por ejemplo, llamaba la atención sobre algunos de los problemas del género:

La fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud no son fábulas sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron Miliesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejança de verdad . . . no hablo de un *Amadís de Gaula*, ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno, sino de los demás, que ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave, y, por esto, las dezían un amigo mío “alma sin cuerpo” (porque tienen la fábula, que es el ánima de la *Poética*, y carecen de metro) y a los otros lectores y autores dellas, cuerpo sin alma. (65)

Esas deficiencias son, justamente, las que señala el canónigo de Toledo a partir de su discusión con don Quijote, quien califica también de “fábulas milesias” a los libros de caballerías:

Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que impresos, jamás he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo . . . Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. (II, cap. XLVII, 547)

No obstante, a pesar de sus críticas, este personaje cervantino es capaz de reconocer que “recibe contento” de leerlos (I, cap XLIX, 562) mientras que no ejerce sus competencias reflexivas. Lo fundamental, en este sentido, es que a pesar de que el canónigo está en condiciones de valorar en su justa medida los principios estéticos que regían los libros de caballerías, admite que pueden entretener al lector, así no combinen la admiración y la verosimilitud, que son dos de los conceptos fundamentales para Cervantes, tal como lo expresa el mismo personaje y se evidencia en el *Quijote* (Serés 2004). El canónigo, como don Quijote, hace sus lecturas de manera individual y silenciosa, pero a diferencia de él su lectura es reflexiva. Es, entonces, un lector de caballerías crítico, pero lector a fin de cuentas, como lo fueron entre otros el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, autor también de un libro de caballerías titulado *Claribalte* (1519), del que renegó posteriormente, y Juan de Valdés que se reprochaba a sí mismo haber perdido el tiempo en la lectura de libros mentirosos.

Finalmente, es notable en la obra cervantina la presencia de mujeres lectoras u oidoras de libros de caballerías. Encabeza la lista Dorotea, que ya hemos caracterizado, y la continúan Luscinda y la duquesa, mujeres que saben leer. Pero en el repertorio también se contabilizan mujeres que no saben leer y que acceden a las obras de ficción mediante la

lectura oral y colectiva, como ocurre con Maritornes, la hija y la esposa del ventero (I, cap xxxii). Sin duda, con la introducción de mujeres lectoras, Cervantes está recogiendo un fenómeno real de la España del siglo XVI: la enorme recepción del género caballeresco entre el público femenino, que se dio a pesar de las censuras y anatemas lanzados por los moralistas de la época, quienes insistían en que las buenas y honestas doncellas no debían leer ni escuchar este tipo de historias, en tanto las incitaban y hacían flaquear en su virtud, pues resquebrajaban los valores de un mundo en el que, por ejemplo, el sexo debía vivirse y era permitido en el estrecho marco del matrimonio.<sup>4</sup> No son casuales, en este sentido, las condenas a las libertades amorosas de los libros de caballerías que hacen los moralistas y humanistas del siglo XVI, quienes, como Benito Remigio Noydens, Juan Luis Vives, Luis de Alarcón, Antonio de Guevara o Alejo Venegas, insisten en que estas obras inducen a la lascivia, son portadoras de sensualidad y de lujuria, tratan de amores, y conducen a la deshonestidad y a los “actos feos” a las castas doncellas.<sup>5</sup> En efecto, estas fuertes críticas que resonaban en el ambiente señalan también el índice de lectura de libros de caballerías por parte de las mujeres (Marín Pina 1991, Dadson 1998). Como ha indicado Nieves Baranda:

Los tratadistas que aceptan que las mujeres puedan aprender a leer les prohíben cualquier obra de ficción, lo que no significó que ellas lo aceptaran. Dos son los géneros preferidos: la novela sentimental y los libros de caballerías. En el caso del primero el público femenino es el destinatario elegido por los autores, mientras que en el segundo, aunque aparentemente dirigido a los caballeros y jóvenes, las mujeres fueron parte de sus lectores más fieles . . . Son numerosísimas y variadas las fuentes que nos aseguran que los anatemas lanzados contra estos géneros apenas tuvieron

---

<sup>4</sup> Retomo aquí lo planteado en mi artículo “Las doncellas seductoras en los libros de caballerías españoles” (2004).

<sup>5</sup> Según la clasificación hecha por Elisabetta Sarmatti (38).

efecto, porque inventarios, documentos diversos, tratados y obras literarias señalan una y otra vez el atractivo que ejercieron sobre los jóvenes y las féminas en particular, que los podían incluso alquilar, como consta documentalmente para las damas de palacio, pero también para otras. (163)

Las censuras y prohibiciones dirigían sus dardos contra la lectura de los libros de caballerías, porque ésta podía enseñarles a las mujeres, entre otras cosas, las posibilidades del juego amoroso y del disfrute erótico, más en un contexto en el que la mujer comenzaba a reivindicar tímidamente su derecho al placer, paralelamente al desarrollo de un arte erótico que había venido gestándose desde fines del siglo XIII y comienzos del XIV (Thomasset 1992). Por ello Juan de la Cerda señala en su *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres*, publicado en 1599, que:

Hay algunas doncellas que por entretener el tiempo, leen en estos libros, y hallan en ellos un dulce veneno que les incita a malos pensamientos, y les hace perder el seso que tenían. Y por eso es un error muy grande de las madres que paladean a sus hijas desde niñas con este aceite de escorpión, y con este apetito de las diabólicas lecturas de amor. En media hora hace más daño un libro de amores, o de cosa semejante, a la doncella desadvertida de sus daños, que una ruin tercera en muchas horas de conversación. (Cayuela 174)

Desde esta perspectiva, es importante subrayar que, justamente, lo que más le atrae a Maritornes cuando está escuchando la lectura oral de alguno de los libros de caballerías que tiene el ventero son “aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles” (I, cap. xxxii, 370). También la hija del ventero se conmueve por las lágrimas de amor derramadas por los caballeros andantes

a causa de sus enamoradas. Y Altisidora intenta seducir a don Quijote con prácticas similares a las utilizadas por las doncellas requeridoras de amor en los libros de caballerías. Los autores de prosa de ficción caballerescas eran muy conscientes del atractivo que ejercían sobre las mujeres las historias de caballeros andantes y no dejaron pasar la oportunidad de incluir episodios que mantuvieron cautivo a su público femenino. Es claro entonces que los libros de caballerías seducían a las mujeres lectoras, ya sea por la imagen idealizada de la condición femenina que reflejan, por los hechos de armas que alababan la belleza y la valentía de los héroes, las maravillas o el amor (Marín Pina 1991), hasta el punto de que, como señalaba Francisco de Osuna en su *Norte de los Estados* (1541), “dejándose de vestir, gastan sus dineros alquilando libros”. Este aspecto es recalcado también por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*: estas mujeres lectoras prefieren alquilar libros que “comprar afeites”.

### 3. Conclusiones

El panorama literario del siglo XVI en España se caracteriza por la aparición de distintas formas narrativas de ficción que, con el impulso de la imprenta, buscaron el favor del público lector u oyente. Ninguna de esas formas obtuvo tanto éxito como los libros de caballerías, los cuales se convirtieron en verdaderos *best-sellers*, a pesar de todos los embates de sus críticos y detractores. Amado y odiado a la vez, el género caballeresco fue capaz de acoplarse a los vaivenes de los tiempos y de satisfacer así mismo los cambios en los gustos de unos lectores y oidores que cada vez eran más exigentes. Por ello, sus modelos, motivos y tópicos fueron variando y enriqueciéndose a medida que el siglo transcurría y así desarrollar una literatura de entretenimiento estuviera en condiciones de mantener cautivos a los lectores.<sup>6</sup> Es cla-

<sup>6</sup> Dicha línea tendrá su máxima expresión en el *Quijote*, que termina siendo la mayor recreación de los tópicos y motivos del género caballeresco y, en últimas, un libro de caballerías muy particular, que, como ha soste-

ro que las historias de caballeros andantes fueron atractivas para nobles y labriegos, hombres y mujeres, como lo indicaba tempranamente Páez de Ribera, autor del *Florisando*, libro de caballerías publicado en Salamanca en 1510 al referirse a los seguidores de la literatura caballeresca: “personas de diversas calidades, ansí de hombres como mugeres, ansí del palacio como del vulgo”. Estos lectores y lectoras disfrutaron de las extraordinarias hazañas de los caballeros andantes, de sus combates con gigantes y seres monstruosos, de los amores y desamores de sus héroes, gracias, como se ha señalado, a las maneras de leer vigentes en el Renacimiento español: la escrita y la oral, solitaria o colectiva (Frenk 1993, Chartier 1998), y así lo refleja la obra maestra cervantina. En definitiva, con respecto a la recepción, difusión y lectura de los libros de caballerías, tanto en la realidad de la España áurea como en la ficción de la misma época, es cierto lo que señala don Quijote en el capítulo I de la primera parte: los libros de caballerías “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”.

## Obras citadas

- Aguilar, María del Rosario. “La doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”. *Revista Voz y Letra* xv/1 (2004): 3-24.
- Baranda, Nieves. “Las lecturas femeninas”. *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Dirs. V. Infantes, F. Lopez y J. F. Botrel. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 159-166.
- Bognolo, Anna. “Sobre el público de los libros de caballerías”. *Literatura Medieval, II. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*. Eds. A.A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro. Lisboa: Cosmos, 1993. 125-129.

---

nido José Manuel Lucía, propuso otro modelo de libros de caballerías, esta vez burlesco (2002b).



- Bouza, Fernando. "De *Aula gigantium* a museo de reyes sabios". *El libro antiguo español*, III. *El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*. Dir. P. Cátedra y M. L. López-Vidriero. Salamanca, 1996. 29-42
- Cacho Bleuca, Juan Manuel. "El *Quijote* y los libros de caballerías". *Don Quijote en el campus. Tesoros complutenses*. Madrid: Universidad Complutense, 2005. 93-120.
- Cátedra, Pedro. "Prólogo". *El Floriseo de Fernando Bernal*. Por Javier Guijarro. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999. 11-46.
- \_\_\_\_\_. *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.
- \_\_\_\_\_. y Rojo, Anastasio. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Salamanca: Instituto del Libro y de la Lectura, 2004.
- Castro, Américo. "La palabra escrita y el *Quijote*". *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1960. 292-324.
- Cayuela, Anne. "Las justificaciones y críticas de la lectura". *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Dirs. V. Infantes, F. Lopez y J. F. Botrel. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica-Instituto Cervantes, 1998.
- Chartier, Roger. "Lecturas y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época clásica". *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. R. Chartier y G. Cavallo. Madrid: Taurus, 1998. 413-434.
- Chevalier, Máxime. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- Dadson, Trevor. *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Arco, 1998.
- Eisenberg, Daniel. "Who Read the Romances of Chivalry". *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. 89-118
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

- \_\_\_\_\_. "Las formas de leer, la oralidad y la memoria". *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Dirs. V. Infantes, F. Lopez y J. F. Botrel. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 151-158.
- Harvey, L.P. "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain". *Oral Literature. Seven Essays*. Comp. J.J. Duggan. Londres/Edinburgo: Scottish Academic Press, 1975. 84-110.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. G. Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- Infantes, Víctor. "La prosa de ficción renacentista: entre los géneros editoriales y el 'género editorial'". *Journal of Hispanic Philology* 13 (1989): 115-124.
- Iffland, James, "Don Quijote dentro de la 'Galaxia Gutemberg' (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)". *Journal of Hispanic Philology* 14 (1989): 23-41.
- Leonard, Irving. *Los libros del Conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética*. 3 vols. Madrid: CSIC, 1973.
- Lucía Megías, José Manuel. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero&Ramos, 2000a.
- \_\_\_\_\_. "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos". *Edad de Oro* XXI (2002b): 9-60.
- \_\_\_\_\_. "La biblioteca en la teoría de la lectura coetánea: 'los libros de caballerías del conde de Gondomar'". *Decíamos ayer... Estudios de alumnos en honor a María Cruz García de Enterría*. Alcalá de Henares/Salmanca: 2003. 251-284.
- \_\_\_\_\_. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- Marín Pina, María Carmen. "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino". *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991): 129-148
- \_\_\_\_\_. "Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote". *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990. Madrid/Barce-

- Iona: Ministerio de Asuntos Exteriores/Anthropos, 1993. 265-273.
- \_\_\_\_\_. “Los lectores de libros de caballerías”. *El delirio y la razón: don Quijote por dentro*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 38-47.
- Nalle, Sara T. “Literacy and Culture in Early Modern Castile”. *Past and Present* CCXV (1989): 65-95
- Riley, Edward. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Riquer, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acanalado, 2003.
- Sarmatti, Elisabetta. *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un' analisi testuale*. Pisa: Giardini Editori, 1996.
- Serés, Guillermo. “La defensa cervantina de la lectura”. *Cuatrocientos años del ingenioso hidalgo. Colecciones de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*. Bogotá: Tecnológico de Monterrey/Fondo de Cultura Económica, 2004. 67-86
- \_\_\_\_\_. “El *Quijote* como justificación ética y estética de la lectura”. *Literatura. Teoría, Historia, Crítica* 7 (2005), en prensa.
- Thomasset, Claude. “La naturaleza de la mujer”. *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*. Tomo 3. Dir. G. Duby y M. Perrot. Madrid: Taurus, 1992.



## **El *Quijote* como justificación ética y estética de la lectura**

Guillermo Serés

*Universidad Autónoma de Barcelona*

En el *Prólogo* del *Quijote*, Cervantes recuerda su paternidad intelectual del libro, pero también parodia cómo engendra a sus criaturas, don Quijote y el libro mismo. De paso, busca la complicidad del lector, advirtiéndole de que la obra, en tanto que producto ingenioso y no sujeta a un modelo clásico, es un muy peculiar e inclasificable hijo de su entendimiento. Defiende la prioridad de la lectura como entretenimiento, liberándola de responsabilidades morales, y barra el paso a lectores como el mismo don Quijote, que, lejos de conciliarlas, equiparan o confunden historia y ficción. Nos conduce, en fin, al centro de la polémica sobre la justificación ética de la literatura de ficción, dando voz a la realidad menuda y cotidiana.

*Palabras claves:* Parodia ; Realismo ; Lectura ; *Don Quijote de la Mancha* ; Ética ; Estética.

### *Don Quixote* as an ethical and aesthetic justification of reading

In the foreword to *Don Quixote*, Cervantes reminds the reader of his intellectual paternity of the book, but he also parodies the way in which he engenders his creatures, don Quixote and the book itself. At the same time, he seeks the complicity of the reader, stating that the work, considered as a work of the imagination, not subject to a classical model, is a very peculiar, unclassifiable product of his intellect. He defends the priority of reading as an entertaining activity, liberating it from moral responsibilities, and blocks the way for readers like don Quixote himself, who equates history and fiction, or confuses them with one another, instead of allying them. He takes us to the centre of the debate about the ethical justification of fiction, giving voice to a minute, everyday reality.

*Key words:* Parody ; Realism ; Reading ; *Don Quixote of La Mancha* ; Ethics ; Esthetic.

El siempre riguroso Cristóbal de Villalón expone su paternidad intelectual del *Escolástico*<sup>1</sup> como fruto de la *imitatio* compuesta y vinculándola a la *inventio* (“revolviendo muchos libros, buscando muchas invenciones”) y a la *dispositio* (“entremetiendo agudezas, historias y antigüedades”), para afirmarse en su idea de que el “glorioso galardón” de la fama conseguida por “las buenas letras y escriptura” es también la garantía de inmortalidad:

No me desdeñaré en me loar, que en estos mis cuatro libros (aunque pequeños) estuve diez años en los escrebir, trabajando con mis posibles fuerzas por sacar la muestra de todo mi saber, revolviendo muchos libros, buscando muchas invenciones, entremetiendo agudezas, historias y antigüedades para más le perfeccionar. Éste es mi único hijo, puesto caso que otros engendré, pero éste tiene la mejora de mi caudal. Si él fuere rico, yo se lo di, y si fuere pobre, no tuve más. Si con su gracia y saber aplaciere, será la gloria de su padre, y regocijarme he por haber acertado en cosa que me dé glorioso galardón, pues las buenas letras y escriptura suelen ser divino bálsamo con el cual se conservan los hombres incorruptos por tiempo eterno.<sup>2</sup> (5-6)

En su “Prólogo” a la primera parte del *Quijote*, también Cervantes recuerda dicha paternidad, pero en seguida la parodia. A tal efecto trae irónicamente los procedimientos inventivos y compositivos que recordaba Villalón, pero troquelándolos en su particular ingenio “estéril y mal cultivado”:

quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera

---

<sup>1</sup> Sobre el tópico del libro como hijo intelectual, véase el clásico estudio de Curtius (1948/55, 196-198); en general, Weimann (1983); para nuestras letras, el del llorado Porqueras (1968, 13-14).

<sup>2</sup> Actualizo las grafías.

imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden naturaleza, que en ella cada cosa engendra a su semejante. 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? . . . Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires.<sup>3</sup> (I, 9-10)

Dotado de tan particular ingenio, engendra a sus particulares criaturas, el personaje y el libro, cumpliéndose en las dos, simultánea y recíprocamente, el axioma, no menos parodiado, de que cada cosa engendra su semejante, como leería en la *Física* aristotélica o en algún libro de su progenie.<sup>4</sup> De modo que don Quijote es otro hombre de ingenio, como el propio Cervantes, otro creador melancólico; comparte con él la sequedad de los humores que deriva de la combustión provocada por el calor de la imaginación (como decían los médicos contemporáneos), porque el personaje también está “lleno de pensamientos varios”, es decir, dispersos, no sujetos a disciplina. Las dudas, desengaños y humillaciones de la segunda parte desactivarán su imaginación y, en consecuencia, enfriarán su temperatura cerebral, derivando en la crisis melancólica final.

---

<sup>3</sup> Sobre el prólogo en general han aparecido unos cuantos trabajos últimamente; los más destacables son los de Presberg (1995), Bognolo (1998), Stoopen (1999), Díaz Migoyo (2001) y Pérez López (2002); véanse también los monográficos de Fajardo (1994a y 1994b). Complétese con Endress (2000, 149-171).

<sup>4</sup> Marasso (1947/54, 230-231), Rosenblat (1950), Garrote Pérez (1979). Otros críticos (Cascardi 1986 y Rodríguez Vecchini 1999) ven en la frase cervantina que nos ocupa una variación del concepto de mimesis renacentista, base, según ellos, de la composición mixta del *Quijote*.

Se induce que el título otorgado a uno de sus hijos, “ingenioso hidalgo”, es el propio de un hombre melancólico, de pensamiento agudo, de fino entendimiento, como le corresponde al que frisa los cincuenta años, y por estar en la primera vejez es capaz de ser un hombre reflexivo y discreto, un hombre ingenioso, como recuerda Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*:

El entendimiento tiene su principio, aumento, estado y declinación . . . tiene todas las fuerzas . . . desde treinta y tres años hasta cincuenta, poco más o menos; en el cual tiempo se han de creer los graves autores . . . Y el que quiere escribir libros lo ha de hacer en esta edad, y no antes ni después, si no se quiere retractar ni mudar la sentencia. (Serés, ed. 1989, 436)

Un hidalgo que, además, ha aplicado su inteligencia a diversos campos del saber, por ello sabe tanto y puede enhebrar reflexiones y comentarios profundos. Que no sólo es ingenioso por su edad y la complexión colérico-melancólica (“era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (37)), que le inclinaba a ser imaginativo,<sup>5</sup> también porque no había estudiado, o sea, porque no había formado ni metódica ni científicamente su cerebro.<sup>6</sup> La anarquía de sus lecturas sólo ha sido pábulo de la imaginación, no del intelecto; o sea, del ingenio, no del juicio. Aparte su temperamento imaginativo, don Quijote lee los libros de caballerías con fruición, haciendo intervenir la imaginación y, por tanto, la pasión, la emoción, la vivencia inmediata. Por esa misma implicación emocional sus lecturas han calado más

---

<sup>5</sup> Véanse Iriarte (1948), Green (1957), Avalle-Arce (1976, 114-126), Halka (1981), Serés (1989, 46-48) y Combet (1996).

<sup>6</sup> Porque “el que ha de aprender latín, o cualquiera otra lengua, lo ha de hacer en la niñez . . . En la segunda edad, que es la adolescencia, se han de trabajar en el arte de raciocinar . . . Venida la juventud, se pueden aprender todas las demás ciencias que pertenecen al entendimiento, porque ya está bien descubierto” (Huarte, en Serés 1989, 449).



hondo.<sup>7</sup> Durante la lectura bulle la imaginación, la falta de sueño seca el cerebro, decían los médicos galénicos. Una sequedad, que, reforzada por el calor canicular y la propia cólera de su temperamento, produce en el héroe cervantino una destemplanza caracterizada por una profunda lesión de la imaginativa:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (I, 1)

De donde se sigue un agudo contraste entre el vagabundeo desenfadado de la imaginación, mientras lee y recuerda lo leído, y el buen funcionamiento de la actividad intelectual, intacta o incluso reforzada por su temperamento melancólico, que al final (y sólo al final) del libro se va a imponer definitivamente:

Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda [“lectura”] de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecios, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa [“compensación”] leyendo otros que sean luz del alma. (II, 74)

Sobre la paternidad del otro hijo, el libro, Cervantes parece darle la vuelta a aquel lugar clásico de la concepción intelectual citado al principio: frente a la vocación intelectual

---

<sup>7</sup> “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (Cervantes I, 1).

tual de Villalón, que prologa una obra “seria”, el autor del *Quijote* busca la complicidad del lector, advirtiéndole de que la obra que encabeza el prólogo, en tanto que producto ingenioso y no sujeta a un modelo clásico, es un muy peculiar e inclasificable hijo de su entendimiento. Por otra parte, al fingirse meramente editor de una historia redactada en los “anales de la Mancha” por Cide Hamete Benengeli o por otros autores, Cervantes confiesa, zumbón, que “aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote”. Pero no por eso, continúa diciendo,

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 alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado . . . ; todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della. (I, 10)

Al defender esta prioridad de la lectura como entretenimiento y liberar al lector de responsabilidades, está barrando el paso a los lectores como el mismo don Quijote, que, lejos de conciliarlas, equiparan o confunden historia y ficción. De no ser asumida en aquellos términos, la lectura de ficciones podía ser muy peligrosa. Así lo advertían los moralistas de su tiempo y lo sabe el propio Cervantes, poniéndolo en boca del canónigo:

¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises..., tanto género de encantamientos, tantas batallas... y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen? De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento;

pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared... Y aun tienen tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos. (I, 49)

Por ello mismo, haciendo triaca del propio veneno, convierte el *Quijote* en escuela de lectura, otorgando al lector una responsabilidad compartida.<sup>8</sup>

Cada género impone sus condiciones y circunstancias de lectura, cree Cervantes, y el *Quijote* también es el lugar para explicarlas. Siempre desde el axioma de que la ficción crea un discurso nuevo, que también exige un lector nuevo, como exponía en el prólogo a las *Novelas ejemplares* y en el epílogo, o sea, en los párrafos finales de la última novela-díptico, el *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*, donde nos decía que no importa saber si los perros hablaron o no, porque es una ficción, donde lo que realmente cuenta es el artificio y la invención, para emocionar, evocar y propiciar que acompañe la imaginación. No hay que leerla como si fuera verdad, tal como hace, insisto, don Quijote.

Por todo ello, Cervantes, el inventor de la novela moderna, confía en que el lector sepa diferenciar historia de ficción, o que ésta sea leída e interpretada como tal. Así lo expone en el prólogo a la primera parte del *Quijote*, aquilatando el contenido del libro con advertencias a los futuros lectores, subrayando su objetivo prioritario de entretener: “procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el

---

<sup>8</sup> Parece corroborarlo López Pinciano, por boca de Fadrique: “La Poética, como parte de las [ciencias] filosóficas, es noble, noble por la virtud que enseña y noble por la universalidad de la gente que de las obras de ella se aprovecha y noble por la universalidad de las materias que toca, como otro día se verá. Y no vale decir: es mentirosa facultad (con esto respondo a la objeción rato ha puesta), porque, en la verdad, adelante se verá cómo hay mentiras oficiosas y virtuosas. Y en tanto que esa razón llega, digo que no es todo falso lo que dice el pandero y que hay muchas cosas en la Poética, y palabras también, que parecen mentirosas, y no lo son, porque las cosas en lo literal falsas, muchas veces se miran verdaderas en la alegría” (I, 162).

simple no se enfade ni el prudente deje de alabarla”. Porque la lectura, sus condiciones y sus secuelas son algunas de las grandes preocupaciones de la época. Y a pesar de los preceptistas y de los moralistas, la narrativa de ficción, que tanto gustaba a lectores de toda laya (¡incluido Juan de Valdés!),<sup>9</sup> era una realidad que iba más allá de los axiomas de la *Poética*, impregnaba incluso la historia,<sup>10</sup> y, por supuesto, era perfectamente utilizada por la literatura espiritual. Cervantes cree haber encontrado la solución y la expone sucintamente en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, la lleva a la práctica en el *Persiles* y la ejemplifica *ex contrario* en el *Quijote*.

También pone Cervantes en boca de don Quijote dos argumentos definitivos para sopesar la recepción del hijo del entendimiento cervantino: la “apariencia de verdad” de la novela (inaugurado en nuestras letras y en las universales por el autor del *Lazarillo*) y el placer que se obtiene de “su leyenda” (lectura):<sup>11</sup>

— Todo puede ser —respondió el canónigo— . . . no por eso me obligo a creer las historias de tantos Amadisés . . . ni es razón que un hombre como vuestra merced . . ., dotado de buen entendimiento, se dé a entender que son verdaderas tantas y tan estrañas locuras como las que están escritas en los disparatados libros de caballerías.

— ¡Bueno está eso! —respondió don Quijote—. Los libros que están

---

<sup>9</sup> Que se lamentaba en el *Diálogo de la lengua* (1535) de haber perdido los diez mejores años de su vida en la lectura de esas “mentiras”, incluso añadía en seguida (¿en su descargo?) que tan estragado tenía el gusto, “que si tomaba en la mano un libro de los romanzados [‘traducidos’] en latín, que son de historiadores verdaderos, o a lo menos que son tenidos por tales, no podía acabar conmigo de leerlos”. De particular interés me parece esta confesión, pues Valdés nos daba cuenta del insalvable aburrimiento que producían en los curiosos lectores del Renacimiento español esos libros prestigiosos y antiguos, historiográficamente impecables, rigurosamente científicos, cuando no repletos de edificantes y ejemplares doctrinas y moralidades.

<sup>10</sup> Cf. Sánchez (1985).

<sup>11</sup> Riley (1990, 90) cree que pesa más el segundo argumento, el placer, que el primero, la verosimilitud; pero véase Carreño (1999).

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

Ahí, precisamente, radica el problema, pensaría Cervantes, en que con don Quijote, “el libro, convertido en norma, modelo y pauta de una existencia, se hace hombre” Blasco (1998, 22); tanto, que una de las prioridades del hidalgo parece devolver la vida al discurso dormido de los viejos libros de caballerías. El libro puede acabar “encarnándose”, haciéndose cotidianamente imprescindible, hasta el punto de que la vida ha de ser modelada sobre la pauta de los libros y los libros han de tener la misión de enseñar al lector cómo —al decir de Vives y otros moralistas— *rectius vivat*. Cervantes conoce muy bien el problema y quiere prevenirlo, porque toda la peregrinación de don Quijote en busca de aventuras no es más que “leer” el mundo como los libros,<sup>12</sup> asimilar la realidad a lo leído, transfigurarla librescamente, para que el hidalgo logre vivir lo leído, que se haga verdad su lectura.<sup>13</sup>

Lo conoce bien Cervantes y, aunque no en el grado extremo de don Quijote, de los efectos de la ficción en el lector está plagado de ejemplos el *Quijote*. Así, Dorotea “había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los

---

<sup>12</sup> Sobre los libros de don Quijote, Baker (1997), Ruta (2000, 29-43).

<sup>13</sup> “Don Quijote debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Su aventura será un desciframiento del mundo: un recorrido minucioso para destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad . . . [para] transformar la realidad en signo . . . Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros” (Foucault 1966/68, 54).

andantes caballeros” (I, 29) y que “muchos ratos se había entretenido en leellos, pero que no sabía ella dónde eran las provincias ni puertos de mar” (I, 30). La aficción es gradual, pues cada lector tiene sus propios condicionantes:

Y como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

— No sé yo cómo puede ser eso . . . que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. A lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días...

— Así es la verdad <sup>3</sup>/<sub>4</sub>dijo Maritornes— , y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero . . .

— También yo [habla la hija del ventero] escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo . . . de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo. (I, 32)

Cada oyente declara su “lectura” del texto, incluida la ventera, que, aun sin escuchar, aprecia el rato de audición, durante el cual “estáis tan embobados, que no os acordáis de reñir”. Un público semejante a los campesinos “embobados y suspensos” (I, 11) que escuchan la arenga de don Quijote sobre la Edad de Oro; para ellos “todo esto . . . era hablarles en griego o en jerigonza” (II, 19). Se admiran, pero no entienden: “admiráronse los hombres así de la figura como de las razones de don Quijote, sin entender la mitad de lo que en ellas decir quería” (II, 58). Cervantes se contra-

dice, en efecto, pero lo que cuenta es su defensa de la lectura o de la audición embelesada, parecida a la del oyente don Fernando:

Calló en diciendo esto el cautivo, a quien don Fernando dijo:

— Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en este mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara. (I, 42)

La admiración que produce el cuento recuerda la predicada en las *Novelas ejemplares*. Y como en éstas, se requiere la debida armonía y proporción de las partes y de la fábula:

— Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías . . . Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden, solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fabulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates: que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vece o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante. . . . Pues ¿qué hermosura puede haber o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades? (I, 47)

Cervantes pone en boca del canónigo que en la novela debe entrar una necesaria combinación de capacidad de admirar, verosimilitud y emotividad. Porque, en palabras de Tasso —a quien conocía muy bien Cervantes—, si el arte debe “muovere gli animi con la meraviglia”, la reconciliación de lo maravilloso y admirable con lo verosímil se da modifican-

do levemente la consideración aristotélica sobre la licitud de lo increíble para alcanzar la *admiratio*. Porque “niun si meraviglia di quelli effetti ch'egli non credi veri, o possibili almeno” (448).<sup>14</sup>

Cervantes, con todo, se desmarca de los preceptistas haciendo una apología de la libertad compositiva de la novela, fruto, precisamente, de su orfandad teórica:

El cura le estuvo escuchando con grande atención . . . Y contole el escrutinio que dellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena . . ., porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas . . ., pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama . . .; aquí un caballero cristiano . . .; acullá un desaforado bárbaro . . . Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles . . . y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.

— Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida . . . que consiga el fin mejor que pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso. (I, 47)

Nótese que la llama *escritura desatada*,<sup>15</sup> o sea, no sujeta a las normas genéricas ni al corsé de los estilos ni a la tiranía

---

<sup>14</sup> Estas ideas también las expone Tasso a lo largo del primero de los “Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico” (347-410).

<sup>15</sup> Está pensando seguramente en Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, 4, donde distingue entre dos clases de estilo: uno bien soldado y conjuntado, y el otro característico de una composición desatada o suelta, como en la conversación: “oratio... soluta, qualis in sermone”.



de la veracidad historicista; siempre, claro, “que tire lo más que fuere posible a la verdad”. Muchos contemporáneos hubiesen firmado la mayoría de asertos teóricos cervantinos, incluidos los que tienden a afirmar que las novelas pueden ser el resultado de la combinación de géneros.<sup>16</sup> Y como la novela es “escritura desatada”, se pueden interpolar cuantos excursos o digresiones se quieran, guardando los cuatro preceptos compositivos, porque para la novela aún no se ha encontrado una fundamentación teórica, sí una práctica: la de *Don Quijote* mismo. Tantos ejemplos hay de esta falta de preceptos teóricos; tantas, en cambio, experiencias de lecturas particulares, que Cervantes opta por tomar prioritariamente en consideración el postulado de que el punto importante es el acto de lectura y la “idoneidad” del lector.

Visto lo visto, la disputa entre moralistas, como Melchor Cano, y preceptistas neoaristotélicos, como el Pinciano, sobre la licitud de la ficción parece resolverla, una vez más, el canónigo toledano, que reduce los problemas de la ficción a una cuestión de “lectura”:

Y si a esto se me respondiere que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren. (I, 47)

Es decir, depende del receptor, de su grado de implicación emotiva en lo leído, o de credulidad, de su mayor o menor vulnerabilidad. Al fin y al cabo, la historia de la primera parte del *Quijote* es la novela de un “ingenio” afectado por la lectura; la de la Segunda, la de quienes han leído la primera. Pero, a diferencia de don Quijote, las mentirosas verdades del artista sólo tienen valor en el terreno del *otium* (cf. el prólogo a las *Ejemplares*), nunca en el del *negotium*:

---

<sup>16</sup> Lo explicó muy bien Riley (1989/2001).

éste es el error de don Quijote en tanto que lector, porque, entre otras cosas, las palabras del narrador no son ya, como en la Edad Media, receptáculos de las verdades; ni tampoco, como en el Renacimiento, expansión de la vida; son, al igual que los libros que las contienen, fuentes de error, de duda, de decepción Durán (1981, 99).

Cervantes nos lleva al centro de la polémica: la justificación ética de la literatura de ficción, dando voz a la realidad menuda y cotidiana, propia de la *novella*, que tanto habían descuidado la historia y la epopeya.<sup>17</sup> “El *Quijote* surge de los esfuerzos de su narrador por dar solución, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico (la problemática relación entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia) más grave que la crítica de su tiempo tenía planteado, así como a la necesidad de hallar acomodo, entre una y otra (poesía e historia), a un género más acorde con los gustos y exigencias del lector moderno” (Blasco 69). El acomodo a que alude Blasco lo pone en boca del propio don Quijote en uno de sus momentos de lucidez:

— Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote. — Ahí entra la verdad de la historia  $\frac{3}{4}$ dijo Sancho.

— También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

— Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (II, 3).

La novela cervantina, o sea, la novela moderna, tiene, así, en cuenta al lector y en él se apoya el “padre” de la novela.

<sup>17</sup> Y la novela larga, con mayúsculas; cf. Serés (2001).

Ya lo dice en el prólogo a la primera parte: “procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade ni el prudente deje de alabarla”. A la teoría que predicaban sus personajes (muy cercana a la aristotélica), opone Cervantes la realidad literaria de la época, “convirtiendo finalmente su libro en la novelización de este enfrentamiento” (Blasco 70). O, al menos, en la novelización de la distancia que va de la teoría (distinción aristotélica entre historia y poesía) a la práctica, que se basa fundamentalmente en el gusto de los lectores, en aquellos tiempos tan ansiosos de paladear el realismo del *Guzmán* como de los disparates de las ficciones de toda laya. Ambos extremos caben en el *Quijote* y en don Quijote, ingeniosos hijos del entendimiento cervantino, pero también hijos adoptivos de cada lector particular.

### Obras citadas

- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid: Castalia, 1976.
- Baker, Edgard. *La biblioteca de don Quijote*. Madrid: Marcial Pons, 1997.
- Blasco, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Guanajuato: Universidad, 1998.
- Bognolo, Anna, “‘Desocupado lector’: il contratto di finzione nel prologo del primo *Quijote*”. *Atti della v Giornata Cervantina*. Ed. C. Romero Muñoz. Papua: Unipress, 1998. 19-36.
- Carreño, Antonio. “Los desconcertados disparates de don Quijote (I, 50): sobre el discurso de la locura”. *En un lugar de la Mancha. Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*. Eds. G. Dopico y R. González Echevarría. Salamanca: Almar, 1999. 57-75.
- Cascardi, Anthony J. “Genre Definition and Multiplicity in *Don Quijote*”. *Cervantes* VI (1986): 38-49.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Eds. F. Rico et alii. 2 vols. Barcelona: Crítica, 1998.
- Combet, Louis. “*Ingenio et manía: à propos du vers 315 de Fuente Ovejuna de Lope de Vega*”. *Études sur les classiques espagnols*.

- Moyen Âge et Siècle d'Or*. Lyon : Université Lumière, 1996. 271-298.
- Curtius, Erns Robert. *Literatura europea y Edad Media latina* [1948]. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. 196-198.
- Díaz Migoyo, Gonzalo. "Antes de leer el *Quijote*: impertinencia prologal y deformación lectora". *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. A. Bernat Vistarini. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2001. 539-543.
- Durán, Manuel. *La ambigüedad literaria del "Quijote"*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981.
- Endress, Heinz-Peter. *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*. Pamplona: EUNSA, 2000.
- Fajardo, Salvador J. "Guiding the 'Idle Reader': The Rethoric of the Prologue to *Don Quixote I*". *Letras Hispanas* I (1994a): 20-33.
- \_\_\_\_\_. "Instructions for Use: The Prologue to *Don Quixote I*". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* VI (1994b): 55-65.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas* [1966]. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Garrote Pérez, Francisco. *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*. Salamanca: Universidad, 1979.
- Green, Otis H. "El ingenioso hidalgo". *Hispanic Review* XXV (1957): 171-193.
- Halka, Chester S. "*Don Quijote* in the Light of Huarte's *Examen de ingenios*: a Reexamination". *Anales Cervantinos* XIX (1981): 3-13.
- Iriarte, Mauricio de. "El *Examen de ingenios* y el ingenioso hidalgo". *El doctor Huarte de San Juan y su "Examen de ingenios". Contribución a la historia de la psicología diferencial*. Madrid: CSIC, 1948. 311-332.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Ed. A. Carballo Picazo. 3 vols. Madrid: CSIC, 1973.
- Marasso, Arturo. *La invención del Quijote* [1947]. Buenos Aires: Hachette, 1954<sup>2</sup>.
- Pérez López, José Luis. "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda". *Criticón* LXXXVI (2002): 41-71.

- Porqueras-Mayo, Alberto. *El prólogo en el manierismo y el barroco españoles*. Madrid: CSIC, 1968.
- Presberg, Charles. "'This Is Not a Prologue': Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of *Don Quixote*, Part I". *Modern Language Notes* cx (1995): 215-39.
- Rico, Francisco. "*Rime sparse, Rerum vulgarium fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*". *Medioevo Romanzo* III (1976): 101-138.
- Riley, Edward T. *Teoría de la novela en Cervantes* [1962]. Madrid: Taurus, 1966.
- \_\_\_\_\_. "La novela de caballería, la picaresca y la primera parte del *Quijote*" [1989]. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001. 203-215
- \_\_\_\_\_. *Introducción al "Quijote"*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Rodríguez Vecchini, Hugo. "El prólogo del *Quijote*: la imitación perfecta y la imitación depravada". Eds. G. Dopico Black y R. González Echevarría. *En un lugar de la Mancha. Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*. Salamanca: Almar, 1999. 229-259.
- Rosenblat, Ángel. "Glosa cervantina: 'cada cosa engendra su semejante'". *Revista Nacional de Cultura* XII (1950): 92-95.
- Ruta, Maria Caterina. *Il "Cbisciotte" e i suoi dettagli*. Palermo: Flaccovio, 2000.
- Sánchez, Alberto. "Don Quijote entre la historia y el mito". *Lecciones cervantinas*. Ed. A. Egido. Zaragoza: CAZAR, 1985. 95-111.
- Serés, Guillermo (ed.). *Examen de ingenios para las ciencias*. Juan Huarte de San Juan. Madrid: Cátedra, 1989.
- \_\_\_\_\_. "La poética historia de *El peregrino en su patria*". *Anuario Lope de Vega* VII (2001): 89-104.
- \_\_\_\_\_. "La defensa cervantina de la lectura". *Silva Áurea*. Eds. J. Farrè y B. López de Mariscal. México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Tecnológico de Monterrey, 2004. 67-84.
- \_\_\_\_\_. "Don Quijote, ingenioso". *Don Quijote de la Mancha ante el IV Centenario de la publicación de la Primera Parte*. Coord. A. Egido. Zaragoza: CAI, 2004, en prensa.
- Stoopen de Morfin, María. "El prólogo al *Quijote* de 1605: autores, lectores, texto". *Cervantes 1547-1997: Jornadas de investigación*

G. Serés, *El Quijote* como justificación ética y estética

*cervantina*. Ed. A. González. México: El Colegio de México/  
Fundación Eulalio Ferrer, 1999. 151-163.

Tasso, Torcuato. *Apologia in difesa della "Gerusalemme liberata"*.  
*Prose*. Milán: Ricciardi, 1959. 411-485.

Villalón, Cristóbal de. *El scholástico*. Ed. José Miguel Martínez  
Torrejón. Barcelona: Crítica, 1997.

Weimann, Anthony J. "Appropriation and Modern History in  
Renaissance Prose Narrative". *New Literary History* xiv (1983):  
459-496.

## **Cervantes y el *Quijote* en algunos autores latinoamericanos contemporáneos**

Diógenes Fajardo Valenzuela  
*Departamento de Literatura*  
*Universidad Nacional de Colombia*

Desde comienzos del siglo xvii, Cervantes ha estado presente a través de sus personajes literarios en el Nuevo Mundo y se instaló, no sólo en ambientes académicos y cultos, sino también en el imaginario popular. La presencia de Cervantes en la nueva novela latinoamericana se puede comprobar si consideramos a) la relación que toda novela posterior establece con la obra que se ha convertido en el máximo paradigma del género; b) la constatación textual de situaciones o personajes quijotescos; c) la teoría de la novela expuesta por Cervantes, base del sentido fundacional del *Quijote* dentro de la modernidad; y d) el deseo de participar en el proceso creador del mismo *Quijote*.

*Palabras claves:* *Don Quijote de la Mancha* ; Literatura española ; Novela latinoamericana ; Novela - Teorías.

### **Cervantes and *Don Quixote* in some Contemporary Latin American Authors**

Since the beginning of the xvii<sup>th</sup> century, Cervantes has been present in the New World through his characters, not only in cultivated or academic circles, but also in the popular imagination. The presence of Cervantes's work in the New Latin American novel can be confirmed if one considers: a) the relationship that every novel establishes with the one that has turned into the paradigm of the genre; b) the textual verification of Quixotic situations and characters; c) the theory of the novel as exposed by Cervantes, which is a fundamental part of the foundational character of the *Quixote* in modern times; and d) the desire to take part in the creative process of the *Quixote*.

*Key words:* *Don Quixote of La Mancha* ; Spanish Literature ; Latin American Novel ; Novel - Theories.

**E**n *El celoso extremeño*, don Miguel de Cervantes imaginó el viaje al Nuevo Mundo al presentar a Filipo de Carrizales, entregado a la reflexión melancólica: “. . . iba tomando una firme resolución de mudar de manera de vida y de tener otro estilo de guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres” (1991, II, 156). Allí mismo escribe, en forma por demás pesimista, cuáles eran las motivaciones de quienes, a imitación de don Pablos, el pícaro quevediano, querían pasarse a Indias “a ver si mudando mundo y tierra” mejorarían su suerte:

. . . pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, *pala* y cubierta de los jugadores a quienes llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos. (156)

Quizás esas mismas razones motivaron a Cervantes para dirigir una carta al presidente del Consejo de Indias en mayo de 1590. En ella, luego de una enumeración dispendiosa de los muchos años de servicio a S.M., solicitaba se le concediera “un oficio en la Indias de los tres o cuatro que al presente están vacantes, que es uno la contaduría del Nuevo Reino de Granada, o la gobernación de Soconusco en Guatemala, o contador de las galeras de Cartagena, o Corregidor de la ciudad de la Paz”. De suerte que la relación entre Cervantes y América la inició el mismo escritor, al menos en el terreno del deseo, porque nunca le concedieron el cargo burocrático solicitado, para fortuna de la literatura. Porque tal como lo imagina Pedro Gómez Valderrama en el relato “En un lugar de las Indias”, don Miguel, en Cartagena, habría sido consumido por el alcohol y la sensualidad y su obra literaria, escrita antes del viaje, habría servido para encender el fuego casero.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En el relato del cuentista colombiano es interesante el juego de espejos que introduce. El relato es obra de Alonso Quijano quien quiere escribir



Pero Cervantes sí vino a América por medio de sus personajes de ficción que muy pronto invadieron la imaginación de esos “desocupados lectores” que vinieron sin pasaje de regreso y se instalaron en lo nuestro. *Don Quijote*, en edición de 1605, se encontraba entre “los libros del conquistador”, y en los carnavales de Pausa, en el Perú, dos años después, aparecieron el Caballero de la Triste Figura y su escudero.<sup>2</sup> De la primera edición del *Quijote*, publicada en Madrid por Juan de la Cuesta en 1605, se enviaron cien ejemplares desde Sevilla a Cartagena de Indias, en donde debían reclamarlos Antonio Méndez o Diego Correa, según el registro de la Casa de Contratación del 31 de marzo de 1605. ¿Por qué no se ha encontrado ni uno sólo de dichos ejemplares? Quizás porque, como lo señala Leonard, corrieron la suerte de muchos conquistadores: se hundieron con sus tesoros en las profundidades del océano. Quizás porque sirvieron para alimentar y atizar el fuego de algún incendio.

Por esa presencia cervantina en América, iniciada pocos años después de la aparición del *Quijote* en 1605, Alejo Carpentier considera que, en verdad, don Quijote ha sido —ya por cuatro siglos— el mejor enviado de la madre patria a sus colonias.

No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que Don Quijote de la Mancha . . . Pronto conocido en

---

sobre el autor fracasado en busca de mejor fortuna en el Nuevo Mundo. Don Miguel es el asunto del relato y al final aparece como “oidor” de su propia aventura en Ultramar. Termina “meditando largamente en todo lo que le habría ocurrido si se hubiese ido a Cartagena de Indias en el Nuevo Reino de Granada” (102).

<sup>2</sup> El hispanista Irving Leonard considera que entre los libros traídos por el conquistador venía el *Quijote* y que por ello su aparición en las fiestas populares en Pausa, con motivo del nombramiento de un nuevo virrey, no es de extrañar (248-252). Carlos E. Mesa resume así la presencia física de los libros del *Quijote* en América: “El éxito de esta novela, no concluida, no tiene precedentes en las letras; centenares de tomos navegan hacia Cartagena de Indias, Lima, México; en 1612 aparece la versión inglesa; en 1614, la francesa” (110). Por su parte, Ernesto Giménez Carballo recuerda que Rodríguez Marín descubrió cómo la mayor parte de la primera edición del *Quijote* había ido a parar a las Indias, a juzgar por las listas de embarque de la Casa de Contratación de Sevilla (125).

toda Europa, don Quijote cruzó el océano para mostrarse a todo lo largo y ancho del Nuevo Mundo. Y, por encima de luchas y vicisitudes, sobrevolando los antagonismos históricos, siguió transitando sin trabas por las tierras de América. Bolívar lo evocaba a menudo en los últimos días de su prodigiosa existencia. Y José Martí, el espíritu más universal y enciclopédico de todo el siglo XIX americano, tenía a su creador por uno de los caracteres más dignos y bellos de la historia. (1980, 272)

Don Quijote, a diferencia de la mayoría de sus compatriotas venidos al Nuevo Mundo, lejos de afanarse por hacer conquistas e imponer esclavitudes, juzgó “convenible y necesario, así para el aumento de la honra como para el servicio de la república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (cap. I, 31).

Y, obviamente, su autor real, don Miguel de Cervantes Saavedra, reclama también una porción de eternidad como recompensa a su trabajo de cronista de la peregrina historia de don Quijote. Y la tiene asegurada porque su obra representa el ingreso del género novelístico a la modernidad. Por eso, no es de extrañar que tanto los novelistas como sus lectores tengan en el *Quijote* un punto de referencia ineludible. Milan Kundera considera que cuando don Quijote sale en busca de aventuras y no puede reconocer el mundo porque ahora todo se ha llenado de una terrible ambigüedad, “nace el mundo de la edad moderna y con él la novela, su imagen y modelo”. Y que, por lo tanto, “el novelista no tiene que dar cuentas a nadie, salvo a Cervantes” (16). María Zambrano ve en la ambigüedad asociada al mundo de lo humano, emancipado de lo divino, la característica fundamental de la novela moderna:

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 quizás 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 por el que penaba. (23)

No cabe duda de que *Don Quijote de la Mancha* se ha convertido en la novela “ejemplar” por excelencia porque anticipa de un modo completamente singular casi todas las posibilidades de imaginación posterior y fundamenta con solidez la teoría del género novelesco. Podría pensarse que después de Cervantes todos los novelistas simplemente exploran caminos que ya fueron trazados en los folios del *Quijote* y que en sus páginas se encuentra el germen de todo desarrollo posterior en la creación de mundos ficticiales. Este hecho llevó a Carpentier a concluir que:

Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, y hasta la crítica literaria allí donde el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias. (1980, 270)

La presencia de Cervantes y de la obra cumbre del idioma castellano en la nueva novela latinoamericana se puede rastrear de diversas maneras. En primer lugar, en la relación que toda novela posterior establece con la obra que se ha convertido en paradigma del género novelesco; en segundo lugar, por la constatación de que personajes o situacio-

nes quijotescas están presentes en los textos de novelas posteriores; en tercer lugar, porque Cervantes ofrece a todos los escritores, dentro del mismo discurso novelesco, una teoría de lo que debe ser una novela: la construcción de la trama y la estructura de la sociedad como realmente es; el planteamiento cervantino de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria no sólo conserva su validez sino que es la razón de la modernidad inaugurada por el *Quijote*;<sup>3</sup> y, en cuarto lugar, por el deseo de participar en el proceso creador del mismo *Quijote*.

En vida, Cervantes tuvo que habérselas con quienes pretendían ser autores de sus personajes. El *Quijote* de Avellaneda sirvió de tal manera a sus propósitos creadores que hay quien afirma que, si no hubiese aparecido ese autor apócrifo, Cervantes habría tenido que inventarlo. La respuesta cervantina no fue menos arriesgada y sagaz que la intención del falso Alonso Fernández de Avellaneda. Introdujo en su ficción a uno de los personajes apócrifos, Álvaro Tarfe, con lo cual el proceso de ficcionalización se hizo aun más complejo, pues el personaje además de ficticio se tornó en falsamente ficticio. Hay que recordar, también, que ese deseo de compartir la autoría del *Quijote* también la tuvo, a finales del siglo XIX, el escritor ambateño Juan Montalvo en su pastiche *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1898). Injustamente olvidado también quedó el ejercicio de escritura cervantina realizado por el colombiano Julián

---

<sup>3</sup> Para el hispanista Edward Riley, “la principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita, de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía. Aunque el novelista sólo podía ser veraz a la manera en que lo era el poeta, necesitaba conocer la historia en mayor medida que el poeta. Lo cual, más que una mera repetición del dogma de la verosimilitud, era el esbozo de una importante —y casi indispensable— función de la novela moderna: la de dar una idea de lo que Hazlitt llamó ‘la trama y la estructura de la sociedad como realmente es’. Es aquí donde se produce la divergencia entre novela y poesía” (344).

Motta Salas en su *Alonso Quijano el bueno: don Quijote en Villaseñor* (1930).

A pesar de ese esfuerzo por emular la escritura cervantina, sería preciso notar que, en la reescritura del *Quijote* en Latinoamérica, ha sido mucho más importante la figura misma de Cervantes como autor que la del Quijote como personaje, a diferencia de España en donde, a partir de los estudios de la generación del 98, el acercamiento privilegiado ha sido hacia el señor don Quijote. El énfasis puesto sobre el autor permite disertar sobre su creación en relación con la imaginación y la ficción, así como también profundizar el binomio autor/lector. Como lo anota Mario Vargas Llosa, el mundo soñado por don Quijote “no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía mucho más ambicioso: realizar el mito, transformar la ficción en historia viva” (2005, xiv). Por esta razón, la obra del Manco de Lepanto, cuatrocientos años después de salir a la luz, sigue siendo “una novela para el siglo XXI”. En ella se encuentra, como en una nueva caja de Pandora, todo lo que la humanidad puede imaginar para la ficción. De manera que no puede darse un estudio sobre la novela sin tener como punto de referencia la obra de Cervantes. Por supuesto que en cada caso habrá necesidad de hacer algunas precisiones sobre el sentido que tenga el vínculo con Cervantes. En España, por ejemplo, desborda la frontera de lo literario para convertirse en un auténtico mito nacional, “ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (Borges 1974, 450). En cambio, en América Latina el *Quijote* no hace parte de ningún proceso de mitificación nacional, no se busca en él la esencia del ser español sino el placer del texto, pues su finalidad inmediata es la de ser “ante todo un libro agradable”. Sin embargo, podría pensarse que esa radical diferencia no ha impedido el magisterio en el arte de la novela, bien sea de Cervantes como autor real, o bien sea de don Quijote como personaje literario. El escritor español Juan Goytisolo considera que “por los senderos de Borges o Américo Castro, la lección del *Quijote* se ha abierto final-

mente camino y preside a ambos lados del Atlántico el resurgir actual de nuestra novela” (18). Para Roberto González Echevarría, “la tradición narrativa contemporánea ha reescrito la obra clásica de Cervantes a partir de dos escritores fundacionales: Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier”.<sup>4</sup>

Si aceptamos la tesis de Vargas Llosa de que “el gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción”, la figura de Jorge Luis Borges se erige inmediatamente como la que proporciona el punto de encuentro y de contraste con Cervantes. Se podría afirmar también que “el gran tema de Jorge Luis Borges es la ficción”. De hecho, el mismo novelista peruano sostiene que “lo que parece a muchos lectores modernos el tema ‘borgeano’ por antonomasia —el de *Tlön, Uqbar; Orbis Tertius*— es en verdad un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal” (2005, xv). En realidad, toda la nueva novela hispanoamericana, orientada por Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, aboga por el derecho del autor a crear su propia ficción sin tener que dedicarse fatalmente a reproducir el mundo real.

Al acercarse a Cervantes y al *Quijote*, Borges llama la atención sobre la complejísima naturaleza ficcional del *Quijote* y la explica como resultado fantástico del sueño. El soñador (Cervantes), el soñado (el hidalgo), quien a su vez sueña a Don Quijote,<sup>5</sup> quien sueña a Dulcinea. Cadena de soñadores y soñados como los que desfilan en “Las ruinas circulares”. En “Parábola de Cervantes y de Quijote”, el autor argentino insiste en que “para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII” (1974, 799) que, gracias al mito, se confunden en uno solo: el anunciado reino de la poesía.

---

<sup>4</sup> “I am interested here in how the contemporary narrative tradition has rewritten Cervantes' classic, focusing on its founding writers: Jorge Luis Borges and Alejo Carpentier” (González Echevarría, 2005).

<sup>5</sup> “Cruelles estrellas y propicias estrellas / presidieron la noche de mi génesis; / debo a las últimas la cárcel / en que soñé el *Quijote*” (1974, 193).

El hidalgo fue un sueño de Cervantes  
y don Quijote un sueño del hidalgo.  
El doble sueño los confunde y algo  
está pasando que pasó mucho antes.  
Quijano duerme y sueña. Una batalla:  
los mares de Lepanto y la metralla. (1974, 1096)

El juego entre realidad y ficción, entre soñador y soñado, produce en definitiva lo que Borges denominó muy certeramente “Magias parciales del *Quijote*”. Esta confusión deliberada entre realidad y ficción culmina en la segunda parte cuando leemos que los protagonistas del *Quijote* han leído la primera parte. Borges se pregunta, entonces: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Y responde: “Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores, podemos ser ficticios” (1974, 669).<sup>6</sup> Soñamos que somos reales, pero en verdad estamos hechos del mismo material de los sueños como enseñaba Shakespeare.<sup>7</sup>

Es posible que a Jorge Luis Borges le asista razón al afirmar que todo el libro del *Quijote* ha sido escrito para la escena final, para la muerte de don Quijote. Puede ser que en este instante supremo se insista en el paso de la locura a la razón. “Yo fui loco y ya fui cuerdo; fui don Quijote de la

---

<sup>6</sup> Macedonio había insistido en la importancia de tales inversiones para lograr el efecto de la duda de la mismidad. La novela no debe pretender que el lector crea en los personajes (realismo pueril), sino convertirlo en personaje “atentando incesantemente a su certeza de existencia” (398).

<sup>7</sup> Borges se plantea un problema imaginario: ¿Qué habría pasado si don Quijote, al cabo de sus muchos combates, descubre que ha dado muerte a un hombre? Este problema sugiere tres respuestas posibles: a) Nada, porque la muerte es tan común como la magia en su mundo de ilusión; b) despierta de su locura para siempre; y, c) se afirma en su locura porque la realidad del efecto refuerza la realidad de la causa. No satisfecho completamente con estas posibilidades imagina una cuarta, ajena a España y al contexto occidental y próxima a los ciclos del Indostán: “Sabe que el muerto es ilusorio, como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo” (1974, 794).

Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno". Y que la gran paradoja sea la de presentar al personaje principal que muere cuerdo después de vivir loco. O que, precisamente, sea Sancho quien perciba con claridad la necesidad de que su amo no se muera de tanta cordura y siga viviendo la literatura, aunque ya no "imitando" a los caballeros andantes sino a esos enamorados, disfrazados de pastores, que cantan su mal de ausencia.

Borges no sólo destaca la importancia de la muerte de Alonso Quijano, sino que va más allá de la última página de la novela. En su ficción "Pierre Menard autor del *Quijote*", imagina de qué manera, por la lectura, nos convertimos en autores de la obra leída. El relato borgeano se inicia con un catálogo de las obras "visibles" de Pierre Menard que no debe ser considerado simplemente como caprichoso, satírico o burión; constituye la manera de "bosquejar la imagen de Pierre Menard", en cuanto a su gusto literario y sus preferencias investigativas. La primera precisión que se nos hace es que Menard no pretende escribir un *Quijote* contemporáneo:

No quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas palabras que coincidirían —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. (1974, 446)

En segundo lugar, la elección del *Quijote* parece inexplicable por tratarse no de un español sino de un francés heredero del simbolismo. Además, porque, para Menard, "el *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario". Sin embargo, se impone la tarea de "seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard" que incluyen "el conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes" (447). Pero, al mismo



tiempo, rehúsa hacer concesiones a lo que llamarían “el color local” por lo cual en su obra “no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe” (448). Ese desprecio a lo localista señalaría un nuevo sentido para la novela histórica.

Roberto González Echevarría llama la atención sobre la similitud del trabajo realizado por Pierre Menard y los novelistas latinoamericanos: a partir de un lenguaje que no corresponde completamente a su historia y a su tradición. Precisamente, Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, señalaba que el papel fundacional de Borges para la prosa de ficción radicaba en haber hecho notar la carencia de un lenguaje latinoamericano y la necesidad de constituirlo:

Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un nuevo orden de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión, la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por lenguaje entre nosotros. (26)

De suerte que la función del novelista en Latinoamérica es la de crear un lenguaje a partir de un lenguaje dado, aprendido casi como segunda lengua. Por ello la ficción presenta como resultado final el cotejo entre un texto de Cervantes y “otro” de Menard que resultan ser “verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (449). Lo que es simplemente un elogio retórico de la historia en el fragmento cervantino adquiere nuevos matices en el de Menard que enriquecen notoriamente el sentido de la verdad histórica.

La conclusión borgeana no es menos asombrosa que la obra subterránea, interminablemente heroica, e impar del

novelista francés: “Menard acaso sin quererlo ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (450). Atribuir a James Joyce la *Imitación de Cristo* nos proporcionaría “tenues avisos espirituales” que dotarían de nuevos sentidos la literalidad del texto. Además, Borges está convencido, con Carlyle, de que “la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”, como lo recuerda en “Magias parciales del *Quijote*” (669). En este sentido, no le falta razón a González Echevarría al considerar que “‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’ es una especie de sordo manifiesto subversivo, si bien furioso”.<sup>8</sup>

El segundo autor fundacional en el proceso contemporáneo de reescritura de la obra de Cervantes es el cubano Alejo Carpentier. Contrariamente a Borges, su énfasis no estará dado tan sólo en la ficción (particularmente en relación con la mentira) sino en el proceso de conversión de la historia en discurso narrativo ficcional. En este sentido, la obra que mejor representa el origen común de la historiografía americana y la narración novelesca es *El arpa y la sombra* (1979). La asociación intertextual se realiza no con *Don Quijote* sino con *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1616), obra póstuma de Cervantes, verdadera recapitulación de vida y obra. El mismo sentido tendrá la última novela de Carpentier.

En esta obra, el cubano quiere volver sobre el descubrimiento del Almirante y las implicaciones que tiene tanto para la historia como para la ficción. Para nadie es un secreto hoy que el origen de la ficción latinoamericana se encuentra en el famoso *Diario* de Cristóbal Colón que, al igual que la historia de don Quijote, aparece en medio de confusiones de

---

<sup>8</sup> “Pierre Menard, autor del *Quijote* is a kind of muffled, yet wildly subversive manifesto”. (González Echevarría, 2005). En esta ficción y en “El arte narrativo y la magia”, Borges expone una poética que servirá como verdadero manifiesto de una prosa narrativa vanguardista

lengua, de transcripciones, citas y reescrituras. La versión que conocemos está inserta en la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas.

Otra reminiscencia cervantina en la novela de Carpentier se da cuando el Almirante regresa a España y decide emular el “retablo de las maravillas de Maese Pedro, montando un espectáculo ante los reyes a cargo de la gran compañía de Retablo de las Maravillas de Indias” (132).<sup>9</sup> La relación con Cervantes a partir del titiritero Ginés de Pasamonte permite analizar, además, la labor del escritor:

. . . cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de far-sante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria — y venían a menudo a Savona— llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas. (160)

Ese trujamán, ese intérprete, nos dio variadas muestras de reescritura cervantina. A modo de ejemplo, podría citar aquí su novela *Los pasos perdidos* como la novelización del discurso quijotesco sobre la edad de oro. El personaje-narrador se traslada en el tiempo por medio de su desplazamiento en el espacio. Ello le permite experimentar la vida en esa:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el

---

<sup>9</sup> En su discurso de aceptación del Premio Cervantes, Carpentier se refería al aporte a la picaresca, como género, realizado por Cervantes en el *Quijote*: “Faltaba a la picaresca, pese a la importancia capital de su aportación, esa cuarta dimensión del hombre que es dimensión imaginaria. Y ésta era la dimensión que Cervantes nos había traído con su *Quijote*, novela que pasa por encima de la mejor picaresca sin inscribirse en ella, a pesar de serle coetánea, indiferente a los cambios de gustos, de estilos, de clímax de modas, clásica al nacer, igualmente respetada por las generaciones venideras destinada a alcanzarnos, a ser nuestra contemporánea y a darnos lecciones que están muy lejos aún de haberse agotado sus enseñanzas” (1980, 270)

oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes. (Cervantes 2005, 97)

Después de Borges y Carpentier, los novelistas latinoamericanos encontraron en sus enseñanzas nuevas formas de reescritura cervantina. Si concedemos que Pierre Menard enseña ante todo una nueva técnica de lectura, Julio Cortázar con *Rayuela* pretende que sus lectores se transfiguren en coautores, de suerte que el acercamiento al texto de Cervantes en el siglo XXI implique forzosamente un enriquecimiento infinito del texto original. Para la crítica, Morelli, el alter ego de Cortázar en la novela, puede ser considerado como versión moderna del narrador en la historia del hidalgo.

Uno de los rasgos sobresalientes en la escritura del cronopio argentino es el humor. Toda su obra conduce por caminos metafísicos a la burla, la farsa, el absurdo. Se ha señalado su deuda con Macedonio Fernández en el manejo del humor conceptual del tipo: “Eran tantos los que faltaban que si faltaba uno más no cabe”. El mismo Cortázar menciona un paso anterior en la ejemplificación del humor serio: Laurence Sterne y su *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Del autor irlandés del siglo XVIII toma la simplicidad anecdótica y el aparente caos narrativo para lograr un mejor efecto humorístico. Tanto en la escritura de Cortázar como en la de Sterne se da un desplazamiento del papel habitual del lector, pues continuamente se le desafía, se contradicen sus expectativas, se le acusa de leer en forma muy perezosa, o muy literal, o muy metafórica, o muy vulgar, o muy refinada. Incluso, se podría encontrar en la obra de Sterne un anticipo de la desafortunada distinción de don Julio entre lector macho y lector hembra.

Pero hay que recordar que *Tristram Shandy* es un homenaje a Cervantes. Más que la imitación de la letra quiere captar el espíritu y rendir un tributo de admiración a la escri-

ra cervantina. Por ello en sus páginas desfilan el caballo gemelo de Rocinante, la pareja conformada por el tío Toby y el Corporal Trim como remedo de don Quijote y Sancho y una biblioteca de arquitectura militar que compite muy bien con la de caballerías de don Quijote. No es de extrañar, por lo tanto, que el narrador tenga en tan gran estima al sin par caballero de la Mancha “a quien, por cierto, y con todas sus locuras, admiro más que al héroe mas noble de la antigüedad” (20). En cierto sentido, podría afirmarse que Cortázar llega al humor cervantino gracias a la mediación de Macedonio y de Laurence Sterne. El mismo Cortázar lo ha revelado en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo . . . Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos; a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios . . . reducido a sus propias fuerzas sólo en la jaulita, dará *Three Men on a Boat* pero jamás Sancho en la ínsula, jamás mi tío Toby, jamás el velorio del pisador de barro. (58)

Consecuentemente con esa actitud crítica a quienes no se asoman al misterio de una obra como la de Cervantes, Cortázar fustiga a los maestros de escuela secundaria por conseguir “el más horrendo parricidio en el espíritu de sus alumnos, instilando en ellos la muerte por hastío y por bimestres del infante Juan Manuel, del Arcipreste, de Cervantes y de cuanto clásico había tenido el infortunio de caer en la ratonera de los programas escolares y las lecturas obligatorias” (149).

*Don Quijote de la Mancha* es el primer libro que se contiene a sí mismo. En otras palabras, es el primer libro que conscientemente se autocomenta, es decir, que introduce como parte del discurso narrativo el proceso mismo de la escritura. Por ello el lector encuentra a un personaje, el

Quijote, profetizando la aparición de su autor en un juego de pirandellismo *avant la lettre* (35). O una autocrítica irónica sobre la falta de plan ordenado y consciente para la elaboración de la obra puesto que “no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere” (571). Quien mejor cultiva en América Latina la crítica a la creación dentro de la misma creación es Julio Cortázar. Si Macedonio Fernández pretendía ser como autor un prologo-novelistas, se podría decir que Cortázar anhela ser un metanovelistas, esto es, un autor que expresamente nos da a conocer la novela de su novela, la teoría sobre la cual sustenta la escritura novelística, es decir, toda la parte denominada “morelliana” que algunos interesados en lo que narra la novela pero no en su proceso de creación podrían considerar “capítulos desechables”. Razón tiene Jaime Alazraki al considerar que *Rayuela*, al igual que las grandes novelas (de Cervantes, de Joyce, de Beckett), establece una batalla campal con su instrumento de creación, “. . . y por eso, por medio de la parodia, el exceso y la ruptura, se rebela contra sus mayores no como mero alarde sino como condición de crecimiento y madurez” (205). Al llamar la atención sobre la propia organización del discurso, Cortázar retoma la herencia cervantina y consigue su propósito de “provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (1977, 452).

Un aspecto cervantino sobresaliente en esa “teoría novelesca cortazariana” tiene que ver con el papel asignado al lector. Cortázar —a través de su alter ego Morelli— quiere “intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos . . . Así, el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (452-53). Este camino descentrado al cual se invita al lector conduce necesariamente a la locura pues no hay que olvidar que don

Quijote pierde dos veces el juicio: primero, a causa de sus lecturas y, segundo, cuando se sabe que es leído y pasa a ser lector de un libro llamado *Don Quijote*. Por otra parte, la duda sobre el carácter real del lector es manifestación de lo que pretendía Morelli: “quebrar los hábitos mentales del lector” (1977, 505).

Para el lector de novela latinoamericana del boom y del postboom es evidente que Cortázar “cervantiza” (para emplear el neologismo creado por Juan Goytisolo) porque, a imitación del *Quijote*, presenta al mismo tiempo la crítica a una forma de novela y la creación de un nuevo discurso narrativo, en donde todo debe admitir la duda y la posibilidad de cambio”. En realidad, para toda novela latinoamericana cabe la posibilidad de establecer el diálogo intertextual por medio de una lectura cervantina, como la realizada por el novelista español a *Tres tristes tigres* del novelista cubano recientemente fallecido, para concluir que:

Como Cervantes, Cabrera Infante introduce la discusión literaria en el cuerpo de la novela y crea una obra que, a medida que avanza, se va comentando a sí misma, parodia y destruye los modelos rivales y alza sobre sus ruinas la prodigiosa armazón de su fábrica. El juego de correspondencias se manifiesta igualmente en todos los niveles del libro: TTT está lleno de citas literarias, alusiones a escritores y obras, discusiones sobre el arte de traducir, etc., exactamente como el *Quijote*. (Goytisolo 12)

En *Tres tristes tigres*, el lector no encuentra la parodia a las novelas de caballerías, como en el *Quijote*, sino a la obra de seis de los más destacados autores cubanos: José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes”, nos revela que Guillermo Cabrera Infante era un verdadero CAIN (seudónimo conformado por las iniciales de sus apellidos) para sus compañeros de escritura porque,

por medio de un delicado y exquisito ejercicio paródico, logró “imitar” el estilo de cada uno de esos escritores.

Otro rasgo cervantino de *Tres tristes tigres* digno de ser mencionado tiene que ver con la literatura en relación con la traducción. Es bien sabido que Cervantes crea a Cide Hamete Benengeli como autor del *Quijote* a partir del capítulo IX de la primera parte. El problema es que él es un autor árabe y obviamente se precisa de un “moro aljamiado” que pueda traducir la obra. Allí en Toledo lo encontró casi en el mismo lugar en donde había encontrado al muchacho que vendía los cartapacios y se comprometió a “traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad”. Ahora bien, *Tres tristes tigres* ha sido considerada como una novela esencialmente de traducción desde su obertura con la presentación bilingüe del maestro de ceremonias del Tropicana, “el cabaret MAS fabuloso del mundo... ‘Tropicana’, *the most fabulous night-club in the WORLD*” (11). Al igual que en el *Quijote*, sus personajes discuten frecuentemente el fenómeno de la traducción. El personaje Cué se pregunta: “¿Qué sería yo entonces? ¿Un lector mediocre más? ¿Traductor, otro traidor?” (255). Y por supuesto que se proporcionan ejemplos de traiciones en la traducción de *El viejo y el mar* de Hemingway realizada por Lino Novás. Y concluye su diatriba así: “Feroz anglicista traduciendo naturalmente del americano. Dice, también, afluente por próspero, morón por idiota, me luce por me parece, chance por oportunidad, controlar por revisar y muchas más cosas. Qué horror el Español. Ya nos ocuparemos de ti un día, Lino Novás” (275). Por supuesto que el lector del *Quijote* recordará inmediatamente el día en que, hallándose en Barcelona, don Quijote entró a la casa en cuya puerta con letras muy grandes leyó: “Aquí se imprimen libros”. Y dialogó con el traductor del libro *Le bagatele*:

— ¿y qué responde *le bagatele* en nuestro castellano?— preguntó don Quijote.

— *Le bagatele* —dijo el autor— es como si en castellano dijésemos ‘los juguetes’; y aunque este libro es el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales . . .



— Yo apostaré una buena apuesta que donde diga en toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano *'place'*, y donde diga *'piu'* dice *'más'*, y el *su* declara con *'arriba'* y el *'giù'* con *'abajo'*. (cap. LXII, 1031-1032)

Las historias intercaladas fueron un recurso novedoso en Cervantes. Estructuralmente, podrían verse sin embargo como un atentado contra la unidad narrativa y contra la trama principal. Esa crítica se aplica, en particular, con respecto a la novela de “El curioso impertinente” en donde don Quijote no figura ni siquiera como lector u oyente. Quizá por ello mismo Cervantes se sintió obligado a justificar su inclusión (cap. XLIV, 877). En la novela de Cabrera Infante se emplea el recurso de insertar en el cuerpo de la novela un relato que, aparentemente, no aporta mucho a la trama principal. Me refiero a la “Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell” y a “El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell”, que aparece en la sección titulada “Los visitantes”. Evidentemente, estos relatos intercalados sirven para demostrar diversos entrecruzamientos que presenta la novela. Historia y ficción, verdad y mentira, inglés y español. Por supuesto que lo que leemos es ya una traducción corregida por el propio Silvestre, según descubre posteriormente el lector. Además de presentar diversas perspectivas sobre un mismo hecho, los dos relatos alrededor del bastón incrementan la sensación de ambigüedad que rodea tanto al relato como al lenguaje empleado para transmitirlo.

En el *Quijote*, la relación intertextual se da fundamentalmente en relación con la novela de caballerías. En Cabrera Infante, los libros y los medios masivos de comunicación del mundo moderno proporcionan el material para el diálogo intertextual. Por ello no son de extrañar las alusiones frecuentes a Joyce, Hemingway o Faulkner, o la mencionada parodia a los mejores escritores cubanos, o la transformación de Silvestre y Cué en personajes de películas así

como en la obra de Cervantes, Sansón Carrasco o Dorotea se transforman en caballero andante o princesa encantada. Pero en un giro muy cervantino también, la transformación definitiva no se da siguiendo modelos del celuloide como Andy Hardy o Robert Montgomery, sino en personajes literarios caracterizados esencialmente por su carácter contradictorio:

Don Quijote es un tipo ejemplar de contradictorio temprano.

— ¿Y tú y yo?

Pensé decirle, Seamos más modestos.

— No somos personajes literarios

— ¿Y cuando escribas estas aventuras nocturnas?

— Tampoco lo seremos. Seré un escriba, otro anotador, el taquígrafo de Dios, pero jamás tu Creador". (Cabrera 304)

Al igual que don Quijote, Cué parece aquí estar deseando que su amigo Silvestre se transforme en el sabio encantador para narrar las nocturnas aventuras habaneras de los tigres. Sin embargo, Silvestre es consciente de que ya no se puede narrar como un dios omnisciente y de que sólo se limitaría a transcribir sus juegos de lenguaje. De todas maneras, plantea la ambigüedad y el juego como elementos centrales para la estructuración del relato.

En realidad, el problema planteado por dios/narrador en oposición a un dios/anotador nos lleva a la naturaleza misma de los personajes de la ficción caballerescas. Don Quijote cree que efectivamente el dios/narrador creaba verdaderos héroes caballerescos. Al contrario, el cura era muy consciente de que esas criaturas literarias pertenecían mucho más al mundo onírico del deseo:

. . . no me puedo persuadir en ninguna manera que a toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos. (557-558)

Esas obras de los suplantadores de Dios, como prefiere llamarlos Vargas Llosa, enfatizaron la naturaleza ficticia de sus caracteres. No en vano la crítica considera que la novela de caballerías representa la tendencia idealista en oposición a la realista de la novela picaresca. El hecho de que el *Quijote* sea presentado “todo él como una invectiva contra los libros de caballerías”, no significa que el lector deba menospreciar su valor. Precisamente, Vargas Llosa ha sido el encargado de dar la batalla en defensa de la novela de caballerías. El novelista peruano cree que “las mejores novelas son siempre las que agotan su propia materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas” (en Harss 440). Y encuentra que las obras de caballerías inician ese camino hacia la “novela total” que ilustra soberanamente el *Quijote*. Novelas como *La guerra del fin del mundo* del mismo Vargas Llosa, *Terranostra* de Carlos Fuentes o *Palinuro de México* de Fernando del Paso, ejemplifican hoy la herencia de obras como *Tirant lo Blanc* o el *Quijote*. Porque no hay que olvidar que la obra de Cervantes es una novela anti-caballerías, pero también, quizá, la única novela de caballerías que todavía leemos.

Precisamente uno de los puntos de encuentro entre Cervantes y Vargas Llosa tiene que ver con el rescate que los dos hacen de la novela de Joanot Martorell. En el capítulo sexto, “Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, se narra cómo el libro *Tirant lo Blanc* es salvado de la condena porque a juicio del cura “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 estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen” (66). Es novela de caballerías pero tiene una base mucho más realista y presenta las pasiones humanas, el sexo, la cotidianidad lejos de la idealización preconizada por el género. En este sentido es modelo para el mismo Cervantes y su autor puede ser considerado como “el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner— que pre-

tenden crear en sus novelas una realidad total, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo” (Vargas 1984, ii).

Ya como novelista, Vargas Llosa se revela como un buen heredero de Cervantes. Sus obras narrativas obedecen a un plan cuidadoso que rompe con la narración lineal, que interrumpen el desarrollo de la trama principal, que apela a diversas manifestaciones discursivas, particularmente al empleo de la oralidad y las manifestaciones de literatura popular en contraste con la literatura canónica. Estas son las características que se pueden apreciar en novelas como *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor* o *Pantaleón y las visitadoras*.

Al recibir el Premio Cervantes en 1989, Augusto Roa Bastos señalaba que *Yo el supremo* se había inspirado conscientemente en la obra de Cervantes. Decía: “el núcleo generador de mi novela, en relación con el *Quijote*, fue el de imaginar un doble del Caballero de la Triste Figura cervantino y metamorfosearlo en el Caballero Andante de lo Absoluto; es decir, un Caballero de la Triste Figura que creyese, alucinadamente, en la escritura del poder y en el poder de la escritura, y que tratara de realizar este mito de lo absoluto en la realidad de la ínsula Barataria que él acababa de inventar; en la simbiosis de la realidad real con la realidad simbólica, de la tradición oral y de la palabra escrita”. Y lo consigue magistralmente en esa radiografía del poder que hace con la imaginación a partir del personaje histórico, el doctor José Gaspar de Francia. Pero en realidad ese doble de don Quijote parece ser más el doble de Cervantes que en el *Persiles* escribió “No desees y serás el hombre más rico de este mundo”. Cervantes lo deseó todo y murió en la pobreza. El dictador paraguayo no deseó sino el poder absoluto y vivió y murió en la pobreza pues su riqueza estaba afincada en la emancipación de su misma patria. Paradoja de raíz cervantina: “la libertad como producto del despotismo; la independencia de un país bajo el férreo aparato de una dictadura perpetua” (Roa Bastos, 1989).

Augusto Roa Bastos reconoce el magisterio de Cervantes no sólo como inspiración para su novela sino como ejemplo hoy de la actitud de dignidad del escritor:

De Cervantes aprendí a evitar la facilidad de ser un escritor profesional, en el sentido de un productor regular de textos; a escribir menos por industria que por necesidad interior, menos por ocupar espacio en la escena pública que por mandato de esos llamados hondos de la propia fisiología creativa que parecieran trabajar por fotosíntesis, como en la naturaleza. ¿Serán estos llamados los que también a veces por soberbia desoímos? (1989)

Cuenta la leyenda oral que el Supremo tenía un libro en un atril que jamás el pueblo se esforzó por identificar. Roa Bastos imagina que ese libro no es otro que la *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, como homenaje a Cervantes, “supremo señor de la imaginación y de la lengua”.

Para Carlos Fuentes el aporte fundamental de Cervantes tiene que ver con una forma de leer. Y, para explicarlo, escribió su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*. Para el novelista mexicano, don Quijote insta una nueva forma de leer el mundo, que implica una doble crítica: por una parte, a la misma lectura; y, por la otra, a la creación narrativa dentro de la misma creación: “Don Quijote viene de la lectura y a ella va: don Quijote es el embajador de la lectura. Y para él, no es la realidad la que se cruza entre sus empresas y la verdad: son los encantadores que conoce por sus lecturas” (74).

La voluminosa novela del neobarroco, *Terranostra*, será la ilustración hasta el exceso de la herencia española en tierras americanas. España se llevó el oro, pero nos dejó sus mitos literarios: La Celestina, don Juan y don Quijote.<sup>10</sup> Fuen-

---

<sup>10</sup> Ludovico, en diálogo con su señor Felipe, le confiesa: “Los abrí [los ojos] para leer tres libros: el de la trotaconventos, el del caballero de la triste figura y el del burlador Don Juan. Créeme, Felipe: sólo allí, en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia” (Fuentes 1981, 476).

tes se encarga de novelizar su presencia. Cervantes aparece en su novela como el gran cronista y servirá para poner en su pluma el pensamiento cervantino de Fuentes:

Me detuve en este punto y decidí, audazmente, introducir una gran novedad en mi libro: este héroe de burlas, nacido de la lectura, sería el primer héroe en saberse, además, leído. Al tiempo que viviría sus aventuras, éstas serían escritas, publicadas y leídas por otros. Doble víctima de la lectura, el caballero perdería dos veces el juicio: primero, al leer; después al ser leído. El héroe se sabe leído: nunca supo Aquiles tal cosa. Y ello le obliga a crearse a sí mismo en su propia imaginación. Fracasa, pues, en cuanto lector de epopeyas que obsesivamente quiere trasladar a la realidad. Pero en cuanto objeto de una lectura, empieza a vencer a la realidad, a contagiarla con su loca lectura de sí mismo. Y esta nueva lectura transforma al mundo, que empieza a parecerse cada vez más al libro del mundo donde se narran las aventuras del caballero . . . Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito.<sup>11</sup> (673)

No cabe duda de que ese hecho de leer la propia historia es muy singular, porque “la segunda parte del *Quijote* es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, al menos lo sentimos como mágico” (Borges 1985, 18).

En cuanto a García Márquez, ya se ha notado cómo el *Quijote* es el germen de *Cien años de soledad*. Mito, historia y

---

<sup>11</sup> Esta práctica del libro abierto aplicada al *Quijote* es también, de una secreta manera, un homenaje de Fuentes a Macedonio Fernández quien fue el primero en Latinoamérica en dotar su relato de esta característica: “Lo dejo libro abierto: acaso será el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria . . . la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podrá cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída” (352).

literatura son los ejes que ponen a funcionar toda la máquina ficticia en ambas obras. Los pergaminos de Melquíades nos recuerdan los cartapacios de Cide Hamete Benengeli encontrados fortuitamente en Toledo. E, incluso, se pueden encontrar pasajes específicos que de alguna forma son retomados por el autor de Macondo. Así, por ejemplo, el arrebató poético de Aureliano enamorado de Remedios, la bella, puede verse como una reescritura paródica de un fragmento del *Quijote*, en donde un cabrero narra la historia de Leandra, quien “siendo niña fue hermosa, y siempre fue creciendo en belleza, y en edad de diez y seis años fue hermosísima”. No se debe olvidar que *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y el *Quijote* hacen parte de la biblioteca colonial que guarda y cuida Cayetano de Laura en *Del amor y otros demonios*.

Sea cual sea el acercamiento y la cercanía que los autores latinoamericanos han tenido con el *Quijote*, lo que debemos conceder es que, por la lectura, todos somos —como Pierre Menard— autores del *Quijote*. *Rayuela* nos enseñó cómo ser coautores siendo lectores activos, de suerte que leer a Cervantes en el siglo XXI signifique un enriquecimiento infinito del texto original. En las memorias de García Márquez, se narra cómo el encuentro con el *Quijote* no significó desde el primer momento el descubrimiento de su riqueza y de su valor:

En cambio mi lectura del *Quijote* me mereció siempre un capítulo aparte, porque no me causó la conmoción prevista por el maestro Casalins. Me aburrían las peroratas sabias del caballero andante y no me hacían la menor gracia las burradas del escudero, hasta el extremo de pensar que no era el mismo libro de que tanto se hablaba. Sin embargo, me dije que un maestro tan sabio como el nuestro no podía equivocarse, y me esforcé por tragármelo como un purgante a cucharadas. Hice otras tentativas en el bachillerato, donde tuve que estudiarlo como tarea obligatoria, y lo aborrecí sin remedio, hasta que un amigo me aconsejó que lo pusiera en la repisa del inodoro y tratara de leerlo mientras cumplía con mis deberes cotidianos. Sólo así lo descubrí, como una

deflagración, y lo gocé al derecho y al revés hasta recitar de memoria episodios enteros. (2002, 168)

En realidad poco importa la forma como terminemos leyendo la obra inaugural de la modernidad, lo importante es que el efecto final sea el placer del texto y “que algo quede en [la] memoria y que ese algo pueda ser citado después con algún error que es una secreta corrección” (Borges 1985, 21). Así, Cervantes seguirá deseando que, al leer la historia del caballero de la Triste Figura, “el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la menosprecie, ni el prudente deje de alabarla” (2005, 14).

## Obras citadas

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

\_\_\_\_\_, et al. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Caracas: Ayacucho, 1990.

Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI, 1979.

\_\_\_\_\_. “No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de la Mancha”. *Visión cubana de Cervantes*. La Habana: Letras Cubanas, 1980. 267-273.

\_\_\_\_\_. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981.

Cervantes Saavedra, Miguel. *Obras completas*. 2 vols. México: Aguilar, 1991.

\_\_\_\_\_. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid/Bogotá: Alfaguara/Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

\_\_\_\_\_. Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1986.



- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Terranostra*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.
- Giménez Caraballo, Ernesto. *Al encuentro de la cultura hispanoamericana*. Bogotá: Banco de la República, 1985
- Gómez Valderrama, Pedro. "En un lugar de las Indias". *Más arriba del Reino*. Bogotá: Pluma, 1980. 97-102.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Cervantes and the Modern Latin-American Narrative". 31 de mar. de 2005. <[http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit\\_07.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_07.htm)>.
- Goytisolo, Juan. "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*". *Revista Iberoamericana* 94 (1976): 1-18.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Martorell, Joanot y Galba, Martí Joan de. *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Mesa, Carlos E. *Cervantismos y quijoterías*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985.
- Montalvo, Juan. *Los capítulos que se olvidaron a Cervantes*. Barcelona: s. ed., 1898.
- Motta Salas, Julián. *Alonso Quijano el bueno: don Quijote en Villaseñor*. Bogotá: Minerva, 1930.
- Riley, Edgard. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.

D. Fajardo, Cervantes y el *Quijote* en algunos escritores

Roa Bastos, Augusto. *Yo el supremo*. México: Siglo XXI, 1974.

\_\_\_\_\_. “Discurso Premio Cervantes” (1989). 31 de mar. de 2005.

<<http://agora.mcu.es/libro/contenido/documentos/89ROABASTOS.pdf>>

Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara, 1978.

Vargas Llosa, Mario, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”. Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. i-xxxiii.

\_\_\_\_\_. “Una novela para el siglo XXI”. *Don Quijote de la Mancha*.

Edición del IV Centenario. Madrid/Bogotá: Alfaguara/Real Academia Española/Asociación de Academias de la lengua española, 2005. xiii-xxviii.

Zambrano, María. *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela, 1994.

## El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes

Emilio José Sales Dasí  
Valencia

El humor es un motivo que permite establecer una estrecha relación entre los libros de caballerías y el *Quijote*. Más concretamente, a través del estudio de la narrativa caballeresca de Feliciano de Silva se consideran algunos aspectos que pudieron servir de puente para la inmortal creación cervantina. En las continuaciones amadisianas de Silva podrá observarse cómo el humor surge a partir, por oposición o como desvío de los patrones genéricos imperantes, pero también a partir del cuestionamiento de determinados tópicos característicos del género. Sin llegar a romper con los patrones establecidos, la innegable vocación lúdica y de entretenimiento que persigue Silva contribuye a dinamizar la evolución de los libros de caballerías y a abrir nuevas sendas que décadas después serán recorridas por Cervantes.

*Palabras claves:* Humorismo ; Libros de caballerías ; Fraudador de los Ardides ; Parodia ; Feliciano de Silva ; Géneros literarios.

### Humor in the Narrative of Feliciano de Silva: on the Way to Cervantes

A relationship between the chivalric romances and *Don Quixote of La Mancha* can be established through the motif of humor. Specifically, the study of the novels of Feliciano de Silva allows us to consider some aspects that may have served as a bridge for the work of Cervantes. In the sequels that Silva made of the *Amadis*, we can observe how humor springs forth from opposition to or deviation from the dominant generic patterns, but also from the questioning of certain topics, which were typical for the genre. Without completely breaking with the established patterns, Silva's undeniable vocation for playful and entertaining narrative helped to accelerate the evolution of the chivalric romances, and to open up new paths which would be followed by Cervantes, some decades later.

*Key words:* Humor ; Chivalric romances ; Fraudador de los Ardides ; Parody ; Feliciano de Silva ; Literary genres.

Cuando los escritores de libros de caballerías prometen en el prólogo o la dedicatoria de sus crónicas el relato de las admirables hazañas y los interesantes amores de un determinado caballero, intentan captar la atención de sus hipotéticos lectores destacando los temas principales de su obra. Sin embargo, las posibilidades temáticas de tales relatos no se agotan, ni mucho menos, con episodios bélicos y escenas sentimentales<sup>1</sup>. El género caballeresco incorpora otros motivos e ingredientes, a veces procedentes de tradiciones literarias paralelas, a veces recopilados de fuentes pretéritas, que responden a una necesidad lógica y justificable. Normalmente, la literatura necesita abrir nuevas vías para conseguir su supervivencia, y el género caballeresco, como una manifestación artística más, debió remozarse continuamente para seguir satisfaciendo las expectativas lectoras de sus destinatarios. Aunque la crítica decimonónica se empeñó en subrayar la identidad de la mayor parte de obras caballerescas, los estudios más recientes destacan la pluralidad de un género cuya aparición y difusión coincidió, además, con el establecimiento y desarrollo de la imprenta (Lucía Megías 2000). Condicionado, pues, por las exigencias concretas de su recepción y difusión comercial, el género caballeresco evolucionó durante el *xvi* como una especie de organismo vivo, un organismo que buscaba aquí y allá aquellos que le permitieran mantener el contacto con su público. Así las cosas, aparte de las aventuras increíbles en las que el caballero protagonista demuestra su heroísmo en el manejo de las armas, aparte de la sangre derramada en la batalla o la retórica pasión sentimental de los personajes, es muy frecuente encontrarnos en diversas crónicas de esta especie con individuos y situaciones que suscitan la risa. Del mismo modo que los episodios maravillosos, concretados en prodigiosas ordalías que recompensan o celebran la valentía o la lealtad amorosa, estas situacio-

---

<sup>1</sup> He intentado un estudio divulgativo sobre los distintos aspectos constitutivos del género (Sales Dasí 2004).

nes adquieren progresivamente una dimensión más espectacular y teatral. Así como los escritores incorporan minuciosas descripciones de los suntuosos atuendos femeninos o de las representaciones heráldicas de los caballeros, y añaden majestuosos desfiles que podrían equipararse a esas entradas triunfales a las que eran tan aficionados los reyes y los nobles de la época, el humor y la comicidad son dos elementos incorporados con una innegable funcionalidad distensiva. Dicho de otro modo, después de la narración de los actos heroicos de los caballeros, el humor tendería a amenizar la lectura o audición de unas crónicas que, de forma paulatina, se empapaban de los gustos cortesanos y ceremoniales del momento.

A través del humor, los libros de caballerías fueron estableciendo una línea perceptible de continuidad que nos llevará hasta las páginas del *Quijote*, tradicionalmente considerado como el responsable de la desaparición del género, pero que gracias a las investigaciones de José Manuel Lucía Megías estamos conociendo como un nuevo ensayo de libro de caballerías de entretenimiento.<sup>2</sup> A pesar de lo dicho, no vamos a ser tan ingenuos como para identificar los elementos cómicos presentes en los textos caballerescos del XVI con aquellos ideados por Cervantes. Entre las crónicas precedentes y el *Quijote* existe una notable diferencia de cantidad, de calidad, pero, sobre todo, de enfoque estético que singulariza la naturaleza del humor cervantino. Expresado de otra forma, si la risa es en los libros de caballerías un elemento complementario, en las dos partes del magistral relato compuesto por el escritor de Alcalá de Henares el humor se constituye en motivo sustancial, en un tema que

---

<sup>2</sup> Según el profesor Lucía, el *Quijote* es un “libro de caballerías original . . . porque, de la mano del humor, una de las corrientes triunfantes en los libros de caballerías a partir de la segunda mitad del siglo XVI, fue capaz de darle al género caballeresco nuevos bríos, nuevos aires, y todo gracias al dominio de la técnica narrativa y a una particular concepción de las posibilidades del género” (2002b, 505). En la misma línea se expresa en 2002a y 2004.

servirá para definir la obra como una nueva modalidad de libro de caballerías de entretenimiento. Asimismo, sin entrar en muchos detalles, deberá resaltarse esa disparidad de perspectivas literarias entre las ficciones caballerescas del *xvi* y el *Quijote*. La funcionalidad del humor en aquéllas tiene mucho que ver con su carácter eminentemente idílico. En unas crónicas en las que los personajes se destacan por sus virtudes hiperbólicamente positivas, donde los caballeros deslumbran con su arrojo y valentía y las damas parecen haber sido creadas por una mano divina (tal es su grado de hermosura), en unas obras en las que todo parece girar alrededor de un mundo rico, fastuoso y ceremonial, un orden cerrado en su misma perfección, la comicidad contribuye a reafirmar la dimensión utópica de dicho universo discursivo, y surge, precisamente, en abierto contraste con ese punto de referencia básico que es la representación ideal de la caballería. Muy distintos son los planteamientos que rigen la pluma de Cervantes. A veces hay que tener mucho tiento a la hora de interpretar las opiniones vertidas por los personajes de su relato. Mientras el hidalgo manchego regresa a su casa transportado dentro de una jaula, leemos las afirmaciones del canónigo toledano que comparan los textos caballerescos con las fábulas milesias:

yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el delei-

tar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates. (I, cap. XLVII, 476)<sup>3</sup>

Por momentos, las palabras del religioso se asemejan totalmente a esa visión que se tuvo durante siglos del género caballeresco, de unas obras casi todas iguales, mal compuestas y disparatadas. Sin embargo, no hay que caer en la trampa de la generalización. Quien habla ha dejado constancia de que no ha leído todas esas crónicas. Aparte de que este interlocutor esté más o menos capacitado, según él mismo reconoce, lo que nos ofrece es sólo su visión de las cosas: “por mi cuenta”, “me parece”, “a mí me parece”. Ahora bien, ¿son sus juicios equiparables a la opinión cervantina sobre los libros de caballerías? Al igual que el propio escritor de Alcalá, deberemos tener una actitud relativista ante esta cuestión. Parece claro que Cervantes conocía las doctrinas aristotélicas que hablaban de la exigencia de la verosimilitud. De forma similar, podemos afirmar que también se inclinaba por un estatuto literario que conjugara el *delectare* con la práctica del *docere*. Pero estas inclinaciones no son suficientes para concluir que Cervantes quería parodiar el género caballeresco en su totalidad. Es cierto que dichas ficciones derivaron finalmente hacia una repetición estereotipada de los mismos tópicos, un encorsetamiento formal y narrativo revelador del agotamiento de una literatura que había colmado durante décadas las expectativas de sus destinatarios. Sobre esta mala literatura caballescica se levantará Cervantes en busca de nuevos caminos y nuevas fórmulas. Es entonces cuando deberemos aceptar la etiqueta propuesta por D. Eisenberg para el *Quijote* como “un libro de caballerías burlesco” (1995, 102) pero, sobre todo, como otro tipo de libro de caballerías en el que la realidad no posee un carácter tan espectacular y fabuloso como en aque-

---

<sup>3</sup> En lo sucesivo, tras la cita correspondiente se indicará entre paréntesis en el siguiente orden: parte o libro (considerando que algunas crónicas de Silva, como el *Amadís de Grecia* y la *Cuarta parte del Florisel*, están divididas, respectivamente, en dos partes y dos libros), capítulo y folio o página.

llos textos que Cervantes y su criatura conocían sobradamente. Por el contrario, será esa realidad cotidiana y casi siempre prosaica la que servirá como punto de referencia para calibrar la locura y el desfase vital del maduro hidalgo Alonso de Quijano. De nuevo el humor será consecuencia de una desviación, aunque ahora la norma estará ubicada en el lado menos idealizado de la realidad. Y es que este choque entre las quiméricas aspiraciones de don Quijote y las posibilidades que le brinda su mundo también hace presumir otras inquietudes vitales de Cervantes. Situado en unas circunstancias históricas concretas, ese escritor que tanto ha buscado la gloria literaria revela con su personaje y con su libro unas tensiones de época:

Como la España de la Contrarreforma, don Quijote navega entre dos aguas y pertenece a dos mundos. Para él nada está en duda y todo es posible: como la Invencible Armada derrotada en tiempos de Cervantes, es un anacronismo que no sabe su nombre. En el nuevo mundo de la crítica, don Quijote es un caballero de la fe. Esa fe proviene de una lectura. Y esa lectura es una locura. (Fuentes 75)

Como sugiere Carlos Fuentes, son, pues, numerosas y profundas las contradicciones que suscita la novela de Cervantes, una obra que jamás podrá desligarse de esas ficciones caballerescas que le eran tan familiares y que, a la postre, después de tantos viajes, fatigas y encarcelamientos, le permitirán acceder a los galardones de la fama.

Paradójicamente, si así se quiere, las tan comentadas críticas del género caballeresco le abrieron las puertas del éxito a Cervantes. En este punto deberá subrayarse que, a pesar de la disparidad de criterios estéticos e ideológicos que guiaban la inspiración de los autores de libros de caballerías y del autor del *Quijote*, según decíamos al principio, existen muchos motivos para pensar que el de Alcalá no partía de una tabla rasa. A la hora de plasmar literariamente el elemento humorístico, hay un escritor que podemos vincular a



Cervantes como su precedente más o menos inmediato. Me refiero a ese personaje contra el que se ceba don Miguel en el primer capítulo de su novela: Feliciano de Silva. El estilo complejo y alambicado de este continuador del *Amadís de Gaula* y de *La Celestina*, que tanto agrada a Alonso de Quijano, es cuestionado por un narrador que responsabiliza, precisamente, a ese retoricismo como una de las causas de la locura del hidalgo manchego, puesto que “con estas razones [las de Silva] perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido” (I, cap. 1, 32). A pesar de estos dardos envenenados de Cervantes contra el escritor de Ciudad Rodrigo, no es menos cierto que aquél conocía de primera mano sus crónicas caballerescas. Esto no sería, por otra parte, nada extraño, ya que, junto al *Amadís de Gaula*, los relatos de Silva fueron los que más veces se reeditaron a lo largo del XVI y la fama del autor mirobrigense había llegado más allá de las fronteras peninsulares. Tal vez por ello, por la reputación de que gozaba Silva en su tiempo, Cervantes lo eligió nada más empezar la primera parte de su historia, porque quizás era el nombre idóneo para entablar desde el principio su hipotética intención de criticar el género caballeresco (Sales Dasí 2003, 100-101). Ahora bien, cualesquiera que fuesen los motivos que impulsaron a Cervantes a mostrar su ironía, aprovechándose de los desmesurados alardes estilísticos de Silva, habrá que reconocer que existen razones sobradas para pensar que la reputación literaria del escritor mirobrigense era justificada.

A lo largo de sus cinco continuaciones amadisianas, Feliciano de Silva se revela como un autor en una búsqueda continua de todos aquellos aditamentos que pueden contribuir a la obtención de una fórmula narrativa que satisfaga plenamente a sus lectores. De forma constante, Silva procede a una labor experimentadora que contribuirá a dotar la ficción caballeresca de un aspecto plural y variado, de una apariencia diversa lograda con el concurso de materiales de distinta procedencia. Situados en este contexto, se debe

resaltar una de las estrategias primordiales de su narrativa, teniendo en cuenta su repercusión literaria posterior. Sobre decir que los temas principales de la mayoría de libros de caballerías son las gestas bélicas y los lances amorosos. A partir de estos ejes temáticos, los relatos se expanden en función de la voluntad amplificadora de los diferentes autores. Hasta aquí, Silva se identifica con los escritores del género que le precedieron. Sin embargo, les aventaja en la utilización argumental que realiza de los tiempos vacíos. Si se me permite la generalización, los libros de caballerías estaban contruidos por una sucesión de tiempos llenos, en los que se relataba cualquier aventura y había un dominio explícito de la acción. Para pasar de la tensión a la distensión narrativa, el elemento sentimental era muchas veces un motivo adecuado. No obstante, los escritores tendían a omitir aquellas circunstancias del viaje, de un trayecto, en los que no ocurrían cosas dignas de mención. Ésta era una forma de relatar que se amoldaba a la cronología épica. En el caso de las crónicas de Silva, a pesar de que también se respetan estos condicionantes, se observa un interés por rellenar los tiempos vacíos con la incorporación de distintos ingredientes que pueden apetecer a los lectores. Así, habrá aventuras y sucesos militares, habrá episodios amorosos, pero, además, habrá muchos desfiles de personajes, sucesos maravillosos, debates, historias contadas, extensos diálogos y parlamentos, y, lo que más nos interesa, momentos en que las ficticias criaturas ríen y son víctimas de cualquier burla o actúan como espectadores de aventuras con un marcado talante teatral. Detengámonos un instante, por ejemplo, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, sin lugar a dudas la crónica de Silva donde el efecto humorístico tiene un papel más relevante. El caballero Agesilao, bajo la identidad de la doncella sármata Daraida, acompaña a Galtazira y a los ancianos Barbarán y Moncano. Estos últimos han sido objeto de las fechorías de Fraudador de los Ardides, personaje del cual se hablará más adelante. Engañados y burlados por el astuto salteador de caminos, Barbarán y Moncano han

perdido sus monturas, por lo cual cabalgan en dos palafre-  
nes con dos doncellas a las ancas de cada animal. Durante su  
trayecto se topan con un caballero anónimo que se ríe de la  
situación y se dirige a los ancianos en estos términos:

Señores cavalleros, mucho os deven de agradar las donzellas,  
pues como leales amadores las lleváis de camino. Bien se-  
meja que la edad de mancebos os dispone al trabajo de ser-  
vir las donzellas; dellas querría yo saber si lo reciben de  
servirse de hombres de tan poca edad. (cap. LVII, 169)

El contraste entre la edad de Barbarán y Moncano y sus  
intenciones de revivir, a veces, comportamientos más propios  
de los jóvenes es un motivo en que insistirá Silva en más de  
una ocasión para buscar la comicidad.<sup>4</sup> La burla no complace  
a los viejos, los cuales rechazan las gracias e ironías del anóni-  
mo caballero. Mientras tanto, entre las burlas de unos y las  
quejas de los otros, la doncella Galtazira concluye el encuen-  
tro con un comentario que deja claro cómo el elemento có-  
mico sirve para llenar el tiempo vacío del viaje:

Por cierto, buena comedia llevamos con nós para dar esse  
passatiempo y que dezir y reír a cuantos nos vieren. (169)

---

<sup>4</sup> La ruptura de expectativas con respecto a las pautas descriptivas  
habituales es, como se verá seguidamente, uno de los mecanismos utiliza-  
dos por Silva o por otros escritores del género para plantear situaciones  
cómicas. Del mismo modo que la fealdad de algunos individuos (enanos,  
pastores, jayanes, etc.) funciona por contraste con el idílico atractivo de los  
protagonistas, la avanzada edad de Barbarán y Moncano se opone a esa  
eterna juventud de la que parecen hacer gala los héroes. Pero, sobre todo,  
se postula como aspecto humorístico cuando la edad de estos viejos no se  
aviene con las expectativas que el lector se ha forjado sobre su conducta. La  
figura de los ancianos se emplea en los libros de caballerías para represen-  
tar la experiencia acumulada con los años. No es extraño entonces que  
algunos viejos reemplacen al protagonista en labores de gobierno, o que se  
conviertan en embajadores que llegan a cualquier corte para proponerle  
alguna empresa al caballero. En todo caso, no suele ser muy frecuente el  
caso de criaturas como Barbarán y Moncano que se sienten atraídos por el  
impulso carnal y pretenden protagonizar aventuras para las que, supuesta-  
mente, ya no están físicamente capacitados.

Efectivamente, los personajes de Silva saben sobradamente de la importancia de los pasatiempos. Así como la contemplación de espectáculos maravillosos satisface su capacidad de admiración, la risa se concibe como pasatiempo, de modo similar a los diálogos cortesanos o las celebraciones festivas. Todos estos ingredientes narrativos sirven para perfilar una imagen idílica de la sociedad novelesca, un universo en el que nada se echará en falta, donde triunfará una realidad ilusionística. Sin embargo, es necesario subrayar que las posibilidades humorísticas que maneja Silva no son uniformes. Como muy acertadamente ha señalado Marie Cort Daniels (1992), las crónicas de Silva contienen una diversidad de episodios que permite dilucidar la forma en que el escritor mirobrigense toca todos los registros posibles de la comicidad. Por motivos lógicos de extensión no nos detendremos en aquellos fragmentos en los que el humor tiene un origen verbal y lingüístico, y nos centraremos especialmente en la singularidad de determinados personajes y situaciones.

De aquéllos habrá que decir que su carácter risible obedece, en primera instancia, a su apariencia física. La fealdad de los enanos y enanas, del pastor Darinel o de otras curiosas féminas resalta por oposición a la extremada perfección de los caballeros y las damas protagonistas. Claro que este motivo experimenta una evolución paralela a la de otros ingredientes de la narrativa de Silva. Conforme el escritor va dándose cuenta de la aceptación de unos motivos concretos, insistirá mucho más en destacar su importancia. Así, por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia*, durante el asedio a Constantinopla por las tropas paganas, asistimos a la llegada de los principales reyes de los cinco primeros libros del *Amadís de Gaula* que habían sido encantados por Urganda en la Ínsula Firme. Su presencia es motivo de jolgorio en la corte griega, y es el viejo emperador el más entusiasmado con el oportuno desencantamiento de unos aliados muy cualificados. Mientras el emperador de Constantinopla recibe a Amadís de Gaula, a su yerno Esplandián o a otros distinguidos monarcas, el enano Ardián se molesta porque su pre-

sencia parece ser ignorada. Es entonces el propio enano quien toma la palabra y dice:

— Pues yo en vuestro servicio vengo, señor, no sé por qué no me abraçais ni me habláis.

El emperador lo abraçó e díxole:

— Por cierto, Ardián, entre tan grandes cavalleros, como eras chico, ascondístete que no te vi hasta agora.

Él le besó las manos e le dixo:

— Cierta, señor, que tengo mayor la voluntad para serviros que el cuerpo, y esta nunca se asconderá en ninguna parte, aunque ande entre jayanes.

Todos rieron mucho de lo qu'el enano dixo. (cap. xxxiiii, 71)

La hilaridad surge a raíz de un juego evidente con la falta de estatura de Ardián. Esta merma física, sobre la que insiste el propio personaje, se propone como una excepción a la norma habitual y por esta singularidad los demás ríen desde una clara posición de superioridad. Sin embargo, el narrador no ha insistido todavía demasiado en el grado de fealdad o, si se quiere, monstruosidad del enano Ardián. Su consideración es más benévola que en ejemplos posteriores. Y lo mismo podrá decirse de la incorporación al *Amadís de Grecia* de una extraña doncella, la hija del gigante Fradalón. Nada más verla, el protagonista del noveno libro de la serie y sus acompañantes reaccionan de la forma más natural:

todos se espantaron cuando la vieron de ver su fealdad. Sabed que era tamaña como jayana, y no tenía sino un ojo, y este en la mitad de la frente. Venía toda vestida de conchas de pescados muy menudas cosidas en una ropa que por el suelo de encima de un gran palafren más de dos braças rastrava. En su cabeça traía un tocado muy alto hecho de conchas de caracoles por muy estraña manera en él texidos. (I, cap. xxiv, 83)

A diferencia de Ardián, esta cíclope bautizada con la significativa onomástica de Gadalfea se caracteriza por su fealdad y su enorme estatura. Tales desvíos de la norma no provocan inmediatamente humor, sino que impactan por la vía

del espanto en aquellos que contemplan su condición diferencial. Será un poco más tarde cuando aparezca en los diálogos la nota humorística, tras contrastar el físico de la doncella con aquel más atractivo de Amadís de Grecia. Si el caballero mira espantado a Gadalfea, ella se deleita en la hermosura de aquél que va a combatir con su padre, hasta el punto que subraya la magnitud de su belleza:

—Yo tengo donzellas de las más más dispuestas para hazer batallas que no vós, que vuestro rostro aun para donzella no lo querría yo tan bueno.

El Cavallero de la Ardiente Espada se rió, y dixo:

—Assí me parece según lo usáis en esta tierra”. (83)

En las primeras crónicas caballerescas de Silva la fealdad se describe como un atributo maravilloso que, aparte de provocar reacciones de temor o admiración, realza por contraste la talla extraordinaria de los héroes.<sup>5</sup> Sin embargo, ya en la

---

<sup>5</sup> Una variante de la fealdad, concebida al igual que la deformidad o carencia de los enanos como un desvío de la norma, es la que caracteriza a individuos de color. Feliciano de Silva ya había recurrido a personajes de este tipo en la *Segunda comedia de Celestina*—pensemos en el negro Zambrán o en Boruca—. Pero en la *Tercera parte del Florisel* exagera mucho más la impresionante fealdad de la doncella etíope Baruquela con unos propósitos humorísticos evidentes. Su papel argumental es muy reducido. Es criada de una recién casada que se enamora inmediatamente del caballero Rogel de Grecia. A través de la astucia de otra de las criadas, Ganta, la señora podrá gozar del caballero, mientras que sus doncellas se acostarán respectivamente con el marido engañado y con Serindo, el escudero de Rogel, que quiere disfrutar de las mieles del amor como su amo. Claro que todas las maquinaciones de Ganta les pasan inadvertidas al héroe y a sus escuderos. En una sucesión de engaños, burlas y actos sexuales desarrollados en un ambiente de cómica liberalidad, todo transcurre de forma positiva hasta la llegada de la mañana. Es entonces cuando, por ejemplo, Serindo descubre que no ha gozado de la atractiva Ganta, sino que su compañera no es otra que una moza etíope de “muy gruesos beços y fea” (cap. cxvi, 356). La reacción del escudero ante el engaño es la risa y, además, la comparación paródica de los atributos de Baruquela con aquellos rasgos elogiosos de la bellísima Diana: “Compañeros [les dice Serindo a sus compañeros en la tarea escudiril], venid y veréis la más hermosa donzella que emos gozado que nunca vistes; que mal año para el que gozare de la hermosa Diana, pues no le podemos tener embidia, sino que esta Diana que emos gozado me semeja que está eclipsada y escurecida, no sé por qué, pues son causa los rayos del sol que ya sale, y, como suelen dar claridad a Diana, la tienen en oscuridad” (359).

segunda parte del mismo *Amadís de Grecia* y, sobre todo, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* la incorporación de figuras como Busendo o Darinel se hará en un contexto narrativo con unas peculiaridades bien definidas. Uno y otro comparten un grado máximo de fealdad. Pocas dudas quedan de ello cuando el narrador del *Amadís de Grecia* presenta al enano de la siguiente manera: “al Soldán [de Niquea] truxeron un día un enano muy torpe e muy feo llamado Busendo. El Soldán holgó mucho con él, paresciéndole bueno para su hija” (II, cap. xxiii, 295). La extremada fealdad y torpeza de Busendo lo convierten en un individuo idóneo para officiar como bufón o criado de compañía de una princesa como Niquea (Lucía Megías y Sales Dasí 2002, 19-20). Mientras la futura esposa de Amadís de Grecia se burla y ríe con la presencia y las ocurrencias de su nuevo asistente, Feliciano de Silva no olvida las repercusiones cómicas de tales criaturas y reincide en el mismo asunto a la hora de trazar el retrato de Darinel. Recuérdese ese episodio de la *Primera parte del Florisel de Niquea* en el que el caballero epónimo es víctima de un naufragio y arriba con el pastor a las costas de Apolonia. Darinel recibe el encargo de su señor de buscar comida en el monasterio en que está recluida la princesa Helena junto a Timbria. El desaliño y el aspecto casi salvaje de Darinel provocan en las doncellas la hilaridad y los comentarios irónicos:

[Helena] como vio a Darinel tan maltratado, feo y la melena que parecía un vellocino, y llorando con tanto descuido que hasta ponerse junto d'ellas no cessó, no pudo estar que no riese de gana ella y todas las que con ella estaban, especialmente la otra donzella que su cormana era que dixo como lo vio:

— ¡O, qué apuesto donzel! Mal aya quien lo ha enojado . . . Mi amigo, ¿por qué lloráis?.

— ¡Ay!, —dixo él—, porque el amor quiso comigo ser tan cruel.

— Por cierto, amigo, —dixo ella riendo—, en tanta apostura mal empleada es tanta crueldad. (cap. xxvii, xliv<sup>o</sup>)

En este breve fragmento el narrador reitera varias fórmulas compositivas que se sucederán en crónicas posterior-

res: un personaje de extracción social inferior se presenta ante unos personajes que pertenecen a los estamentos superiores y la ridícula prosopografía del primero determina el regocijo de los segundos, que además poseen un atractivo excepcional. Dicho contraste refuerza la atmósfera elitista de estos relatos, pero a su vez estrecha sus vínculos con la sociedad aristocrática de la época en la que reyes y príncipes se mofaban de unas criaturas cuya única función era suscitar su risa y convertirse en blanco de sus insultos (Bouza 1991, 4). Así como la belleza de los protagonistas se da como un rasgo consabido, las deficiencias de los demás apuntalan la estratificación social de la época: un tratamiento idílico para unos, y cruel y morboso para otros, si no fuera porque dichas estrategias se han transformado en un convencionalismo muy natural para los lectores de tales historias. Por eso mismo, porque no suponen ninguna alteración del *status* establecido y satisfacen la lectura placentera de un destinatario mayormente nobiliario, Silva repetirá tales efectos en muchas más ocasiones. Las riñas y los insultos que se cruzan los enanos Busendo y Ximiaca y los pastores Darinel y el gigante-enano Mordaqueo habilitan a estas figuras como “gentes de placer”, mientras caballeros afamados y mujeres deslumbrantes ríen de ellos en un marco cortesano que permite dichos usos y costumbres. Varias veces, la risa correrá de la mano de un rebajamiento animalizador de estos individuos tan poco agraciados por la naturaleza. Por ejemplo, Florisel llega a la isla de Garia acompañado de Busendo. En el castillo de la ínsula el caballero tendrá que rivalizar con temibles gigantes, pero asimismo caerá prisionero de las maquinaciones de la enana Ximiaca. Tras escapar de su encierro el de Niquea, los lectores asistimos a una curiosa pelea entre los dos enanos. La situación no tiene nada que ver con los cruentos combates entre caballeros, pues las armas que utilizan Busendo y Ximiaca son muy distintas: las uñas y los dientes. De esta manera, entre golpes y arañazos, discute una riña que invita a exclamar a Florisel:



¡Para Santa María!. La lid de los ximios dos es la mejor que nunca vi, mas yo no estaré que no ayude a mi enano, que mal lo trata la donzella.

A pesar de que el caballero intenta separar a los contendientes, la empresa parece difícil:

Ellos se tornavan a juntar con mucha braveza, no cessando de sus cherriados, dando mucha risa a los que miravan, viendo a don Florisel muy congoxado por los despartir. (Silva 1999, cap. xxx, 91)

Finalmente, cuando termina la disputa, Ximiaca queda incorporada al séquito de Florisel. A partir de entonces, esta mujer, cuya denominación ya es bastante ilustrativa de su condición corporal, distraerá a los demás con sus diálogos con Busendo y Darinel. De momento, su incorporación ha dejado patente cómo el autor busca el humor a partir de la ridiculización de unos personajes identificables con los monos, por su apariencia externa, y con las aves, por sus “cherriados”. Son unos personajes que parecen fenómenos extraños de la naturaleza y cuya condición casi infrahumana sólo incita a los demás a burlarse de ellos o a utilizar la ironía (Florisel, por ejemplo, se dirige a Ximiaca como su “querida y amada donzella”).

Precisamente por este status ficcional que se les otorga a dichos individuos, Silva pretende ir más allá del simple físico para ahondar en sus propósitos humorísticos. Para ello utiliza una estrategia que, casi seguro, tomó del *Primaleón* y que se desarrollará a través de otros relatos caballerescos hasta llegar a la célebre creación del Quijote cervantino. Constatadas las peculiaridades de estos enanos y pastores como un desvío de la norma, Silva procede a destacar el contraste existente entre los atributos físicos de tales individuos y sus elevadas aspiraciones sentimentales.

Busendo está enamorado de la infanta Niquea y en varias ocasiones considera a Amadís de Grecia como su rival en amores. Darinel sufre mucho más que una simple atracción

física hacia Silvia, criada como una pastora, pero que en realidad es hija de Lisuarte de Grecia y de Onoloria. Por su parte, con una visión de la existencia más pragmática, la enana Ximiaca no está enamorada de ningún caballero, aunque ello no es óbice para requerir los favores sexuales del caballero Florisel de Niquea. Hasta cierto punto, la etopeya de estos personajes corre paralela a la de dos famosos individuos del citado *Primaleón*: de aquel feo escudero Camilote que, enamorado de la también poco agraciada Maimonda, no sólo pretende ser armado caballero sino que, además, se atreve a desafiar a otros caballeros a que le quiten a su amada una guirnalda de flores con virtudes singulares; pero también recuerda las intenciones del caballero Giber que, a pesar de su joroba, su fea catadura y su cobardía, suspira por alcanzar la mano de Gridonia, hija del Duque Nardides (personajes descritos más extensamente en Marín Pina 2003). En ambos casos, la ruptura de la tradicional correspondencia establecida en los libros de caballerías entre hermosura y heroísmo se convierte en un recurso que, por un lado, sirve para destacar por oposición la positividad de los protagonistas, y que, por otra parte, funciona como elemento que propicia el humor. Así ocurre en la continuación palmeriniana y en los relatos de Feliciano de Silva. En ellos habrá que resaltar, sin embargo, un tratamiento perspectivista del argumento que permite especular con sugerentes vínculos con respecto al *Quijote*. Me refiero, concretamente, al hecho de que la trayectoria de personajes como, por ejemplo, Darinel admite varias lecturas según quién la interprete. La peculiaridad de sus sentimientos, de ese amor hacia Silvia que el propio pastor reconoce como imposible, ennoblece al personaje. A través de él el autor introduce una nueva variante literaria del amor al estilo platonista que viene a ampliar los registros sentimentales de su narrativa, al lado del enfoque cortesano y de la lectura más hedonista del amor. Pero si en el caso de Darinel su forma desinteresada de entender la pasión puede concebirse como una postura que lo levanta por encima de sus condicionamientos sociales y le permite alcanzar al-

guna que otra recompensa material (recuérdese que el personaje recibe, junto a Florisel y Silvia una corona de manos de las estatuas de Arpilior y Galatea en la “Aventura del Paraíso de las Coronas y Gloria de Amor”, narrada en la *Primera parte del Florisel de Niquea*), para los demás su actitud es ridícula. La conducta de Darinel es observada, además, desde dos puntos de vista diferentes: el de los protagonistas, que se burlan de él y lo aceptan con la complacencia y la condescendencia que les permite su posición superior, y el del gigante-enano Mordaqueo, que constantemente discute con el pastor. Darinel y Mordaqueo encarnan dos puntos de vista antagónicos de la vida y sus debates, esos *tête à tête* entre dos individuos emparentados por su condición social, que tanto gustan en los palacios imperiales de Constantinopla, revelan una tensión entre idealismo y pragmatismo realista que será de importancia crucial en la creación del *Quijote*:

— ¡Ay, Darinel, Darinel! —dixo Mordaqueo—, iy cómo sería ya bien que dexasses las sandezes de los amoríos, que ya ni tienes edad ni te faltan canas para ser enamorado!

— Mordaqueo —dixo Darinel—, mis pensamientos no pueden envejecer, e mis amores para siempre serán nuevos.

— Ora, por cierto, yo estoy espantado —dijo Mordaqueo— de sandez que tanto dura; cástate, cástate ya, que no es tiempo de ofender a Dios.

— ¿Por qué no hazes tú lo que me aconsejas? —dixo Darinel.

— ¿Y a mí qué me falta —dixo Mordaqueo—, pues tengo bien de comer y beber, para ponerme en cuidado de casamientos? Pues nunca fui aficionado a sandezes de mugeres, ni de tenellas con ellas. (III, cap. VII, 24)

Aunque forjados con materiales diferentes y con una naturaleza bastante dispar, la anterior discusión entre el pastor y Mordaqueo me lleva a pensar en esos diálogos que el hidalgo manchego sostiene con su escudero Sancho. No se trata de proponer una dependencia directa, sino de percibir la efectividad humorística del choque de perspectivas. Interpretando la cita desde una completa libertad, la consideración de los amores de Darinel como una “sandez”, ¿po-

dría ser equiparable a esa locura quijotesca que tan criticada fue por el ama y la sobrina del hidalgo manchego? Esas canas y esa edad de Darinel que, según Mordaqueo, no se avienen con etéreas aspiraciones sentimentales, ¿no eran atributos similares a aquellos que imposibilitaban a Alonso de Quijano para llevar a cabo sus insignes deseos? A pesar de ello, Darinel piensa que sus anhelos no pueden envejecer, del mismo modo que don Quijote se empecina en llevar adelante su propósito caballeresco. Frente a ellos, Mordaqueo y Sancho Panza se nos presentan como dos individuos anclados en una experiencia cotidiana que les lleva a preferir el buen “comer y beber”. Si se quiere, los paralelismos expuestos son improvisados. Aun así, tengamos presente que en su encuentro con Cardenio en Sierra Morena, cuando don Quijote conoce la afición de la amada de aquél hacia los libros de caballerías, no puede dejar de hacer la siguiente recomendación:

Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado junto con el *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Geraya, y de las discreciones del pastor Darinel, y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura. (I, cap. xxiv, 237)

Desde luego, las aficiones lectoras de don Quijote no tienen que ser las mismas que las de Cervantes. No obstante, este último conocía las posibilidades narrativas que le brindaban determinados personajes creados por Feliciano de Silva, de forma que, por debajo de la explícita condena hacia el estilo y la labor del mirobrigense citada más arriba, igual podríamos suponer una velada aceptación de algunas de sus propuestas literarias, unas sendas que llevan a la incorporación de otros personajes con una clara funcionalidad humorística. Considérese el caso de la reina Canionza, una jayana cuya naturaleza humana es cuestionable, pero que en la *Cuarta parte del Florisel* aspira a imitar a las más pre-

ciadas princesas, apoyándose en ese tópico según el cual los caballeros prestan el servicio a sus damas manteniendo con las armas la excepcionalidad de su hermosura. Con ella el autor explota, nuevamente, las posibilidades cómicas derivadas del contraste entre la fealdad y las encumbradas ilusiones de un personaje. En esta ocasión, el desfase existente también admite la modalidad perspectivista. Veamos, por ejemplo, la siguiente descripción:

En el reino de Cinofia donde los hombres todos son de gran grandeza y gestos de canes, hubo una reina que es ésta de que tratamos, llamada Canionza, y pusieronle este nombre porque, además de la facción que en el rostro de can tenía, era toda pintada a manera de onza. Esta reina era muy grande y muy estimada por hermosa entre sus naturales. Y acaeció así, que un gigante, Cinofal su vecino, tullido de su amor, por su fortaleza, pensando casar con ella la pidió por mujer; y ella dijo que lo haría con condición que fuesen a la ciudad de Gaza porque ella tenía deseo de ver si la hermosura de Archisidea que tanta fama tenía, si era igual a la suya, y que en su presencia quince días defendiese a todos los que lo contrario dijese que Canionza, reina de Cinofia, pasaba en hermosura a todas las del mundo. (cap. xxxvii, xlii<sup>v</sup>)

Con base en los predicamentos señalados, huelga decir que la presunción de los cinofales, tanto de esa reina que se ufana de su hermosura como de su enamorado que la defiende, es motivo de risa.<sup>6</sup> El texto lo explicita de forma tajante: “mucho servicio por la causa que estos han dado a reír y dezir donaires sobre su demanda” (cap. xxxvii, xlii<sup>v</sup>).

---

<sup>6</sup> En obras posteriores, esta misma presunción femenina, encarnada, por ejemplo, en el personaje de la fea Duquesa Remondina en la *Tercera parte del Florambel de Lucea*, cobra tintes de cómica locura y se constituye en un claro precedente de la figura de don Quijote: “[la duquesa] está ‘loca’ por atribuirse unos dones que la naturaleza le ha negado (y su locura consiste en no ‘ver’ la realidad sino inventársela a través de los ojos de sus deseos)” (Lucía Megías 1999, 67).

Una vez más, los cortesanos tienen motivos sobrados para exteriorizar su vocación lúdica a través de su encuentro con figuras extrañas y singulares. A pesar de que la confianza que tiene Canionza en el éxito de su demanda se justifica por el hecho de que en realidad ella es la mujer más hermosa entre las de su país, su alteridad y el juego perspectivista quedan desplazados por la importancia que tiene la idílica sociedad caballeresca y cortesana como eje de referencia a partir del cual se interpretan y se celebran los desvíos de la norma.

En este contexto cabe señalar otra modalidad humorística que tiene su origen en la intervención de la magia. Los sabios y encantadores, personajes todopoderosos en los textos caballerescos, demuestran frecuentemente unas habilidades extraordinarias para realizar los más fabulosos prodigios, para levantar quiméricos edificios que deslumbran o para preparar unas ordalías que establecen la excelencia de los protagonistas. Asimismo, conforme evoluciona el género, son más habituales las manifestaciones de una magia que se propone con un valor lúdico y festivo. Esto es lo que se puede comprobar en innumerables episodios de las crónicas de Silva, aunque aquí sólo aportaremos dos ejemplos ilustrativos. En el *Amadís de Grecia*, el caballero epónimo ha logrado superar a los diferentes guardianes que custodian el maravilloso Castillo de las Siete Torres, construido por la maga Zirfea en la isla de Árgenes. Además de evidenciar la talla de su heroísmo, Amadís de Grecia ha logrado rescatar al emperador de Trapisonda, a Lisuarte de Grecia y a Perión de Gaula, que fueron secuestrados por la sabia en los postreros capítulos del *Lisuarte de Grecia*. La aventura termina exitosamente, reestableciendo el orden alterado, pero la conquista del recinto supone la adquisición de la fortaleza en la que vive la hermosa Axiana, hija de Zirfea. No obstante, con la consabida generosidad que se reconoce en los caballeros, Amadís le devuelve a Axiana su castillo y ella piensa sellar la amistad con unos efectos sorprendentes. La joven conduce a sus invitados a un bosque donde su madre ha urdido determinados hechizos y ameniza su estancia en

el lugar con unos sucesos típicos: en medio de una espesa niebla, con el concurso del fuego y la referencia a una fuente, aparece una monstruosa serpiente, dando silbos y bramidos, sobre la que monta Axiana provocando el estupor de sus invitados. Sin embargo, muy pronto el miedo se desvanece y, deshecho el encantamiento, todo acaba con burlas y risas: “aquel rey y los otros rier[o]n de la burla que les avía hecho la infanta” (I, cap. xxxvii, 134).

Los efectos admirables de la magia revelan los poderes de los sabios encantadores, pero también se describen como un medio para divertirse. No es extraño entonces que, a veces, los magos se conviertan en directores de escenas con un notable sabor teatral y sometan la realidad a un control total con el único fin de regocijar a los protagonistas (Río Nogueras 1995), los mismos que dejan por unos momentos de centrar la atención del lector con sus hazañas para habilitarse actancialmente como curiosos espectadores. Todo ello se logra gracias a la invención de unos objetos cuyas virtudes suponen un verdadero desafío a las leyes de la física. En la torre de su fortaleza los magos Alquife y Urganda poseen una poma a manera de espejo sobre un padrón de cobre “[en la que] los sabios vían todo cuanto en el mundo passava y por su voluntad d’ellos los que allí subían y no más de lo que ellos querían que viessen; y a esta causa cosa no les era encubierta” (Silva 1999, cap. lxxvi, 234). Más allá de la originalidad del extraño objeto, interesa resaltar cómo los personajes-espectadores disfrutaban con esa especie de entremés que presencian y que tiene como protagonista a ese infatigable burlador que es Fraudador de los Ardides, siempre dispuesto a urdir sus trampas y preparar sus redes para que caigan en ella los confiados caballeros, como Florarlán y Artexerxes, o esa pareja de viejos verdes en la que reconocemos a Barbarán y a Moncano.

Lejos de agotarse en las posibilidades maravillosas y visuales del episodio, tales invenciones apuntan a un modo de novelar donde campea la diversidad e incluso podemos presumir un cierto relativismo. Me refiero al hecho de que,

en su afán experimentador, Silva conduce las situaciones a sus últimos extremos y, como consecuencia de ello, podemos encontrarnos con una revisión de las pautas tópicas del género. Persuadido por su devoción teatral, ese escritor que escribe una continuación de *La Celestina* y reconduce lo que era una tragicomedia por los cauces de la comedia (Sales Dasí 2001), gusta del enredo, del disfraz y del juego equívoco. Tal vez por ese camino Feliciano de Silva llega a lo que Federico F. Curto Herrero definió como la crítica de la caballería “desde dentro”.<sup>7</sup> Claro está que cuando se apunta la idea de la crítica no deberá pensarse en un cuestionamiento radical de los motivos genéricos imperantes, sino que tendremos que mirar hacia otro lado, hacia el empeño de un escritor por explotar todas las potencialidades narrativas y dramáticas que le permitía su material. De algún modo y generalizando, podría decirse que en los ejemplos sucesivos Silva opera en sentido inverso al recorrido hasta ahora. En las páginas siguientes se observará cómo el eje de referencia idílico, a partir del cual se calibraban los desvíos de la norma, también puede ser puesto en solfa a través de la ridiculización de determinados motivos genéricos, o a través de una mayor libertad y relativismo en el tratamiento de diversos tipos actanciales o de temas característicos de la ficción caballeresca. Este cambio de rumbo no se entenderá en ningún caso como una ruptura con los patrones considerados más arriba, sino que servirá para definir la doble tensión en la que se mueve la pluma de Silva entre lo heredado y lo experimentado, lo viejo y lo nuevo, una síntesis que en última instancia favorecerá la pluralidad de registros narrativos, al apelar por extensión a un destinatario que,

---

<sup>7</sup> “En Feliciano de Silva, la lealtad en amores —uno de los ideales caballerescos del género en su fundación— a la que don Rogel califica de ‘sandez’, es motivo de risa y el tema amoroso, objeto de diálogos rufianescos; abundan, además, las burlas eróticas de matiz picaresco y no están ausentes las tercerías. En esta línea crítica pueden inscribirse también las burlas de Fraudador de los Ardides sobre aspectos heroicos de la caballería” (Curto Herrero 32-33).



junto a su ascendiente aristocrático, también podía tener una procedencia más plural.

El inventario de situaciones en las que se evidencia un distanciamiento de los patrones imperantes en el género podría ser amplísimo. No obstante, intentaré ceñirme a aquellos aspectos que revelen la reinterpretación de motivos capitales de la ficción caballeresca como el amor y la aventura bélica. Con respecto al primer motivo, cabe apuntar dos planteamientos significativos. En primer lugar, la distancia entre los sexos se ha visto reducida en las crónicas de Silva a partir de los constantes cambios de identidad de los personajes, de esas bellas doncellas que toman las armaduras para reivindicar sus habilidades heroicas o de esos aguerridos caballeros que se disfrazan y se convierten temporalmente en atractivas mujeres. Por otro lado, las doctrinas del amor cortesano se verán superadas por distintas opiniones. En cuanto a la fragilidad de las fronteras entre los sexos, hay que decir que el disfraz y el travestismo son dos medios complementarios para alterar ficcionalmente las leyes de la naturaleza y se proponen con un innegable valor teatral, desde el momento en que la adquisición de una nueva identidad y de un nuevo sexo terminan por provocar sorprendentes equívocos. Si a esta capacidad de metamorfosis de los personajes le añadimos la tendencia de Silva a crear seres físicamente idénticos, cualquier criatura de sus relatos estará indefensa ante el complejo juego de apariencias y dobles personalidades. Situándonos en la *Primera parte del Florisel de Niquea*, podemos sorprendernos ante la estrecha semejanza fisonómica del protagonista y su hermanastra Alastraxerea. Esta paridad externa les permite a ambos personajes escapar de situaciones comprometidas, haciéndose pasar el uno por el otro. Sin embargo, la estratagema también tiene sus inconvenientes, a pesar de que éstos sean poco penosos. La princesa Arlanda está enamorada de Florisel, pero como éste, a su vez, lo está de la pastora Silvia, no consigue consumar sus deseos sentimentales y sexuales. El disfraz puede ser el remedio a sus males, por lo que ella toma

la apariencia de Silvia y logra sus propósitos. No obstante, no se conforma con esta aventura fugaz y durante algún tiempo acusa al caballero por su crueldad. En una ocasión, sus caballeros toman como prisionero a Florisel, el cual se hace pasar por Alastraxerea. Luego pasa algo similar con esta última, que esporádicamente se transforma en Florisel, sin que Arlanda descubra estos cambios. Más aun, está tan convencida de que tiene en su poder a su amado que besa a Alastraxerea creyéndola su hombre. En ese instante, “la infanta no podía sufrir la risa de ver cuán ciega la princesa con el presente gozo estava” (cap. XLIV, lxxv). Al igual que su personaje, Silva considera que la pasión amorosa puede convertirse en una fuerza ciega y susceptible de provocar la risa.

El escritor que en múltiples ocasiones ha desarrollado los amores de sus caballeros mediante los códigos cortesanos y deja que los comportamientos y los gestos de sus caballeros emulen retóricamente tópicos familiares de la ficción sentimental, no tiene por qué circunscribirse a un único patrón literario. Del mismo modo que algunos de sus protagonistas tienden a una divinización hiperbólica y herética de sus amadas, puede utilizar como contrapunto otras situaciones mucho más realistas. Marie Cort Daniels, por ejemplo, alude a algunos episodios donde se observa asomos de lesbianismo —“lesbian overtones . . . unmistakable and quite deliberate” (217)—, provocados por esa confusión que derivaba del disfraz femenino del caballero. Pero, junto a este enfoque interesante que permite remontarnos a otras creaciones singulares, como el personaje de Plaerdemavida en el *Tirant lo Blanc*,<sup>8</sup> podemos encontrarnos con que diferentes doncellas inventadas por Silva aparecen en el relato para dar sus opiniones negativas sobre la fidelidad que los caballeros de la estirpe amadisiana profesan a sus señoras. Ahora la utilización del término “sandez” no sólo se aplica a

---

<sup>8</sup> Dentro de la riqueza de matices con la que Martorell describe la pasión amorosa de sus personajes, la joven Plaerdemavida nos muestra su sexualidad a través de un singular voyerismo, actitud que confiere un mayor realismo y humanidad al relato valenciano.

las encumbradas aspiraciones de una criatura como Darinel. Cuando Amadís de Grecia cabalga en la *Tercera parte del Florisel* en busca de su esposa Niquea, a la que cree muerta, su aspecto taciturno y dolorido tiene mucho de quijotesco. Por eso, al cruzarse en su camino Angelea, una doncella requerida de amores por otro caballero, muestra su postura tajante ante los enfermos de amor. Ella le dice al Caballero de la Muerte, como se conocía por entonces a Amadís de Grecia:

Parésceme que no ay ninguno que ame que no sea sandio. Y por no me meter en tal cuenta estoy determinada de no amar. Mas, señor cavallero, apeaos un poco y daréis cevada a esse vuestro cavallo, si no queréis darle la muerte que a vós no podéis daros; que tan delgado está que, assí goze yo, que de delgado vos puede dar consejo en vuestro mal. (cap. xxv, 75)

Durante unas pocas líneas, el texto de Silva parece preludiar algunos famosos atributos de las creaciones cervantinas. Mientras el aspecto demacrado de Amadís podría servir de acicate para la apariencia del hidalgo manchego, también el estado de su montura tiene un cierto parecido con el de Rocinante. Si estos paralelismos carecen de una consistencia plena, no podrá decirse lo mismo de aquellas situaciones en las que el amor lleva a algunos personajes a la locura. Los vínculos del *Quijote* con estas continuaciones amadisianas se deben tener más en cuenta. Silva experimenta con las posibilidades cómicas del amor, que además de una sandez es también una graciosa locura en las páginas de la *Segunda parte del Florisel*. Al menos algo de eso es lo que ocurre en los capítulos XLIV y XLV de dicho texto. Durante una de esas empresas en las que varios caballeros van tras la pista de alguien en una *queste* azarosa, Zahr se encuentra con un personaje bastante peculiar. Dentro de una laguna, un caballero anda dando golpes a diestro y siniestro con su espada. Una doncella intenta aplicarle unos remedios a su cabeza ensangrentada y él permanece absorto en una lid impredecible con las aguas. Frente a tal espectáculo, la reac-

ción de Zahir es de curiosidad, pero, asimismo, debe reconocerse la comicidad del suceso: “El príncipe, pareciéndole cosa de sandez, no pudo estar que no riesse de gana” (cap. XLIV, ccx<sup>v</sup>). Conforme se suceden los hechos, comprendemos las razones por las que ese caballero al que Zahir se dirige como “loco” ha llegado hasta dicho estado. Su esposa, que nunca lo amó, se ha marchado con otro caballero tras ser requerida de amores. Para colmo de males, cuando el caballero agraviado fue detrás de su mujer y su enemigo, no pudo obtener otra cosa que las burlas de una esposa poco fiel y bastante cruel. El amor perdido es la causa de la locura de este caballero que cree ver reflejada en las aguas de la laguna el rostro de aquel que se llevó a su esposa. El engaño está en los orígenes de un comportamiento que parece risible, pero que también es peligroso. Cuando Zahir intente llegar hasta el loco, éste matará su caballo. Cuando el caballero sandio es finalmente reducido y atado con grillos y esposas dentro de su castillo, empezará a clamar colérico buscando una solución a su aprisionamiento. Sólo que, al ser liberado, matará con su espada a su salvador. Por unos momentos, el episodio combina tonos dramáticos con escenas humorísticas. El caballero engañado recupera su libertad y vuelve a adentrarse en la laguna. Sus movimientos vuelven a cobrar una dimensión ridícula: “todos reían de lo ver” (cap. XLV, ccxiv<sup>v</sup>). Sin embargo, el singular personaje termina ahogándose en la laguna. Al final del episodio, el lector ha sido testigo de una mezcla tragicómica en la que cabe considerar varios aspectos. Por una parte, la presentación de un matrimonio poco idílico, en el que lejos de lecturas retóricas destaca la figura de la esposa. Por otra parte, la incorporación de la figura del loco que hace reír con sus actos extraños, pero que, al perder la razón, puede transformarse en una criatura peligrosa para los demás. Es en este último sentido donde deberemos inscribir posibles dependencias de Cervantes para con Feliciano de Silva, un autor que insistirá una vez más en el motivo de la locura en la *Tercera parte del Florisel*.

El episodio que comento a continuación está vinculado estrechamente al motivo del disfraz y a las consecuencias equívocas que puede acarrear un cambio externo de identidad. El caballero Agesilao, disfrazado de doncella sármata, es arrojado por una tormenta al reino de Galdapa. La hermosura de Agesilao-Daraida desencadena inmediatamente la pasión amorosa de los reyes del lugar, Galinides y Salderna. Mientras la reina, mucho más avisada y observadora, duda de la verdadera condición femenina de Daraida, su esposo procede a una divinización herética de la joven que tiene mucho de cuestionamiento y ridiculización de las típicas manifestaciones del amor cortesano:

iÓ, diosas Venus y Palas, tened paciencia en la fuerça de los amores y de las armas ante la diosa Daraida, la cual yo mando que mi reino por tal adorada sea, para cuyo principio yo pondré principio a tal adoración!

Y luego de rodillas la adoró él y todos tras él cuantos presentes estavan. (cap. LXXXI, 257)

Si en otros contextos la forma de actuar del enamorado monarca podía ser interpretada de acuerdo con determinados patrones literarios, aquí resulta chocante, pues el rey no sólo no sabe interpretar acertadamente las apariencias, sino que su actitud contrasta abiertamente con la de su esposa. A diferencia de Galinides, Salderna utiliza unas armas menos etéreas para intentar gozar de Daraida. Certificada de la condición masculina de la supuesta doncella, se comporta de manera provocadora. Se muestra como una mujer lasciva,

haziendo dormir a Daraida, teniendo toda la noche una hacha encendida para poder con la vista gozar de verla, ella se acostava contino con las más ricas camisas y posturas de cabellos y que más acrescentavan su hermosura, con tocados de mucha pedrería, paresciéndole que no era possible resistir a la fuerça de su vista. (cap. LXXXII, 259)

Como en el episodio anteriormente citado, la aparición de un tercero viene a romper la estabilidad matrimonial. En ambos casos el amor invita a los personajes a reaccionar de forma diferente y son siempre las mujeres quienes parecen poseer un sentido más realista de la experiencia sentimental. Los hombres aparentan estar fabricados en otros moldes, puesto que si bien el rey de Galdapa no sufre por haber perdido a su esposa, el rechazo de Daraida a sus solicitudes le provoca unas consecuencias similares:

el rey quedó con tanta pena, y tanto le creció y tanto el sueño le quitó que vino de todo punto a ensandecer y salir de su juicio. Y así andava sin que otra cosa dixesse mas que “¡Ay, cruel Daraida!” o “Mi Daraida” y en ál no tenía sentido, tanto que lo uvieron de encerrar y tener en prisión como a persona sandía, de que Daraida rescibió mucha pena e si él le diera lugar antes de perder el seso ella en secreto lo desengañara. (cap. LXXXI, 258)

Aparte de las hiperbólicas consecuencias del amor, me interesa destacar cómo Galinides pierde la conciencia de la realidad inmediata. Según el narrador, la pena se intensifica y le quita el sueño, hasta el punto en que enloquece y pierde el juicio. A partir de esta evolución psicológica, ¿podríamos suponer que Cervantes llegó a conocer este episodio en concreto? ¿Le pudo servir de estímulo creativo o era un suceso demasiado puntual? Cualquiera que sea la respuesta, no son menos evidentes ciertas semejanzas a la hora de describir cómo surge esa enfermedad mental que llevará al famoso hidalgo manchego a dejar de ser Alonso de Quijano para convertirse en don Quijote. Recuérdese lo dicho en el primer capítulo del texto cervantino: “él se enfrascó tanto en su letura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (I, cap. I, 32). Habría que ser muy ingenuo para no advertir las disparidades existentes entre el enloquecimiento

del rey de Galdapa y el de Alonso de Quijano. El primero pierde el juicio porque sus sentimientos amorosos no son correspondidos y el segundo por su desmedida afición lectora, causa lógica de acuerdo con el supuesto objetivo de Cervantes de criticar el género caballeresco. Difiere asimismo la posterior trayectoria de ambos individuos, puesto que si el monarca tiene que ser internado para curarse, Alonso de Quijano, convertido ya en don Quijote, no puede ser recluido en sitio alguno, pues de lo contrario no podría llevar a cabo esas aventuras que constituyen el entramado narrativo de la historia cervantina. A pesar de todo esto, el motivo de la locura identifica a ambos individuos en tanto que sirve como instrumento paródico: de las consecuencias del amor o de la lectura de textos caballerescos.

En contextos diferentes, ciertos detalles permiten especular con la hipótesis de una lectura, más que atenta, de las crónicas de Silva por parte de Cervantes. Incluso cabría apelar a la común afición de ambos autores por el humor, aspecto que se resuelve por cauces distintos, pero que también es posible utilizar como elemento vinculante. Y digo esto, porque en las obras de Feliciano de Silva, además de superarse desde un prisma perspectivista los códigos amorosos imperantes en la literatura de la época, no puede echarse de menos la reinterpretación de algunos tópicos relativos a la descripción del caballero. Desde luego que los protagonistas de Feliciano deslumbran por sus aptitudes heroicas. Desde luego que estos personajes se enriquecen con nuevos atributos que consolidan su perfil cortesano y destacan su inimitable etopeya. Sin embargo, habrá que considerar que, en algunas ocasiones, Silva se propone jugar con la infalibilidad de tales criaturas. O dicho de otro modo: el caballero literario está adornado con los trazos más idílicos que imaginaron los autores del género y su trayectoria se inscribe en un nivel superior en el que cada suceso es un éxito. Ahora bien, el escritor de Ciudad Rodrigo va más allá de las plasmaciones descriptivas habituales cuando hace que varios de sus personajes sean burlados. Ya no sólo serán los

enanos, los pastores o los campesinos quienes se conviertan en objeto de mofa, sino que también los caballeros están expuestos a ser víctimas de otros seres más astutos que les dejan en evidencia y los superan con sus gracias. El principal responsable de esta, llamémosle, crítica desde abajo de la caballería es Fraudador de los Ardides. Las peripecias de este individuo también eran familiares a Miguel de Cervantes, que si bien no lo menciona en las dos partes de su inmortal novela, sí lo cita en la comedia *Pedro de Urdemalas* como término de contraste de Brunelo el gran “embaidor”.<sup>9</sup> Uno y otro son seres ingeniosos cuyas industrias representan un serio riesgo para la integridad del orden establecido. Centrándonos en Fraudador, diremos que, en principio, su faceta más característica es la de ser un ladrón de caballos, aunque este oficio parece ser la excusa utilizada por Silva para introducir en el relato a dicho personaje, ya que en ningún momento se hace referencia a los beneficios materiales que éste obtenía con sus fechorías. Las acciones de esta criatura, de las que ya he hablado en otro lugar (2003, 103-04), suponen una continua infracción del orden establecido, y dichas andanzas afectan directamente a diversos entes ficticios de las crónicas del mirobrigense. Para empezar, digamos que todos los personajes de las distintas narraciones en las que aparece Fraudador están a merced de sus ingeniosas tretas, desde las damas más encumbradas hasta los caballeros más diestros. La carga subversiva de este burlón cuatrero podría significar una amenaza para los demás. Sin embargo, Silva, lejos de enfocar sus actos incidiendo en su lado criminal, explota las posibilidades humorísticas de sus

---

<sup>9</sup> “MALD. Brunelo, el grande embaidor,  
ante ti retire el paso.  
Con tan grande industria mides  
lo que tu ingenio trabaja,  
que te ha de dar la ventaja,  
*fraudador* de los ardides.  
Libre de deshonra y mengua  
saldrás en toda ocasión,  
siendo en el pecho Sinón,  
Demóstenes en la lengua” (Cervantes 2000, vv. 1781-90, 1109<sup>b</sup>).



engaños. Sus burlas ponen sobre aviso a los héroes y cuestionan su habitual condición infalible. Mientras Fraudador roba las monturas de sus víctimas, roba los vestidos de las doncellas andariegas, deja encerrados a los protagonistas en cualquier lugar improvisado o llega a burlarse de la propia naturaleza del oficio caballeresco. El lector se divierte con esta especie de inversión de las pautas genéricas dominantes, pero, además, las aventuras relatadas se proponen como una fractura de la hegemonía total de los estamentos superiores. Con su inestimable habilidad para dominar los más distintos registros y situaciones, Fraudador accede a la ficción como un tipo singular y novedoso, a mitad de camino entre el tipo anticaballeresco y el rufián.<sup>10</sup> Después de sus burlas, amonesta a sus víctimas sobre la necesidad de ser más precavidas. Por instantes, se le define como un predicador: “vos deuríades tomar oficio de predicador, pues tan buenos exemplos dais” (Silva 1568, I, cap. XLII, xlix<sup>v</sup>). Se trata de un predicador que se expresa con un estilo adecuado a cada circunstancia, aunque lo más normal es que sus sermones se opondan abiertamente al alambicado hablar retórico y cortesano de damas y caballeros por su tono mucho más popular basado en las comparaciones con animales: “Semejo gato que juega y retoça con los mures para cevarse después en ellos y dexallos muertos, como yo me cevaré en vuestro caballo y palafrén passadas las burlas y dexaros é muertos de enojo” (cap. XLII, xlix<sup>v</sup>).

Las burlas y enojos de Fraudador seguramente no pasaron desapercibidos a la imaginación de Cervantes. Al menos se constituirían como un referente válido para perfilar algún que otro episodio del *Quijote* o caracterizar la etopeya de algún personaje. Veamos unos pocos ejemplos. Según la lógica narrativa habitual en los relatos caballerescos, cada infracción del orden establecido comporta su correspondiente respuesta. De este modo, en la *Tercera parte del Florisel*,

---

<sup>10</sup> Su papel narrativo ha sido vinculado a las burlas de otros individuos que recorren las páginas del género caballeresco como Grador, el Caballero Encubierto del *Platir*, o el Caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*. A este respecto, véase Herrán 2003.

después de sufrir el robo de tres de sus caballos a manos de Fraudador, Daraida y su compañía llegan a las puertas de un castillo y demandan información sobre el paradero de su agresor. Una dueña “assaz vieja” se ofrece a ayudar al protagonista, conduciéndole a él, a Barbarán y a Moncano por las oscuras estancias de su fortaleza. Lo que en otros contextos podría ser interpretado como un descenso a los infiernos, en tanto que la oscuridad del recinto hace presagiar un peligro inesperado, se convierte en una aventura que pone a prueba la paciencia de Daraida. Y ello es así, porque la dueña la ha llevado, “sin saber por dónde ivan”, hasta una cámara enigmática cuyo secreto no adivina en primera instancia, si bien el ruido que la doncella sármata y sus viejos acompañantes escuchan tras dejarlos su guía es preludio de algún nuevo engaño: “y como d’ellos se apartó [la dueña], oyeron un sonido como de puerta de golpe de hierro que se cerrava” (cap. LVII, 170). Estas sospechas no tardan en confirmarse. Inmediatamente nos cuenta el narrador cómo

dos donzeles con dos hachas vieron venir, y con ellos venía Fraudador de los Ardides. Y ellos se hallaron metidos en una cuadra grande, dentro de una jaula de varas de hierro muy alta y muy grande, y luego vieron que avían sido burlados. Fraudador llega e riendo como les vio, dixo:  
— ¡Ó, válanme los dioses! ¡Qué tres hermosos papagayos, los dos pardos y el uno de color que nunca le vi más hermoso! (170)

En contextos muy distintos y con propósitos diferentes, aparece ahora el motivo de la jaula en la que queda prisionero un personaje reputado. Si en el *Tirant lo Blanc* era el mítico rey Artús quien, de manera imprevista, residía en una jaula en Constantinopla,<sup>11</sup> y, más de un siglo después, los

---

<sup>11</sup> “Dins una molt bella gàbia, ab les rexes totes d’argent” (cap. CXCI, 452), nos dice Martorell. Para una descripción y comentario detallado del episodio donde se enmarca la presencia del mítico rey, se recomienda la lectura de Hauf (1990).

amigos de Alonso de Quijano tramaron una estratagema para que el hidalgo manchego regresara a su casa dentro de otra jaula, Feliciano de Silva reincide en las ingeniosas burlas de Fraudador para demostrar cómo la astucia puede superar el poder de la espada y para ofrecer a los lectores un cómico entretenimiento. Esta diversión prosigue cuando, al día siguiente, sin que los prisioneros hayan tenido ocasión para comer ni dormir,

vinieron seis cavalleros y la dueña y su hijo con las donzellas del castillo, con un hombre tañendo con un salterio y una flauta; y todos travados por las manos andavan alrededor de la jaula dançando, e sin dezir nada los miravan riéndose. Y esto era para ellos a par de muerte. Y desque una pieça assí anduvieron, callando la flauta ellos començaron a cantar un cantar que assí dezía: “cavallero de persona que no queréis ser picaça, tened la jaula por [maça] e servirnos eis de [mona]”. Y como esto dixeron, dieron una gran grita de plazer. (172)

A diferencia de otros episodios aludidos al principio de este trabajo, aquí no son los enanos, pastores o gente de baja condición quienes sirven como personajes ridículos para provocar la risa. Como en una especie de mundo al revés, es el propio protagonista quien resulta escarnecido, del mismo modo que lo fue don Quijote tantas veces. Aunque, en este caso, hay una diferencia fundamental. Silva se permite la licencia de contravenir los tópicos caballerescos, utilizándolos como instrumento humorístico, pero sin llegar a renunciar al heroísmo de sus protagonistas. Frente a don Quijote, Agesilao-Daraida podrá ser objeto de burlas, podrá aparecer como individuo falible, pero sus capacidades quedarán intactas. De ahí que, molesto por las chanzas de sus burladores, enfadado con esa invención que le hace estar en el centro de una muela, airado por la identificación que le equipara con un papagayo o con una mona, reacciona furibundo y con un golpe de su espada “dio en una de las barras de [la] jaula tal golpe que la hizo dos partes” (172).

Al final de la aventura, el caballero travestido ha conseguido liberarse de una situación poco honrosa. Su fuerza física y su habilidad en el manejo de la espada le han permitido contrarrestar las maquinaciones de ese Fraudador que, en ocasiones, convierte a los caballeros en individuos grotescos. Por su parte, Silva no renuncia a explotar las posibilidades de tales episodios. Recurrir a Fraudador le suministra un potencial cómico notable y, con base en él, hará que otros personajes principales y otros motivos imperantes en el género resulten escarnecidos por las armas del ingenio del de los Ardides. En todo caso, tales aventuras se plantean como una dialéctica entre los tópicos establecidos y su misma trasgresión, que no se resuelve en favor de ninguno de los términos en litigio. Esto es, las burlas y victorias de Fraudador alternarán con sus huidas precipitadas, mientras que los caballeros, después de ser escarnecidos y agraviados, también tendrán la oportunidad de desquitarse. Ésta es la forma de proceder de Silva, de un autor que da los primeros pasos en el cuestionamiento de las pautas tópicas, sin renunciar a ellas ni traspasarlas por completo como lo hizo Cervantes décadas después. A pesar de esta diferencia de grado y de concepciones artísticas, reténgase un dato muy importante a efectos de la estética literaria de las ficciones caballerescas. La falibilidad del mundo caballeresco y de sus héroes y la opción elegida de convertir determinados gestos o personajes en argumentos risibles revela un distanciamiento del autor con respecto a sus propias ficciones. Este distanciamiento intencionado, irónico si se quiere, hace palpable la conciencia que Silva y el mismo Cervantes tienen de tales relatos como ficción pura y, por tanto, modelable más allá de las exigencias de la realidad empírica. A partir de esta perspectiva se puede interpretar, por ejemplo, la utilización que hace Fraudador de otros motivos típicos de los libros de caballerías para urdir sus engaños y, consiguientemente, plantear otras situaciones cómicas.

En páginas precedentes, al hablar del papel de los sabios encantadores como directores teatrales, ya aludíamos a esa

poma mágica en la que los caballeros y las damas presenciaban unas singulares aventuras ocurridas en lugares remotos. Esos episodios seleccionados por los magos se convierten en un entremés festivo que colma el ansia de diversión de los protagonistas. Uno de ellos, como ya lo mencionábamos, tiene como actores a Fraudador y a los caballeros Florarlán y Artaxerxes. Mientras estos últimos recorren la ínsula de Guindaya “a probar las aventuras para ganar prez y honra”, el de los Ardides les sale a su encuentro y les ofrece la posibilidad de visitar “una hermosa aventura que no muy lexos de aquí ay” (Silva 1999, cap. LXXVI, 235). Conforme evoluciona el género del libro de caballerías, la noción de “aventura” se va ampliando. Además de entenderse como un encuentro con lo desconocido, en el que el caballero ejercita sus dotes caballerescas y a través de la acción va forjándose una identidad prestigiosa, la aventura también se impregna de un carácter visual en tanto que supone la admiración de quiméricas maravillas. De acuerdo con ello, los caballeros andantes, en general, y aquellos de Silva, en particular, se adentran en recintos encantados en los que los magos han planteado unas ordalías extraordinarias o unos efectos que permiten visualizar los secretos más recónditos del alma humana. Así las cosas, en dichos lugares los personajes pueden descubrir los sentimientos de sus amados o amadas, contemplando la figura de unos individuos encantados que al mirarlos adoptan la forma del ser querido o cuyo corazón se transforma fugazmente en una imagen parlante. Teóricamente, nada queda oculto a los poderes de la magia. Conocedor de estos prodigios, la aventura a la que Fraudador promete conducir a sus víctimas es de tal naturaleza que “subiendo a aquella cuadra donde está aquella ventana sabréis el corazón de todos los que fuerdes en compañía hasta la corte” (235). Como en otros casos, la actitud confiada y la curiosidad de Florarlán y Artaxerxes da pábulo a la culminación del engaño tramado por su burlador. Cuando los caballeros entran en esa supuesta casa hechizada en mitad de un prado, Fraudador los deja encerrados y les roba sus monturas. El episodio culmina de forma similar a

como ha ocurrido en diversas aventuras protagonizadas por el indómito ladrón: su astucia le ha permitido derrotar a los caballeros. No obstante, la configuración y ubicación de la aventura requiere otros comentarios. En su condición de entremés, el episodio sirve de regocijo a aquellos protagonistas que miran entusiasmados la poma mágica de Alquife. El efecto cómico tiene como destinatarios unos espectadores que se integran plenamente en el orden idílico del discurso. Sin embargo, ahora esos individuos ubicados en una posición de privilegio, no se ríen de unas criaturas socialmente inferiores, sino que disfrutan viendo los enredos que han sufrido seres como ellos. Por otra parte, en el contexto del propio entremés se adivina ese distanciamiento desde dentro del universo ritualizado de la ficción, pues Fraudador ha utilizado para sus maquinaciones la credulidad de sus víctimas en esos hechos fantásticos y excepcionales que son producto de la magia. Por decirlo de algún modo, Fraudador se ha burlado de Florarlán y Artaxerxes, pero también lo ha hecho de los tópicos motivos ficcionalizados que rigen el discurso. A su vez, estas prácticas han provocado la risa de unos espectadores cuya condición de observadores se justifica por la aceptación de las posibilidades ilimitadas de la magia. De esta manera, se han fundido en un mismo episodio las dos perspectivas, desde arriba y desde abajo, que hemos ido desglosando en esta exposición.

La participación de Fraudador en los relatos de Silva es fundamental para incorporar argumentos cómicos, pero, sobre todo, para parodiar las mismas pautas asumidas por todos los personajes ficticios del relato. En este nivel actancial, los gestos del ladrón de caballos tienen un carácter subversivo, puesto que parodian la misma esencia que respalda la ficción caballeresca. Ahora bien, ese ir más allá de los tópicos tiene sus límites. Fraudador puede engañar a los demás y mofarse de las costumbres habituales de sus víctimas utilizando sus mismos registros. Puede parodiar, por ejemplo, los encuentros individuales atacando a un caballero anónimo lanzándole pedradas (Silva 1568, II, cap. XI). Sin

embargo, su evolución no lo lleva estar fuera de la ley, sino que, por el contrario, su trayectoria lo habilita como un nuevo personaje que sirve para entretener a los cortesanos. Como Busendo o Darinel se convierte en un personaje de pasatiempo. No extraña entonces que la hermosa Diana diga de él lo siguiente: “en mi vida vi hombre con más gracia, y si lo tuviéramos aquí para passar tiempo, no sintiera con su conversación la falta de las deleitosas salidas de nuestras aventuras” (Silva 1568, II, cap. XLIII, lxxx<sup>r</sup>). Llegados a este punto, a una situación en la que las bromas de Fraudador son aceptadas por los personajes que, a veces, sufren sus consecuencias, pero que también gustan de su astuta ingeniosidad, mientras esta criatura se dispone a integrarse en el orden establecido, hay un rasgo de su etopeya que no debe quedarse en el olvido. Fraudador es tan osado y tan atrevido como cobarde. Y esa cobardía, precisamente, pudo servir quizás de acicate al propio Cervantes para trazar el retrato del bueno de Sancho Panza. Desde luego, el agudo ingenio de aquél no tiene nada que ver con la aparente simplicidad de este rústico aldeano. Sin embargo, igual que Cervantes percibió la singular catadura moral de Fraudador, también podría haberse percatado de que su cobardía era un atributo que contribuía a forjar su sentido práctico de la existencia. En ese momento, el personaje de Sancho, forjado según la crítica en unas fuentes folclóricas, podría contar asimismo entre sus antepasados literarios con un individuo que al menor asomo de peligro huía desesperadamente: “más quiero que digan que huye Fraudador, que no que digan mis hijos que su padre salió a siete y le mataron” (Silva 1568, II, cap. XLII, lxxix<sup>r</sup>).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> A su vez, el mismo Fraudador contaba con unos modelos literarios que no habría que buscarlos muy lejos, ya que el propio Silva, en su *Segunda comedia de Celestina*, dio vida a un criado como Pandulfo, bravucón y cobarde, que en previsión de algún infortunio por su participación en la conquista de Polandria, amada de su señor Felides, se expresa en términos muy parecidos a los empleados por el de los Ardides: “Que más vale que digan aquí huyó Pandulfo, que no que digan aquí murió el malogrado de Pandulfo; que no me parió mi madre para cevo de buitrera de los amores de Polandria” (cena II, 130).

Tengan o no mucha viabilidad estos vínculos hipotéticos, lo cierto es que la imaginación creadora de Feliciano de Silva se constituyó en un hito decisivo en la evolución de un género como el caballeresco que tiene en el *Amadís de Gaula*, esa obra que tanto admiraba el hidalgo manchego, su modelo fundacional. Inspirado también por la lectura de los cinco libros reescritos y compuestos por Garci Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva se acercó a la saga amadisiana como algo más que un simple continuador. Con su pluma, su inventiva y las posibilidades que le ofrecían sus múltiples lecturas, intentó experimentar con unas fórmulas narrativas que se amoldaran a los gustos del público de su época. El humor fue un instrumento idóneo para conseguir este objetivo. Fue un motivo que le permitió enriquecer los contenidos heredados, pero que, a su vez, le brindó la posibilidad de contradecir los esquemas tópicos por el camino de la parodia y la risa. En estas páginas sólo hemos aportado algunos ejemplos. A través de ellos, el humor se revela como aspecto clave para entender el alcance estético y literario de su propuesta narrativa. El humor y la comicidad sirven como ingredientes distensivos, se utilizan con una finalidad lúdica y de entretenimiento, pero, a su vez, van más allá de las prácticas genéricas imperantes. Tales prácticas derivan de una actitud que no es exclusivista, ni está basada en unos presupuestos dogmáticos. Por el contrario, la introducción de episodios y personajes cómicos o de situaciones ridículas responde a una labor de síntesis de temas y tradiciones distintas. Forma parte de un enfoque donde la libertad creadora concede una importancia similar a las referencias clásicas, convertidas en espejo para conductas admirables, o a las burlas narradas con una variedad insólita de matices. Las bromas se materializan en crueles insultos, las tramas astutas ponen a prueba la paciencia de caballeros y damas y los gestos cómicos son captados y explicitados por la ingenuidad infantil de personajes como la niña Fortuna.<sup>13</sup> Junto a estas modulaciones de la

---

<sup>13</sup> A través de la mirada ingenua de esta hermosa descendiente de la stirpe amadisiana accede a la ficción una perspectiva autorial tierna y



risa, el vaivén armónico del acordeón se desplazará igualmente desde los crueles encuentros del campo de batalla, descritos a veces con una morbosidad notable, hasta las lides menos sangrientas en que los caballeros gozan de la protección de unos magos benevolentes, pero en ocasiones burlones. En última instancia, el humor determinará la presentación plural de las relaciones amorosas, de unos lances que se inspiran en las doctrinas convencionalizadas a través de los tópicos del amor cortesano o que pueden asumir, de pronto, una dimensión más natural, más sexual, más pícaro y más hedonista. Seguramente, en esta última perspectiva tuvo mucho que ver la inmersión de Silva en la tradición celestinesca. No digo con ello que el mirobrigense trasladara a sus relatos caballerescos el ambiente prostibulario de la tragicomedia de Rojas, sino que reutilizó los elementos que iban más allá de los convencionalismos literarios al uso. Esta voluntad de ir tras novedosas experiencias contribuyó a la atención prestada a otros personajes secundarios cuya participación ampliaba el espectro actancial reservado a los heroicos caballeros y las deslumbrantes princesas. A medida que Silva ampliaba el campo temático de sus obras, accedían a la ficción dueñas y doncellas lascivas (Lucía Megías y Sales Dasí 2005; Aguilar Perdomo 2004), ancianos libidinosos, adúlteros, criados que pretenden gozar de los mismos favores sexuales que sus amos, jóvenes damiselas que entablan diálogos narcisistas y con un tono erótico que ya estaba presente en algunos poemas anónimos de la época.

---

condescendiente. Dado que Fortuna es sólo una niña, su capacidad para interpretar la realidad permite plantear motivos ambivalentes. Por un lado, cuando contempla la fealdad de la enana Ximiaca, se abraza a su madre, porque tiene miedo de una figura tan extraña y diferente (Silva 1999, cap. lxxviii, 211). Pero si esta reacción de temor provoca la risa del resto de los personajes, otras veces sus caprichos despiertan las fibras más sensibles de los magos, obligándolos a transformar la realidad para complacerla (cuando Fortuna descubre las ropas fabulosas de la infanta Leónida, empieza a llorar porque quiere tener otras iguales. En ese instante, los sabios “con mucha risa hicieron de suerte que a ella parecía, y a los que la miraban, estar vestida de otra semejante ropa que la infanta Leónida, con que la niña se halagó y quedó muy contenta” (Silva 1999, cap. lxxxvi, 269).

Si los relatos de Feliciano de Silva eran tan extensos, en muchos casos ello se debía a la intención amplificadora del autor. Pero, al mismo tiempo, se veía propiciada por la gran variedad temática y de personajes, a veces situados al margen de la realidad dominante, que discurría con sus apetitos y su desenfado por los folios de sus crónicas. Sin duda alguna, esta pluralidad favoreció el ejercicio de la risa y la fórmula literaria empleada por Silva tuvo unas importantes repercusiones en la evolución del género caballeresco. Influyó en aquellas obras de la segunda mitad del *xvi* en las que el humor era un motivo de capital importancia,<sup>14</sup> y sobrepasó los mismos límites de la imprenta para aterrizar en esos textos manuscritos de finales de la centuria donde campeaba a sus anchas la imaginación desbordada, la comicidad y la literatura de pura evasión.<sup>15</sup> Quienes intentaron revitalizar el género por el camino de la exageración fueron tal vez demasiado lejos, hasta el punto en que las tan traídas y llevadas condenas cervantinas hacia el género bien podrían tener como objeto de crítica estas narraciones muchas veces desahoradas. De Feliciano de Silva no podremos llegar a decir tanto. A modo de propuesta interpretativa, lo situaremos en una etapa de transición entre el *Amadís de Gaula* y el *Quijote*. Al primero lo imitó y lo enriqueció con nuevos aportes, al segundo le pudo suministrar ideas, situaciones argumentales

---

<sup>14</sup> Es justo destacar que no fue Silva el único autor de libros de caballerías de la primera mitad del *xvi* que se ocupó de los motivos cómicos. Afortunadamente, el mejor conocimiento de estos relatos permite hallar la presencia de dichos elementos en otros títulos. A este respecto, véanse Bognolo (2002), Cuesta Torre (2002) o Río Nogueras (2004).

<sup>15</sup> Según Carlos Alvar y José Manuel Lucía, dentro del género caballeresco castellano es posible delimitar una propuesta de “entretenimiento” que arranca de relatos como el *Espejo de príncipes y caballeros* o el *Belianís de Grecia* y se perpetúa en los libros manuscritos: “un modelo narrativo en donde la estructura, la verosimilitud, el cuidado en el lenguaje estarán supeditados al humor, la hipérbole, la concatenación de aventuras y la mezcla de géneros” (Alvar y Lucía Megías 2004, 41). El propio profesor Lucía también se ha centrado en el humor como uno de los motivos característicos de los textos manuscritos (1996). Sobre este mismo tema son de gran interés las aportaciones de Marín Pina (2002a y 2002b) sobre el *Clarisel de las Flores*.

o una tendencia hacia el humor y la complicidad con sus lectores que Cervantes entendió perfectamente, aunque disfrazara sus similitudes estéticas con Silva detrás de una crítica irónica a su estilo complejo y tan difícil de entender que ni el mismo Aristóteles podría desentrañarlo. Por encima de estas condenas, debemos concederle a Silva por lo menos el mérito de haber sido un escritor muy versátil, que igual podía levantarse a las cumbres de los diálogos manieristas, cargando su discurso de una retórica desbordante, como dejar en evidencia los tópicos con sus burlas y “sandezes”.

### Obras citadas

- Aguilar Perdomo, María del Rosario. “Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”. *Voz y Letra* xv/1 (2004): 3-24.
- Alvar, Carlos y Lucía Megías, José Manuel: “Introducción”. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Eds. C. Alvar y J.M. Lucía Megías. Barcelona: De Bolsillo, 2004. 9-57.
- Bognolo, Anna (2002): “El *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”. *Edad de Oro* xxi (2002): 271-88.
- Bouza, Fernando. *Locos, enanos y bombres de placer en la España de los Austrias*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Ed. F. Sevilla. Madrid: Castalia, 2000.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. “El rey don Tristán de Leonís el Joven [1534]”. *Edad de Oro* xxi (2002): 305-47.
- Curto Herrero, Federico Francisco. *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo xvi*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- Daniels, Marie Cort: *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*. Garland: New Cork/London, 1992.
- Eisenberg, Daniel. “El humor de *Don Quijote*”. *La interpretación cervantina del “Quijote”*. Madrid: Compañía Literaria, 1995. 99-144.

- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*: Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Hauf, Albert. "Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*". *L'Aiguadolç (Homenatge al 'Tirant lo Blanc')* 12-13 (1990): 13-31.
- Herrán, Emma. "Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: El Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico". *El Humor en todas las épocas y culturas. Cd Actas del IX Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003. 1-15.
- Lucía Megías, José Manuel. "Libros de caballerías manuscritos". *Voz y Letra* VII/2 (1996): 61-125.
- \_\_\_\_\_. "Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos. XII. Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* LIV/1 (1999): 33-75.
- \_\_\_\_\_. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos". *Edad de Oro* XXI (2002a): 9-60.
- \_\_\_\_\_. "Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: de los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín". *Edad de Oro* XXI (2002b): 449-539.
- \_\_\_\_\_. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: Sial, 2004.
- \_\_\_\_\_ y Sales Dasí, Emilio José. "La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* V (2002): 9-23.
- \_\_\_\_\_ y Sales Dasí. "La otra realidad social en los libros de caballerías: 2. damas y doncellas lascivas". *Actes del X Congrès Internacional de l'AHLM (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2003)*. Ed. R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. 1007-22.
- Marín Pina, María Carmen. "*Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea". *Edad de Oro* XXI (2002a): 451-79.
- \_\_\_\_\_. "El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea". *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote)*. *Poética, lectura,*

- representación e identidad*. Ed. E. León Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (2002b): 245-266.
- \_\_\_\_\_. *Primaleón (Guía de Lectura)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanch*. Ed. A. G. Hauf. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- Río Noguera, Alberto del. "Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías". *Medioevo y Literatura. Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. J. Paredes. Granada: Universidad iv, 1995. 137-49.
- \_\_\_\_\_. "Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*". *Literatura caballeresca entre España e Italia (del Orlando al Quijote)*. Ed. F. Gernert. Dir. J. Gómez Montero y B. König. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/CERES de la Universidad de Kiel, 2004. 53-65.
- Sales Dasí, Emilio J. "Feliciano de Silva, aventajado 'continuador' de Amadises y Celestinas". *La Celestina, v Centenario (1499-1999)*. Ed. F.B. Pedraza, R. González y G. Gómez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 403-14.
- \_\_\_\_\_. "Feliciano de Silva como precursor cervantino: El 'sermón' de Fraudador". *Voz y Letra* xiv/2 (2003): 99-114.
- \_\_\_\_\_. *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Silva, Feliciano de. *Primera y segunda parte del Florisel de Niquea*. (Amadís X). Valladolid: Nicolás Tierra, 1532.
- \_\_\_\_\_. *Cuarta parte del Florisel de Niquea*. Zaragoza: Pierrez de la Floresta, 1568.
- \_\_\_\_\_. *Segunda comedia de Celestina*. Ed. C. Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tercera parte del Florisel de Niquea*. Ed. J. Martín Lalanda. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Lisuarte de Grecia (Ama. vii)*. Ed. E. J. Sales Dasí. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Amadís de Grecia (Ama. ix)*. Ed. A. C. Bueno y C. Laspuertas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.



## **Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes**

Ricardo Cuéllar Valencia  
*Universidad de Valladolid*

*Para Dora Helena Tamayo y Hernán Henao (+),  
amigos inolvidables.*

El prólogo como género literario, nace en la antigüedad greco-latina, y se consolida como tal en el Siglo de Oro español. Va a ser Miguel de Cervantes el principal hacedor del prólogo como género, en tanto hace de él un anti-prólogo gracias a la crítica a la tradición, la introducción de personajes narrativos, la creación del lector moderno, y la propuesta de una poética, una teoría de la literatura y una crítica literaria.

*Palabras claves:* Prólogo ; Siglo de Oro ; Narración ; Lectores ; Poética ; Crítica Literaria.

### **Some Considerations Regarding the Prologues by Miguel de Cervantes**

The prologue, as a literary genre, was born in ancient Rome and Greece and consolidated into what we now know during the Spanish Golden Age. Miguel de Cervantes is the principal creator of the prologue as genre, because he transforms it into an anti-prologue through his critique to literary tradition, his introduction of narrative characters, the creation of a modern reader and the proposal of a poetics, a theory of literature and a literary criticism.

*Key words:* Prologue ; Golden Age ; Narrative ; Readers ; Poetics ; Literary criticism.

Vienen las malas suertes atrasadas,  
y toman tan de lejos la corriente,  
que son temidas, pero no excusadas.

El bien les viene a algunos de repente,  
a otros poco a poco y sin pensallo,  
el mal no guarda estilo diferente.

El bien que está adquirido conservallo  
Con maña, diligencia, y con cordura  
es no menor virtud que el granjeallo.

Tú mismo te has forjado tu ventura,  
y yo te he visto alguna vez con ella;  
pero en el imprudente poco dura;

mas si quieres salir de tu querella  
alegre, y no confuso, y consolado  
dobla tu capa y siéntate sobre ella;

que tal vez suele un venturoso estado,  
Cuando le niega sin razón la suerte,  
Honrar más merecido que alcanzado.

Miguel de Cervantes  
(*Viaje del Parnaso*)

**E**l prólogo nace en Grecia, se consolida en Roma y en las literaturas europeas medievales llega a convertirse en una tradición. La tradición retórica había establecido para el exordio la recomendación de traer sentencias y ejemplos. Horacio, en la epístola xx, ahija el libro. Para Cicerón, uno de los principios estéticos fue el ornato, así como para el teatro romano, en especial en las obras de Terencio. En la Edad Media va cobrando importancia, sobre todo en el siglo xv. En el Renacimiento se encuentra el prólogo bien acreditado y, por lo tanto, se escriben prólogos perentorios. Como bien lo ha estudiado Alberto Porqueras Mayo, va a ser en España durante el Manierismo “donde despliega toda la potencialidad de sus posibilidades, al funcionar, como bella *maniera* . . .” (47). Será el Manierismo el momento adecuado, favorable, gracias a que “el manierista quiere sorprender, deslumbrar por la extrañeza, hacer malabarismos con la paradoja” (43). El prólogo será un auténtico ornato artístico. De este planteamiento se desprende, necesariamen-



te, la “sorprendente y ornamental adjetivación que acompaña al sustantivo *lector*, y que se formen extrañas combinaciones con esta palabra como conjuntos sustitativos del título de prólogo” (43). El prólogo creará una verdadera atmósfera de ficcionalidad en tanto se interpone entre el lector y la obra y, de esta manera, se establece un diálogo entre el autor y el lector que abordará el libro.

Porqueras Mayo clasifica los diversos tipos de prólogo por las características del estilo y, en cuanto al contenido, diferencia cuatro tipos: presentativos, preceptivos, doctrinales y afectivos. Ha definido el prólogo así:

Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto que a veces puede ser implícito con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que el prologuista y el autor del libro sean una misma persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario. (39)

El mismo ensayista que citamos ha llegado a las siguientes conclusiones:

El prólogo aparece como un instrumento dramático que nos introduce en el conocimiento de los personajes. El prólogo teatral es, sin embargo, algo añadido y extenso que puede faltar. El exordio oratorio es una parte importante del discurso. Su presencia es imprescindible. Nace con el discurso y no como el prólogo teatral que nace, o puede nacer, independientemente de la pieza. Su conexión con el resto del discurso es evidente y participa de abundantes características del estilo de éste. Prólogo y exordio, sin embargo, se fusionarán en la práctica, englobados por la función introductiva que se amplía a todas las zonas de la expresividad humana. (39)

A la llamada función introductiva se le ha designado con otros términos sinónimos al de prólogo tales como proemio, prefacio, exordio, preámbulo, introducción, preliminar, prolegómeno, preludio, presentación, obertura e introito. Helena Beristáin nos recuerda en su *Diccionario de retórica y poética* que el exordio en la antigüedad “es un canto que precede a la epopeya (*proemio*) y, asimismo, es la primera parte del discurso oratorio que también se llama *principio*” (203). Hacen parte de la función introductiva las arengas propias de la diplomacia medieval, así como las dedicatorias y aprobaciones, que en términos de Génette se denominan elementos paratextuales.

En general, el prólogo juega el papel de una presentación a un texto que se va a leer o escuchar y, al mismo tiempo, observa Porqueras Mayo, “va modelándose como una unidad propia, en un mundo artístico completo, capaz de ser, después, aislado del libro” (40). Es necesario advertir que la designada introducción a un determinado libro se escribe con posterioridad a la redacción del mismo. Porqueras Mayo considera que el prólogo va naciendo paralelamente a la gestación de la obra literaria. Posiblemente en el curso de la redacción de la ficción el escritor esté pensando —a veces subconscientemente— en el prólogo “donde justificará o explicará las innovaciones o particulares heterodoxias que surgen, irrestañables, de su pluma. El prólogo es el vehículo reservado para la explicación racional de la obra una vez escrita, vehículo con un contacto directo y vivo con el público” (41). Y, en sentido amplio, debemos considerar, apoyados en Beristáin, que el prologuista puede ofrecer diferentes momentos de la estrategia discursiva para lograr la “inclinación de los receptores”. Para lograrlo el prologuista acude con “términos efectivos” a señalar la importancia del asunto, su novedad, el asombro o la emoción que la obra produce y, por supuesto, el superior valor respecto del discurso contrario. Son varios los recursos para lograrlo, acudiendo a la hipérbole, la comparación, la sopopeya, el apóstrofe, los *exempla* o la enumeración de

los asuntos que se van a tratar en el texto a leer o a través de la apelación a la benevolencia del juez o del público, lo que implica la ponderación del elogio propio del público y los jueces, y el vituperio de la parte contraria (Beristáin 203).

Particularmente en la Edad de Oro, “el prólogo es el sucedáneo del género del ensayo” (Porqueras Mayo 41), apenas incipiente en ese momento, en el que los escritores eran proclives al recurso de epístolas, misceláneas y tratados para hacer “indagaciones personales y experimentales”. Estos prólogos, en la medida que desarrollan un tema afín al libro, “se constituyen en un verdadero ensayo independiente” (41), aunque enfaticen o resuman con coherencia lo expuesto en el libro.

Habría que insistir en que el prólogo durante el Manierismo, gracias al dinamismo que éste despliega, deja conocer “toda su potencialidad insospechada”. Para sustentar este planteamiento Porqueras Mayo indica algunos de los procedimientos manieristas en los prólogos redactados por escritores españoles durante la primera mitad del siglo XVII. En primer término, privilegia el recurso de los personajes-prólogo, con la necesaria aclaración de que “el prólogo manierista no siempre *inventa* un procedimiento, sino que lo *maneja* con una intención y profusión antes desconocidas” (43), dado que Terencio había acudido a este recurso. Lo que singulariza su uso, durante el Manierismo, es que ya, además del teatro, se emplea en un género tan manierista como la novela picaresca y, asimismo, la técnica autobiográfica “es provocada literaria y artificialmente, según dictados del estilo manierista” (43).

Veamos algunos ejemplos ilustrativos del personaje-prólogo en la novela picaresca española. En el tercer prólogo a *La pícara Justina* (1605), del médico toledano Francisco López de Úbeda, denominado “Introducción general para todos los tomos y libros escritos de mano de Justina intitulada la melindrosa escribana”, abundan las personificaciones propias del gusto manierista tales como pluma, libro, papel, culebrilla... Se destacan dos ejemplos en los que el persona-

je sale del libro para dirigirse al lector: “El donado hablador” de Jerónimo de Alcalá y el “Al lector” de Estebanillo González. La decisión de escribir varios prólogos a una misma obra, como en *La pícaro Justina*, se ejecuta “con el afán dinámico de romper, hasta cierto punto, la unidad orgánica de la obra y destacar el juego ficcional del mundo literario en el que participará el lector” (44). Se crea así una “distancia mental” con el lector, además de ganarlo con “sorpresa extravagante”, dados los diferentes prólogos. En el caso de *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán escribe dos prólogos, uno “al vulgo” y otro al “discreto lector”. Lo que realmente logra este tipo de prólogos dedicados al vulgo es que rompen

con las leyes clásicas de la *captatio benevolentiae*, aunque vaya hacia un lector más específico como es el *lector discreto*. La propuesta prologal de Mateo Alemán va a ser retomada por otros escritores manieristas: Agustín de Rojas en *Viaje entretenido* y en *El buen repúblico*, y por Fernández de Ribera en *Asinaria*. Retomando la tradición clásica de emplear en el exordio sentencias y ejemplos, en los prólogos manieristas, más que exponer la doctrina y captar la atención del oyente, se logra, ahora, “presentar algo excepcional, insólito, inesperado, que actúa, de repente, con fuerza arrolladora”. (Porqueras Mayo 44)

Este es el caso de algunos de los prólogos de Miguel de Cervantes. El más importante es el escrito para la primera parte del *Quijote*, en el cual aparece de repente un amigo en el recinto donde trabaja Cervantes. Cervantes lo entera de la dificultad para escribir su prólogo y, al mismo tiempo, da cuenta de cómo lo escribe, es decir, se dibuja escribiendo, así como ciertos pintores de la época se pintan pintando, en el caso del célebre Velásquez. En el prólogo a las *Novelas ejemplares* introduce un retrato físico de sí mismo. Y en el prólogo al *Persiles*, el último que escribió, cuenta que el estudiante que se une al grupo de jinetes, en el que se encuentra el autor, habla sobre quién es Miguel de Cervantes

y así el escritor logra provocar “un desplazamiento temático en el prólogo, que desde entonces permanece siempre motivado por esta nueva *tensión* inesperada . . . [y así] se consigue subrayar la ilusión de ficcionalidad del juego literario, tan típica del Manierismo” (Porqueras Mayo 45).

Aparte de los prólogos de Cervantes, hay otros autores que emplean el recurso horaciano de ahijar el libro: Tirso de Molina a *Cigarrales de Toledo*, el de Pedro de Espinosa a *Panegírico de Antequera* y Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*.

### El “yo” y las figuras prologales

Cervantes escribió el prólogo a la primera parte del *Quijote* en primera persona y, de esta forma, “se adelanta como una de las instancias narrativas de la novela” (Socrate 12). El “yo” escribe que no deseaba realizar el prólogo, aunque finalmente se ve obligado a concebirlo. Y en tal sentido el prólogo es “el relato de su constituirse, de su devenir prólogo bajo los ojos mismos del lector” (12), en este sentido es un anti-prólogo.

De entrada, el escritor establece la relación con el “desocupado lector” y le anuncia su querer: pretende que su libro sea “el más hermoso, el más gallardo y el más discreto que pudiera imaginarse”. Este “yo” revela que el escritor es personaje del libro, “con vínculos de parentesco” con el “yo” que da cuenta del hallazgo del cartapacio en caracteres arábigos donde viene contada la historia del Quijote. Es también afín al “yo” del “segundo autor”, del traductor del documento que narra la historia.

La ironía y el deslinde con las dos primeras palabras del prólogo, “desocupado lector”, es la manera en que Cervantes coloca a un lado la fórmula del “ritual y deferente” recurso de “curioso lector”. Se dirige así el escritor a aquel que dispone de tiempo para leer y, como bien anota Socrate, con ese epíteto “escoge un lector libre; pero no sólo: mas libre también de prejuicios preceptistas y de los cánones dominantes” (12).

Mario Socrate llama la atención sobre cuatro figuras prologales: el libro como hijo del autor, el autor ficticio, el

padre literario y “el amigo alentador”. El autor ficticio, propio de los narradores de novelas de caballerías, “llama y sorprende la atención del lector, al declararse no padre sino padrastro de don Quijote” (12). El padre literario, señala el autor ficticio, es el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli. La presencia del narrador Cide Hamete Benengeli es importante y está llena de desdoblamientos y sesgos. Cervantes inicia el anti-prólogo entre la ironía y el deslinde. El escritor se dirige al lector y va logrando que surjan las distancias necesarias con los escritores de su época. Si bien sugiere sus afinidades con ellos, resalta las condiciones de su propia vida en la que es imposible el sosiego, propio del mundo pastoril y muy significativo para la tradición.

Cervantes es decidido y claro al distanciarse de la manera de prologar de sus contemporáneos. Si bien su desacuerdo literario con Lope de Vega es un puntal, habría que entender con estricta precisión que las desavenencias personales entre escritores son reveladoras de las condiciones culturales y diferencias literarias de la época. La anécdota indica las contradicciones, diferencias y rupturas en un momento dado.

Con la aparición del amigo alentador, el anti-prólogo asume un tono narrativo, y este procedimiento es la principal ruptura que asegura su sentido. Leamos de nuevo:

Muchas veces tomé la pluma para escribille [el prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a la luz las hazañas de tan noble caballero.<sup>1</sup> (148)

---

<sup>1</sup> Todas las citas de los prólogos de Cervantes han sido tomadas de las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes (1999).

La imagen que crea la actitud del escritor, rodeado de libros y papeles, en espera de la visita de la inspiración ha sido recreada por Doré y otros tantos grabadores. El amigo que entra es un narrador secundario, señala Francisco Rico, que le permitirá a Cervantes exponer sus ideas con técnica dramática y será al mismo tiempo el “portavoz de la ruptura con respecto a lo establecido” (11).

El anti-prólogo no surge por un capricho del escritor. Él sabe muy bien lo diferente que es la “historia” que cuenta de tan noble caballero y es esa realidad literaria la que lo obliga a escribir, por lo tanto, un prólogo disímil, adecuado a su *Quijote*. No desea ornato ni presumir de erudito y menos de doctrinario, ni realizar acotaciones a los márgenes o agregar anotaciones al final del libro, con la larga lista alfabética de autores remitentes. Al amigo, “gracioso y bien entendido”, el escritor-personaje confiesa sus dudas y preocupaciones. El narrador secundario va derribando cada uno de los argumentos problemáticos y lo realiza “con una serie de consabidas y escolásticas citas, y no siempre correctas” (Socrate 12), importantes por el humor y la intención del prólogo. Se hace cada vez más claro que la sátira punzante se dirige en primer lugar contra Lope de Vega y su pastoril *Arcadia* (1598) y probablemente también contra *El peregrino en su patria*, recién aparecido (1604). Cervantes centra la crítica en los socorridos alardes de erudición y doctrina,

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 y elocuentes . . . De todo esto ha de carecer mi libro. . . También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos. (148)

Esto último se encuentra en la escritura de Lope de Vega. Al contrario, los sonetos que aparecen en la primera parte del *Quijote* los escribe Cervantes con un fino humor sobre

diversos personajes literarios, trastocando la fórmula tradicional. En efecto, buena parte de la crítica va dirigida contra la manera en que Lope de Vega escribe. Francisco Rico precisa este aspecto así: La *Arcadia* de Lope de Vega lleva una larga “exposición de nombres poéticos e históricos” (12), dispuesta en orden alfabético y extraída de difundidos repertorios renacentistas; cosa similar ocurre en el *Isidro* en *El peregrino en su patria*.

Miguel de Cervantes no deja resquicio para una mala interpretación de su prólogo crítico o anti-prólogo y advierte que pudo solicitar dos o tres sonetos a poetas de oficio, mejores que “los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España”. El recurso a la erudición reducida a la exposición de nombres le parece inútil, dado que los citados catálogos de autores sólo sirven para “dar de improviso autoridad al libro” y, agrega, crítica y muy atinadamente: “no habrá quien se ponga a averiguar si los siguistes o no los siguistes, no yéndole nada en ello”.

Cervantes no deja de hacer referencia a la retórica o a tratadistas de la literatura como Aristóteles, San Basilio y Cicerón, para defender la estrecha relación entre dialéctica y retórica. También rechaza la inapropiada mezcla de “lo humano con lo divino”, como ocurre en *El peregrino en su patria* de Lope y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Para Cervantes “sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere”. Es interesante la lectura que realiza Hugo Rodríguez Vecchini sobre el prólogo a la primera parte del *Quijote*, en particular, al referirse a los tres escritores arriba nombrados. Se pregunta: “¿qué papel juega la verdad que permite colocar a San Basilio entre Aristóteles y Cicerón?” No es pura coincidencia, responde, y sostiene que no es circunstancial que

San Basilio aparezca entre Aristóteles y Cicerón. Bien al contrario se trata de un nombre y hasta de un emblema intencional. San Basilio permite completar esa suerte de trinidad



de los autores de la corrección: la poética, la retórica y la doctrinal. En esas autoridades bien podría apoyarse la censura contra unos libros acusados tanto de incorrección poética y retórica como de depravación, de incorrección moral. La acusación aparece representada en el *Quijote* y va desde el rigor de la crítica aristotélica que anticipa el prólogo hasta la propuesta de una reforma poético-retórica que termina por suspender la normativa aristotélica, pasando por la jerga inquisitorial de la condena: malas costumbres, mala secta, herejía, hoguera, fuego, destierro, lascivia. (255)

Para este analista, la verdad que plantea Cervantes no se ajusta a las verdades oficiales de la doctrina ortodoxa “ni a ninguna verdad recibida ni conjunto de códigos, de metáforas reificadas, ciegas” (257). La verdad en el *Quijote* es una “verdad irónica” que mana de la “incoincidencia y divergencia respecto de las fuentes de autoridad que repite, de las fuentes que nunca se acordaron de los libros de caballería” (257-258).

Cito uno de los párrafos más esclarecedores del anti-prólogo en cuanto se refiere en precisos y decisivos conceptos propios de lo que hoy llamamos crítica literaria y teoría literaria. Aquí Cervantes establece una definitiva ruptura con la tradición:

Y pues esta vuestra escritura —dice el amigo al escritor— no mira más que ha 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, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzádes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y oscurecerlos . . . En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no abríades alcanzado poco. (149-150)

El amigo le recuerda al escritor que debido a que su oficio narrativo no busca más que “deshacer la autoridad” y presencia que “en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” ya no es necesario retomar, “mendigar”, nada a la tradición. Sabemos que Cervantes escribe el poema burlesco “Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la desconocida”, compuesto en décimas de cabo roto o pies cortados, no para repetir la fórmula del elogio, sino que la utiliza para lanzar su crítica, apoyado en un recurso jocoso difundido en los primeros años del siglo XVII. Urganda, la maga protectora de Amadís, recomienda al libro *Don Quijote* que se una a los buenos y no a los esnobistas pretenciosos, que no use “indiscretos hieroglíficos” para evitar el ridículo, que no acuda a la falsa erudición, en fin, que el escritor componga su obra “con pies de plomo” y no al gareté. Esta burla, transformada en teoría literaria, la expresa con claridad en el prólogo cuando llama a escribir “con palabras significantes, honestas y bien colocadas” para lograr una escritura correcta, en donde cada “oración y período sonoro y festivo” alcance a “pintar” con las palabras todo lo que se proponga el narrador y así sea posible que el lector entienda lo contado sin enredos ni obscuridades discursivas.

Cervantes se refiere a “la máquina mal fundada” de los libros de caballerías. No se trata de un eco de sus detractores, de esas censuras de moralistas, pensadores y filósofos de los siglos XV y XVI como Luis Vives, Fray Antonio de Guevara, Francisco de Monzón, Cervantes de Salazar, Luis de Alarcón, García Matamoros, Fernández de Oviedo, Malón de Chaide, Diego Gracián, Luis de Granada, Arias Montado, Venegas Mexía o Melchor Cano (Buendía 34). Tampoco se trata de “una genial pirueta narrativa” (Lucía Megías 245). Cervantes está realizando no una propuesta teórica a secas, sino que hace un prólogo crítico a una obra renovadora.

Alberto Blecua, distanciándose de la idea romántica de que Cervantes era un genio inconsciente, escribe: “lo cierto es que ha sido uno de los escritores más preocupados por la historia literaria, por la crítica y por los problemas que plan-

tea la composición de un texto” (xxiii). Este planteamiento lo sustenta en el análisis de diferentes prólogos, poemas y múltiples pasajes del *Quijote*. Blecua sostiene que en esos textos Cervantes trazó “la primera historia crítica de la literatura española de su tiempo. Su teoría literaria está desparramada también por estos y otros pasajes, pero es en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote* donde está expuesta de manera más sistemática” (xxiii). Blecua afirma que:

buen conocedor de las polémicas sobre la *Poética* de Aristóteles que se mantenían en la crítica europea de su tiempo sobre cómo ajustar los nuevos géneros literarios a unas reglas clásicas, Cervantes intenta acomodarlas a su obra. Los pilares de ésta poética son los de mantener la “imitación” (la “mimesis”), a través de la verosimilitud, pero concediendo gran importancia a la *invención*, que podría interpretarse como “imaginación creadora”, para conseguir el fin de toda obra que es el de “admirar, suspender, entretener y alborozar”. (xxiii)

## La originalidad prologuística de Miguel de Cervantes

Una de las características que confiere al prólogo validez de género es su independencia respecto a la obra que precede. Si realizamos una doble lectura de los prólogos cervantinos podemos indicar las siguientes observaciones. Una, que cada prólogo posee su “íntima individualidad” gracias a las necesidades, intereses, deseos y propuestas que don Miguel entiende y se plantea en el momento de escribirlos. La otra se deriva de una apreciación de conjunto en la cual se detecta un “algo homogéneo” y que al mismo tiempo es posible “aislar” o, dicho de otra manera, considerar como un todo que es diferente a la obra narrativa y al mismo tiempo está en relación con ella.

El prólogo redactado por Cervantes para *La Galatea* (1585) está inscrito dentro lo que se denomina función tradicional dado que recurre a la *captatio benevolentiae* y a la justificación. Allí sostiene que ciertas desigualdades

discursivas son posibles, como bien lo hiciera “el príncipe de la poesía latina”, Virgilio, aunque fuera “calumniado” por escribir algunas de sus églogas en tanto “haberse levantado más (en unas) que en las otras; y así no temeré mucho, dice Cervantes, que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza”. El prólogo, más allá de las fórmulas de la “afectada modestia”, está dedicado a los “curiosos lectores” —postura tradicional—; permite observar su entereza y detectar su “yo poderoso”. La escritura del prólogo cuenta con la lectura de otros que lo anteceden, como el del *Lazarillo de Tormes* (1554), los de la novela pastoril y, muy especialmente, el que le sirvió a Cervantes de modelo, el de Gaspar Gil Polo, escrito para su *Diana enamorada* (1564). En cuanto a la justificación, Cervantes tuvo como punto de apoyo el escrito por Pero Mejía a *Silva de varia lección* (1540). En este prólogo Cervantes hace un elogio y defensa de la prosa, cuyos antecedentes se encuentran en la carta de Boscán a la duquesa de Soma que aparece como prólogo al segundo libro de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* (1543) y en el que escribe Francisco Medina a las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580).

En el siguiente fragmento del prólogo a la *Galatea* Cervantes expone su proyecto explícito de escritor:

De más de que no puede negarse que los estudiosos de esta facultad [la fuerza de la pasión del escritor] (en el pasado tiempo, con razón, tan estimada) traen consigo más que medianos provechos, como son: enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñarse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia, y abre camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tienen campo abierto, fértil y espacioso, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad y

elocuencia, puedan corren con libertad, descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sotiles y levantados que en la gravedad de los ingenios españoles la favorable influencia del cielo con tal ventaja en diversas partes ha producido y cada hora produce en la edad dichosa nuestra; de lo cual puedo ser yo cierto testigo, que conozco algunos que, con justo derecho y sin el empacho que yo llevo, pudieran pasar con seguridad carrera tan peligrosa. (12-13)

## La cultura literaria de Miguel de Cervantes

Juan Valera sostuvo equívocamente que Miguel de Cervantes no pasó de ser un “un ingenio casi lego”. Tal vez el novelista decimonono se dejó llevar por ciertas declaraciones prologales de Cervantes, sin entender las cargas irónicas de aquéllos. Menéndez Pelayo corrigió el exabrupto al reconocer que Cervantes fue un escritor de mucha lectura. No le importa que no hubiese pasado por escuelas universitarias, “pero el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma” (83). El escritor da cuenta claramente de su herencia y conocimientos literarios en varias de sus obras.

Francisco López Estrada y María Teresa García-Berdoy anotan acertadamente que Cervantes plantea una dualidad, que considera inconveniente, entre la brevedad del “lenguaje antiguo” y la modernidad o “abundancia de la lengua castellana”, particularmente en el *Quijote* (156). En el prólogo a *La Galatea* podemos leer su proyecto de escritor, que lleva a cabo en su obra posterior. El planteamiento teórico indica que ha sido un lector acucioso de los clásicos y que sabe muy bien el estado y las posibilidades de la lengua castellana. Del prólogo se puede inferir que hay muchas lecturas anteriores y sobre todo escritura, pues cuando afirma que no desea tener *La Galatea* “más tiempo guardado” es de suponer que la ha trabajado durante un buen tiempo hasta estar convencido de su real significación.

De la escritura de *La Galatea* a la del *Quijote* han transcurrido 20 años, lo que implica el desarrollo, en particular, de

la elaboración de los prólogos. Bajo el influjo del Manierismo, Cervantes retoma las fórmulas tradicionales y les insufla nuevos aires. Aparecen, entonces, tensiones, ambigüedades, ironía, sorpresa, audacia en aras de la originalidad. Desde esta perspectiva, es comprensible el prólogo reflexivo, manierista, de Cervantes al primer tomo del *Quijote*, en la medida que se propone “rebasarlo y desintegrarlo, y mostrar así el mismo proceso creativo del prólogo” (Porqueras Mayo 116).

Al rastrear la escritura de los prólogos es posible detectar los préstamos que Cervantes hace, por ejemplo, cuando escribe: “solo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato del prólogo . . .”; según Porqueras Mayo, esta idea viene de la lectura del prólogo de Malón de Chaide a la *Conversión de la Magdalena* (1588), cuando escribió: “eran menester pocos preámbulos, pues él por sí se deja entender fácilmente; pero con todo eso, porque no vaya tan desnudo de la compostura y atavío que suelen llevar otros de su talle . . .” (cit. en Porqueras Mayo 117). Si tenemos presente que la escritura de los prólogos a finales del siglo XVI y comienzos del XVII se reconstituyen y que Cervantes viene, desde años atrás, trabajando, leyendo y escribiendo, aunque no publique, es apenas comprensible que pusiera especial atención a las pretensiones y alcances de los prólogos, en particular de los picarescos. En el *Guzmán de Alfarach*, Mateo Alemán ha logrado distanciarse de las formas tradicionales para ensayar fórmulas “ambiguas y ambivalentes”. Allí Cervantes “encontró respaldo para salirse por peteneras, de manera definitiva. Cervantes tenía, además, una predilección por todo lo sevillano que se corrobora también en la corriente de los prólogos, ya que leyó con especial atención los prólogos de Pero Mejía y Francisco de Medina a las *Obras de Garcilaso con anotaciones de F. Herrera* y Mateo Alemán” (Porqueras Mayo 117-118). Más concretamente puede señalarse que Mateo Alemán logra “inventar un desdoblamiento de los prólogos” cuando escribe uno para el vulgo y otro para el discreto lector. Podría aceptarse la idea de que Cervantes asume este desafío innovador para escribir así “la primera meditación original sobre los prólogos, y mostrar,

por atrás, los hilos de la tapicería de los preliminares” (118). Cuando Cervantes indica “la pobreza de su ropaje intelectual”, según Porqueras Mayo tan sólo hace una irónica alusión a la pedantería de Lope en *El peregrino en su patria*. Porqueras Mayo afirma que el prólogo de Lope al *Peregrino*, que Cervantes leyó con suma atención, “le influyó negativamente . . . y decidió alejarse completamente de él, a base de creatividad, ya que para él los *prólogos sabios* no encajan en las obras de ficción” (119). La afectada modestia de Cervantes al referir su “insuficiencia y pocas letras” es una ironía, apoyada en el citado prólogo de Mateo Alemán, cuando escribe “mi rudo ingenio y cortos estudios”, aunque no veo por qué llamarlo un retroceso en Cervantes, mas sí un deliberado desplante. Lope, a su vez, al escribir su *Arte nuevo*, inicia el texto con una humildad inusitada y concluye “con la afirmación, orgullosa, de su nuevo arte de hacer teatro”, lo que le permite destacar a Porqueras Mayo que “en este caso es Lope el que está pensando en el prólogo al *Quijote* i” (119).

Porqueras Mayo advierte de un gesto que el amigo que ha entrado al estudio del escritor Cervantes, personaje en el prólogo, narrador secundario, expresa cuando se planta una palmada en la frente y dispara una “carga de risa”. Fue López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (1596), quien vitalizó las discusiones literarias con gestos y humor. “En efecto, en Pinciano encontramos palmadas en la frente ante alguna ocurrencia chocante del interlocutor, y las consiguientes risotadas” (Porqueras Mayo 119).

El prólogo a la primera parte del *Quijote* revoluciona el género, coloca en su lugar un debate, una propuesta, al mismo tiempo que ridiculiza el ejercicio escritural de buena parte de la literatura oficial de la época. Los demás prólogos son, en buen sentido, derivados de éste, como se puede comprobar con el inicio del “Prólogo al lector” de las *Novelas ejemplares*:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con ganas de

segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado antes con mi condición que con mi ingenio: el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de la gente . . . (513)

Los señalamientos propositivos, los planteamientos desde la crítica y la teoría literarias que esboza Cervantes en el prólogo a la primera parte del *Quijote* fueron tan radicalmente claros y definitivos que seguramente levantaron más de una voz disidente en el entorno intelectual de la época. Don Miguel escuchó esas voces en los mentideros literarios. La agudeza sutil lo llevó a iniciar el prólogo de las *Novelas ejemplares* con una excusa que simplemente evidencia la reacción de sus detractores literarios. Y luego agrega que quedó con ganas de secundar aquél con éste. Además de la referencia al famoso don Juan de Jáuregui y su deseo de grabar y esculpir en la primera hoja el retrato del autor, el mismo Cervantes se pinta, sin dejar de lanzar una nueva y clara puntillada al declarar con plena conciencia creadora que debe saberse “qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes . . .” Así se refiere a su *Quijote* y a las *Novelas ejemplares*.

Luego refiere algo que llama la atención de la crítica literaria, esto es, que es autor de *La Galatea*, de *Don Quijote de la Mancha* y del *Viaje del Parnaso* “y de otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño”. Cervantes añade en el prólogo a las *Novelas ejemplares*:

Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas que las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y si los dejara en secreto, con que entendiera mi nombre y acreditara mi



ingenio. Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios. (513)

Cervantes recurre a su amigo ficcional y, además, francamente, se define como escritor ficticio. Además, insiste en que las novelas que ofrecidas a su “lector amable” “no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca”. Para consignar con precisión su “intento” en “la plaza de nuestra república” literaria, advierte que allí ha colocado “una mesa de trucos donde cada uno puede llegar a entretenerse”.

En el último párrafo del mismo prólogo escribe que:

a esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa . . . algún misterio tienen escondido que las levanta. (514)

Y cierra con un preciso dardo lanzado a sus críticos, al invocar la paciencia que deberá tener “para llevar bien el mal que han de decir de mí más de cuatro sotiles y almidonados. *Vale*”. Antes ha señalado en clave las técnicas narrativas y, sobre todo, la originalidad que nadie le podrá negar, y su postura moral que el lector deberá apreciar pues tales “ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan” (514).

El prólogo a la segunda parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se inicia con referencias a Alonso Fernández de Avellaneda<sup>2</sup>, ya que éste se atrevió a escribir una continuación del *Quijote*:

<sup>2</sup>Según Alfonso Martín Jiménez en su libro *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca*, el verdadero Avellaneda es Jerónimo de Pasamonte, a quien Cervantes conoció en la prisión de Argel. Por su lado, Enrique Suárez, en *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, sostiene que el verdadero Avellaneda fue Cristóbal Suárez de Figueroa.

¡Váleme Dios, y con cuanta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*; digo de aquel que dicen se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento; que puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. (325)

Se trata, como acertadamente señala Porqueras Mayo, de una “sutil técnica de Cervantes con la que hace juez al lector en el pleito, al mismo tiempo que lo va llevando, razonablemente, hacia su propia causa” (122). Según Porqueras Mayo, Cervantes se apoyó en el prólogo que Mateo Alemán escribió a su segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, dado que Juan Martí, con el seudónimo de Mateo Luján de Saavedra, publicó, en 1602, la apócrifa segunda parte de dicha obra. Gracias a ese modelo de medida Cervantes redacta un “prólogo ecuánime”, conservando la ironía mordaz que lo caracteriza. Aunque los dos prólogos son parecidos “en el tono y hasta en la extensión tipográfica”, en el caso de Cervantes, debido a que “la desilusión” es “más profunda”, la ironía es “más corrosiva” y por ello relata dos cuentecillos de “perros y de locos” que, al mismo tiempo, por su valor anecdótico, representan también una penetración permeabilizada del contenido de la segunda parte del *Quijote*, donde abundan ocurrencias y anécdotas graciosas, especialmente en boca de Sancho Panza (123). Por el contrario, para Elías L. Rivers, los dos cuentos “son bastante repugnantes pues tienen que ver con perros y violencia física . . . sin embargo es una hábil defensa contra tales insultos [los de Avellanada] en la cual Cervantes intenta una vez más establecer una alianza de amistad con el lector ” (118). Yo leo los cuentos como parte del fino humor cervantino. Lo de perros es una metáfora que no va más allá del vagabundeo y un cierto desprecio, y la violencia es la que sufrió el propio Cervantes de parte de Avellaneda y de otros.

En el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615) Cervantes da cuenta de una breve historia del teatro español, y confirma, así mismo, su propio reconocimiento como autor teatral. La fama que en 1615 ha merecido Miguel de Cervantes le permite emplear otro tono en este “Prólogo al lector” que inicia con una clara justificación de lo que va a decir de sí mismo: “No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia”. Y más adelante afirma:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratados de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general gusto y aplauso de los oyentes, compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas no barahúndas. (877-878)

Y casi al final anota: “Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío . . .”

Martínez Torrejón, en su trabajo *Creación artística en los prólogos de Cervantes*, al comentar el escrito para *Comedias y entremeses*, afirma que la “autoalabanza”, ya realizada en la *Novelas ejemplares*, “reaparece como disparador del prólogo al teatro” y que entre las novedades se observa una diferencia fundamental: “Cervantes se sabe o se intuye fuera de su campo. No podía ser de otra manera cuando Lope y sus seguidores monopolizaban la escena española”. Y agrega: “Precisamente para superar este sentimiento de inferioridad, nuestro novelista va a hiperbolizar en este prólogo su

propio peso específico en la historia y el mundo del teatro español”. Advierte Martínez Torrejón que Cervantes se vale de su edad como argumento para destacar su superioridad frente a Lope, al mismo tiempo que “tendrá que alterar no poco la verdadera historia” para lograr su propósito: “cómo superar a Lope en teatro” (183).

Martínez Torrejón confunde autoelogio con lo que la crítica literaria suele llamar autor-personaje, tal vez con ingenuidad o con malicia. Miguel de Cervantes por el año de 1615 no era un desconocido y menos era un hombre que se moviera en los bajos fondos de los complejos de inferioridad, lleno de envidia y lanzando dardos a diestra y siniestra, como suelen hacer los mediocres, gracias a su definida y clara conciencia de creador e innovador literario, y de crítico del oficio de escribir en su tiempo, como lo destacan sus más agudos y fundamentados analistas modernos.

Baste recordar lo que su biógrafo Jean Canavaggio en *Cervantes* anota, refiriéndose a la obra teatral de don Miguel:

Pero Cervantes no pinta ni denuncia como moralista los prejuicios y las apariencias. Inventa un teatro en libertad que pone en órbita; . . . las comedias cervantinas funden [así] en un mismo crisol Poesía e Historia, en la encrucijada de la literatura y de la vida . . . Ojalá sean continuadas [las representaciones modernas] por otras experiencias, para que ese teatro por nacer acceda plenamente a la vida” (370-371, 373).

Porqueras Mayo llama la atención sobre las influencias presentes en este prólogo a las comedias y entremeses. Resalta el recurso de introducir amigos, pero en este caso con cierta variación humanista, porque su conversación trata “de comedias y de las cosas a ellas concernientes . . .” (123). En el siglo XVI se acostumbraba, al redactar prólogos para las obras de teatro, realizar referencias breves a la historia del mismo, “o alusiones, al teatro antiguo clásico”. Y comenta Porqueras Mayo:

Me refiero a los de Argensola, al del autor de la comedia de Sepúlveda, etc. Pero es en una *Loa a la comedia* (1603) (verdadero prólogo teatral), de Agustín de Rojas, donde Cervantes encontró la inspiración para ensayar, de nuevo, añadiendo experiencias y observaciones personales, una pequeña historia del teatro español. Cervantes conocía y admiraba esta loa, donde se le cita elogiosamente por los *Tratos de Argel*. (123)

El último prólogo que escribe Cervantes antes de morir, y que aparecerá un año después de su deceso, acompañando *Los trabajos de Persiles y Segismunda, historia septentrional* (1617) es bastante parecido al de la primera parte del *Quijote*. Introduce, desde el primer párrafo, la presencia de los amigos para hablar de sí mismo, de literatura, de sus aportes o realizar una crítica literaria. Aparece, entonces, el “estudiante pardal”, quien admirado de saber que tiene frente a sí al escritor famoso, dice:

—Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas. (689)

A tal elogio y reconocimiento Cervantes, el personaje escritor, responde:

Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho vuestra merced; vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta de camino. (689)

Este prólogo es abiertamente novelesco. Cervantes sabe, como lo indicaron Quintiliano y Cicerón, que lo que caracteriza fundamentalmente la teoría de la narración son tres cualidades: la brevedad, la claridad y la verosimilitud, como bien lo destaca Luisa López Grigera en *La retórica en la España del Siglo de Oro* (167). “Pero lo importante, ahora, es la profundidad humana. Este prólogo-epílogo, valga la paradoja, a través del elogio del estudiante, nos presenta el me-

por retrato de Cervantes, el que el autor quiere que permanezca para la posteridad (a pesar de ciertas protestas retóricas por lo ‘del regocijo de las musas’)” (Porqueras Mayo 124).

## Conclusión

Casi todos los que han reflexionado sobre el prólogo a la primera parte del *Quijote* coinciden en que es una pieza maestra de la literatura del momento pero, sobre todo, es un texto extraordinariamente original, libre de toda subordinación a las convenciones del género. Es por ello, observa Javier Blasco, que Cervantes “convierte su prólogo en un escenario de un acto, en el que tras firmar con el lector —con cada uno de los lectores— un pacto de lectura, se establece un estatuto que regula con nitidez las condiciones en que la relación con el texto ficticio debe establecerse” (100). Este estatuto se encuentra perfectamente expuesto en el *Quijote*. Son cuatro los aspectos que regulan el desarrollo de la obra:

1. La lectura del *Quijote* establece un nuevo estatuto de lector, antes no reconocido. Se trata de un “desocupado lector”, crítico, avisado, con tiempo de pensar.

2. Al lector que se ocupe del libro sólo se le promete “entretenimiento”. Adviértase que en ningún momento se le sugiere “enseñanza”. Entretenimiento que implica que al leer dicha historia “el melancólico se mueva de risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla”.

3. El lector elegido se encuentra en total libertad para “juzgar” y “valorar” la obra que aborda y, por lo tanto, deberá ser crítico.

4. No obstante, a este lector crítico se le imponen claros límites en el terreno de la interpretación (Blasco 100-101).

Los prólogos de Cervantes, en especial el magistral prólogo a la primera parte del *Quijote*, juegan una doble función decisiva: prólogo y crítica a los prólogos. Pero también son creación del nuevo lector, de aquel que vendrá y que

exige el fundador de la novela moderna. Cervantes crea el lector moderno desde la ironía crítica.

## Obras citadas

- Aguirre Bellver, Joaquín. *Cómo se escribió el Quijote, la técnica y el estilo de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2003.
- Avalle-Arce, Juan Bautista de. *Enciclopedia cervantina*. Guanajuato: Centro de Estudios Cervantinos. Universidad de Guanajuato, 1997.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2000.
- Blasco, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1998.
- Blecua, Alberto. "Prólogo". *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Por Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Buendía, Felicidad. *Libros de caballerías españoles*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes entre la vida y la creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral, 2003.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Trotta, 2002.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. M.de Riquer. Barcelona: Planeta, 1980.
- \_\_\_\_\_. *La Galatea*. Eds. F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Don Quijote de la Mancha*. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Biblioteca Clásica Vol. 50, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Ed. F. Sevilla. Madrid: Castalia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Eds. A. Blecua y A. Pozo. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Close, Anthony. "Cervantes: Pensamiento, personalidad, cultura". Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Biblioteca Clásica Vol. 50, 1999. LXVII-LXXXVI.

R. Cuéllar, Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes

- Díaz Martín, José Enrique. *Cervantes y la magia en El Quijote de 1605*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- Endress, Heinz-Peter. *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*. Pamplona: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- \_\_\_\_\_. “William Faulkner, un Quijote trágico”. Conferencia. Biblioteca Nacional de Madrid. 18 de abr. de 2005.
- \_\_\_\_\_. “Elogio de la incertidumbre”. Discurso de aceptación del doctorado *honoris causa* de la Universidad de Castilla-La Mancha el 20 de abril de 2005. *El País, Babelia*. 23 de abr. de 2005. 19-21.
- Goytisolo, Juan. Conferencia. Biblioteca Nacional de Madrid. 12 de abr. de 2005. Pub. como “Defensa de Cervantes contra sus admiradores olvidadizos (cuadrivio)”. *Claves de la Razón Práctica* 154 (2005). 4-7.
- Illades, Gustavo. *El discurso crítico de Cervantes en “El cautivo”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Lope Huerta, Arsenio. *Los Cervantes de Alcalá*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- López Estrada, Francisco y García-Berdoy María Teresa. “Prologo”. *La Galatea*. Por Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid: Cátedra, 1995. 11-143.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- Lucía Megías, José Manuel. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: Sial, 2003.
- Marasso, Arturo. *Cervantes, la invención del Quijote*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1954.
- Marías, Julián. *Cervantes, clave española*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Martín Jiménez, Alfonso. *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Martínez Torrejón, J.M. *Creación artística en los prólogos de Cervantes*. Madrid: Anales Cervantinos. Tomo xxiii, 1985.



- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Vol. 1. Madrid: Cultura Literaria, 1905.
- Menéndez Pidal, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- Orozco Díaz, Emilio. *Cervantes y la novela del barroco*. Ed. J. Lara Garrido. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- Osterc, Lúdivik. *Breve antología crítica del cervantismo*. México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura. UNAM/ El Equilibrista, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La verdad sobre las novelas ejemplares*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Porqueras Mayo, Alberto. *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*.: Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino 2003.
- Rey Hazas, Antonio. *Miguel de Cervantes, literatura y vida*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Rico, Francisco. "Historia del texto". Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Biblioteca Clásica. Vol 50, 1999. CXCII-CCXLII.
- Riley, Edward C. "Cervantes: teoría literaria". Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Volumen complementario. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Biblioteca Clásica Vol. 50, 1999. CXXIX-CXLI.
- \_\_\_\_\_. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Riquer, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Rivero Rodríguez, Manuel. *La España de don Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Rivers, L. Elías. "Segunda Parte, Cáp. I". Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Volumen complementario. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Biblioteca Clásica Vol. 50, 1999. 119-121.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas. Patronato del IV Centenario de Cervantes, MCMXLVII, 2005.
- Rodríguez Vecchini, Hugo. "El prólogo del Quijote: la imitación perfecta y la imitación depravada". *En un lugar de la Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*. Salamanca: Almar, 1999.

R. Cuéllar, Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes

Socrate, Mario. "Lecturas del *Quijote*: prólogo". Miguel de Cervantes.

*Don Quijote de la Mancha*. Volumen complementario. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes. Biblioteca Clásica Vol. 50, 1999. 12-14.

Suárez, Enrique. *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*.

Barcelona: Ediciones Carena, 2004.

Williamson, Edwin. "La destrucción creadora de la narración cabal-  
leresca". *Evolución narrativa e ideológica de la literatura ca-*

*balleresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991.

## **Cervantes, el *Quijote* y la música popular en España alrededor de 1600<sup>1</sup>**

Egberto Bermúdez  
*Universidad Nacional de Colombia*

La música popular juega un papel muy importante en la novela de Cervantes. En un tiempo en el que el mundo musical catedralicio español era uno de los más refinados de Europa, la ausencia de dicha música en la más importante novela de la época puede entenderse como un interés específico, heredado de la literatura de la Edad Media, por la cultura popular. Este artículo rastrea las referencias existentes en el *Quijote* a la riqueza de influencias internacionales de la música popular española, a la variedad de instrumentos empleados y a las prácticas sociales en las que se producía música.

*Palabras claves:* Música popular ; Música española - siglo XVI ; Instrumentos musicales ; *Don Quijote de la Mancha*.

Cervantes, *Don Quixote* and popular music in Spain around 1600

Popular music plays an important role in Cervantes's novel. In a time in which the world of religious music in Spain was one of the most refined in Europe, the absence of religious music in the most important novel of the time can be understood to express a particular interest in popular music, an interest that was inherited from the literature of the Middle Ages. This article traces the references in *Don Quixote* to the various international influences on Spanish popular music, the variety of instruments employed and the social practices in which music was produced.

*Key words:* Popular music ; Spanish music - XVIth century ; Musical instruments ; *Don Quixote of La Mancha*.

---

<sup>1</sup> Este artículo es una reelaboración de uno más breve (Bermúdez 2005). Algunos ejemplos musicales relacionados con los cantos, bailes e instrumentos aquí mencionados pueden ser oídos en Bermúdez, "Discoteca Virtual/Virtual Music Library".



Diego de Silva y Velásquez (1599-1660). *Tres músicos*. Gemaldegalerie, Berlín.

Tal vez hoy no tendríamos el *Quijote* si los burócratas del Consejo de Indias hubieran aceptado otorgarle a Cervantes alguno de los cuatro empleos americanos que solicitó en mayo de 1590.<sup>2</sup> Si hubiera obtenido alguna de las dos vacantes disponibles en la actual Colombia (antiguo Nuevo Reino de Granada), a saber, la Contaduría del Nuevo Reino en Santafé o el oficio de Contador de Galeras en Cartagena, hubiera tenido uno de dos destinos. Uno, ser el antepasado ilustre de una familia de inútiles, con apellido doble escrito con guión, cuyo miembro más destacado sería el propietario de una plantación de flores que recibe subsidios del estado por su ineficiencia y por explotar a sus “Marías”, todas ellas “llenas de gracia”.<sup>3</sup> O tal

<sup>2</sup> El estudio biográfico más actualizado sobre Cervantes es el de Jean Canavaggio (1997). Ver también *Biblioteca Cervantes Virtual*.

<sup>3</sup> Para lectores ajenos al medio colombiano, aquí se hace alusión a la película *Maria full of grace* del realizador norteamericano Joshua Marston, nominada al premio Oscar en el 2005, cuyas protagonistas son mujeres jóvenes trabajadoras en las plantaciones de flores para exportación en la Sabana de Bogotá.

vez, mejor, se hubiera amancebado con una zamba o mulata de piel oscilante entre ébano, aceituna y durazno, hubiera vivido en una “rochela”<sup>4</sup> al lado de un río, comiendo pescado y plátano y bebiendo guarapo y aguardiente, y sería el desconocido antecesor de una familia que hoy incluiría una prostituta de Barrancabermeja, un cura del Putumayo, un guerrillero, un paramilitar, un boxeador, una cajera del Banco de Crédito y un profesor de inglés de la Universidad Libre.

En las obras de Cervantes, en particular en el *Quijote*, la música ocupa un lugar destacado, aunque no más que el que tienen otras actividades humanas por él descritas con agudeza y sobrado entendimiento.<sup>5</sup> Un aspecto importante es la total ausencia de la actividad musical catedralicia o religiosa en general, la cual en ese momento estaba a la altura de la de los grandes centros musicales europeos. Desde el siglo xvi, los compositores y cantores españoles habían estado en contacto con la actividad musical de los italianos, y a finales del siglo xvi, momento de apogeo de la contrarreforma, el mundo musical catedralicio español era uno de los más refinados de Europa. Sin embargo, Cervantes decide darle voz a otra música, esa que hoy llamamos popular.<sup>6</sup> En ese momento esto no resultaba totalmente nuevo en la literatura española, pues desde finales de la Edad Media hubo autores que se preocuparon por la cultura con la que “gente de baja y vil condición se alegra”, tal como comentaba el Marqués de Santillana (cit. en Cortázar 58).<sup>7</sup>

Así como conoce el trato y maneras de los venteros y prostitutas que don Quijote encuentra a diario, o como re-

---

<sup>4</sup> Se llamaba así a los sitios donde se reunían gentes de toda condición, españoles huidos, indios, negros cimarrones, delincuentes y que, lejos de las autoridades civiles y eclesiásticas, aglutinaron a la población dispersa en la Costa Atlántica colombiana durante el siglo xviii.

<sup>5</sup> El primer tratamiento de este tema, ya clásico en la musicología española, es el de Miguel Querol Gavaldá (1948). Con motivo de este cuarto centenario el Centro Virtual Cervantes ha compilado la publicación electrónica “El *Quijote* y la música”. Ver el artículo de Pepe Rey “La música en el *Quijote*”.

<sup>6</sup> Ver Robert Stevenson (1981) y Samuel Rubio (1983).

<sup>7</sup> Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana (1388-1458) recopiló refranes populares que vertió en sus famosas “serranillas”.

trata vivamente ademanos e indumentaria de labradores, bachilleres, rufianes y curas, el narrador discurre sobre música, músicos e instrumentos. Margit Frenk (2005) ha insistido en el aspecto sonoro del *Quijote*, donde las cosas se cuentan y se lee en voz alta y, naturalmente, ese aspecto sonoro de la obra es realizado por sus innumerables menciones musicales.

Estas menciones nos proporcionan, además, información poco conocida, pues parece que el lenguaje cotidiano de aquella época era bastante rico en metáforas musicales. Al menos esto inferimos del repetido uso de refranes como “el abad, de lo que canta yanta” o la referencia a cantar como confesar bajo tortura, usual en la jerga delincriminal, vigente aún en nuestros días (I, cap. xxii, 201). La metáfora musical también forma parte del lenguaje alambicado de la obra, por ejemplo, cuando Sancho, ya gobernador, experimenta con el habla culta y en una referencia mitológica invoca al Sol (Apolo) como “inventor de la música” (II, cap. xiv). Estas alusiones eran parte importante de las nociones cultas y populares sobre la música, referidas por Dorotea, cuando confiesa que tocaba su arpa porque la música “compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” (I, cap. xxviii, 279).

El mundo social del *Quijote*, a pesar de que no lo parezca, es un mundo complejo. Hay pastores, porqueros y cabreros, pobres y analfabetos, pero también pastores de mentiras que eran estudiantes idealistas imbuidos por el ideal arcádico de las academias italianas, en las que los intelectuales tomaban un nombre mitológico pastoril y se disfrazaban de rústicos para recitar peroratas en endecasílabos. Había, de otro lado, labradores ricos y pobres, algunos de ellos escribanos o con hijos bachilleres y estudiantes, y muy al tanto de las modas y costumbres de la cultura urbana y letrada, traídas y llevadas de venta en venta por los viajeros (nobles, militares, estudiantes, curas, rufianes, prostitutas) que las hacían circular de la corte y las ciudades a las villas, sitios y lugares de la cultura rural. En sus *Novelas Ejemplares*,

Cervantes retrata fielmente esa cultura urbana, también rica en desniveles y paradojas.<sup>8</sup>

Agudo observador como era, Cervantes, en los diez años de ausencia de su patria, adquirió un marco de referencia internacional dentro del cual pudo encuadrar la música española y entender sus especificidades y acentos vernáculos. Así, oyó el refinamiento sonoro de las cortes italianas y la rareza de la música islámica de los jenízaros del imperio otomano, o de los cantos y bailes del norte de África. Esto permite entender que para consolar a Altisidora, don Quijote requiera un laúd que los duques asienten en proporcionarle, pero en el momento de tocar y cantar su romance usa en realidad una vihuela (II, cap. XLV, 896). Este era un instrumento de similar afinación que externamente parecía una guitarra y que, durante el siglo XVI, fue reconocido exclusivamente como un instrumento español, más adecuado que el laúd para las manos de don Quijote, quien encarnaba la antigua y obstinada tradición hispánica y no el internacionalismo y modernidad de la cultura italiana.<sup>9</sup>

Cuando don Quijote se atreve a tocar y cantar lo hace — como apunta Vargas Llosa— para materializar el mito que lo había llevado a la locura. El mismo autor añade que las aventuras de caballeros andantes fueron pura ficción y un antidoto contra la dureza, la violencia y el sufrimiento de la vida del medioevo (XIV). Don Quijote no quiere restaurar una edad pasada que nunca había existido, sino intentar en su tiempo vivir en un mundo justo, equilibrado y libre, lo que entonces parecía a todos cosa de locos y que hoy consideramos utópica. Si en un momento don Quijote canta y toca para Altisidora, es porque al comienzo de la novela le había aclarado a Sancho que ser “trovadores y grandes músicos” era habilidad propia de los “enamorados andantes” como él (I, cap. XXIII, 214).

---

<sup>8</sup> Un excelente tratamiento del medio social de otro de los clásicos de la literatura española es el de José Antonio Maravall (1968).

<sup>9</sup> Sobre la presencia de la vihuela en Colombia y América ver mis trabajos *La música en el arte colonial de Colombia* (1994, 119-125) y “La vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito” (1993).

Sin embargo, en aquellos tiempos en que las riquezas comenzaron a ser más poderosas que el linaje hubo unos nuevos enamorados andantes, también músicos, como Basilio, espadachín, jugador de pelota, que canta “como una calandria” y “toca guitarra, que la hace hablar” y quien por su “industria”, hace que el “amor” triunfe sobre el “interés” (II, cap. XIX).

Volvamos ahora a la presencia de la experiencia vital de Cervantes en su obra y, esta vez, a la música que conoció en su cautiverio entre los moros del norte de África. Mientras maese Pedro animaba sus muñecos y el trujamán relataba la historia de Gaiferos, Melisendra y el rey Marsilio, don Quijote oyó que se decía que como alarma en las torres sonaron campanas, lo que juzga inmediatamente como “un gran disparate” y, después de interrumpir con un enfático “¡Eso no!”, prosigue a explicar que “entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías” (II, cap. XXVI, 754).

Las chirimías fueron los instrumentos que sonaron en el recibimiento de Sancho como gobernador de su ínsula (II, cap. XLVI, 899) y que, acompañadas de clarines y trompetas, recibieron a don Quijote en Barcelona (II, cap. LXI, 1019). Chirimías, trompetas, clarines, tambores y atabales aparecen varias veces en la obra, siempre como instrumentos tocados al aire libre cumpliendo un papel heráldico como símbolos de poder y majestad, que los hacía propios de lo ceremonial y militar. En su primera salida y llegando a la venta, don Quijote imaginaba que iba a ser recibido con trompetas y, en efecto, eso fue lo que oyó, aunque en realidad lo que sonó fue un cuerno de aquellos que usan los porqueros para recoger sus animales (I, cap. II, 37). Ya en su segunda salida y ante una inminente refriega, don Quijote también creyó oír “el tocar de los clarines y el ruido de los atambores”, aunque Sancho le repitiera que lo que oía eran “muchos balidos de ovejas y carneros” (I, cap. XVIII, 160).

El pintoresco mundo de la fiesta pública en el ámbito rural hispánico es otro de los temas explotados a fondo por Cervantes, en especial en uno de los episodios más llamativos de la obra, “las bodas de Camacho el rico” (II, caps. XIX-



xxi). Al llegar, don Quijote y Sancho fueron recibidos con el sonido de instrumentos, aunque probablemente Sancho no logró oírlos, ávido como estaba de ver y oler las ollas, carneros, liebres, gallinas, vino, pan, quesos, aceite, fritos de masa, miel, lechones y especias, todo eso que nuestro narrador llamó un “aparato rústico pero abundante”. Don Quijote sí oyó los “suaves sonidos” de “flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas”,<sup>10</sup> aunque seguramente no estaban todos ellos, porque en este pasaje Cervantes sigue la antigua tradición del “topos de enumeración”, presente desde los tiempos del arcipreste de Hita, y también en uno de libros de caballerías de la biblioteca de don Quijote: el *Tirant lo Blanch*, salvado del fuego por el cura, por ser “tesoro de contento y mina de pasatiempos”. En esta obra (de alrededor de 1460), desde las almenas de las torres de sus castillos suenan también “trompetes, anafils, clarons, tamborinos, charamites e musetes e tabals” (Pedrell 125).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> El salterio es un instrumento de cuerdas percutidas, de origen islámico, llamado *qanun*. En Irán e India se denomina *santur*. Es también usado en la actualidad en Europa Oriental (*cymbalom*). En Italia y España fue muy popular en el siglo XVIII, tanto en la música profana como religiosa (ver Bermúdez 1994, 89-95). *Albogue* o *alboka* es un instrumento de viento conocido desde el medioevo que aún se usa en la música tradicional del País Vasco, Grecia y el norte de África. Se trata de un par de tubos con orificios digitales y lengüetas libres con un pabellón de cuerno. En diferentes partes de Europa y en América hay instrumentos similares, pero constituidos por un solo tubo con su lengüeta a los que se le llama *pibcorn* o *pibgorn* (Gales), *zbaleika* (Rusia), *gaita serrana* (Castilla), *gaita gastoreña* (Cádiz) y *erkencho* (norte de Argentina). Ver Koteron (“Alboka”), ‘The Welsh Pibgorn’, “Les chalumeaux a capsule et a pavillon en corne” y Ruiz (54). La pandereta actual es un instrumento resultante de los dos mencionados, el pandero con membrana y sin las láminas sonajeras, y las sonajas, un aro de madera con esas sonajas sin membrana.

<sup>11</sup> Los instrumentos mencionados en catalán en dicha obra son trompetas, añafils (trompetas largas de tradición musulmana), clarines (trompetas tocadas en su registro alto), tamborinos (instrumentos compuestos por flauta y un pequeño tambor, llamados *pipe and tabor* en inglés), chirimías (instrumentos de doble lengüeta, de origen islámico, usadas sobre todo en la música al aire libre). En Francia se conoció como *musette* a la gaita, aunque a veces el término se usó para designar cualquier instrumento de viento con lengüetas y atabales (timbales semicirculares parecidos a los *timpani* de la orquesta sinfónica actual). Ver también Querol Gavaldá (135-164).

El mencionado “aparato rústico” de Camacho en realidad era por lo menos digno de fiestas reales e incluía danzas con disfraces, representaciones, recitados, música y tramoza con letreros de explicaciones y jeroglíficos. Esto era propio de la fiesta pública urbana en que desfilaban las gaitas y la indumentaria de los pastores, pero mezcladas con ninfas, cupidos, castillos, salvajes y otros personajes de las “danzas de artificio” de la tradición letrada que Cervantes atribuye adecuadamente al cura “beneficiado del pueblo”, de los cuales en Tunja también tuvimos uno ilustre, Juan de Castellanos, quien nos dejó el poema más largo de la lengua castellana, las *Elegías de varones ilustres de Indias*.

Y hablando de las Indias, su cultura, así como su contribución a la tradición musical española, también aparece en las páginas de Cervantes. El tema de la presencia de América en la obra de Cervantes ha sido objeto de estudios específicos, pero en el caso de la música, la influencia parece haber estado mediada por la presencia de manifestaciones musicales africanas en nuestro territorio que posteriormente, a través del intenso ir y venir de flotas y galeras, tuvieron impacto sobre el canto, el baile y la música de la península (Fernández 1994). La proverbial inclinación musical de los africanos y sus descendientes (esclavos y libres) fue uno de los tópicos elaborados por Cervantes en *El celoso extremeño*. Luis, el “negro viejo y eunuco” que el extremeño instaló en su casa como guardián de su esposa, terminó cediendo ante la tentación de aprender a tocar la guitarra y acompañarse en el canto enseñado por Loaysa, quien ya se jactaba de tener como alumnos “a algunos morenos y a otra gente pobre”, entre ellos tres negros esclavos que pueden “cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna” (1960, 902-906).

Loaysa, ese pretendiente “algo músico” de la mujer del extremeño, al parecer fue modelado a partir del poeta y rufián Alfonso Álvarez de Soria, quien murió ahorcado en Sevilla y que seguramente formaba parte del heterogéneo bajo mundo de aquella ciudad, descrito por Cervantes como de “gente ociosa y holgazana a la que comúnmente suelen

llamar gente de barrio”, entre quienes la música y el baile parecen haber sido actividades especialmente favorecidas.<sup>12</sup> A algunos de estos bailes, unos de los cuales son cantados y cuyos nombres ponen en evidencia influencias no hispánicas (zarabanda, zambapalo), se les atribuyó en su época un origen americano y, a veces, (como el caso de la chacona), claras vinculaciones con la cultura africana. Las menciones citadas aquí y otras más han sido objeto de debate, pero nos dan la posibilidad de constatar más antigüedad para esa cultura de “ida y vuelta”, que se observó en el siglo XIX, entre la metrópolis y sus colonias.

También en *La ilustre fregona* nuestro autor se refiere extensamente a los bailes populares de su época al narrar que en Toledo, en una posada, Lope Asturiano, uno de los dos protagonistas jóvenes “ricos y principales” de Burgos, disfrazado de mozo de servicio canta con el acompañamiento de una guitarra un romance que pide que se baile como se “canta y baila en las comedias”. Los mozos de mulas verdaderos, algunos embozados, y las sirvientas del lugar se disponen a bailar pero uno de ellos reacciona airado al oír mencionar el contrapás, baile extranjero que confunde con un insulto y que el disfrazado protagonista había dejado escapar como traición de su cultura letrada. Para apaciguar los ánimos, el posadero interviene y pide que mejor se toquen las “zarabandas, chaconas y folias al uso”. El romance que cantan tiene como estribillo: “El baile de la chacona/encierra la vida bona” y su texto menciona otros bailes como la zarabanda y el zambapalo. Además, en su última estrofa, al referirse a la mencionada chacona, la llama “esta indiana amulatada/de quien la fama pregona”(1960, 933). Lope de Vega también le atribuye origen americano (“de las Indias a Sevilla/ha venido por la posta”) y todos coinciden con Cervantes en su carácter lascivo e inmoral, propio del ya mencionado bajo mundo urbano.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> El estudio clásico sobre la sociedad de Sevilla en la época de Cervantes es el de Ruth Pike (1972).

<sup>13</sup> Ver también Querol Gavaldá (93-132).

Pero una cosa era el baile y otra las danzas públicas o de artificio de que ya hablamos, que a su vez eran muy diferentes de las de los “zapateadores”, o de aquellas de Espadas o de Cascabel que Cervantes seguramente presencié en el campo andaluz cuando recorrió Andalucía desde 1587 como comisario de trigo y aceite para la expedición de la “Grande y Felicísima Armada” (llamada después “Armada Invencible”) contra Inglaterra, al mando de su comisario general de galeras Antonio de Guevara.<sup>14</sup> A propósito del baile doméstico y de diversión, Sancho anota que él sabía “zapatear” pero no “danzar” cuando, al hallarse en Barcelona en un sarao, don Quijote es obligado a bailar con las damas de su anfitrión, lo que a la postre se convierte en otra de sus derrotas (II, cap. LXII, 1025).

Y, precisamente, la citada obra de Juan de Castellanos nos lleva a uno de los géneros poético-musicales más importantes del mundo de Cervantes y del *Quijote*, el romance hispánico. En varios pasajes de sus *Elegías*, nuestro beneficiado cita textualmente o parodia los más conocidos romances del ciclo caballeresco o carolingio. Por ejemplo, para describir la huida de Álvaro de Oyón de Popayán usa versos del romance de Gaíferos y Melisendra, el mismo con el que maese Pedro entretuvo a su auditorio hasta que el airado don Quijote destruyó su retablo y decapitó sus muñecos. El famoso juramento del romance del Marqués de Mantua es adaptado por Castellanos en varias oportunidades a las venganzas entre españoles e indígenas, y es el mismo que don Quijote, maltrecho y apaleado después de una de sus primeras derrotas, recuerda y comienza a “decir con debilitado aliento” (I, cap. v, 56). Como vemos, desde su primera salida, el romancero tradicional había acompañado a don Quijote quien al llegar a la primera venta, citando uno de los más famosos romances caballerescos, había exclamado: “mis arreos son las armas, mi descanso el pelear”, ante lo que el ventero había respondido completando los versos: “según eso, las camas de vuestra merced serán las duras peñas y su dormir

<sup>14</sup> Dicha expedición sólo logró partir de Lisboa en Mayo de 1588 para ser vencida y dispersada por los ingleses en julio de ese mismo año.

siempre velar” (I, cap. II, 38-39). El romance era, pues, parte de una cultura popular conocida por igual por rústicos y letrados. Aún hoy, en varias regiones de América Latina se recuerdan sus textos, aquellos que en los años cincuenta todavía andaban de boca en boca en Colombia entre las gentes del campo de Boyacá, Santander, Antioquia, el Chocó y la Costa Atlántica.<sup>15</sup>

Pero no solamente eran populares los romances antiguos



Vihuela. Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito. Foto de E. Bermúdez

o caballerescos sino que, como género cantado, el romance era un vital medio expresivo, tal como siguió siéndolo con los corridos mexicanos y llaneros, las payadas argentinas y las historias “de cordel” del nordeste de Brasil. Tomando otro ejemplo, Altisidora “en tono suave y bajo, al son de su arpa”, engaña a Don Quijote cantando un romance y él le corresponde con otro, de su propia invención, para lo que se acompaña con una vihuela hasta que es ridiculizado y herido por la “cencerril y gatuna” burla preparada por los duques, de la cual la misma Altisidora lo cura diligentemente (II, cap. XLIV). Otro romance de este nuevo tipo aparece al comienzo de las aventuras de nuestro personaje, cantado por un cabrero que se acom-

<sup>15</sup> El estudio clásico sobre el romance en Colombia es el de Gisela Beutler (1977).

pañá con un rabel<sup>16</sup> y que ha sido compuesto por el cura de su pueblo (I, cap. XI, 100-102).

Para terminar, y retornando la mencionada petición de empleo en América en 1590, un mes después de que Cervantes lo escribiera alguien afortunadamente anotó al margen del documento: “Busque por acá en que se le haga merced”. Así, Cervantes no tuvo otra alternativa que la de permanecer en España, donde escribió y publicó la primera parte de su obra maestra hace 400 años. Releerla o, en realidad, leerla será siempre un placer,

una confirmación de la frase de Ezra Pound, quien opinaba que lo clásico es “aquello nuevo que permanece nuevo”.



Rabel. Claro, Samuel; Gonzalez, Juan P. et al. *Iconografía musical chilena* I. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1989. 29.

## Obras citadas

Bermúdez, Egberto. “La vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito”. *Revista Musical Chilena* XLVII, 179 (1993): 69-77.

\_\_\_\_\_. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Música, 1994.

\_\_\_\_\_. “Cervantes, el Quijote y la música”. *Horas* 14 (2005): 20-25.

---

<sup>16</sup> El rabel es un instrumento de tres cuerdas tocado con arco, de origen islámico, y muy popular en el medioevo pero que se mantiene en diferentes tradiciones musicales, especialmente en las del norte de África (*rebab*), los Balcanes (Grecia, Turquía) donde se le llama *lyra* y en América Latina, cuyos exponentes más importantes son el rabel de Chile (zona central) y el de Argentina (Misiones), y la *rabeca* de algunos lugares de Brasil. En inglés se le denomina *rebec*. Ver Claro Valdés (1979, 50-51), Ruiz (25-26) y *Músicos em cia*. Ver también Jones (2000).

- \_\_\_\_\_. "Discoteca Virtual/Virtual Music Library". 1 de ago. de 2005. <<http://www.ebermudezcurros.unal.edu.co/discovirt.htm>>.
- Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 1 de ago. de 2005. <[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Cervantes/biografia.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/biografia.shtml)>.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*, México: Espasa-Calpe, 1997.
- Castellanos, Juan de. *Elegías de varones ilustres de Indias*. 4 vols. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1953.
- Cervantes, Miguel de. *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española/Alfaguara, 2005.
- Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1979.
- Cortazar, Augusto R. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- Fernández, James de. "The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World". *Proceedings of the Modern Library Association* 109, 5 (1994): 969-81.
- Frenk, Margit. "Oralidad, escritura, lectura". *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española/Alfaguara, 2005. 1138-1144.
- Jones, Sterling "Rebec". *A Performer's Guide to Medieval Music*. Ed. R. W. Duffin. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 317-324.
- Koteron, Ibon. "Alboka". 1 de ago. de 2005. <[http://www.dantzak.com/castella/frame\\_ie.htm](http://www.dantzak.com/castella/frame_ie.htm)>.
- "Les chalumeaux a capsule et a pavillon en corne". 1 de ago. de 2005. <<http://www.instrumentsmedieviaux.org/pages/PIBCORN.html>>.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1968.
- Músicos em cia*. 1 de ago. de 2005. <<http://www.musicosemcia.mus.br/valmir.htm>>.
- Pedrell, Felipe. *Organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.
- Pike, Ruth. *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1972.

E, Bermúdez, Cervantes, el *Quijote* y la música popular

Querol Gavaldá, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948.

Rey, Pepe. “La música en el *Quijote*”. En “El *Quijote* y la música”. *Centro Virtual Cervantes*. 1 de ago. de 2005. <[http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote\\_musica/rey.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm)>.

Rubio, Samuel. *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 1983.

Ruiz, Irma, *et al.* *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1983.

Stevenson, Robert. *Spanish Cathedral Music of the Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1981.

“The Welsh Pibgorn”. 1 de ago. de 2005. <<http://www.pibydd.fsnet.co.uk/pibgorn.htm>>.

Vargas Llosa, Mario. “Una novela para el siglo XXI”. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española/Alfaguara, 2005.

XIII-XXVIII.





*Transcripción y  
antología*



## Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsímil y edición)

José Manuel Lucía Megías  
Aurelio Vargas Díaz-Toledo  
*Universidad Complutense de Madrid*

**E**s bien conocida la difusión de los libros de caballerías castellanos (y portugueses) por tierras americanas: libros que regalaron un sueño a los primeros descubridores y que abreviaron con su entretenimiento los días y noches americanos. Los libros de caballerías, con sus amazonas, sus Californias, sus patagones fueron poniendo nombres a una tierra que, poco a poco, iba ampliando la geografía hasta entonces conocida. La literatura era un medio de vivir esa otra vida que la realidad impide a cada segundo. En este contexto de la literatura de evasión, de una literatura de entretenimiento que tiene a la antigua caballería amadisiana como punto de partida<sup>1</sup>, el *Quijote* de 1605

---

<sup>1</sup> Dos han sido los grandes paradigmas narrativos que se han ido sucediendo en la literatura caballerescas hasta la llegada del *Quijote*: el paradigma idealista, representado por la propuesta renacentista de Garci Rodríguez de Montalvo y sus cuatro libros de *Amadís de Gaula* (que se completa con un quinto libro dedicado a las *Sergas de Esplandián*), que se verá ampliado por una serie de continuaciones de ortodoxia religiosa (*Florisando* de Juan Ruiz y el *Lisuarte de Grecia* de Páez de Ribera), textos realistas (*Lepolemo*, *Clarián de Landanís*, *Florindo*...), y una serie de experimentaciones, tanto en la estructura de las obras (ciclo de *Palmerín de Olivia*) como en su contenido (las diversas continuaciones amadisianas firmadas por Feliciano de Silva). El segundo paradigma caballeresco, el de entretenimiento, tendrá su origen en el éxito de la propuesta narrativa de Ortúñez de Calahorra y su primer libro del *Espejo de príncipes y caballeros*, ciclo que triunfará desde la segunda mitad del siglo XVI, acompañado tan sólo por algunas reediciones del ciclo amadisiano y el éxito de *Belianís de Grecia*. Este segundo paradigma —llevado a sus últimas consecuencias de repetición de motivos y es-

triunfa en las fiestas y representaciones más populares. Carnaval y literatura de entretenimiento se dan la mano en el caso del *Quijote*. No hay duda de cómo se leyó el texto cervantino en su primera difusión: como un libro de caballerías de entretenimiento, que causaba risa a todo aquel que lo leía, que lo escuchaba. Y así, lo veremos aparecer en las mascaradas organizadas en Valladolid para celebrar el nacimiento del futuro Felipe IV, así como en las fiestas de beatificación de Santa Teresa, que se celebraron en Zaragoza el 6 de octubre de 1614, en la que caballero andante y escudero aparecen como cazadores de demonios, en una descripción digna de ser recordada ya que años antes había sido descrita con similares adjetivos y reacciones en tierras americanas:

Venía don Quijote de la Mancha con un traje gracioso, arrogante y pícaro, puntualmente de la manera que en su libro se pinta. Esta figura y otra de Sancho Panza . . . que le acompañaba, causaron grande regocijo y entretenimiento; porque, a más de que su traje era en extremo gracioso, lo era también la invención que llevaban, fingiendo ser cazadores de demonios, que traían allí enjaulados y como triunfando de ellos . . . Y estos se representaban en dos fieras máscaras atadas, cuyas cabezas estaban cerradas en sendas jaulas. (Rivas Hernández 1999, 70)

El mismo tono de entretenimiento, similares mascaradas y, lo más importante, idéntica reacción del público podemos constatar en otras mascaradas y desfiles celebrados tanto en España (Utrera o Baeza en 1618) o en América (México, 1621). Hay un detalle en la mascarada realizada en la

---

estructuras— es el que se mantiene triunfante cuando Cervantes escribe su libro de caballerías: el *Quijote* de 1605, un libro de caballerías de entretenimiento, que ha colocado el humor en el centro de la historia, dando lugar a la creación de un tercer paradigma caballeresco, que triunfará a principios del siglo XVII, aunque tendrá pocos continuadores: el *Quijote* de Avellaneda y la segunda parte del *Quijote* cervantino. Para más detalles sobre este panorama de difusión y de evolución del género caballeresco, puede consultarse Lucía Megías (2004).

ciudad de México en 1621, para celebrar la beatificación de San Isidro, que hemos conservado gracias a la *Verdadera Relación* del platero Juan Rodríguez de Oliva, que quisiéramos ahora destacar: don Quijote de la Mancha aparece representado como un caballero andante más, como solía ser habitual en la época y que, hoy en día, (casi) nadie quiere admitir; don Quijote es considerado el “último” de los caballeros andantes hasta entonces conocidos. En la mascarada, un “bizarro labrador” lleva las armas de Madrid, y a continuación “por grandeza y ornato, todos los caballeros andantes . . . Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el caballero del Febo . . . , yendo el último, como más moderno, don Quijote de la Mancha, todos de justillo colorado, con lanzas, rodela y casco, en caballos famosos; y en dos camellos Melia la Encantadora y Urganda la Desconocida, y en dos avestruces los Enanos Encantados, Ardian y Bucendo, y últimamente a Sancho Panza y Doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos, lo representaban dos hombres graciosos, de los más fieros de rostros y ridículos trajes que se han visto” (Icaza 1918). Ya tendremos ocasión de volver sobre algunos de estos detalles aquí indicados.

Irving A. Leonard en su excelente *Los libros del Conquistador* (1953) retoma una serie de trabajos sobre el comercio del libro en Lima alrededor de 1606, y en el capítulo dedicado a “Don Quijote invade las Indias Españolas” (223-236), nos recuerda una historia apasionante de cómo llegaron los primeros ejemplares de la primera parte del *Quijote* a tierras americanas. Los detalles de la historia que une a un librero alcalaíno, Juan de Sarriá, con su socio en Lima, un tal Miguel Méndez, y unos bultos con libros que llevó a Sevilla para ser embarcados el 26 de marzo de 1605, pueden leerse en el citado capítulo; pero de todos los preciosos detalles que allí se exponen —no superados, creemos, hasta la fecha— sólo interesa, para nuestros intereses actuales, dos. En primer lugar, quisiéramos destacar el testimonio de numerosos viajeros a principios del siglo xvii que indican a su llegada a los puertos americanos que traen consigo un ejem-

plar del *Quijote* para su lectura a bordo, junto a otras obras de entretenimiento, para así hacer más llevadero el tiempo de la travesía. Alonso de Daza, de más o menos treinta años y originario de Monte Molina, que viajaba en “La Encarnación” confiesa a los comisarios del Santo Oficio fray Francisco Carrasco y fray Andrés Bravo, que “para su propio entretenimiento traía la primera parte de *El Pícaro* [*Guzmán de Alfarache*], *Don Quijote de la Mancha* y *Flores y Blancaflor*, y para sus oraciones, un devocionario de Fr. Luis, un S. Juan Crisóstomo y un *Libro de horas de Nuestra Señora*”. Juan Ruiz de Gallardo, de unos veintitrés años, y que viajaba en “Nuestra Señora de los Remedios”, indica que durante la travesía se había divertido leyendo *Don Quijote de la Mancha* y *Bernardo el Carpio*... Literaturas picaresca y caballerisca unidas en el gusto de la época, más allá de esas líneas de separación que los críticos se han empeñado en trazar desde una visión moderna de los géneros y de la recepción de las obras literarias. Y en segundo lugar, el éxito del *Quijote* se considera seguro: no es necesario conocer la reacción de los lectores (y compradores) ante las nuevas (y divertidas) aventuras que traen los viajeros en sus camarotes para importar ejemplares de la obra cervantina; dejando a un lado las importantes consecuencias del (posible) hecho de que la mayoría de los ejemplares de la primera edición del *Quijote* se llevaran a Sevilla para su posterior venta en América, el testimonio del envío de no menos de setenta ejemplares del *Quijote* de 1605 a Perú, realizado por el librero complutense Juan de Sarriá, es una buena prueba de ello. ¿Por qué no hay que esperar a la reacción del público? La contestación parece evidente: el *Quijote* no es en 1605 una obra original —tal y como llegará a serlo después de la propuesta narrativa de Cervantes en 1615 y su posterior relectura y recepción en la Inglaterra de finales del siglo xvii y principios del xviii— sino un ejemplo más de la literatura caballerisca de entretenimiento, que sigue triunfando en la época, a pesar de que sean pocos los libros nuevos que se imprimen y menos los libreros que se arriesguen a enviar sus mercancías caballerescas a tierras americanas.

Alguno de estos ejemplares del *Quijote* enviados por Juan de Sarriá desde Alcalá de Henares hasta Lima, a la librería de Miguel Méndez, que se distribuirán también por Cuzco y otras ciudades y pueblos del antiguo imperio Inca, son los que debieron conocer el organizador (don Pedro de Salamanca, corregidor de Pausa) y los asistentes a una sorti-ja —en realidad un torneo caballeresco con mascarada— que se celebró en la citada población minera en octubre de 1607. Las fiestas, como se podrá leer a continuación, se organiza-ron para celebrar el nombramiento de un nuevo virrey, y las conocemos gracias a una relación escrita (y enviada) a Lima, por uno de los asistentes, seguramente el párroco Antonio Martínez.

Francisco Rodríguez Marín (1911) fue el primero en dar noticia de este curioso documento, el primero de que hay constancia de la recepción del *Quijote* en tierras america-nas. Lo descubrió el erudito cervantista en 1905, entre los papeles que el marqués de Jeréz de los Caballeros había comprado a los herederos de José María de Álava. El cua-derno, que consta de tres pliegos (305 x 430 mm), perte-neció a don Francisco Duarte, presidente de la Casa de Con-tratación de Indias, y fue copiado a limpio para ser enviado como carta (seguramente) a Lima, para dar noticia de las fiestas celebradas en Pausa: se aprecian bien los dobleces en el papel, así como el título del mismo, en el vuelto del último de los pliegos: “Rel<sup>on</sup> de las fiestas” (lámina 1). En 1947 cuando se publica la transcripción del mismo en el libro *Estudios Cervantinos*, se añade una reproducción del documento, edición y facsímil a los que hemos tenido que recurrir hasta ahora cuando queríamos conocer más deta-lles de esta obra.

El original de este documento se conserva actualmente en el Archivo Francisco Rodríguez Marín, del CSIC (E: Co-lecciones documentales; E.II. Manuscritos de obras litera-rias y diversos; Caja 85, n<sup>o</sup> 4), y ha sido posible su (re)descubrimiento por la cuidada catalogación que se ha realizado de este impresionante legado y a su difusión por

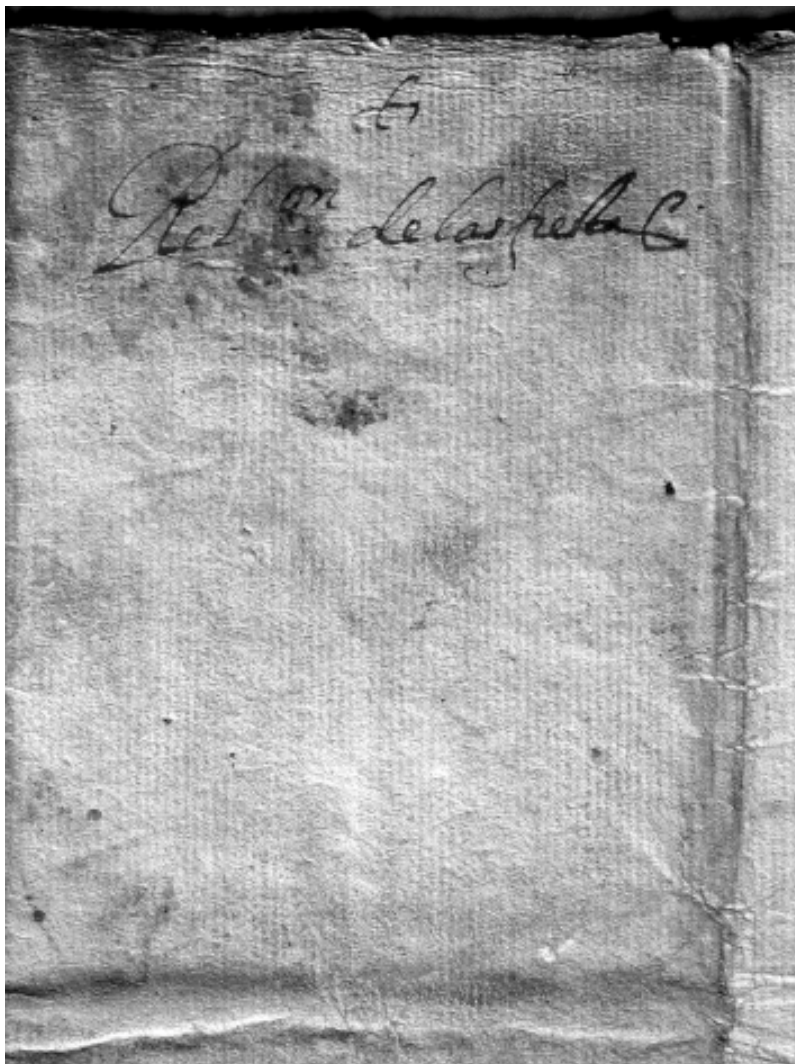


Lámina 1: Detalle del último pliego



Internet.<sup>2</sup> Gracias a los bibliotecarios del CSIC, podemos ofrecer ahora una nueva transcripción del texto a partir del original así como una nueva reproducción.

No queremos entrar en detalles en el texto, ya que se ofrece a continuación con una serie de notas aclaratorias, en especial sobre usos y costumbres de la época, pero tampoco es nuestro deseo cerrar estas notas introductorias sin hacer alusión a algunos de los detalles de la recepción de la obra cervantina según expone este testimonio, uno de los primeros que hemos conservado escrito. El Caballero de la Triste Figura entra en la tela de Pausa como un caballero andante más, pero al entrar se describe utilizándose una expresión cuanto menos curiosa: “Tan al natural y propio como le pintan en su libro”. Expresión que también hemos rescatado de la descripción de las mascaradas llevadas a cabo en Zaragoza en 1614 para celebrar la beatificación de Santa Teresa: “puntualmente de la manera que en su libro se pinta”. Volvamos un momento la vista a cómo se describe la entrada del Caballero de la Triste Figura en la tela festiva de la plaza de Pausa; hay elementos que resultan familiares: el caballo flaco, la cota mohosa e incluso las “calzitas del años de uno”; pero hay otras que, cuanto menos, resultan curiosas: “morrión con mucha plumería de gallos, cuello de dozabo”... elementos que en absoluto hoy en día situaríamos en el imaginario quijotesco, que está más cercano a las primeras representaciones —un tanto simbólicas— de don Quijote y Sancho Panza en una portada de un libro, las que aparecen en la traducción francesa de la segunda parte publicada en París en 1618, o la copia mejorada que adornará el frontispicio de la traducción inglesa de la segunda parte, impresa en Londres en 1620 (láminas 2-3).

---

<sup>2</sup> En la siguiente dirección electrónica: 21 de mayo de 2005 <[www.csic.es/cbic/central/marin/codocon.htm](http://www.csic.es/cbic/central/marin/codocon.htm)>.

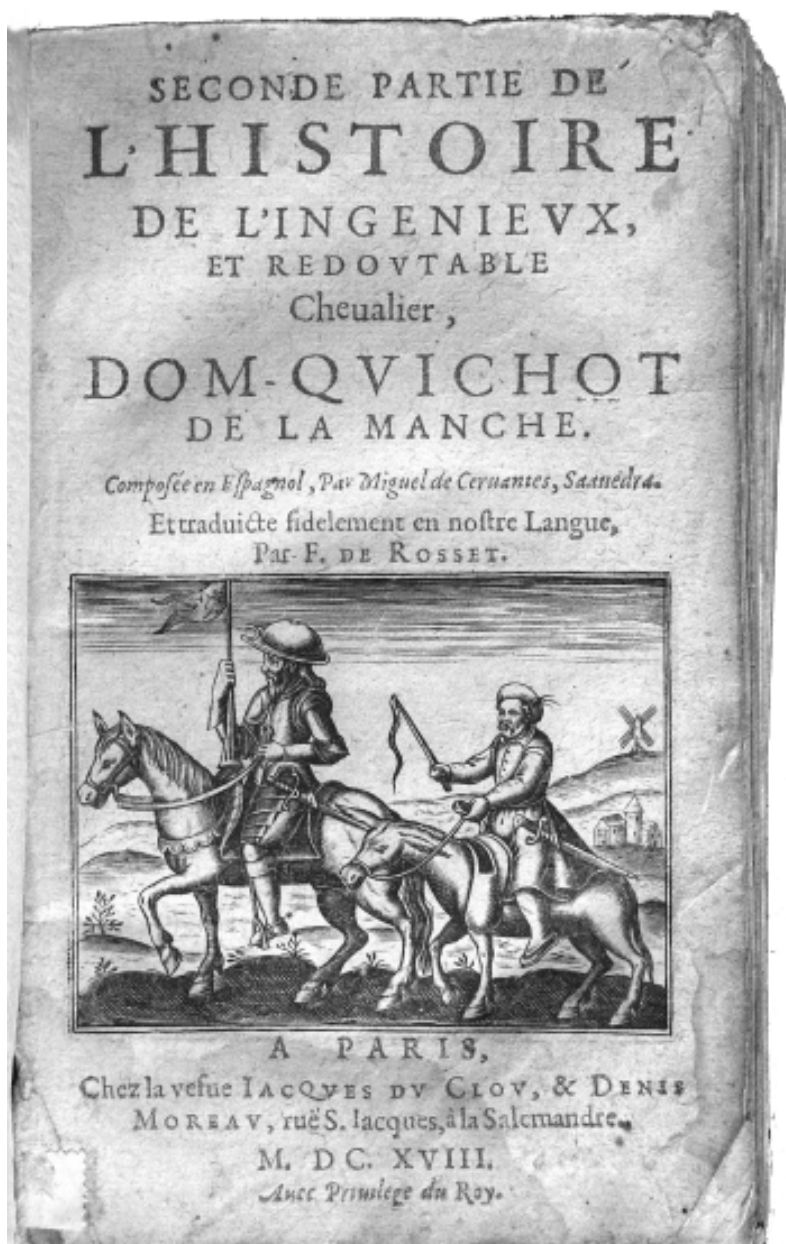


Lámina 2: Portada (París, 1618)



Lámina 3: Frontispicio (Londres, 1620)

Una bacía de barbero, caballero jinete y unos molinos de viento al fondo marcan las líneas maestras de una representación simbólica de Don Quijote, que ha terminado por triunfar —especialmente después de la visión holandesa a partir de 1657— (Lucía Megías 2005). Pero lo curioso de las dos relaciones anteriormente indicadas es esa apreciación de “exacta relación” de la representación festiva con la letra escrita por Cervantes, cuando en las descripciones de las fiestas aparecen elementos que nunca se leen en la obra cervantina. Pero no debían ir muy descaminadas estas “letras” escritas si las relacionamos con la primera representación iconográfica de los personajes cervantinos, que aparecerá en el libro de Tobias Hübner, *Cartel, Auffzüge, Vers und Abrisse, So bey der Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa, den. 27. und 28. Octob. Verlauffenden 1613. Jabrs*, publicado en Leipzig en 1614, y que contiene la descripción (tanto escrita como iconográfica) de las fiestas celebradas en Dessau en 1613, para celebrar el bautizo del príncipe heredero del principado de Anhalt, el hijo de Jean Georges. Andreas Bretschneider será el encargado de dibujar y grabar la representación del cortejo dedicado al *Quijote*, en donde aparecen siete figuras, en el siguiente orden, con sus correspondientes inscripciones en español en la parte superior: 1. “El enano”, que nos devuelve a la entrada de don Quijote en la venta donde será armado caballero (cap. II); 2. “El cura”, con un molino de viento (cap. IX); 3. “El barbero”, con un tonel (cap. XXXV); 4. “La sin par Dulcinea del Toboso”; 5. “El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, Caballero de la Triste Figura”; 6. “Sancho Pança Scudiero Don Quixote”; y 7. “La linda Maritornes”.

Don Quijote, como se aprecia en la lámina 4, aparece representado como el “Caballero de la Triste Figura”, un nuevo elemento de conexión con la fiesta en Pausa, y en su representación iconográfica resaltan los dos elementos que más nos habían sorprendido en la descripción de la relación americana: un morrión con un enorme penacho de plumas y el cuello de dozavo.



Lámina 4: Don Quijote, por Andreas Bretschneider (Leipzig, 1614)

“Tal al natural y propio”... como propio y natural será ver al Caballero de la Triste Figura como uno más de los caballeros andantes que seguían haciendo las delicias de los lectores a uno y al otro lado del Atlántico; un caballero andante que superará a todos los anteriores por su gracia, por lo que merecerá el premio final en las fiestas peruanas; las razones que arguyen los jueces en 1607 para conceder a don Quijote el premio de la mejor invención es buena prueba

de cómo es entendido el texto cervantino en sus primeros tiempos: “la risa que a todos causó berle”. La risa, el humor y la diversión como las armas con que Cervantes ha arropado a su libro para triunfar entre la literatura de entretenimiento de la época, en la que brilla con luz propia el Pícaro, Guzmán de Alfarache. Este mismo humor es el que se rescata en las distintas descripciones de las mascaradas, desfiles y torneos en los que participarán don Quijote y Sancho en estos primeros tiempos; risa y entretenimiento que vendrán apoyados por nuevos textos, como la letra que se escuchó en Pausa en 1607, con versos de cabo roto, o el texto con que se abre la descripción de los festejos celebrados en Alemania, en Dessau, siete años después:

El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, Caballero de la Triste Figura, Señor del estremado caballo Rocinante, Coronado de Esperanza y imaginación, del Imperio di Trebisonda, Derribador, y Vencedor, de los gigantes Caraculiambrós, de las islas Malindranias, Siervo de la Señora Dulcinea, sin Par, del Toboso. Yo el Caballero del Phoenix, unico, entre muchos; yo el derribador de agravios, y tuertos, liberador, de viudas y pupillos; yo el Espejo de caballería, la flor de gentilezza, el amigo de la Reyna Xarilla, y querido de la Imperatriz Pandafilanda, los deleites de la linda Maritornes; yo el amparo y remedio de los menesterosos, el miedo de los tiranos, el Espanto de los terribles y la quinta esentia de todos los Caballeros andantes.

Don Quijote de la Mancha, el caballero y el libro, como un libro de caballerías. Así lo escribió Cervantes, así lo pidió y vendió el libro Francisco de Robles, y así fue entendido por sus primeros lectores a lo largo de todo el siglo XVII, y buena prueba de ello es el texto de una de las primeras fiestas caballerescas celebradas en América que tuvieron a don Quijote como uno de sus indiscutibles protagonistas, que es la que ofrecemos a continuación en una nueva edición.

Para editar el texto, hemos seguido los criterios de edición de la colección los *Libros de Rocinante* del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares)<sup>3</sup> Hemos mantenido la particular alternancia en el texto de las sibilantes (*isquierda/ izquierda, malícima, moboza...*) por mostrar rasgos lingüísticos —ceceo, seseo...— propios del español de América.

---

<sup>3</sup> Para más detalles, puede consultarse su portal en Internet: <<http://www.centroestudioscervantinos.es>>.







Tienda qual fue de la tela de lana cogida de damasco. y seruyó para  
 Comedias y algunos para de Portugal. El fuerte de donde se guiso  
 el lico de don xpoual canca. Su finiente vino hecho el dho baco con el  
 traxo de yuca y a comestivo. al que se presentaba casallero de un gran  
 cuba. hecho de maderas y cubierto de las de yuca. Al qual vino pa  
 gados muchos cueros de gados. hincados y de una quinquena. y algunos  
 de una en una mano. Llamaba una granata. y en la otra un abata de una  
 de que y habiendo de beber a muchas fantones de borrachos. que lo con  
 sideraban. al otro lado de la cuba. lo qual llamaban a estas la sala  
 de la tienda. y algunas un gran de pasaca. y algunas muchos yndios con  
 tamburinos. beldos de flores. entales guales. y con quatro cada que  
 a saballo que lo recibieron de padrones. y de los deus de la facultad.  
 de beber labanan. quatro borlas de los rumbos de unos de los de  
 res. Presentaba por la tela. labando de la de a tabales. y algunos  
 y todos las dhas gubernaciones. y los que salieron tambien las dhas  
 por que lo mandaron por los del conjo. Por una parte lababa de la de  
 de la de. Soy baco hecho de baco.

Y el que de mi de la de  
 asi y a mi de la de

A lo que tres cosas en un baco. qual lo que de la de otro baco. por  
 y uno que fue de la de la de. Llamaba de la de que lo que  
 que fue de la de. contra un alimeta que de la de. qual lo que  
 que lo que de la de. presente a mi de la de. y por que uno  
 muchos a mi de la de. y el mantenedor de la de. qual lo que  
 que lo que de la de. mandaron los jueces al dho baco. que lo que  
 a mi de la de. y a mi de la de. y el mantenedor de la de.  
 y algunos para de Portugal. un con muy grande en que de la de  
 cinco a mi de la de. en la de. = quatro de los de la de en un  
 baco. y algunos que en la de. y algunos de la de. con los  
 y algunos de la de.

Un tal de la de de la de de la de. con muchos  
 de la de. de la de de la de. y algunos de la de. de la de  
 de la de. de la de de la de. de la de. de la de. de la de  
 de la de. de la de de la de. de la de. de la de. de la de

de banas solas y la ynybla finia con bayas de rrasa carmesti,  
 y encarnado y en fima una abesidura con de cana mago y untada de  
 llamas negras amullos y colorados mas caros y amijos con bellas  
 y negras y unas culbras resubias a las cabezas como quirañallos  
 el quinto abenturoso de este parr era la curdiga que benia yafinosa  
 officio de lojmore a lo guano que fugaban. bethida como epotras  
 por bies saluo la roya que era amasilla. labaron estos figuras al  
 Resedor de su caris. sus patas que eran el color que se lo buegan  
 bethida de condras. Las las finia al se manio con un sustillo de cana  
 mago cu bista de llamas mas con de lo pro pio y no es grandes curries  
 de que benia e chando fuego a lo dano. del engano era un po ules con  
 dos marcos una etas yo tra adelan que lo buegan por caras, a la  
 curdiga a lo pando el ynter. muy bien adreca lo yra no tra ya que  
 dno sira un erudito que le llaman el faullo. be bido de colorado  
 y sumante era el ongo. todos el los padinos tra yan Retulos grandes  
 y por los som bres que le servian de bandes. y en cada una su nombre es  
 coito. cuyo carro. Parecio muy bien y orguera muy grande y fue benia  
 cubierto de rrejos de oro que le yanan abta el cielo. sembrados a tra je  
 de muchos rayos y de nio y ban mas de cin quenta yndios que le llaman  
 en panto. sin que se biese como se movia los canellos de los anantureros  
 y ban al nador los de los rrejos que cubrian de. con los mismos cana  
 mas pintados de que tra yan los de rrejos y el del rrejo cubierto de  
 rayos. Todo que pasia muy bien y atemi me la silla = saca ed de como  
 modestos y atabales. con rrejos sembrados de rayos. que de se gene  
 ro ay buegan canidos poraca. y en llendo a lo amandinos de los  
 fuegos y rrejos. e faren los anantureros y padinos. las letras son =

Uta jeo Porquitar melancolias.  
 me entredongo en este offo  
 con cutidiano exercicio

Sugadrius  
Zagobusa - Nosoy sancta  
ni meuses ni aproucho  
Sino de eterno despecto.

Layra - El primero fratribida  
del ynfirma mesaco  
yen la tierra me deso.

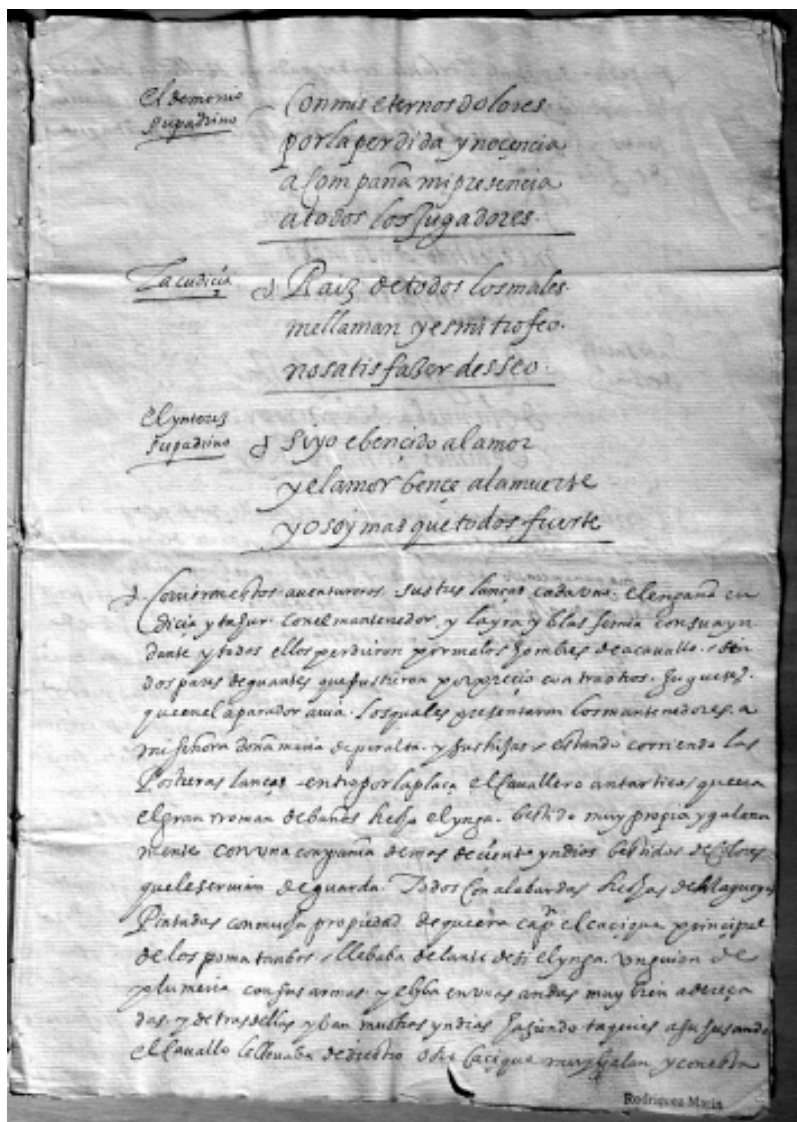
el enyo  
es unido  
de la yra & X mi señora y demí  
nose escapa el mas dis creto  
Sino fiere muy perfedo.

el enyo & Nosolo con sugadores  
soy poderoso y triunfante  
Sino entodo lo restante.

el enyo  
Sugadrius & Comel vaso de la tierra  
amigo doble me choso.  
Por la ganancia y Proucho.

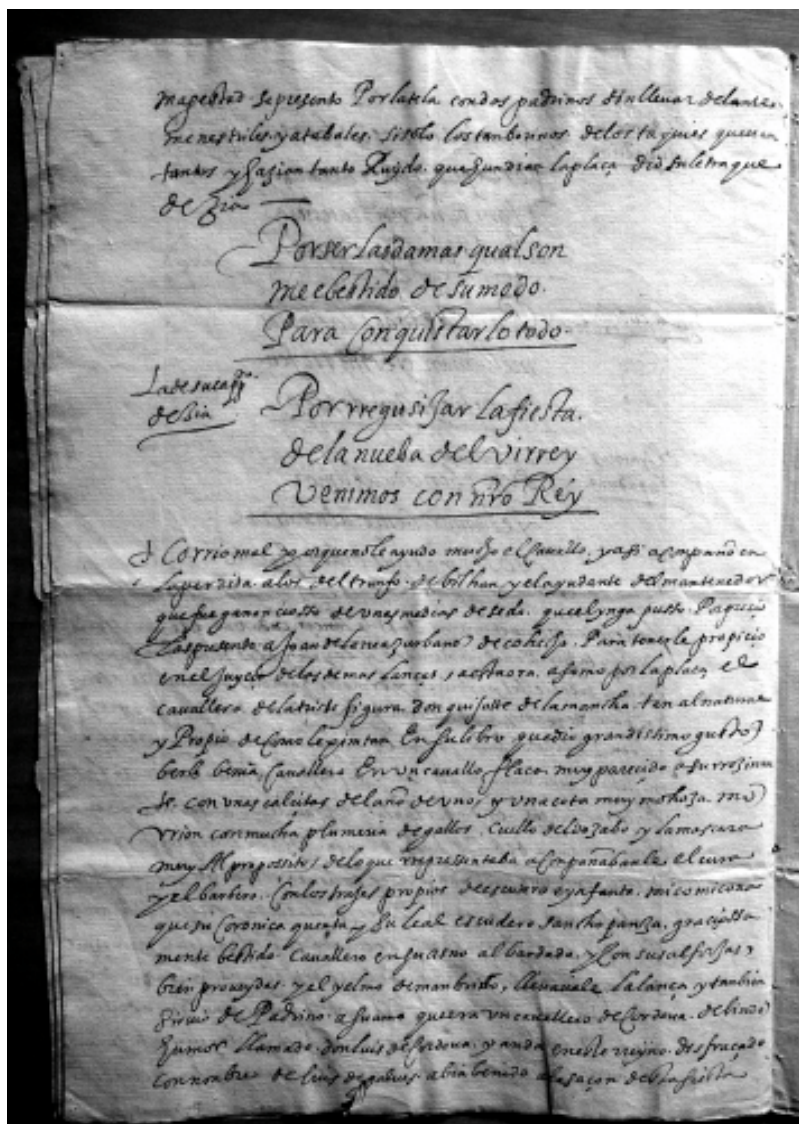
Zabuleno - quando falk del ynfirma  
me hallaran en el fuego  
el chando Goto y reuigo

3



Fol. 3r



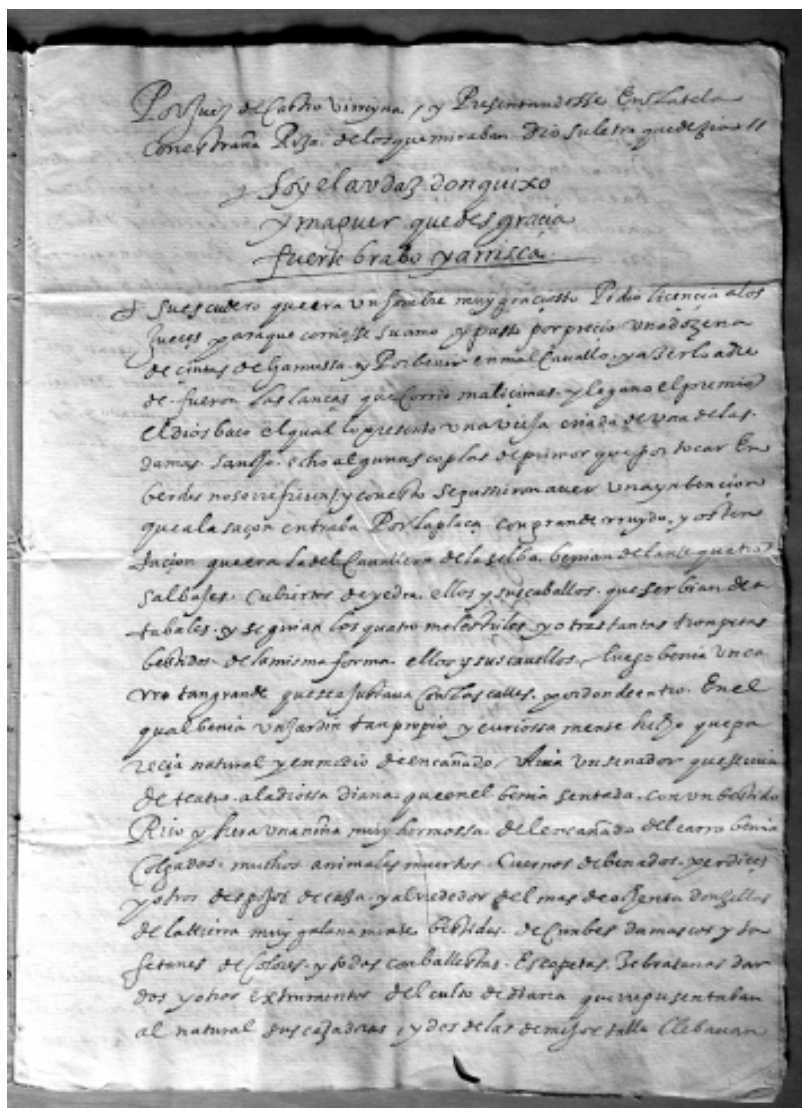


magister se presento Por la tula condos padinos d'ullenas delantre.  
 me restituyen yatabales. d'ello los tambeninos de lo t'aguis que un  
 tanos y fagon tanto Lujido. que guardas la gloria. d'el fultro que  
 de fua

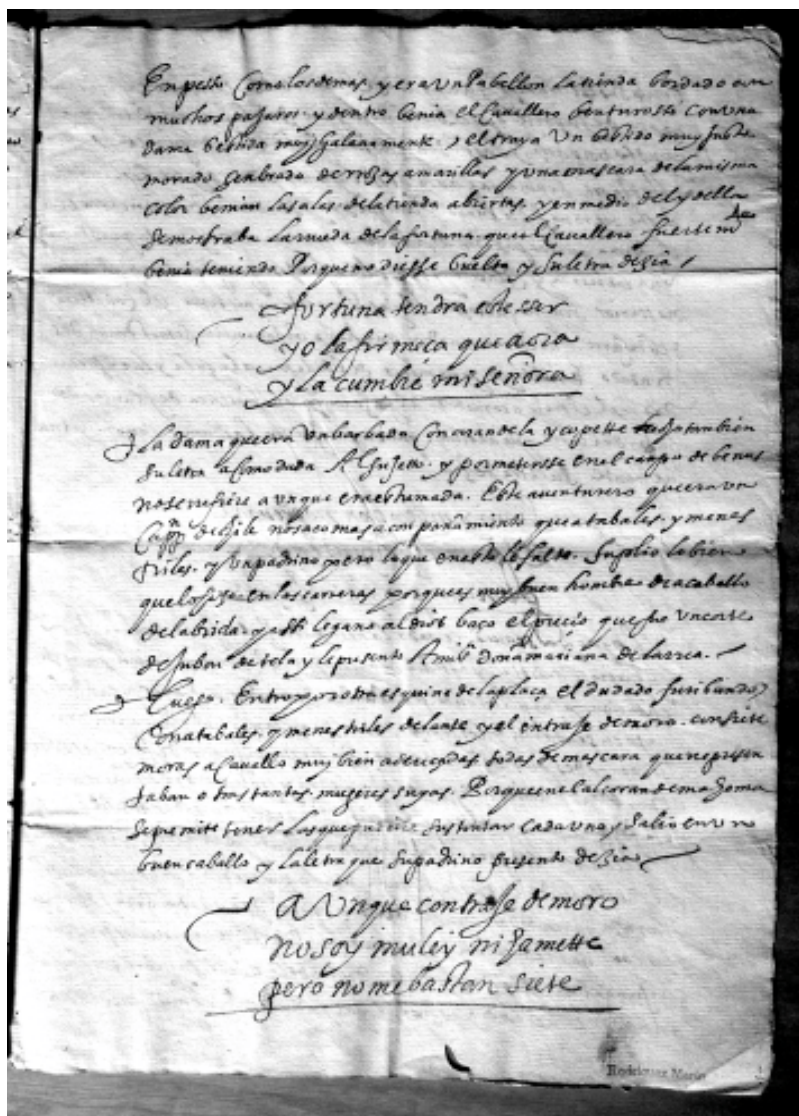
**D**osser las damas qual son  
 me el estido de su modo.  
 Para con quitar lo todo.

**L**ate su casti  
 de bin Por requisar la fiesta.  
 de la nueva del virrey  
 Venimos con nro Rey

Y Corriomal y en quando le ayudo mucho el fualle, y asi se compando en  
 Luperida alor del tiempo de bilhan y el agudante de lo manueder  
 que se ganos y cuido de un y nudo de d'edo. que al ynga puto. P'aque  
 Casputante a p'au de lo que p'ubano? de coho. P'au teno la propio  
 en el p'uch de los de nos d'ances, y actaora. a p'au por la plaza. de  
 cavallero de latruti figura. don qui fote de la mancha. ten al natoma  
 y Propio de fone legimto. En fultro quedo grandissimo gulto  
 beca de ma. fanello. En un cavallo flaco. muy parecido a su resim  
 de. con unas calzas de la no de vno, y una cota muy mofu. m  
 non con mucha glumacia de galles. culla de lo zabo y lamo. para  
 muy M'p'ogando. de lo que representaba al f'p'andante. el curro  
 y el barbas. Con los broses propios de escudo y f'p'ante. por lo mico  
 que fu cronica guerra. Su leal el uidero tanto p'anza. grandis  
 mente bebidu. Cavallero en f'p'ante al bardado. y con sus al f'p'as y  
 b'au p'ogando. y el yelmo de manbro, de la mancha. de la mancha. y tambien  
 d'uno de Padino a su una guerra un cavallero de f'p'ante. de lo no  
 y uno de la mancha. de lo no de f'p'ante. y anda en este v'p'ante. de f'p'ante  
 con nombre de lo no de f'p'ante. alia tenia de la mancha de lo no

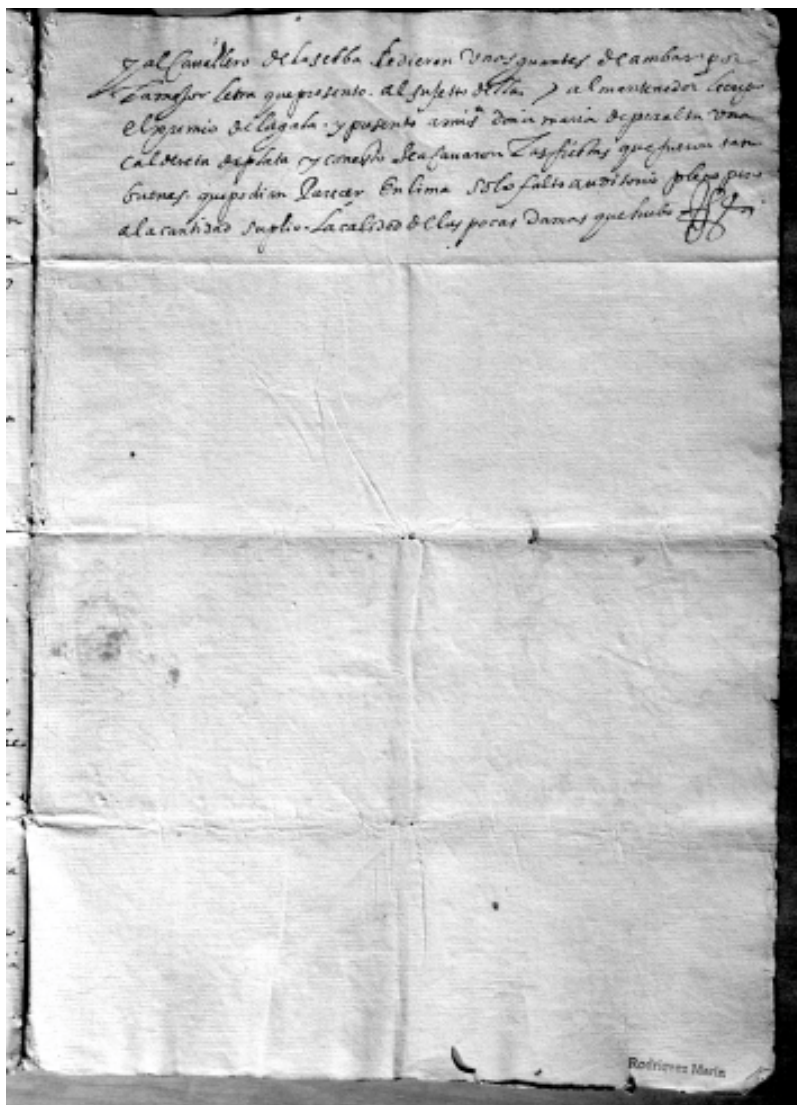




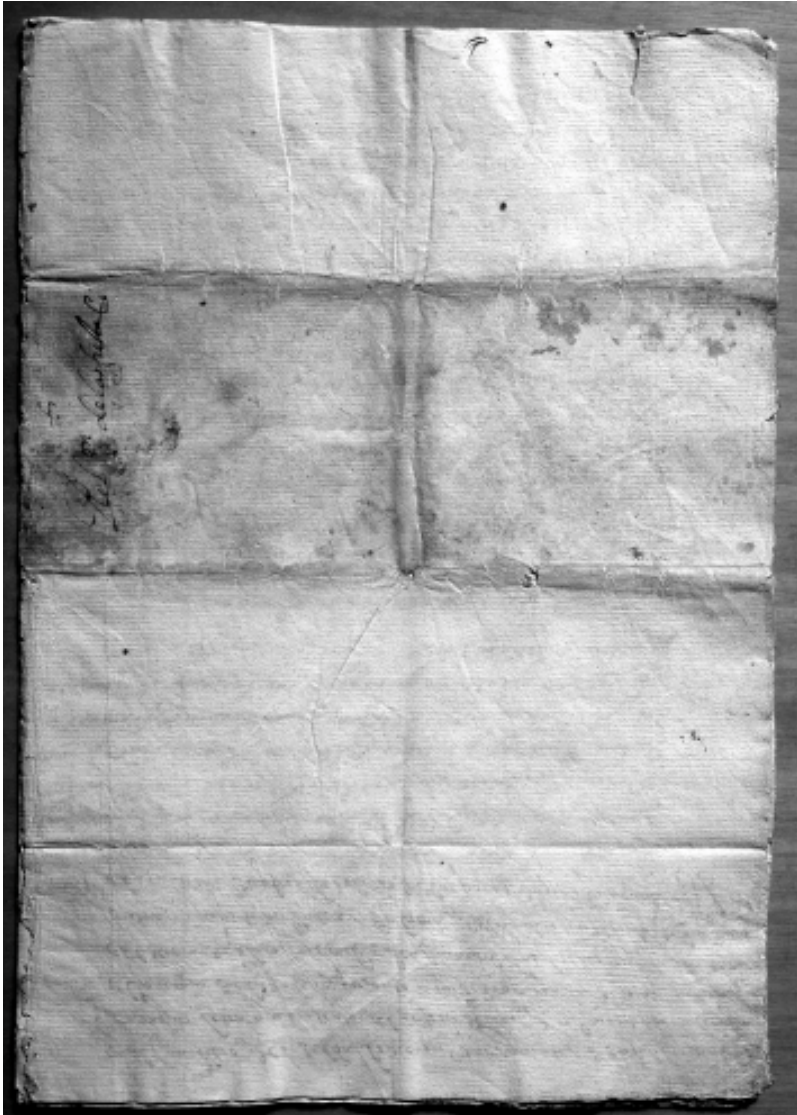








Fol. 6r



Fol. 6v

## Edición

**Relación de las fiestas que se selebraron en la corte de Pausa<sup>4</sup> por la nueba de provimient<sup>5</sup> de Virrey en la persona del marqués de Montesclaros<sup>6</sup>, cuyo grande aficionado es el corregidor d'este partido que las hizo, y fue el mantenedor de una sortija<sup>7</sup> selebrada con tanta magestad<sup>8</sup> y pompa que á dado motibo a no dejar en silencio sus particularidades.**

Luego qu'esta nueba se entendió, se hizo una encamisada<sup>9</sup> donde salieron más de cuarenta de a caballo de

<sup>4</sup> *Pausa*: Pueblo peruano de la provincia de Parinacochas, en el actual departamento de Ayacucho. En esta época, no pasaba de los mil quinientos indios de encomiendas y no había más de una docena de españoles viviendo allí. Era capital de corregimiento en aquella época, lo que le hace pensar a Francisco Rodríguez Marín que con el nombre de “corte” se llamaba a tales ciudades, aunque tampoco descarta un tono irónico en el relator: “Si ya no es que está dicho algo festivamente, comparando a aquel humilde pueblo de Pausa con las grandes ciudades, cortes de las monarquías, en donde se solían celebrar las fiestas de aparatosa ostentación” (586). Más adelante se hablará de “corte” con su acepción recta.

<sup>5</sup> En el ms: *Proutymiento*.

<sup>6</sup> El marqués de Montesclaros, D. Juan de Mendoza y Luna, alcarreño de nacimiento, hizo las Américas y consiguió alcanzar el virreinato primero en Nueva España y más tarde en Lima (Perú), este último entre los años 1607-1615. Felipe III firmó la Real Cédula de su nombramiento el 22 de noviembre de 1606. Para más información, *vid.* el libro de Antonio Herrera Casado, *El gobierno americano del Marqués de Montesclaros* (1990).

<sup>7</sup> *sortija*: “ejecutar el ejercicio de destreza que consiste en ensartar en la punta de la lanza o de una vara, y corriendo a caballo, una sortija pendiente de una cinta a cierta altura” (*Autoridades*). En el capítulo 11 del quinto libro del *Quijote* de Avellaneda puede consultarse otra sortija similar: “De cómo don Álvaro Tarfe y otros caballeros zaragozanos y granadinos jugaron la sortija en la calle del Coso y de lo que en ella sucedió a don Quijote”. Como se verá a continuación, aunque se hable de sortija, en realidad la fiesta caballescaca se basará en un correr de lanzas entre el mantenedor, el corregidor, y diversos caballeros disfrazados para la ocasión. Se mezcla, de este modo, el torneo con la mascarada.

<sup>8</sup> *majestad*: “grandeza, autoridad, decoro, magnificencia y suntuosidad, con que se executa alguna cosa” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 1734).

<sup>9</sup> *encamisada*: “cierta fiesta que se hacía de noche con hachas por la ciudad en señal de regocijo, yendo a caballo sin haver hecho prevención de libreas, ni llevar orden de máscara, por haverse dispuesto repentinamente, para no dilatar la demostración pública y celebración de la felicidad sucedida” (*Autoridades*).

disfrez<sup>10</sup> y se plantó el cartel en la plaza, debajo de un dozel de terciopelo carmesí, donde estuvo diez días; y en él firmaron los cavalleros siguientes: el Cavallero Benturoso, el de la Triste Figura, el fuerte Bradaleón, Belflorán, el Cavallero Antártico de Luzisor, el Dudado Furibundo, el Cavallero de la Selva, el de la Escura Cueba y el Galán de Contumeliano.<sup>11</sup> Y al décimo día fueron las fiestas en la forma y manera siguiente.

---

<sup>10</sup> *caballo de disfrez*: caballo adornado para la ocasión, aunque Luis Bañuelos y de la Cerda en su *Libro de la jineta y descendencia de los caballos guzmanes* (1605) deja claro cuáles deben ser los aderezos, máscaras y disfraces que deben llevar los caballos en diferentes circunstancias: “El aderezo perfecto de la gineta y con que los caualllos corren más bien y andan más desembaraçados, son adereços que se entienden, caueçadas, pretal, estriuos de plata y vna querda de plata con la borla algo cumplida y vn caparaçon: esto sirue para torear, para jugar a las cañas, para tirar cañuelas; finalmente, para todas las cauallerías que se hacen en vna fiesta. Sólo para entrar, parece muy bien vn cauallo con vn jaez y vn gentil boçal, que como no dan más que dos ó tres carreras á la entrada, puédelo vn cauallo sufrir. Otros vsan vnos tafetanes ó vnas tocas con vnas grandes rrosas entre los oydos de los caualllos, y á mi gusto es vna cosa muy desayrada y que parece muy mal; frenos dorados ú plateados parecen muy bien. Plumas en las testeras de los caualllos, en sillas de gineta, aunque sea en disfrez ó máscara, es vna cosa muy ympropia y que de ninguna manera se deuen poner ni vsar, sino es en caualllos armados á la brida para justar ó tornear, y aunque es cosa muy ympropia en máscaras ó disfrezes jireles, porque son propiamente de la brida. Respecto de la cera, porque las clines ni la cola no se dañe, se permite”.

<sup>11</sup> Curiosa mezcla de personajes salidos de los libros de caballerías y de la divertida imaginación de lectores de los mismos, como el propio Alonso Quijano —el citado “Caballero de la Triste Figura”— cuando se convierte en don Quijote de la Mancha y se imagina gigantes a los que tendrá que acometer y vencer en sus múltiples hazañas; también al *Quijote* parece relacionarse el Cavallero de la Selva, que no es otro que Sansón Carrasco, también conocido como Caballero del Bosque, o de los Espejos.... El *Cavallero Benturoso* trae a la memoria una novela con título similar, de Juan Valladares de Valdelomar, presbítero cordobés, que traslada a lo divino el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El peregrino en su patria* de Lope de Vega. Aunque es casi imposible que se conociera por tierras americanas, el autor bien tuvo presente el *Quijote* —para huir de él— a la hora de escribirlo, tal y como indica en su prólogo: “Hallarás, pues, que como autor, sacerdote y solitario, no te pongo aquí ficciones de la *Selva de aventuras*, no las batallas fingidas del *Caballero del Febo*; no sátiras y cautelas del agradable *Pícaro*; no los amores de la pérfida *Celestina*, y sus embustes, tizones del infierno; ni menos las ridículas y disparatas fisgas de *Don Quijote de la Mancha*, que mayor [mancha] la deja en las almas de los que lo leen, con el perdimiento

Salió el mantenedor, que se intitulaba en su cartel el Cavallero de la Ardiente Espada,<sup>12</sup> bestido de negro bordado de oro, calza y coletto,<sup>13</sup> gola gravada y gorra aderezada con mucha plumería, en un cavallo vayo muy bueno con una silla rica de brida, bordada de perlas, que hazía obra con el bestido y, al fin, tan en su punto que podía parecer su gala en cualquiera corte. No sacó inbención ni letra,<sup>14</sup> pero llevaba delante atabales, chirimías y trompetas, y doze de a cavallo que le acompañaban [y] cuatro padrinos,<sup>15</sup> que llevaban bandadas amarillas. Dio buelta d'esta manera por la tela,<sup>16</sup> qu'estava

---

de tiempo". Bradaléon, gigante y caballero cortés, aparece en la tercera y cuarta parte del *Belianís de Grecia* (Burgos, 1579), así como también Belflorán, que es el hijo de Belianís de Grecia y de la princesa Florisbella. El resto de los nombres parecen creación de buenos y asiduos lectores de libros de caballerías: Antártico de Luzisor, Dudado Furibundo, el Caballero de la Escura Cueva o el galán de Contumeliano.

<sup>12</sup> *Caballero de la Ardiente Espada*: sobrenombre de Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte y Onoloria, que nace al final del séptimo libro de la saga, escrito por Feliciano de Silva (*Lisuarte de Grecia*, Sevilla, 1514), y protagonizará la novena entrega del ciclo: *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530). Es criado en tierra de moros, y se le conoce desde niño por el nombre de Doncel de la Ardiente Espada por una espada "tan bermeja como brasa" rodeada de letras que tiene en el pecho. Tanto el *Amadís de Grecia* como el *Belianís de Grecia* son textos caballerescos, cerca de la órbita de entretenimiento, que se siguieron imprimiendo de manera más tardía. La última edición en castellano del *Amadís de Grecia* se data en 1596. El mantenedor, el corregidor don Pedro de Salamanca, será también, como se indica en el texto, uno de los primeros caballeros participantes: el fuerte Bradaleón. De todos ellos, no participarán en la fiesta caballeresca ni Belflorán, El Caballero de la Escura Cueva ni el Galán de Contumeliano, apareciendo, eso sí, Baco y el Tahúr, acompañado éste último de diferentes personajes alegóricos.

<sup>13</sup> *coletto*: "vestidura como casaca o jubón que se hace de piel de ante, búfalo u otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para la defensa y abrigo" (*Autoridades*).

<sup>14</sup> Las invenciones y letras, como se verá más adelante, son textos poéticos, de mayor o menor destreza y gracia, con los que los caballeros mostraban sus pensamientos y naturaleza de sus vestidos. La letra suele ser la voz de una "empresa", una figura alegórica que forma parte de la invención.

<sup>15</sup> En el texto: *sin quatro padrinos*. Lugar crítico que hemos enmendado de esta manera, sin mucha convicción.

<sup>16</sup> *tela*: "Se toma asimismo por el sitio cerrado, y dispuesto para fiestas, lides públicas, y otros espectáculos. Llámase así, porque solía cerrarse con telas" (*Diccionario de la RAE*, 1739).

muy curiosamente hecha de ramas y flores; y en medio, cerca de la sortija, un aparador<sup>17</sup> de muchas piezas de plata y joyas, que se corrieron. Abía tres andamios<sup>18</sup> cerca d'este puesto: uno a la mano derecha y dos al izquierda, todos entapiçados con tafetanes de colores. En el de la mano derecha estavan las damas y en los dos de la izquierda, en el uno los juezes, que era el Padre Presentado fray Antonio Martínez,<sup>19</sup> Juan de Larrea Surbano y un Cristóval de Mata de Potosí, que acertó a llegar aquí a este tiempo, gran corredor de lanças; y en el otro algunos frailes y clérigos que binieron a ver las fiestas.

Después de aver hecho el mantenedor su paseo y bisarra muestra, se apeó en una <sup>[1v]</sup> tienda que al cavo de la tela estava, colgada<sup>20</sup> de damascos y terciopelo carmesíes, y al punto pareció por la plaça el fuerte Bradaleón, que era el licenciado don Pedro de Salamanca. Su tiniente<sup>21</sup> benía hecho el dios Baco, con el traje muy bien acomodado a lo que presentaba, cavallero en una gran cuba hecha de minbres y cubierta de ojas de parras, a la cual benían pegados muchos cueros pegados,<sup>22</sup> hinchados, y él una guirnalda de pánpa-

---

<sup>17</sup> *aparador*: “el conjunto de alhajas, fuentes, vasos, aguamaniles y otras piezas ricas, que se ponen sobre una mesa con sus gradillas, así para servirse de ellas cuando sea necesario, como para que sirvan de adorno no solo en las mesas de los príncipes, sino también en los colaterales de los altares de las iglesias en funciones solemnes” (*Autoridades*). En este caso, las joyas que allí se encuentran serán los premios que se entregarán al final de la sortija.

<sup>18</sup> *andamio*: “Tablado que ordinariamente se hace en las Plazas, ó lugares públicos, para vér las fiestas, o para hacerlas en él” (*Diccionario de la RAE*, 1726).

<sup>19</sup> *Padre Presentado*: “Título que se dá en algunas Religiones al Theólogo, que ha seguido su carrera y acabadas sus lecturas, está esperando el grado de Maestro” (*Diccionario de la RAE*, 1739). Francisco Rodríguez Marín considera que bien pudo ser el autor de la relación, así como de las letras que llevaba cada uno de los caballeros que participan en la sortija.

<sup>20</sup> *colgada*: entapiçada, adornada, como el resto del aparato de la fiesta, con gran riqueza.

<sup>21</sup> *Teniente* (o *thiniente*, como dice el texto): “Usado como substantivo, el que ocupa, y exerce el cargo ó ministerio de otro, y es como sustituto suyo” (*Diccionario de la RAE*, 1739).

<sup>22</sup> *pegados*: se mantiene la doble documentación de pegados, dado que, como indica Francisco Rodríguez Marín, se hace alusión a dos significados: “poner juntos” y “cubrir con pez derretida el interior de los cueros o pellejos”. Aparecen hinchados dando a entender que están llenos de vino.

nos.<sup>23</sup> Puesta en la<sup>24</sup> una mano llevaba una gran tasa y en la otra una bota de vino, de que iba dando de beber a mucha cantidad de borrachos que le acompañaban alrededor de la cuba, la cual llevaban a cuestras los de la facultad,<sup>25</sup> haziendo una gran algazara y ruido muchos indios con tanborines, bestidos de colores, entre los cuales iban cuatro caciques<sup>26</sup> a caballo que le sirbieron de padrinos y, por doctores de la facultad de beber, llevaban cuatro borlas en los sombreros de diversas colores. Presentose por la tela llebando delante atabales y chirimías, y todas las demás inbenciones que después salieron también las sacaron, porque binieron casi todas las del corregimiento<sup>27</sup> para esta fiesta. La letra d'este aventurero dezía:

Soy Baco, hijo de Benus,  
y el que de mí se desvía  
a sí y a mi madre enfría.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> El disfraz se completa hasta el último detalle; como en tantas representaciones de la época, el dios Baco aparece coronado no con hojas de laurel —como lo serán los héroes y escritores— sino con pámpanos, es decir, los tallos tiernos de la vid.

<sup>24</sup> *la*: Adición interlineada, que muestra cómo el documento es una copia en limpio que ha sido corregida.

<sup>25</sup> Más adelante se indica a qué facultad se está haciendo referencia: la *facultad de beber*, a los que incluso dará la categoría de “doctores”. Estos intentos de juegos conceptuales, en la línea de Quevedo, muestran una voluntad de estilo del autor, más allá de la relación que un simple cronista local hubiera podido hacer de las fiestas ahora narradas.

<sup>26</sup> *cacique*: “Señor de vasallos, ó el Superior de la Provincia, o Pueblo de los Indios; y aunque en muchas partes de las Indias tienen otros nombres, según sus idiomas, los Españóles los llaman á todos caciques, que paréce lo tomaron de las Islas de Barlovento, que fueron las primeras que se conquistaron” (*Diccionario de la RAE*, 1737).

<sup>27</sup> *corregimiento*: territorio al que alcanza la jurisdicción del Corregidor. De este modo, en las fiestas de Pausa no sólo participaron los indios y españoles —además de los invitados— de la villa de Pausa, sino también numerosas personas de la comarca, lo que explica lo magníficas y concurridas que fueron las invenciones que pudieron disfrutarse por la plaza.

<sup>28</sup> Como indicara Francisco Rodríguez Marín, esa letra está sacada de una sortija que aparece en el libro de pastores *El Pastor de Filida*, de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582): “El que de mí se desvía / A sí y a mi madre enfría”. Esta obra se salva del fuego en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (cap. 6) con estas palabras del cura: “No es ése pastor sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa”.



Corrió tres lanças en un buen cavallo que le traía de diestro otro borracho y, aunque fueron buenas, le ganó el mantenedor la taza de plata que traía, que puso por premio contra una limeta<sup>29</sup> <que> del aparador, que le pareció bien;<sup>30</sup> y esta presea<sup>31</sup> presentó a mi señora doña María de Peralta.

Y porque avía muchos aventureros y el mantenedor no tenía bastantes cavallos con que sustentar la tela, mandaron los jueces al dios Baco que le ayudase a mantener, y así se apeó metiéndose con el mantenedor en su tienda.

Y al punto pareció por la plaça un carro muy grande en que benían cinco aventureros en esta forma: cuatro d'ellos sentados en un bufete<sup>32</sup> pequeño que en medio estava, jugando a la primera,<sup>33</sup> con las inbenciones siguientes: un Tàhúr todo bestido de naipes, colete, calças y sombrero con muchas plumas, sin que se pareciese otra cosa que manjares<sup>34</sup> de naipes entremetidos, de suerte que parecía desde

---

<sup>29</sup> *limeta*: “cierta vasija de vidrio a modo de redoma que sirve para poner en ella vino u otro licor” (*Autoridade*).

<sup>30</sup> Pedro de Salamanca es el mantenedor de la sortija, disfrazado del fuerte Bradaleón; su teniente, disfrazado de Baco, será su primer contrincante, al que vencerá y, a partir de este momento, su ayudante, como se indicará a continuación.

<sup>31</sup> *presea*: “La alhaja, joya u cosa preciosa y de mucho valor y estimación” (*Diccionario de la RAE*, 1737).

<sup>32</sup> *bufete*: “mesa grande, o a lo menos mediana y portátil, que regularmente se hace de madera o piedra, más o menos preciosa, y consta de una tabla o dos juntas, que se sostienen en pies de la misma u otra materia” (*Autoridades*).

<sup>33</sup> *primera*: “juego de naipes que se juega dando cuatro cartas a cada uno; el siete vale veintiún puntos, el seis vale dieciocho, el as dieciséis, el dos doce, el tres trece, el cuatro catorce, el cinco quince y la figura diez. La mejor suerte y con que se gana todo es el flux, que son cuatro cartas de un palo; después el cincuenta y cinco, que se compone precisamente de siete, seis y as de un palo; después la quínola o primera, que son cuatro cartas, una de cada palo. Si hay dos que tengan flux, gana el que le tiene mayores, lo mismo sucede con la primera. Pero si no hay cosa alguna d'esto, gana el que tiene más puntos en dos o tres cartas de un palo” (*Autoridades*). Este juego de naipes aparece citado en el romance que le canta Altisidora a don Quijote en el cap. 57 de la segunda parte del *Quijote*: “Si jugares al reinado. / Los cientos, o la primera, / Los reyes huyan de ti; / Ases ni sietes no veas”.

<sup>34</sup> *manjares*: “se llaman los cuatro palos en que se divide la baraja de naipes, que son oros, bastos, copas y espadas” (*Autoridades*).

lejos todo bordado. Los tres con quien venía jugando eran la Ira, la Blasfemia y el Engaño, bestido <sup>[2r]</sup> de barias colores; y la Ira y Blasfemia con sayas de raso carmesí y encarnado, y encima una bestidura corta de cañamazo, pintada de llamas negras, amarillas y coloradas, máscaras muy feas, cabelleras negras y unas culebras rebueltas a las cabeças como guirnaldas. El quinto aventurero d'este carro era la Cudizia, que venía haciendo oficio de coimero<sup>35</sup> a los cuatro que jugaban, bestida como esotros dos bic[i]os, salvo la saya, que era amarilla. Llebavan estas figuras alrededor de su carro sus padrinos, que eran el del Tahúr, la Pobreza, bestida de andrajos; la Blasfemia al Demonio con un justillo<sup>36</sup> de cañamazo cubierto de llamas, máscara de lo propio y unos grandes cuernos de que venía echando fuego. El padrino del Engaño era un Perulero<sup>37</sup> con dos máscaras, una atrás y otra adelante, que le hazían dos caras. A la Cudicia aconpañaba el Interés, muy bien adereçado. La Ira no traía padrino sino un escudero que le llevaba el cavallo, bestido de colorado, y su nonbre era el Enojo. Todos estos padrinos traían rétulos grandes por los hombros que le[s] servían de bandas, y en cada uno su nonbre escrito; cuyo carro pareció muy bien porque era muy grande y todo venía cubierto de reposteros<sup>38</sup> que llegavan asta el suelo, sembrados a trechos de muchos naipes, y dentro iban más de cincuenta indios que le llevaban en peso, sin que se biese cómo se movía. Los cavallos de los aventureros iban alrededor; los de los vicios encubertados con los mismos cañamaços pintados de que traían los bestidos, y el del Tahúr cubierto de naipes todo, que parecía

---

<sup>35</sup> *coimero*: “lo mismo que coime (el garitero que tiene a su cuidado el garito o casa de juego pública) en el sentido de Garitero” (*Autoridades*).

<sup>36</sup> *justillo*: “vestido inferior ajustado al cuerpo a modo de jubón, de quien se diferencia en no tener mangas” (*Autoridades*).

<sup>37</sup> *perulero*, es decir, persona natural del Perú, que ha llegado a España; también se aplica, como indica el *Diccionario Académico* de 1737 a una persona adinerada.

<sup>38</sup> *repostero*: “pañó cuadrado con las armas del Príncipes ó Señor: el qual sirve para poner sobre la carga de las Azémilas y también para colgar en las antecámaras” (*Diccionario de la RAE*, 1737).



La Blasfemia:	Cuando falto del infierno me hallarán en el juego echando boto y reniego. <sup>[3r]</sup>
El Demonio, su padrino:	Con mis eternos dolores por la perdida inocencia acompaña mi presencia a todos los jugadores.
La Cudicia:	Raíz de todos los males me llaman y es mi trofeo no satisfacer deseo.
El Interés, su padrino:	Si yo é bencido al Amor y el Amor bence a la Muerte, yo soy más que todos fuerte.

Corrieron estos aventureros sus tres lanças cada uno: el Engaño, Cudicia y Tahúr con el mantenedor, y la Ira y Blasfemia con su ayudante, y todos ellos perdieron, por malos hombres de a cavallo, sendos pares de guantes que pusieron por precio contra otros juguetes<sup>41</sup> que en el aparador avía, los cuales presentaron los mantenedores a mi señora doña María de Peralta y sus hijas.

Estando corriendo las postreras lanças entró por la plaça el Cavallero Antártico, que era el gran Román de Baños hecho el inga,<sup>42</sup> vestido muy propia y galanamente, con una compañía de más de ciento indios bestidos de colores que le servían de guarda, todos con alabardas hechas de magueyes,<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> *juguete*: “alhajilla vistosa y de poco valor que regularmente sirve para entretenimiento, como las que se suelen dar a los niños” (*Diccionario de la RAE*, 1734).

<sup>42</sup> *inga*: “inca, rey, príncipe o varón, de stirpe regia entre los antiguos peruanos” (*Diccionario de la RAE*, 1884).

<sup>43</sup> *magueyes*: “árbol que se cría en las Indias, de la altura de 20 pies y del grueso de un brazo. Las hojas son gruesas y largas como de media braza, las cuales nacen al pie del tronco, al modo de las del *cardo hortense*, y tienen espinas como ellas. Su madera es fofa, esponjosa y liviana” (*Autoridades*).

pintadas con mucha propiedad, de que era capitán el cacique principal de los pomatanbos.<sup>44</sup> Llebaba delante de sí el inga un guión<sup>45</sup> de plumería con sus armas y él iba en unas andas muy bien adereçadas, y detrás d'ellas iban muchas indias haziendo taquíes<sup>46</sup> a su husanda. El cavallo le llevaba de diestro otro cacique muy galán, y con esta <sup>[3v]</sup> majestad se presentó por la tela con dos padrinos sin llevar delante menestriales y atabales, sí solo los tanborinos de los taquíes, que eran tantos y hazían tanto ruido que hundían la plaça. Dio su letra, que dezía:

Por ser las damas cual son  
me é bestido de su modo  
para conquistarlo todo.

La de su capitán dezía:

Por regusijar la fiesta  
de la nueba del Virrey  
venimos con nuestro Rey.

Corrió mal porque no le ayudó mucho el cavallo, y así, acompañó en la pérdida a los del tr[i]unfo de Bilhan;<sup>47</sup> y el

---

<sup>44</sup> *pomatanbo*: Región peruana del departamento de Ayacucho, dentro de la comarca de Condesuyo. Vid. la *Primera parte de la Crónica del Perú*, cap. XCIII (Sevilla, 1553), de Pedro de Cieza de León.

<sup>45</sup> *guión*: "Estandarte Real, que en algunas funciones va delante del Rey, el qual lleva el page más antiguo" (*Diccionario de la RAE*, 1734).

<sup>46</sup> *taquíes*: en lengua incaica quiere decir "canto bailado". Era un tipo de danza ceremonial peruana. Vid. la *Nueva Crónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala (frag. 2), en que se cuenta la forma habitual que tenía el Inca de presentarse en las fiestas: "Como sale el Ynga a pasear con sus lacayos y morriones y estandartes, tronpetas y flautas y dansas y taquíes y lleua yndios Chunchos desnudos por gala y señorear. Y sale en sus andas quispi ranpa [*andas de piedras preciosas*] con su coya señora: acimismo sale a pelear". Como se verá más adelante, también con este nombre se designa a las personas que bailan esta danza.

<sup>47</sup> *Bilban* (o *Vilban*): es el hipotético inventor catalán de los naipes, que aparece referido y comentado en diversas obras de Cervantes, como en *Rinconete y Cortadillo*; hace alusión al anterior combatiente y el "trunfo" con que se había presentado en la plaza.

ayudante del mantenedor, que fue ganancioso de unas medias de seda que el inga puso por precio, las presentó a Joan de Larrea Zurbano, de cohecho para tenerle propicio en el juicio de las demás lanças.

A esta ora asomó por la plaça el Cavallero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rozinante, con unas calcitas del año de uno<sup>48</sup> y una cota muy mohoza, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozabo<sup>49</sup> y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Aconpañábanle el cura y el barbero con los trajes propios de escudero, e infanta Micomicona que su corónica cuenta. Y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Manbrino, llevávale la lança y también sirvió de padrino a su amo, que era un cavallero de Córdoba de lindo humor, llamado don Luis de Córdoba, y anda en este reino disfrazado con nonbre de Luis de Galves. Abía benido a la saçón<sup>50</sup> d'esta fiesta <sup>[4r]</sup> por juez de Castro Virreina, y presentándose en la tela con estraña<sup>51</sup> riza de los que miraban, dio su letra, que dezía:

---

<sup>48</sup> *Calzitas del año de uno*: como indicara Francisco Rodríguez Marín, quizás se esté haciendo referencia a la calzas atacadas, que son definidas por el *Diccionario de la RAE* de 1726 de la siguiente manera: “La vestidura que cubría las piernas y los muslos, que se usaba antiguamente, y se unía á la cinturá con agujétas”.

<sup>49</sup> *Cuello del dozabo*: es decir, aquel que no era más largo que un dozavo de una vara de medir. Francisco Rodríguez Marín recuerda cómo esta medida se estableció en las Cortes de Castilla, celebradas en Madrid entre 1586 y 1588, y que posteriormente, el 31 de diciembre de 1593, se pregonó una pragmática en la Puerta de Guadalajara para recordar esta medida y la prohibición de llevar cuellos más amplios.

<sup>50</sup> *saçón*: “se toma también por lo mismo que ocasión, tiempo oportuno ú coyuntura” (*Diccionario de la RAE*, 1739).

<sup>51</sup> *estraña*: “Vale también raro, singular, extraordinario, como Caso extraño, Condicion estraña” (*Diccionario de la RAE*, 1732).

Soy el audaz don Quixó-  
y maguer que desgraciá-,  
fuerte, brabo y arriscá-.<sup>52</sup>

Su escudero, que era un hombre muy gracioso, pidió licencia a los jueces para que corriese su amo, y puso por precio una dozana de cintas de gamusa, y por venir en mal cavallo y azerlo adrede fueron las lanças que corrió malícimas, y le ganó el premio el dios Baco, el cual lo presentó [a] una vieja criada de una de las damas. Sancho echó algunas coplas de primor que por tocar en berdes no se refieren.

Y con esto se pusieron a ver una inbención que a la saçón entraba por la plaça con grande ruido y ostentación, que era la del Cavallero de la Selva. Benían delante cuatro salvajes cubiertos de yedra ellos y sus caballos, que serbían de atabales, y seguíanlos cuatro melestriles y otras tantas tronpetas, bestidos de la misma forma ellos y sus cav[a]llos.<sup>53</sup> Luego benía un carro tan grande que se ajustava con las calles por donde entró, en el cual benía un jardín tan propio y curiosamente hecho que parecía natural, y en medio de[l] encañado avía un senador<sup>54</sup> que servía de teatro a la diosa Diana, que en él benía sentada con un bestido rico, y hera una niña muy hermosa. Del encañado del carro benía[n]<sup>55</sup> colgados muchos animales muertos, cuernos de benados,

<sup>52</sup> El primero de los poemas burlescos de la primera parte del *Quijote* (“Al libro de don Quijote de la Mancha, Urganda la Desconocida”), también fueron escritos en versos de “cabo roto”, por el cual, los versos se truncan a partir de la última sílaba, de forma que todos terminan siendo agudos. El primero en utilizarlos fue el poeta Alonso Álvarez de Soria (ajusticiado en 1603) y fueron muy populares a principios del siglo XVII. Por su parte la forma arrisca[do] es la habitual en la época para indicar a la persona arriesgada, expuesta a peligros y riesgos.

<sup>53</sup> Ms: cauellos.

<sup>54</sup> *senador* o *cenador*: “placetuela o lonjeta cuadrada o aovada, dispuesta en los jardines, huertas o estanques, fabricada de madera, cubierta de ramos y hojas de diferentes plantas que se ponen para este efecto al rededor. Llamóse assí por el fin principal para que se inventó este recreo, que fue el de cenar en él los veranos, disfrutando la frescura, suavidad y fragancia que ofrece la amenidad del sitio” (*Autoridades*).

<sup>55</sup> Ms: benia.

perdices y otros despojos de caza, y alrededor d'él más de ochenta donzellas de la tierra muy galanamente bestidas de cunbes,<sup>56</sup> damascos y tafetanes de colores, y todas con ballestas, escopetas, zebratanas, dardos y otros extrumentos del culto de Diana que representaban al natural sus cazadoras; y dos de las de mejor talle llevaban<sup>[4v]</sup> la lanza y cavallo, que es de los buenos que ay en el reino, con su silla y paramentos de tafetán azul y blanco senbrad[o]s<sup>57</sup> de unas estrellas encarnadas que parecía extremadamente. El cavallero iba en el carro sobre un bastón arrimado,<sup>58</sup> en ávito de pastor, con calças bordadas debajo de un pellico de las colores dichas, todo lleno de argentería de plata, cabellera rubia y una guirnalda ensima de la yerba mejorana,<sup>59</sup> y d'esta suerte pasó por la tela, que aunque era bien ancha, apenas cabía su carro por ella, que todo benía asta el suelo cubierto de yerbas, sin que se biese la gente que debajo llevaba en peso. Y al enparejar con los andamios soltaron de debajo un benado y dos galgos que se le fueron siguiendo, y las cazadoras hizieron a este tienpo grande ruido conforme a lo que representaban. La letra que los padrinos dieron dezía:

Soy jardinero fiel  
d'este jardín de Diana,  
pues tengo la mejorana<sup>60</sup>  
en mi frente por laurel.

---

<sup>56</sup> *cumbe*: Según Francisco Rodríguez Marín, está por cumbis: “tela muy fina y preciosa, de lana de corderos, que hacían los indios peruanos, al que esta otra tela más bata llamada *abascá*, de lana de llamas o carneros de la tierra” (593).

<sup>57</sup> Ms: *senbradas*.

<sup>58</sup> *arrimar*: “también significa dexar de la mano alguna cosa que se trahe en ella, ó que uno trahe consigo; como arrimar la espada quando se dexa de batallar, arrimar la guitarra quando se dexa de tocar, y assi otras cosas” (*Diccionario de la RAE*, 1726).

<sup>59</sup> *mejorana*: (o Mayorana/ Almoradux): “hierba, la qual extiende por tierra sus ramillas, y produce las hojas pequeñas, vellosas, redondas y semejantes á las de la calamita; con mui olorosas, y tienen fuerza de calentar” (*Diccionario de la RAE*, 1726).

<sup>60</sup> Juego de palabras: *mejorana* / *mejor-Ana*, haciendo referencia a su enamorada, doña Ana de Peralta, una de las hijas de Juan de Larrea Zurbano



La diosa que benía en el carro echó esta letra:

Lauro, premios y trofeo  
a mi jardinero den,  
pues supo escojer tan bien,  
con sancta paz de imeneo.

A este tiempo se avía el mantenedor salido por una puerta falça de la tienda para entrar con otra inbención, y así corrió este cavallero con su ayudante, al cual le ganó una salvilla<sup>61</sup> de plata contra unos guantes de ámbar que él puso, y ambas preceas las presentó a su dama, con cuyo favor ganó, y por las señas de su pensamiento se conoce quién era.

Antes que acabase de correr sus lanças, entró por la plaça una tienda asentada en un carro que le traían <sup>[5r]</sup> en peso como los demás, y era un pabellón la tienda, bordado con muchos pájaros, y dentro benía el Cavallero Benturoso con una dama bestida muy galanamente. Él traía un bestido muy justo, morado, senbrado de rozas amarillas y una máscara de la misma color. Benían las alas de la tienda abiertas, y en medio d'él y d'ella se mostraba la Rueda de la Fortuna, que el cavallero fuertemente benía teniendo porque no diese buelta, y su letra dezía:

Fortuna tendrá este ser:  
yo, la firmeça [de]<sup>62</sup> aora,  
y la cumbre, mi señora.

---

y de doña María de Peralta; hijas suyas también serán doña Mariana de Larrea y doña Clara de Peralta, que se nombrarán a continuación; son las damas que recibirán los distintos dones ganados por los caballeros que participan en el torneo festivo organizado en Pausa.

<sup>61</sup> *salvilla*: “pieza de plata o estaño, vidrio o barro, de figura redonda con un pie hueco sentado en la parte de abajo, en la cual se sirve la bebida en vasos, barros, etc.” (*Autoridades*).

<sup>62</sup> Ms: que.

La dama, que era un barbado<sup>63</sup> con arandela<sup>64</sup> y cope-  
te,<sup>65</sup> echó<sup>66</sup> también su letra acomodada al sujeto, y por me-  
terse en el campo de Benus no se refiere, aunque era  
estremada. Este aventurero, que era un capitán de Chile, no  
sacó más acompañamiento que atabales y menestres y un  
padrino, pero lo que en esto le faltó suplió lo bien que lo  
hizo en las carreras porque es muy buen hombre de a caba-  
llo de la ida, y así le ganó al dios Baco el precio, que fue un  
corte de jubón de tela y le presentó a mi señora doña Mariana  
de Larrea.

Luego entró por otra esquina de la plaza el Dudado  
Furibundo con atabales y menestres delante, y él en traje  
de moro, con siete moras a cavallo muy bien adereçadas,  
todas de máscara, que representaban otras tantas mugeres  
suyas, porque en el *Alcorán* de Mahoma se permite tener las  
que pudiere sustentar cada uno. Salió en un buen caballo y  
la letra que su padrino presentó decía:

Aunque con traje de moro  
no soy Muley ni Hamete,  
pero no me bastan siete. <sup>[5v]</sup>

Corrió sus tres lanças y, aunque el buen caballo le ayu-  
dó, él hizo tan poco de su parte que el dios Baco le ganó  
seis baras de tafetán que puso por precio y las presentó a mi  
señora doña Clara de Peralta.

A esta ora se avía ya puesto el sol y a más andar se iba  
llegando la noche, pero no faltó tiempo para que se dejase  
de mostrar un carro en la forma que los pasados, donde benía

---

<sup>63</sup> *barbado*: “se usa y toma muchas vezes como substantivo, por el qual se da á entender y se entiende el hombre” (*Diccionario de la RAE*, 1726).

<sup>64</sup> *arandela*: “se llamó assí una especie de cuello y puños que usaban las mugeres, los quales se abrían con plancha, y por ser costosos, se vedaron por Pragmática” (*Diccionario de la RAE*, 1726).

<sup>65</sup> *copete*: “Cierta porción de pelo, que se levanta encima de la frente, más alto que lo demás, de figura redonda ó prolongada, que unas vezes es natural y otras postizo” (*Diccionario de la RAE*, 1729).

<sup>66</sup> Ms: (h *del*)echo.

un aparador y mesa puesta con una merienda y colación y todos los aparejos que para servirla eran ne[ce]sarios, sin que faltasen pajes para este ministerio. El cavallero d'este carro fue el mantenedor que, hecho bodegonero, se mostrava disfrasado.<sup>67</sup> Traía por moças del bodegón a la Gula y la Enfermedad, y él, el traje acomodado al sujeto, y una música de flautas debajo del carro que al tienpo que enparejó con las damas sonó muy suavemente. Su letra dezía:

Si mi imbención no llevare  
el premio por ingeniosa,  
ganará por provechosa.

Y porque ya se avía cerrado la noche no hubo lugar de que este abenturero corriese, y así dio de merendar a las damas con mucha ostentación y cunplimiento, a la lumbre de muchos achones y candelas que se ensendieron, y los jueces desde su andamio alcançaron un bocado, y después de aver tenido entre sí algunas diferencias sobre el dar de los premios de imbención, letra y gala, se resolbieron en esta forma: que el de imbención, por aver sido todas tan buenas y reconocerse poca o casi ninguna bentaja en ellas, se le diese al Cavallero de la Triste Figura por la propiedad con que hizo la suya y la riza que en todos causó berle; el cual dio cuatro baras de raso morado, que le tocaron a su escudero Sancho para que las presentase en su nonbre cuando la biese,<sup>68</sup> diziéndole que el su caballero las abía ganado con el ardi y esfuerço que su memoria le avía prestado; <sup>[6r]</sup> y al Cavallero de la Selba le dieron unos guantes de ámbar por la mejor letra que presentó al sujeto d'ella. Y al mantenedor le cupo el premio de la gala, y presentó a mi señora doña María de Peralta una caldereta de plata. Y con esto se acavaron las fiestas, que fueron tan buenas que podían parecer en Lima. Sólo faltó auditorio pleno, pero a la cantidad suplió la calidad de las pocas damas que hubo.

<sup>67</sup> Ms: En el *del*.

<sup>68</sup> Se refiere, lógicamente, a la sin par Princesa de La Mancha, a Dulcinea del Toboso.

## Obras citadas

- Bañuelos y de la Cerda, Luis. *Libro de la jineta y descendencia de los caballos guzmanes* [1605]. Ed. J. A. de Balenchana. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1984.
- Corominas, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Con la colaboración de José A. Pascual. Madrid: Gredos, 1980-1983.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1964.
- Herrera Casado, Antonio. *El gobierno americano del Marqués de Montesclaros*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana. Colección Virrey Mendoza 2, 1990.
- Real Academia Española. *Diccionarios académicos*. 18 de may. De 2005. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>.
- Icaza, Francisco de. *El "Quijote" durante tres siglos*. Madrid: Renacimiento, 1918.
- Leonard, Irving A. *Los libros del Conquistador* [1953]. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Lucía Megías, José Manuel. *De los libros de caballerías manuscritos al "Quijote"*. Madrid: Sial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Los primeros ilustradores del "Quijote"*. Madrid: Ollero & Ramos, 2005.
- Rivas Hernández, Ascensión. *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998.
- Rodríguez Marín, Francisco. "El Quijote y don Quijote en América". Conferencias. Centro de Cultura Hispano-Americana. Madrid. 10 y 17 de mar. de 1911. Pub. como "Don Quijote en América en 1607" [1921]. *Estudios Cervantinos*. Madrid: Atlas, 1947. 573-596.

**Don Quijote en  
la poesía colombiana.  
Antología**

Selección y comentarios de David Jiménez  
Con la colaboración de Bibiana Castro



LEYENDO EL *QUIJOTE*  
(Fragmentos)

. . .

Amor a imponderables Dulcineas,  
¿no es el trasunto del amor perfecto  
que sólo en sideral rumbo de ideas  
puede lograr inagotable efecto?

. . .

Largo tiempo creyose era el Manchego  
vapulación de andantes aventuras,  
ceniza helada para el fatuo fuego  
de fantásticos sueños y locuras.

Mas ¿cómo de Amadís reír pudiera  
quien de lo grande inspiración anida,  
ni propinar sarcasmo a la quimera  
de quien quiso encontrar lo bello en vida?

¿Ni quién puede decir dónde termina  
de la Razón creadora el Paraíso?  
—¿En dónde el lampo de su luz divina  
comienza a devorar o es indeciso?

. . .

Surgen apasionados caballeros,  
—con sus yelmos, lorigas y bridones—  
y del lado del débil sus aceros  
ponen para escarmiento de felones.

Por su Dios y los ojos de su dama,  
por Religión y Amor, todo lo emprenden,  
y ellos, ardiendo en esa doble llama,  
luz de Justicia en hosca noche encienden.

. . .

No fue, no, con la risa volteriana  
que el libro de Cervantes tuvo empeño,  
sino con sed de artista que se afana  
por dar vivo contorno a su diseño.

No hay en Sancho juglar, bufón, payaso,  
sino de vida real burdo relieve,  
franco decir de ceremonia escaso  
que el instinto común colora y mueve.

. . .

¿Qué valen la abstinencia ni el cilicio,  
la oscura soledad, noches en vela,  
en busca de lo ignoto el sacrificio  
de aquellos que el polar invierno hiela?

. . .

Debajo la ilusión de impura arcilla,  
debajo del histrión y la bacante,  
debe de haber oculta maravilla  
que ofrece a la Verdad cumbre radiante.

Rafael Núñez (1825-1894)

[*Poesías*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977. 148-152.]

El poeta romántico inglés Byron afirmó que la novela de Cervantes había extinguido con una sonrisa la llama de la caballería en España. No fue el único, ni el primero, en sostener una acusación de tal envergadura sobre el *Quijote*. El poema de Rafael Núñez asume la defensa del personaje de Cervantes y desarrolla una especie de tesis contraria: don Quijote no es una burla del heroísmo caballeresco, no es un puñado de ceniza helada contra el fuego fatuo de los sueños fantásticos, para extinguirlos. Es, por el contrario, su exaltación, en la imagen sintética de una doble llama: la religión y el amor.



## LECCIÓN DEL QUIJOTE (Fin del capítulo XII, parte 2ª)

¿Y no serán Quijotes los que enfrente  
siempre ven malandrines y follones  
y a lanza y plomo apelan —no a razones—  
para que el bien común firme se asiente?

Ojalá tanto paladín demente  
que patria y pabellón ama en jirones,  
con el Manchego alumbre sus visiones  
y con sus aventuras escarmiente;

y regrese, como él, al propio campo,  
“vencedor, no de hermanos, de sí mismo,  
que es la más ardua y la óptima victoria”.

He aquí, ¡oh Miguel! un rayo, un breve lampo  
de tu luz: inmolar el egoísmo  
y abrir el patriotismo  
al vuelo de tu lengua y de tu gloria.

Rafael Pombo (1833-1912)

[*Anuario de la Academia Colombiana* Tomo I. Vol. 2 (1874-1910): 132-133.]

El poema de Pombo parece tomar el camino opuesto al de Núñez. La lección que quiere extraer de la obra de Cervantes, para la Colombia decimonónica de las guerras civiles, no se deriva del quijotismo irracional que ve malandrines por doquier y apela a los argumentos del plomo y de la lanza. A los paladines dementes que aman la patria en jirones opone las victorias de la razón, del vencerse a sí mismo como la mejor victoria.

## SONETO DIALOGADO

Yo

¿Quién eres, Dulcinea, alta señora  
del Caballero de Figura Triste?  
Si la que vio el villano, Aldonza fuiste,  
¿dónde estás tú, la que el hidalgo adora?

Ella

En otra parte. Cuando el cielo llora,  
Iris de galas fúlgidas se viste;  
fugaz prodigio, que inmortal existe;  
cual Noé lo admiró, lo ves tú ahora.

Así una y varia soy; mi nombre, incierto;  
quién Hebe me llamó; quién, Galatea,  
estrella, hija del mar, flor del desierto.

Al que a solas conmigo fantasea,  
vivo le inspiro y le coronó muerto:  
Aldonza barro fue; yo soy la Idea.

Miguel Antonio Caro (1843-1909)

[*Anuario de la Academia Colombiana* Tomo I. Vol. 2 (1874-1910): 117.]

El “Soneto dialogado” de Miguel Antonio Caro coincide en su tema con una de las estrofas del poema de Núñez: las “imponderables Dulcineas” son “el trasunto del amor perfecto”. Si la real, la que vio Sancho, era Aldonza Lorenzo, ¿dónde está la que el hidalgo adora? “En otra parte”, en esa otra parte que es la patria de las ideas, en la que Dulcinea del Toboso no es un sueño romántico subjetivo sino Idea inmortal, una y varia, de nombre incierto, que bien puede llamarse Galatea o Hebe, ser estrella, hija del mar o flor del desierto. Este contraste perpetuo entre el ideal eterno y la realidad contingente es la esencia misma del libro de Cervantes, y de todo arte verdadero, afirma Caro en un ensayo sobre el *Quijote*.

## ROCINANTE

Gastada la cerviz y ocioso el diente,  
ya sin humor ni fuerzas, Rocinante  
en correr aventuras adelante  
mostrose a don Quijote inobediente.

Siempre ingenioso, un pienso en el hiriente  
lanzón coloca el caballero andante;  
y tras pienso y lanzón corre anhelante  
el pobre bruto que los mira enfrente.

Mas huye el pienso cuanto más avanza,  
pues cabalga en el bruto el caballero,  
y lleva el caballero pienso y lanza.

Al mirarlos prorrumpe el escudero:  
“iasí el amo del pobre Sancho Panza  
va tras lo justo, hermoso y verdadero!”.

José María Rivas Groot (1863-1923)

[En el artículo “Anotaciones bibliográficas sobre don José María Rivas Groot”. J. J. Ortega Torres. *Anuario de la Academia Colombiana* Tomo X (1942-1943): 34.]

Como el bruto tras el pienso, así el caballero tras los valores ideales: el soneto de Rivas Groot sale mal parado del símil sobre el cual está construido. La comparación proviene de la imaginación de Sancho Panza y esa sería una supuesta explicación para su escasa virtud poética. El ideal no se encuentra en un empíreo trascendente, como en los versos de Caro. Es sólo un espejismo, una permanente decepción. Su única virtud consistiría en mover al hombre generoso y hacerlo correr tras lo inalcanzable.

## FUTURA

Es en el siglo veinticuatro,  
en una plaza de Francfort  
por donde cruza el tren más rápido  
de Liverpool para Cantón.  
La multitud que se aglomera  
de un pedestal alrededor  
forma un murmullo que semeja  
el del mar en agitación.  
Suena la música de Wagner  
y el estampido del cañón  
y entre los hurras populares  
sube a su puesto el orador.  
Es el alcalde, Karl Hamstaengel,  
el que preside la reunión  
y en el silencio que se agranda  
dice con monótona voz:  
"¡Ciudadanos! ¡Compatriotas!  
¡Salud! Honrad al fundador  
de la más grande de las obras  
de nuestra santa religión.  
¡Eterna gloria a su divisa,  
eterna gloria al redentor  
que con su ejemplo y sus palabras  
el idealismo desterró!  
Salud al genio sobrehumano  
cuyo evangelio derramó  
de este planeta por los ámbitos  
la postrera revelación.  
¡Paz y salud a los creyentes!  
¿Cuál de nosotros lo invocó  
sin sentir instantáneamente  
mejorarse la digestión?  
¿Cuál en sus heroicos sueños  
de entusiasmo y de valor  
al inspirarse en sus ejemplos  
no vencerá la tentación?"

Ha cuatro siglos que los hombres  
lo proclaman único Dios.  
Su imagen ved, su noble imagen,  
su imagen ved...”

Un gran telón  
se va corriendo poco a poco  
del pedestal alrededor,  
y la estatua de Sancho Panza,  
ventripotente y bonachón,  
perfila el contorno de bronce  
sobre el cielo ya sin color..  
Cuando de pronto estalla un grito,  
un grito inmenso, atronador,  
de quince mil quinientas bocas  
como de una sola voz,  
que ladra: “¡abajo los fanáticos!  
¡Abajo el culto! ¡Abajo Dios!”  
Es un mitín de nihilistas,  
y en una súbita explosión  
de picrato de melinita  
vuelan estatua y orador.

José Asunción Silva (1865-1896)

[*Poesías*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1979. 274-277.]

Extraño poema éste de Silva, perteneciente a la serie de *Gotas amargas*. Una nota de pie de página, en la edición crítica del Instituto Caro y Cuervo, preparada por Héctor H. Orjuela, informa que casi todas las antologías omiten los diez últimos versos. La idea de un mundo futuro en el que los ideales quijotescos han sido desterrados y el sanchopancismo, interpretado como la reducción de la vida a los valores materiales, se ha vuelto religión, no es lo extravagante en estos versos. Por el contrario, fue una queja frecuente entre los modernistas, asociada al temor de un fin cercano del arte. Son precisamente los diez versos finales los que golpean con furia al lector, pues profetizan que el quijotismo desterrado se convertirá en terrorismo.

## DICHOSA EDAD

No hay paso en que con rasgos y colores  
no haga inmortal Cervantes al Manchego,  
que por siglos y siglos andariego  
alecciona a palurdos y a doctores.

Hora, cuando con bombas y terrores  
entre ricos y pobres arde el fuego,  
qué ameno es ver, en rústico sosiego,  
al Hidalgo almorzando entre pastores.

Sancho olvida el ayer y el por delante  
ante cebollas del presente y quesos;  
mientras el flaco soñador andante

clama, los dedos hacia el cielo aspados:  
“Dichosa edad, dichosos siglos esos  
a quien llamó la antigüedad dorados”.

José Joaquín Casas (1866-1951)

[*Obra selecta*. Bogotá: Talleres Gráficos del Banco de la República, 1970. 195.]

José Joaquín Casas es autor de una serie de sonetos titulada “Motivos del Quijote”. En ellos profesa un qui jotismo que fue muy característico de los sectores más conservadores de Colombia en las décadas finales del siglo XIX y las iniciales del XX. Don Quijote significa, para ellos, la encarnación de la nobleza, de las costumbres señoriales, de la tradición española continuada en América. El hidalgo manchego es, pues, su primo, su antepasado, la garantía de pertenencia a un linaje distinguido. Sancho, por el contrario, representa la vulgaridad del pueblo ignorante para el cual no cuentan sino “las cebollas del presente”. El soneto “Dichosa edad” idealiza el cuadro bucólico del almuerzo compartido entre pastores y caballero, para contrastarlo con el presente, “cuando con bombas y terrores / entre ricos y pobres arde el fuego”.

## QUIJOTE Y SANCHO

¡Oh Quijote inmortal, loco sublime  
a quien el miedo avasallar no pudo,  
ciñe el casco otra vez, tóma el escudo,  
álza el penacho y el lanzón opríme!

El ideal bajo la carne gime:  
abáte al nuevo Sancho, al sajón rudo  
y tras heroico batallar sañudo  
los fueros del espíritu redíme.

Sancho es el interés y tú la idea;  
él traficante vil, tú caballero;  
tú buscas el honor, él la pitanza.

¡Haz que en pró de la eterna Dulcinea  
humillado te sirva de escudero  
y se azote la carne Sancho Panza!

Carlos E. Restrepo (1867-1937)  
[*Cervantes en Antioquia*. En el cuarto centenario del nacimiento de don Miguel de Cervantes Saavedra. Medellín: Universidad de Antioquia, 1947. 209.]

Carlos E. Restrepo figura en la historia de Colombia como político y presidente de la República, no como poeta. Su soneto “Quijote y Sancho” carece de todo interés si se lee exclusivamente como una repetición de los tópicos ya exhaustos del loco sublime y el burdo escudero. El giro que toma el poema al referirse a un “nuevo” Sancho, “el sajón rudo”, permite reinterpretarlo como una versión del arielismo de comienzos del siglo XX. Don Quijote, encarnación del idealismo, el honor y el espíritu desinteresado y heroico, sería el símbolo del espíritu latino, contrapuesto a los valores sanchopancescos de la cultura sajona. La intervención norteamericana en la separación de Panamá puede haber servido como pretexto histórico para estos versos.

## CERVANTES EN EL EMPÍREO

Díme, buen hijodalgo don Miguel de Cervantes,  
Caballero en la tierra de un azul clavileño,  
si a tu diestra descansa con apacible ceño  
el dechado de nobles caballeros andantes.

Si libre de follones y duques maleantes,  
en vez de la bacía, lleva un airón de ensueño  
e ilumina la risa su rostro zahareño,  
o si lucha en los cielos con sublimes gigantes.

Y tú, paladín triste, de quien decía el cura  
que más versado eras en desdichas que en versos,  
¡perdónanos a todos tu inmensa desventura!

Y ríe, ríe lleno de celestial bonanza:  
los hombres son los mismos, cuitados o perversos  
y el mundo es ya la ínsula del Señor Sancho Panza.

Maximiliano Grillo (1868-1949)  
[*El Gráfico* 394 (febrero 23 de 1918):347]

El poema de Max Grillo tiene un eco de letanía a Nuestro Señor don Quijote, santo y mártir del esteticismo modernista. “Perdónanos a todos tu inmensa desventura”, dice, como si don Quijote fuera un Cristo que padece por todos para redimirnos a todos. Y la expresión final: “el mundo es ya la ínsula del Señor Sancho Panza” suena a la consabida queja modernista, la misma de Silva en “Futura”, por el fin del arte y el reinado actual de la antipoesía.



## SONETO DIALOGADO

Yo

“¿Quién eres, Dulcinea, alta señora  
del Caballero de Figura Triste?  
Si la que vio el villano, Aldonza fuiste,  
¿dónde estás tú, la que el hidalgo adora?”

Ella

Hay un palacio inmenso donde mora  
la maga Fantasía. Ella reviste  
allí de aéreas formas cuanto existe,  
todo en plácida luz lo baña y dora.

El Manchego gentil allí algún día  
me vio entre sueños; despertó en su aldea  
y a buscarme salió con rumbo incierto.

Quiso dar cuerpo a lo que visto había,  
y a Aldonza confundió con Dulcinea:  
¡Ay! iloco fue porque soñó despierto!

Antonio Gómez Restrepo (1869-1947)

[En el artículo “Un estudio de Rodrigo Noguera sobre los sonetos dialogados”. *Senderos* 6 (julio de 1934): 297.]

El “Soneto dialogado” de Gómez Restrepo es una variación sobre el tema propuesto en el soneto de Miguel Antonio Caro. El punto de partida es la misma estrofa inicial, la pregunta a Dulcinea por su verdadero ser, si alta señora o rústica aldeana. “Aldonza barro fue, yo soy la Idea”, es la respuesta en los versos de Caro. En los de Gómez Restrepo, Dulcinea parece más bien un sueño romántico de don Quijote. La locura de éste consistió en confundir el sueño con la realidad y de ahí la decepción expresada en el último terceto. Gómez Restrepo fue un discípulo obsecuente de Caro, pero el sentido de su poema se aparta por completo del de

su maestro, quizá sin proponérselo. A menos que la maga Fantasía y su palacio sean una alegoría del reino de las Ideas, y el ver entre sueños del caballero deba traducirse como una visión de otra realidad y no como un simple soñar despierto.

## LA RAZÓN DE DON QUIJOTE

En una noche fría, tormentosa y oscura  
de esta breve ciudad y al rayo intermitente  
de un farol moribundo que avisaba a la gente  
los peligros de un bache o el montón de basura,

topé con un pulido señor (yo era estudiante;  
ceñía capa, sombrero alón y fina daga)  
y él exhibía el más exótico talante  
que es posible soñar para esa noche aciaga.

Alto, huesudo y ágil —frisaba en los cincuenta—;  
negros mostachos graves y largos y caídos;  
frente espaciada y comba, color amarillenta,  
y los ojos como unos carbones encendidos.

Flacas eran sus manos, de afilada nobleza,  
ágiles, sarmentosas, y simulaban garras  
por el velludo envés; dignas en su fiera  
de estoques y rodela, dardos y cimitarras.

Relievaba un jubón el pulcro pecho hidalgo;  
las medias ya rompían dos rodillas puntudas,  
y en el severo porte se revelaba un algo  
de grandioso y risible, que me sacó de dudas.

—¡Don Alonso! —le dije—. ¡Vive Dios, si es extraña  
vuestra presencia aquí, muerto hace tantos siglos!  
—¿Muerto yo? ¡Estoy más vivo que en mi solar de España  
entre duques y dueñas, gigantes y vestiglos!

¿Muerto? Si mi envoltura no es la frágil corteza  
que se pudre entre el cieno de una tumba olvidada:  
mi vida no es la vida que da naturaleza;  
esta carne que ves, ya está inmortalizada.

¿No oíste cómo Júpiter de entre su sien fendida  
sacó a la núbil Palas con el yelmo de oro,  
la lanza cimbreante, la coraza bruñida,  
y en los labios la miel de su saber sonoro?

Así, mi excelso padre, cuando la vil Fortuna  
le abrió el pecho de un tajo sordo, avieso y profundo,  
sintió que por la herida se deslizaba una  
hija de su dolor...y aparecí en el mundo.

Alenté para el Bien, pero la turba ignara  
no descifró el enigma de mi falaz locura:  
sublimar lo rüin convirtiéndolo en ara;  
dar alas al gusano para vencer la altura.

Yo sabía como ellos qué fueran los batanes.  
No me fingí guerrero cuando atacué el rebaño;  
en amos trocar quise los pajes; los rufianes,  
en gente; en oro, el cobre: irenovador engaño!

Pugné por elevar lo común y mezquino  
ciñéndole la toga de lo insigne y procero  
porque oyesen rugir al león en el pollino  
y en el gañán mirasen un alto caballero.

Probé comunicarles esa mágica alquimia  
que transforma lo inane para exaltar su esencia,  
y presta a lo real una virtud eximia  
que da a la sordidez la faz de la opulencia.

Ansié lo que el ingenio lograra con el oro:  
hacer de un polvo extraño trueques de lo inaudito,  
y exigí a todo pecho su ignorado tesoro  
para clisar en hombres rasgos del Infinito.

Enseñé la ebriedad que produce el ensueño,  
y a trocar el querer en un mago esplendente:  
les conquisté el azul, montado en Clavileño,  
y convertí a Montiel en Meca del creyente.

Mas eran rudos, tercos y zafios:  
no supieron del mirífico mundo que lo real esconde:  
donde había un molino, sus ojos sólo vieron  
un molino, y un conde, cuando pasaba un conde.

Magnifiqué las cosas para darles sentido  
a la Vida, al Dolor, al Combate, a la Ley,  
y no ver mustias pajas cuando se mira un nido  
ni ver divinos lampos cuando se mira un rey.

Agiganté los seres de este mundo pequeño  
para valorizar en él toda incidencia;  
para borrar las lindes que separan el sueño  
de la vigilia; el vago pensar, de la conciencia.

En alguna ocasión usé al revés mi lente  
para anular su escala de magnas proporciones:  
parece que aquel día sí se admiró la gente  
viéndome ante la abierta boca de los leones.

Y por vivir la antítesis de mi ideal austero  
gozando del contraste con la pasión villana,  
muy cerca de mí puse mi sórdido escudero:  
el símbolo perfecto de la progenie humana.

Por él supe los chismes de la parroquia artera,  
los líos del barbero, del cura y la sobrina;  
la fofa brillantez de la clase altanera  
y la malignidad de la chusma ladina.

¡Rudo afán! ¡Vano esfuerzo! ¡Testarudez sin gaje!  
No hay con quién (y eran muchos) ¿Qué haré? ¡Rómpase  
el lente  
que hacía ver las cosas tan grandes!...Ya el miraje  
se redujo. Estoy cuerdo y en medio de mi gente.

Por eso di a creer que creía en la farsa  
del Bachiller del cuento; mas como nada había  
digno de retenerme con aquella comparsa,  
fingí que estaba grave, y, al fin, que me moría.

Y me enterraron presto, sin contar con la extraña  
fuerza que dio a mi vida don Miguel (que Dios guarde).  
Como soy inmortal, pude fugar de España  
en Palos de Moguer, sin rüido ni alarde.

Pues supe que el virrey don Blasco Núñez Vela  
partía para Indias a colgar a un Pizarro,  
y cautelosamente tomé su carabela,  
sin ganas de hacer viso, ni muñir el cotarro.

En Túmbez alguien dijo de un soldado extremeño  
que fundaba ciudades, y era recio jinete,  
fogoso y muy andante, ni grande ni pequeño,  
y temido en la lanza, la espada y el mosquete;

Dábanle como nombre Moyano y Belalcázar;  
para fundar aquí, vino de Cajamarca  
en el Perú; tres veces dejó su verde alcázar  
para salvar los quintos de un ingrato monarca,

que se olvidó muy listo de aquellas correrías,  
— a combate sin fin, asendereadas treguas—  
viajes de rojos duelos y sordas agonías  
que alcanzaron por cifra “dos mil quinientas leguas”.

Me gusta el mozo, dije; bajo su alar me siento.  
Ya que puedo, invisible les seré a mis paisanos.  
Cuando surjan mis pares, he de darles aliento  
y fundaré este nuevo solar de los Quijanos.

Siete veces me han visto mis hombres en tus plazas:  
Torres, Caldas, Obando, Julio, Albán y Mosquera  
—sublime concreción de perínclitas razas—  
Cumplieron mis premáticas con elación sincera.

Alguno me recuerda mi andanza entre galeotes  
cuando quebró de un ímpetu los hierros del esclavo,  
y otro, prez de mi sangre, pagó sus fieros brotes  
—nuevo Juan de Padilla— muriendo como un bravo.

La prodigiosa lente que yo rompiera un día  
restauré para ellos y vieron cosas grandes,  
y esta sorda llanura de fútil ufanía  
se alzó a su voz en moles más firmes que los Andes.

Como yo, blasonaron lo vulgar, y su empeño  
se hizo heroico: la fuerza, lumbre, y la hazaña, gloria;  
y como fueron grandes, su anhelar fue pequeño:  
un gajo de laurel y una sigla de Historia.

Ellos me presentían y acudí a su reclamo.  
Más felices que yo, murieron en la brega:  
si su pueblo atendiese la voz con que lo llamo,  
ivolvería la luz a su pupila ciega!

Pero ellos, ¡ay!, también sufrieron la tortura  
del odio vil, la envidia, la ingratitud taimada.  
No hubo en su soledad ni esa falaz dulzura  
en la esponja, preludio de la feroz lanzada.

Como el Señor Jesús y como el Caballero  
de la Triste Figura los tuvieron por locos  
sus hermanos; la plebe les erizó el sendero  
de espinos y en pos suya iban pocos, muy pocos.

Es el término cierto de cuantos en la vida  
se afanan por tallar los guijarros en gemas;  
a todo noble pecho va la flecha buida  
y hasta el oído mártir, ilas cóleras blasfemas!

—Y siendo así —le dije— ¿para qué el sacrificio  
estéril?— Y él, airado: —Para que la existencia  
tenga un noble valer que nos haga propicio  
el sino, bajo el claro fanal de la conciencia.

Y el triste caballero díjome: — ¡Ven conmigo!—  
y me llevó hasta el ápice de la oriental colina  
que guarda la ciudad, y agregó: —En este abrigo  
febril hay el ensalmo de una misión divina.

Al andar de los años siempre surgirá un hombre  
con ese ardor pujante que mi cerebro inflama:  
aquí mora mi espíritu libre y vivificante;  
yo estoy entero aquí con mi nombre y mi fama.

Diles a cuantos crucen el sellado recinto  
que las piedras que puedan arrojarles un día,  
las alcen, que con ellas les labrarán un plinto  
ésos que las lanzaron en su saña bravía...

Y cuando alcé a mirar, sentí que estaba solo,  
solo como el que muere. Descendí a paso lento  
la senda en espiral. Ya el valor acrisolo  
de esa hora fugaz y honda como un lamento.



Y recordé a Jesús en su queja doliente:  
“Jerusalén, que así tus profetas lapidas:  
con cuánto amor combé mis alas dulcemente,  
como hace el ave tierna con sus proles transidas,

para darte calor y arrullarte en mis brazos,  
pero tú no quisiste...”

Y en las calles desiertas  
se oía, entre silencios, el rumor de unos pasos  
y el sollozar de un hombre por las glorias ya muertas...

Guillermo Valencia (1873-1943)

[*Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1952. 659-665]

Igual que Casas, Guillermo Valencia fue también pariente de don Quijote, a quien no llamó Alonso Quijano el bueno, como lo hizo Cervantes, sino don Alonso de Quijano, agregándole el “de” para darle digna entrada a la galería de sus antepasados, celebrada en una serie de sonetos. El poema “La razón de don Quijote” es un desvarío en torno a la leyenda según la cual el hidalgo manchego yace enterrado en Popayán. Las últimas estrofas son como un legado de don Quijote a su heredero: la ciudad natal del poeta, dice el caballero, es la morada, el refugio último del espíritu quijotesco. Éste consistiría, según lo muestra Valencia, en un conjunto de tópicos característicos del tradicionalismo conservador: sordidez de los escuderos, heroísmo de los hidalgos, mezquindad de la turba, sufrimientos del hombre superior incomprendido, idealismo caballeresco. La lección final de don Quijote en este poema —alza las piedras que te arrojen, pues con ellas construirán el monumento a tu grandeza— se acomoda mejor a la ideología aristocrática de Valencia que al pensamiento de Cervantes.

## A DON QUIJOTE

Torna el sol a brillar, noble Manchego,  
sobre el oro radiante de tu escudo.  
De la sacra colina donde el fuego  
los cantores encienden, te saludo.

La florida canción de tu alabanza  
llegará como un salmo a tus oídos,  
mientras sigan el hierro de tu lanza  
con apático rostro los vencidos.

Por ti reina gloriosa la bizarra  
noble tierra del verso y los laureles,  
la que canta el amor con la guitarra  
y el poema de luz con los pinceles.

Donde mezclan sus sonos los gaiteros  
con los aires nativos de la sierra  
y derraman la flor los naranjeros  
cual cosecha de amor sobre la tierra.

Donde brunas pupilas se adormecen  
cuando rompe a gemir la serenata,  
y en el seno de Carmen reflorece  
entreabiertos claveles de escarlata.

¡Cómo vencen tu Alhambra y tu Sevilla  
con su fiesta de sangre y sus verbenas;  
cómo flecha la aguda seguidilla  
corazones de vírgenes morenas!

¡Ah! la patria del vino y los aceros  
donde triunfan las torres encantadas;  
donde forman concierto los panderos  
con el rayo vivaz de las espadas.

Mientras huyen tus hijos el sosiego  
coronamos de rosas tus leones;  
saludamos la sombra del Manchego  
con el himno triunfal de las canciones.

Y marchamos, vencidos y risueños,  
tras el rudo perfil de su semblante,  
con la flámula azul de los ensueños  
al cansado trotar de Rocinante.

Víctor Manuel Londoño (1876-1936)

[*Obra literaria. Verso y prosa*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1938. 107-108.]

“A don Quijote” de Víctor Manuel Londoño es un nuevo discurso de las armas y las letras. La poesía, vencida, celebra al vencedor. España, reino glorioso en el que todavía se conciertan bien los cantos con las espadas, acababa de sufrir, en el momento de aparición del poema, la derrota militar de 1898 en la guerra hispano-norteamericana. Ningún verso de Londoño alude a tal circunstancia.

## PLEGARIA A DON QUIJOTE

Embrazo tu rodela ¡oh gran guerrero!  
Son menester tu ardor y valentía.  
Cúmple una hazaña tal que el mundo entero  
salude a la gentil caballería.

Aquí anhelando por tu lanza, espera  
vencida multitud de trovadores  
que con los ojos en la azul esfera  
cantan, sin ser oídos, sus dolores.

Pulsan süaves cítaras de oro,  
y de ciprés ceñida la cabeza  
lamentan en exámetro sonoro  
la extinta fe, la universal tristeza.

Ellos jamás doblaron las cervices  
ante sucia caterva de villanos;  
prefieren al baldón ser infelices  
y no manchan la albura de sus manos.

Acude, oh don Quijote. La hermosura  
rendida a la vejez libidinosa,  
aquí al tálamo impuro se apresura  
y en oro trueca su esplendor de diosa.

La torpe juventud en los festines  
la fuerza agota de sus años bellos,  
y vaga entre rufianes y malsines  
ungida con esencias los cabellos.

En tanto el labrador su fundo pierde,  
siervo de la codicia; el techo humoso  
se rinde al hierro, y en el campo verde  
alza mole feudal el poderoso.

¡Oh don Quijote, vén! Tras Rocinante,  
en pos de lo ideal, á ignota cumbre  
contigo iremos, Caballero andante  
de la orden sin par espejo y lumbré.

Allí, cerca del cielo, en gayos giros  
nos hablarás de tu virtud; del puro  
y tierno amor, enjambre de suspiros,  
y del amparo al sufrimiento oscuro.

Allí estarán los nobles adalides  
de yelmo y cota y rara gentileza;  
los poetas allí, en graciosas lides,  
emularán cantando a la Belleza.

Y allí no desharán tus altos sueños  
los súbditos del vientre; con delicia  
secundarán los héroes tus empeños  
por tu deidad más cara: la Justicia.

¡Ven, oh divino vengador de agravios!  
¡Oh escudo de los tristes y afligidos!  
Ven, oh señor de los consejos sabios,  
y haznos sobrios y castos y sufridos.

Que no se aliviará nuestra amargura  
hasta que cerca ¡oh noble don Quijote!  
se destaque tu escuálida figura  
y se oiga al fin de Rocinante el trote.

Luis María Mora (1869-1936)

[*Arpa de cinco cuerdas*. Roma: Imprenta Salesiana, 1929.  
39-41]

La “Plegaria a don Quijote”, de Luis María Mora, termina con la misma imagen final del poema de Londoño: el trote de Rocinante. Y no en el tono humorístico con que aparece

en la novela de Cervantes, sino tomado muy seriamente como emblema de restauración de tradiciones perdidas. “Aquí anhelando por tu lanza”, escribe Mora. De la misma estirpe ideológica de Casas y Valencia, invoca los ardores guerreros de don Quijote e implora su regreso a un mundo en el que se ha extinguido la fe, dominan los súbditos del vientre y la codicia, y la juventud derrocha su fuerza en festines, olvidando el yelmo y la cota de los antiguos adalides. La plegaria: “Haznos sobrios y castos y sufridos”, es la misma en boca de todos los quijotes conservadores y tiene su sentido implícito: devuélvenos al pasado y líbranos de la modernidad.

## ¡OH SANCHO!

¡Oh Sancho! ¡Tú no has muerto! Entre la inquieta  
y abigarrada multitud del día  
he visto destacarse tu silueta  
en medio de estruendosa algarabía.

Mas ¡cuán cambiado estás! ¡cuán elegante!  
¿Quién será el que al mirarte te reproche?  
Has trocado la albarda por el guante  
y, olvidando el rocín, andas en coche.

Dejando a un lado el exterior ropaje,  
arreas vistes hoy de caballero:  
¿quién pudiera ¡oh buen Sancho! en ese traje  
descubrir al ruin del escudero?

Sólo tu tosco espíritu no muda;  
hoy, como ayer, encarna la materia;  
¿qué es a tus ojos esta amarga y ruda  
batalla del dolor? Sólo una feria.

¡Eres el mismo! Aún brota de tus labios  
la bonachona y hueca carcajada;  
paseas con orgullo entre los sabios  
tu figura burguesa y desgarbada.

Y en tanto que Quijote en la pelea  
rueda entre el polvo con la adarga rota,  
invocando a la hermosa Dulcinea  
y soñando en una Ínsula remota,

pasas tú por el mundo que se inclina  
al mirarte surgir en el proscenio:  
que en esta edad bizarra y peregrina  
sólo alumbra una luz: la de tu genio.

¡Oh manchegos! ¡Oh bravos paladines  
que marcháis por el áspero camino  
al compás de los bélicos clarines  
desafiando las iras del destino!

Cesó vuestra misión. ¿Os maravilla?  
Colgad la espada del ruinoso muro,  
y en Sancho, el escudero sin mancilla,  
saludad a los héroes del futuro.

¿Qué importa el ideal? Mustio y herido,  
como vosotros, al tremendo embate  
de la lucha tenaz, quedó tendido  
sobre el sangriento campo del combate.

Ricardo Nieto (1878-1952)

[*Parnaso colombiano. Nueva antología*. 4ª edición. Ed. F. Caro Grau. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1920. 195-196.]

“El mundo es ya la ínsula del señor Sancho Panza”, decía Max Grillo en su poema “Cervantes en el Empíreo”. Ricardo Nieto hace explícita la transposición tantas veces insinuada en la poesía quijotesca de los dos últimos siglos: Sancho Panza se ha convertido en caballero, pero no caballero en el sentido en que lo fue don Quijote, sino caballero burgués. Sólo su tosco espíritu no muda, escribe Nieto, sin ahorrarse la queja por el ideal perdido: “hoy, como ayer, encarna la materia”.



## A DON QUIJOTE

(En el centenario de la muerte de Cervantes)

¡Salud maestro insigne de proezas,  
épico soñador de adusto ceño,  
forjador inmortal de áureas grandezas,  
de un mundo de ilusión señor y dueño!

Grande fue tu locura, heroico el gesto  
desfacedor de agravios  
y criador de hazañosas ocasiones;  
cual ninguno animoso en el arresto;  
decidor y discreto entre los sabios,  
y pío entre piadosos corazones.

El honor fue tu guía; digna y alta  
aspiración de tu alma Dulcinea;  
flor la más pura que tu ensueño esmalta,  
gayo sol del espíritu que exalta  
y al prender en la mente se hace idea.

Nada contra tu brazo logró el rudo  
golpe de los molinos ni el garrote  
irreverente del yangüés sañudo,  
valtivo y temerario don Quijote!

Por encima del golpe iba el empeño,  
¡y era más viva que el dolor la llama  
sacra del ideal!... ¡Magia del sueño  
que en prodigiosos éxtasis inflama!

¡Caballero sin par, rey de los altos  
pensares y las grandes concepciones!  
De tu ánimo, señor, estamos faltos,  
sin fe no vuelan ya nuestras canciones.

¿Qué fue de las virtudes de tu raza?  
El metal de tus armas ya no brilla;  
hay otro vil metal que lo reemplaza,  
y duermen los leones de Castilla.

Sé nos propicio en esta edad de prosa  
y sórdido interés, que la locura  
suele el brillo tener de una preciosa  
piedra maravillosa de hermosura.

Sé nos propicio; aliente tu osadía  
nuestra flaqueza... Aviva el vacilante  
fuego de nuestra fe, y en la porfía  
el ánimo sostén con la pujante  
fuerza de tu frondosa fantasía.

Alberto Carvajal (1882-?)

[*Salmos y elegías (ritmos breves)*. Cali: Carvajal, 1939. 33-35.]

De las varias letanías a Nuestro Señor don Quijote en esta antología, la de Alberto Carvajal es la más cercana a la de Rubén Darío. El autor de este poema "A don Quijote" opone, como Darío, la visión antipragmática, idealista y quijotesca de la nobleza espiritual hispánica, a los valores del dinero y del lucro, un tema que es también característico en los sonetos de José Joaquín Casas. Pero en Carvajal, no son las pretensiones de identidad de clase las que predominan. Su contraposición es estética: frente al mundo de la prosa y el sórdido interés, el mundo de la poesía y la fuerza de la fantasía, simbolizados en don Quijote.

## LA EPOPEYA DEL CÓNDOR (Fragmento)

Espíritus videntes  
predican paz, y anuncian la llegada  
del Titán, que, cortando las ortigas  
de nuestros viejos odios carniceros,  
desatará las prósperas espigas  
como un río de oro en los graneros.

¡Honor y gloria para Sancho: brote  
de la prudencia suma  
guía, escudo y sostén de don Quijote!  
Olvidemos la pluma,  
la espada y los orígenes proceros;  
durmamos en molicie musulmana  
el sueño de los brutos... Y mañana  
cuando atrapen los cármes opimos  
de la heredad los burdos mercaderes,  
¡tendremos que llorar como mujeres  
lo que guardar como hombres no supimos!

Arde el fuego sagrado  
del honor en el templo del Pasado:  
¡jamás podrán vestir con la librea  
con que viste el lacayo y el eunuco  
los que fueron leones de la idea  
en Puebla y en Junín y en Chacabuco!

Aurelio Martínez Mutis (1884-1954)

[En Antonio Cacia Prada. *Aurelio Martínez Mutis. El poeta de las epopeyas*. Bogotá: Kelly, 1988. 110-111.]

“La epopeya del cóndor” de Aurelio Martínez Mutis es un extenso poema, de tono altisonante, premiado en 1914, en un concurso internacional abierto en París por la revista *Mundial*, dirigida por Rubén Darío. El águila y el cóndor,

símbolos contrapuestos de la América del Norte y la América Latina, respectivamente, se transforman, en un momento del poema, en Sancho y don Quijote, como ya había sucedido en los versos de Carlos E. Restrepo. El caballero es invocado una vez más en el intento de recuperar el fuego sagrado del honor, la tradición hispánica, en contra de los “burdos mercaderes”, los rudos sajones del soneto de Restrepo.

## LA CANCIÓN DE ALTISIDORA

### I

Hidalgo sin amor y sin ventura,  
que ante los puntos de tus medias verdes,  
en un abismo de dolor te pierdes  
humillando la escuálida figura.

Depón, cuitado, tu dolor, ahora  
que cantando se llega hasta tus rejas  
ese alado decir de amantes quejas  
con que te miente amor Altisidora.

Lírico engaño que tu pecho expande  
y tu esforzado espíritu alborozas,  
poniendo grato fin a tu desvelo.

¡Mentira sabia y luminosa y grande,  
como es sabia y es grande y luminosa  
esta mentira azul del vasto cielo!...

### II

¡Mas no, señor hidalgo! El breve gozo  
no exaltará tu ánimo; que ausente  
está el Amor; y la encendida mente  
y el noble corazón, en el Toboso.

Que mente y corazón, jamás rendida  
verán tu fama al lisonjero ruego;  
ni han de vencer al paladín manchego  
el dulce engaño o la canción mentida...

Que si es dulce el engaño y es hermosa  
la que te miente amor, otra es tu dama  
¡oh, Señor del Ensueño y de la Idea!,

otro el anhelo que tu sed rebosa,  
y otro el fuego divino en que se inflama  
tu locura triunfante: ¡Dulcinea!

José Restrepo Rivera (1890-1958)  
[*El Gráfico* 284-285 (abril 29 de 1916): 271.]

Los dos sonetos de Restrepo Rivera sobre el episodio de los amores fingidos de Altisidora parecen inspirados por una frase de don Quijote en el capítulo 44 de la segunda parte, cuando la duquesa le ofrece cuatro doncellas de las más hermosas para servirle. El caballero responde que ha levantado una muralla entre sus deseos y su honestidad. El primer soneto se refiere a los deseos: exhorta a don Quijote a echar abajo la muralla y permitir que, aunque engañosos, alborocen su espíritu y pongan fin a su desvelo. El segundo lo anima a mantener en alto la muralla, pues el goce sensual será breve frente a la eternidad del amor. La muralla es Dulcinea.

## UNAS PALABRAS A DON QUIJOTE

Rebotan en el peto de tu recia armadura  
—Padre nuestro y Maestro de la Caballería—  
los dardos que te asesta la zafia hipocresía  
del barbero y el ama, la sobrina y el cura.

Pero como una estrella bajo la noche oscura  
el yelmo de Mambrino las almas fieles guía,  
que en el vino divino de la melancolía  
hallaron la embriaguez de tu sabia locura.

Y así, mientras la prole de Sancho se acrecienta  
y desborda, nosotros sobre la ruta cruenta  
seguimos tus pendones y vamos tras la pía

ínsula del Ensueño, donde te encontraremos.  
¿Qué importa si los bárbaros la llaman Utopía?  
Para que sea verdad, basta que la soñemos...

Roberto Liévano (1894-1975)

[*El mensaje inconcluso (Poesías)*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1947. 67.]

Roberto Liévano pertenece, en este soneto, a la cofradía de los esteticistas que ven en don Quijote, no tanto el paladín guerrero, sino el poeta. Por eso, los dos símbolos que prefiere son el yelmo de Mambrino y la ínsula Barataria, algo así como los triunfos momentáneos de la fantasía sobre la realidad. Quijotes son los que van “tras la pía ínsula del Ensueño” que algunos llaman Utopía. Los demás son antiqijotes: sanchos, amas, curas, sobrinas, barberos. Extraño que, siendo Barataria una isla soñada, su soñador, Sancho Panza, se encuentre en la lista de los no soñadores.

## POEMILLA DE BOGISLAO (Fragmento)

Voznó ahora otro quidam: —Yo soy el sueño Sancho  
—Sancho de Panza—, mejor Quijote, que no leí Caballerías...  
Ni me petaba Aldonza Lorenzo... Harta de ajos  
cualquiera Maritornes... Yo fui mejor Quijote  
de la Mancha! Quijote no libresco: Caballería andante fue la mía,  
sin tantos Palmerines ni Amadises de Gaula,  
Galaores y Lanzarotes, Orianas y Ginebras, Micomiconas y  
Caraculiambros...!  
—Yo soy el sueño Sancho, Sancho de Panza de la Barataria!

León de Greiff (1895-1976)

[En *Velero paradójico (Séptimo mamotreto)*. *Obra completa*.  
Tomo III. Bogotá: Procultura, 1986. 267-268]

El “Poemilla de Bogislao” es un catálogo de sueños, o una “marea” de sueños, según de Greiff. Algunos de ellos son figuras míticas o personajes literarios: Hamlet, Ulalume, Tristán. De esa marea emerge un instante “el sueño Sancho Panza”, un quijote mejor que don Quijote, por no ser sueño libresco sino fantasía libre en busca de la isla encantada. De Greiff entiende la ínsula Barataria, igual que Liévano, como un sueño utópico, significado contrario al de “la ínsula del Señor Sancho Panza” en los versos de Grillo, reino de la vulgaridad y el materialismo. En contraposición al soneto de Liévano, ve en Sancho un quijote, buscador de utopías.



## DON QUIJOTE MUERE EN POPAYÁN

Monótonas campanas anunciaban el “Angelus” de la tarde, y algunas ventanas se aclaraban lanzando breves marcos de claridad dudosa sobre el suelo arenoso de la desierta calle, cuando corrió la voz de que el Manchego excéntrico, huésped de Popayán desde hacía varios años, y que habitaba un sordo caserón, con un patio que tenía dos tinajas sembradas de geranios, estaba agonizando, sin otra compañía que su perro de caza y una sirvienta indígena que, ya cuando el Hidalgo descansaba en el lecho, suspendía de un clavo, en la pared, la espada, y le ataba un pañuelo de seda a la cabeza. Al punto don Santiago del Águila, ciñendo con una parda capa su señorial cintura, fue a visitarlo. Eran entrañables amigos, y, aunque supersticiosos, firmísimos cristianos.

— Su Merced, no se muera— dijo el señor del Águila, y besó la amarilla mano de don Quijote.

— No se muera, que hay muchos libros que todavía podemos leer juntos, y comentar, durante las noches en que el sueño huye de nuestros ojos, y volvemos la hoja final, al mismo tiempo que el farol de la esquina, ya cansado, agoniza.

— No se muera, que abundan los zorros en el campo y aún entran en los amplios solares de la villa, y así tendrán oficio nuestros perros, que viven atados a una argolla, en la mitad del patio.

— ¡Oh! —dijo don Quijote— no me matan dolencias del cuerpo, sino una fatal melancolía que tengo aposentada en la mitad del alma. Yo fui vencido un día por ese Caballero de quien hemos hablado, el de la Blanca Luna, que no quiso clavarme su lanza en la garganta, después que hube perdido la honra en mi caída.

En cambio me ordenó reducirme a mi pueblo  
por un año, colgando las armas, con olvido  
de la caballería. Yo acepté su mandato.  
Pero un día, cansado de ese lugar monótono,  
y del nocturno diálogo con el Cura capcioso,  
me embarqué para América, que era el fácil recurso,  
de los desesperados, como entonces se dijo.  
Burlé la vigilancia del Ama y la Sobrina  
y en un día de julio, casi en la misma fecha  
de mi primer salida, bajo un ardiente cielo,  
rematé mi propósito. Y así llegué a estas tierras.  
Estuve en Santa Fe, la de muchas campanas,  
pero el tedioso páramo me fastidió, lo mismo  
que su perpetua pugna de alguaciles y clérigos;  
Y llegué a Popayán, solar tibio y pacífico,  
cuya atmósfera pura despejó mi cerebro.  
Me encantaron las calles que conducen al campo,  
un cerro, que es un pórtico para el sol y la luna,  
y un río que es un juglar con gorguera de encajes.  
— Honor para nosotros— prorrumpió don Santiago—  
que el primer caballero del siglo haya escogido  
estos anchos aleros para aliviar su brazo  
del peso de su lanza, terror de los yangüeses,  
y amparo de las pobres doncellas desvalidas.  
Bien puede, su Merced, holgar en estos patios  
donde crece la albahaca, que es planta bienhechora,  
y esperar la visita de la luna magnífica  
que refuerza de grillos el dintel de las puertas.  
— Mi sueño no es profundo— moduló don Quijote—  
y cualquier ruido puede secundar mi desvelo.  
Después de mi derrota —continuó suspirando—  
mi recompensa ha sido esta villa, erigida  
por un recio soldado que, con pecho desnudo,  
y sin más que una espada de mellado contorno,  
se burló de los necios caballeros andantes  
haciendo de su vida la mejor aventura.  
Por eso aquí se puede respirar esa atmósfera

que inspiró las hazañas de mi antigua locura,  
cuando sobre mi casco gravitaba la historia  
y era mi vieja lanza, que yo corté de un álamo,  
el guión que dividía dos edades del mundo.  
Y es mi última amargura, cuando falla mi pulso,  
el pensar que esta América no pasó por mi mente,  
no obstante mi lectura de Platón, y al contrario,  
soñé en tierras quiméricas y en ínsulas extrañas,  
que hoy maldigo. Esta América se anticipó a mi brazo,  
y ahora veo más altas que mi sueño estas cumbres,  
y más que mi ambición, amplios estos confines.  
¡Señor de Belalcázar! A vuestro lado, o solo,  
completamente solo, hubiera conquistado  
gloria más verdadera que atacando molinos,  
o rítmicos tropeles de ovejas baladoras.  
¡Qué fútiles mis triunfos! ¡Qué vacuas mis victorias!  
Comprendo que esta América, cuyas altas montañas  
equilibran el eje de la celeste esfera,  
hubieran visto escrito su origen en mi espada,  
y en mi puño cerrado su porvenir resuelto.  
¿Por qué quiso el destino que naciera tan tarde?  
¿Por qué puso en mis manos libros desaforados  
que sólo me ofrecieron el revés de la historia,  
y con frágil celada de cartón me mintieron,  
y burlaron mis ímpetus con un palo de escoba?  
¡Qué pequeña esta América, medida por mi espada!  
¡Cuán cerca de mi mano los volcanes andinos  
si yo hubiera robado la llama de sus antros  
para alumbrar los últimos confines del Imperio!  
¿Soy menos esforzado que el Campeador famoso  
que peleó en un cortijo, porque eso semejava  
la tierra que midió su corcel muchas veces?  
En cambio, hubiera yo tenido un enemigo  
mayor, que eran los cuatro horizontes, abiertos  
ante las fauces ávidas de mi corcel alado.  
Aquí hubiera velado mis armas, no montadas  
sobre el brocal de un pozo, como en la venta aquella,

sino en la misma orilla de un río tumultuoso,  
en el que hubiera entrado, mojando mi cabeza,  
para que el nuevo mundo me otorgara su gracia.  
¡Oh César! ¡Oh Alejandro! Quién hubiera tenido  
no molinos a un lado, sino Imperios al frente.  
—Alto ahí —dijo entonces don Santiago del Águila:  
su Merced es más grande que esos rudos soldados  
porque —brazo de Dios— aspiró a la justicia,  
ideal que no muere, porque jamás lo funda  
una espada, ni deja que otra espada lo arruine.  
— Es cierto— suspiró don Quijote, entornando  
los ojos; pero aquello que soñé en mi demencia  
bien puede ser el fruto de mi cordura ahora.  
don Santiago miraba con recelo al Hidalgo  
como si lo creyese preso de otra ilusión. Entonces  
se atrevió a preguntarle: —¿Dulcinea del Toboso?  
— La luz de mi razón eclipsó ese lucero,  
—dijo— añadiendo: ahora yo pienso en mi sobrina.  
Recuerdo que era dulce, resignada, risueña.  
Y queda allá, perdida en esa gris llanura,  
como la humilde y triste retama del desierto.  
Entró el Padre Grijalba, Párroco formulista,  
junto con don Anselmo Vidal, que era el Notario.  
Horas después moría el payanés manchego  
pensando, al mismo tiempo, en Dios y en su sobrina.  
Al expirar, un Cristo rodó sobre las sábanas.  
fue sepultado en una esquina de la Plaza  
Mayor, bajo los muros de una torre canónica,  
clásica fortaleza del carácter hispánico,  
que era el último vértice que alumbraba la tarde  
bajo el vuelo de alguna golondrina atrapada.  
Entre un grave concurso de espadas y gorgueras,  
de un mutismo solemne de indígenas y criollos,  
con voz solemne dijo el Párroco Grijalba,  
erguido ritualmente sobre un alto tablado:  
muchísimas ciudades hay en el mundo culto  
que envidiarían la gloria de esta villa naciente  
al guardar los despojos del Hidalgo manchego.

Providencial designio fue éste, y no capricho del destino. La piedra que sellará esta tumba será también la base de nuestro azar histórico, y de esta fosa egregia, donde manos de niñas, van a regar las hojas de un roble solariego, ha de brotar un hálito de perenne heroísmo que, ilustrando las gestas de la paz y la guerra, les conceda a las plumas la virtud del diamante, y a las recias espadas el fulgor del relámpago. Y así, sobre las puertas, pondremos un escudo que cifre el venturoso porvenir de esta villa: una mano viril que deshoja una palma para ceñir la frente de los futuros próceres. Custodiad esta tumba, terminó el eclesiástico, y el pueblo respondió con un gran juramento frente al volcán lejano, que alzaba su penacho, sojuzgando las cúspides de la azul lontananza, con su orgullo de antiguo Capitán de los montes.

Rafael Maya (1897-1980)

[*El tiempo recobrado*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974. 79-87]

En “Don Quijote muere en Popayán” vuelve Maya a la mencionada leyenda de esa ciudad colombiana como lugar donde muere don Quijote, yace enterrado su cuerpo y pervive su espíritu. Pero no se trata aquí de una visión o un delirio del poeta, como en el poema de Valencia, sino de un relato en tono menor, casi coloquial, sin altisonancias ni interferencias egolátricas. Don Quijote cuenta su llegada a América, describe los encantos de la ciudad que escogió por morada y lamenta haber soñado, en su locura, con países quiméricos en lugar de poner su mente y su espada en el continente americano. Al final, algunos versos de resonancia épica recuerdan que se trata de un poema celebratorio en honor de la ciudad, en el que se intenta ligar su historia con el heroísmo caballeresco de don Quijote.

## CERVANTES

Descansa en paz. El mástil de tu razón descuello  
muy más allá del Orbe, del Tiempo y de la Moda.  
Tu genio es como un roble que la segur no poda  
ni al combatirlo el soplo del huracán lo huella.

Toda una estirpe en fuerza de idealizar se acoda  
sobre el balcón del cielo para seguir la estrella  
que esclareció la ruta de don Alonso... Aquella  
donde florece el árbol de nuestra estirpe toda.

Si luce a fuer de hidalgo tu continente el ceño  
del héroe, nada importa. De su valor fue dueño  
quien no temiera nunca de la crueldad la racha.

Pero no basta él solo. Para inflamar tu empeño,  
ila fe que rigió el Fatum del paladín sin tacha  
como un diamante ilustra con su fulgor tu sueño!

Rafael Vásquez (1899-1963)

[*La torre del homenaje*. Bogotá: ABC, 1937. 94]

Como Valencia y Casas, Rafael Vásquez busca estirpe en don Alonso. Pero, quizá, la estirpe de los idealizadores mejor que la de los hidalgos.

## ORACIÓN A DON QUIJOTE

Don Alonso Quijano: tú que saliste un día  
sobre el buen Rocinante, por el ancho sendero,  
con peto, con celada, con lanza y escudero  
como mandan los libros de la caballería,

a mostrar ante el mundo tu valor, tu hidalguía,  
tus nobles ideales de andante caballero,  
tu famosa locura, genial aventurero,  
que todos desdeñaban y nadie comprendía:

vuélve: yo te lo pido, por favor, a la vida;  
que el mundo está esperando, la fe desvanecida,  
el valor agotado, los ideales muertos,

que te salgas de nuevo por la escueta llanura,  
¡oh sublime Manchego de la triste figura!  
“A desfacer agravios y enderezar entuertos”.

Isabel Lleras Retrepo (1911-1965)  
[*Sonetos*. Bogotá: Minerva, 1936. 24.]

Otra plegaria a Nuestro Señor don Quijote. Igual que la de Luis María Mora, ésta, de Isabel Lleras Restrepo, es una queja por el estado del mundo, con su falta de fe y su decadencia moral, y un ruego por la vuelta del sublime Manchego a restaurar los nobles ideales de la caballería, tópico incesante en esta antología.

## SONETO A DON QUIJOTE

Caballero de nubes levemente  
al comienzo del agua azulecido.  
Te navega los ojos, encendido,  
el ángel de los peces y la fuente.

Lanza de alas soñada de repente  
en un sitio de lunas y de olvido.  
Rostro de soledad desvanecido  
bajo un arpa de cedro adolescente.

Caballero de pena y melodía  
vas anunciando tu melancolía  
en céfiro de cielo enamorado;

asciendes a la esencia de la altura,  
y nace el agua azul de tu locura  
en un jardín del aire ilimitado.

Giovanni Quessep (1939)

[*Después del paraíso*. Bogotá: Antares, 1961. 19-20]

Don Quijote ya no pertenece, en este soneto, al mundo histórico, ideológico, lleno de tópicos compartidos y debatidos, como en los poemas anteriores. Aquí los lugares comunes temáticos, dentro de la tradición del quijotismo, quedan suprimidos. En su lugar, el caballero entra en un mundo puramente figurativo de nubes, alas, lunas, arpas y jardines, más cercano al país azul de Piedra y Cielo que al del hidalgo manchego de la novela cervantina.



## PARÁBOLA DEL SUEÑO Y DEL POETA

Dulcinea del Toboso  
le entrega una rosa a don Quijote,  
pero recibe un puñado de nada.  
El Caballero de los Espejos  
es vencido por el de la Triste Figura,  
pero quien triunfa es el sueño.  
El Caballero de la Blanca Luna  
sojuzga al de la Mancha,  
pero el derrotado es el tiempo.  
La cabeza se puebla de hazañas  
que la realidad acorrala.  
Los libros del enfebrecido Caballero  
pasan sus hojas con yelmos de oro  
y caballos y hechiceros y pendones  
y toscos gigantes que muelen  
el viento. Pero el cura y el barbero  
los vuelven flor de fuego.  
Algo así como un sueño proceloso  
y Dulcinea a lo lejos  
cultivando jardines de nada.

Para Américo Ferrari

Juan Manuel Roca (1946)

[*Cantar de lejanía. Antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005. 239.]

En estos versos de Juan Manuel Roca, el tema quijotesco por excelencia sigue siendo el de la contraposición entre sueño y realidad. En el poema campean las verdades que la tradición poética ha visto en la novela de Cervantes: todas las derrotas del caballero son triunfos del sueño. La realidad acorrala esas hazañas, las convierte en nada. Pero la poesía es una victoria contra el tiempo.





*Notas y  
Reflexiones*



## El cervantismo

Jorge E. Rojas Otálora  
*Departamento de Literatura*  
*Universidad Nacional de Colombia*

Las fiestas del III centenario del Quijote, llegaban a su fin;  
el cansancio ganaba los espíritus;  
el fracaso ruidoso, de aquel certamen de admiraciones, y el  
abuso estruendoso y cruel, de todas las formas de la Oratoria,  
más o menos exóticas, habían predispuesto los ánimos,  
contra el uso de la palabra hablada;  
la tribuna se hacía tediosa;  
una semana de festejos, cuasi todos orales y didácticos, ha-  
bían agotado el tema y la paciencia, en los cerebros y en las  
almas de los cervantistas, aún los más apasionados:  
de Menéndez y Pelayo, en la Academia, a Navarro Ledesma  
en el Ateneo, el ciclo de la Oratoria apoteósica, había sido  
recorrido y parecía definitivamente cerrado . . .

Vargas Vila, *Ars-Verba*. 1917

### Introducción

**L**a conmemoración del cuarto centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, primera parte de las aventuras narradas en ese texto que luego se conocerá, en términos generales, como *Don Quijote de la Mancha*, ha generado un diluvio de trabajos críticos y de comentarios de diversa índole. Predo-

minan las reflexiones de carácter histórico, las interpretaciones desde perspectivas diversas y los ensayos que pretenden actualizar el sentido de la obra cervantina. Del mismo modo, se ha producido un alud de congresos, coloquios, encuentros académicos, mesas redondas y conferencias que ilustran sobre los más diversos tópicos alrededor del citado texto. En todo este conjunto de contribuciones es importante separar el grano de la paja y, aunque no se pueden hacer generalizaciones abusivas, se puede afirmar que la mayoría de estas participaciones está a cargo de ilustres académicos, escritores, periodistas o lectores entusiastas que se han acercado a la obra de Cervantes por un interés cultural pero que no se pueden llamar, en sentido estricto, especialistas en la obra de este escritor ni, mucho menos, cervantistas consumados. De ahí se sigue la pregunta ¿qué es un cervantista?, ¿qué es el cervantismo? La presente nota intenta acercarse a una tímida respuesta sobre estos interrogantes.

## **Antecedentes**

Algunos de los más grandes investigadores de la obra de Cervantes han querido precisar el concepto de cervantismo. Ludovic Osterc ha intentado definirlo en los siguientes términos: “ciencia que investiga las obras cervantinas, especialmente el *Quijote*, con el fin de esclarecerlas y divulgarlas” (9). Anthony Close señala que el cervantismo pretende recuperar fielmente el contexto histórico-cultural del *Quijote* (318). Por su parte, Vicente Gaos afirma contundentemente que Cervantes es el primero de los cervantistas, en el doble sentido de la expresión, pues es el primero en el tiempo y el mejor de ellos con sus reflexiones sobre su novela (211); esto puede entenderse como una invitación para que las reflexiones críticas sobre la obra de Cervantes acudan, en primer lugar, a las afirmaciones y comentarios que este autor incluye en la mayoría de sus textos. Por su parte, Leonardo Romero Tobar precisa que el término cervantismo, un neologismo en ese momento, se acuñó en la segunda mitad del

siglo XIX como parte de una moda intelectual que llegó incluso a extremos ridículos de pedantería (118-119). Es curioso comprobar de qué manera la celebración del tercer centenario, en 1905, generó una polémica entre el cervantismo oficial y el quijotismo de los jóvenes escritores que proponían “una nueva estética, una nueva filosofía de la vida y un nuevo concepto —o proyecto— de España.” (Blasco 120).

En este contexto histórico conviene precisar quiénes fueron los primeros que se acercaron con un interés crítico a la producción cervantina. El profesor valenciano Gregorio Mayans y Siscar recibió el encargo de escribir una vida de Cervantes para ser publicada en una edición de lujo del *Quijote*, que sería editada en Londres. Este bibliotecario realizó una amplia indagación documental que generó una serie de descubrimientos para consolidar la biografía de Miguel de Cervantes y abrir un camino fructífero hacia búsquedas posteriores. El trabajo, publicado en 1738, parte de una atenta lectura de las obras cervantinas por lo cual el resultado, ante todo, es una defensa del valor literario del texto a partir de juiciosos análisis que, aunque puedan ser discutidos en su enfoque o en sus conclusiones, permiten que se le estime como el iniciador del cervantismo en España.

John Bowle, pastor de la iglesia anglicana, suele considerarse como el primer anotador del *Quijote* y, por lo tanto, fundador de la erudición cervantina por las notas que realizó para la edición española que se publicó en Londres en 1781; esta edición es la primera que incluye la numeración de líneas del texto para facilitar las referencias. Integran sus trabajos el tercer tomo de esta edición, con 324 páginas de anotaciones, índices de nombres propios, de palabras más notables y juiciosos comentarios de las dos partes de la novela. Igualmente, Bowle comentó los libros de la biblioteca de don Quijote, en la medida en que leyó todos los que pudo conseguir. Es interesante comprobar que este esfuerzo se enmarca dentro del periodo de la Ilustración, en el siglo XVIII, durante el cual hubo interés por el estudio de todas las manifestaciones culturales y, en especial, de la lengua

como sistema. Para el caso del español es muy posible que Bowle haya sido influido y beneficiado por el esfuerzo de aquellos eruditos que primero fundaron la Real Academia de la Lengua Española en 1713, y luego promovieron la publicación del *Diccionario de Autoridades*, entre 1726 y 1739, en el cual el significado de cada vocablo se sustentaba en la autoridad de los grandes escritores anteriores en cuyas obras se atestigua. Del mismo modo, es en este siglo que se fija la ortografía de la lengua castellana en un doble movimiento que combina la fuerza de la tradición, sustentada en los autores clásicos, con las concesiones al uso.

A partir del valioso esfuerzo de Bowle, que se constituyó en modelo, se inicia una notable serie de eruditos que intentan el estudio de la obra cervantina desde diversas ópticas. Osterc, con un criterio que no ha dejado de ser polémico y discutible, los clasifica como progresistas o conservadores atendiendo a su perspectiva ideológica. Close, con una actitud más amplia, habla de dos tendencias: una “que busca acomodar el sentido de la novela al lector contemporáneo” y aquella que se interesa “por el rigor metodológico y la intencionalidad histórica del texto” (311), precisando en qué forma estas perspectivas han convivido de manera razonable para generar, según él, cuatro posiciones en la tradición crítica cervantina. En primer lugar, ubica a los estudiosos interesados en la investigación del sentido filológico del texto, de la vida del autor y de sus fuentes; en seguida sitúa a quienes interpretan la obra de Cervantes como expresión de su desengaño personal y frente a la sociedad en la que vivió; en un tercer lugar, aparece el acercamiento romántico que encuentra una mirada crítica frente a los libros de caballerías desde la tradición castellana; finalmente, surgen las interpretaciones del destino de España, llena de tendencias católicas y conservadoras.

Para Osterc, es con el libro *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro que se inicia el cervantismo científico, liberal y progresista, opuesto al cervantismo formal “que en la novela inmortal no veía más que un cúmulo de textos gra-



maticales y un almacén de figuras retóricas”, y al cervantismo reaccionario que veía solamente las “ideas retrógradas” (161). Close considera que el libro de Castro implicó “un desafío radical al cervantismo tradicional” (314) y marcó de manera definitiva el cervantismo posterior, aunque lo considera un acercamiento excesivo hacia lo que él llama el polo acomodaticio de la crítica cervantina.

## **El cervantismo actual**

La pregunta que nos podemos hacer en este año del cuarto centenario es ¿existe una mirada crítica actualizada sobre la obra de Cervantes o se trata de una moda intelectual sobre la cual todo lector se siente obligado a participar? Ya en 1989 la jefa de la sección Siglo de Oro de la Biblioteca Nacional de Madrid, Teresa Malo de Molina, se hacía una pregunta similar y, para responderla, publicó un juicioso artículo del cual las líneas que siguen son deudoras. Se destaca, ante todo, la inmensa actividad editorial que, si bien se centra en el texto del *Quijote*, igualmente se interesa por las novelas ejemplares y el teatro, en particular los entremeses, y, en menor medida, en la lírica y en novelas menos difundidas como *La Galatea* y el *Persiles*.

Es necesario recordar que el *Quijote* es uno de los libros más editados, lo cual significa un permanente interés por su lectura y, de paso, un jugoso negocio editorial. Con todo, el hecho de que tanto Cervantes como su personaje conserven tanta importancia en el mercado literario debe celebrarse, en la medida en que esta circunstancia ha permitido que tanto las ediciones del *Quijote* como las biografías de su autor se estén renovando y enriqueciendo de manera permanente para llegar más allá del conjunto de los especialistas y hacerse accesibles al lector común, que es el que más debe interesar, sin que ello implique una desmejora de la calidad crítica o editorial.

Sin embargo, en todo este movimiento del campo cultural merecen ser destacadas varias ediciones relativamente

recientes. En primer lugar, la de Vicente Gaos en tres tomos. Los dos primeros volúmenes corresponden a las dos partes del *Quijote*, con excelentes notas. El tercero constituye el trabajo crítico con “Apéndices”, “Índices” y “Estudios”, publicado por Editorial Gredos en 1987 y considerado por muchos estudiosos la mejor edición disponible. En seguida, la del Instituto Cervantes junto con la editorial Crítica en su pulcra colección Biblioteca Clásica, publicada en 1989 y dirigida por Francisco Rico, en dos tomos: el primero incluye las dos partes del *Quijote*, precedidas de un excelente prólogo elaborado por un gran elenco de cervantistas, y el segundo un volumen complementario que incluye una lectura erudita e interpretativa, capítulo a capítulo, y una serie de apéndices sobre diversos temas alrededor de la obra. Esto se completa con un CD que incluye el texto del *Quijote* en formato digital y un programa que permite una gran amplitud de consultas. Otra edición que debe ser destacada es la que realizaron desde 1998 los profesores Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, dentro de la publicación de las obras completas de Cervantes en veintiún volúmenes acompañados con una edición digital en disquete, por Alianza Editorial. Finalmente, es importante señalar la edición de la Real Academia Española con la Asociación de Academias de la Lengua Española y la editorial Crítica, con motivo de los 400 años, a cargo de Francisco Rico. Ésta cuenta con los comentarios de un importante equipo de especialistas.

En un segundo momento, el interés editorial se enfoca hacia las *Novelas Ejemplares*, sin que se destaque alguna edición en especial. En un tercer puesto se ubican las obras dramáticas, comedias y entremeses, y, muy cerca del olvido, se hallan su poesía, y su primera y última novelas: *La Galatea* y el *Persiles*. Con todo, dado que estamos comentando los avatares del cuarto centenario del *Quijote*, las reflexiones sobre el resto de su producción se quedarán para otra ocasión.

El sentido de todas estas ediciones es, en primer lugar, proporcionar al lector interesado el acceso a un texto confiable

en el que pueda disfrutar la obra de Cervantes. En segundo término, este esfuerzo editorial pretende sintetizar los logros de la crítica y motivar nuevos caminos para estos estudios cervantinos. En este punto es interesante detenerse a reflexionar sobre los senderos que han transitado los investigadores y qué nuevas rutas se pueden vislumbrar.

Un aspecto en el que los estudiosos de Cervantes han estado activos de manera permanente es el de la biografía. Aunque los ríos de tinta también han corrido en este aspecto, se pueden citar algunos de los aportes recientes más significativos como el de Jean Canavaggio, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, que obtuvo el premio Goncourt de biografía y que se tradujo al español en 1987; *Cervantes, vida y semblanza* de Cristóbal Zaragoza, editada en 1991; *Introducción a Cervantes*, de Franco Merregalli, traducida del italiano en 1992 y *Las vidas de Cervantes* de Andrés Trapiello, 1993.

Como señala Malo de Molina, “no sólo queda mucho por decir, sino que, a pesar de muchos esfuerzos notables, hace falta renovar tanto los temas como las perspectivas de estudio” (1989). Con frecuencia se acude en exceso a la literatura comparada y se descubren relaciones entre la obra de Cervantes y tal o cual autor de determinada época o región. Del mismo modo, se descubren relaciones temáticas, estructurales, influencias, convergencias o coincidencias entre el autor alcalaíno y éste o aquél autor de aquí o de allá. De modo lamentable, proliferan los estudios en los cuales la obra de Cervantes no es más que un pretexto para hacer sociología, psicoanálisis, historia e incluso geografía histórica. No se trata de descalificar todos estos aportes al conocimiento de una obra que se revela cada vez más rica y productiva; lo que se pretende es insistir en que no se debe olvidar que se trata, ante todo, de textos literarios.

Las dos revistas especializadas que han mantenido el interés por los estudios cervantinos son la española *Anales Cervantinos* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, y la norteamericana, *Cervantes, Boletín de la Cervantes Society of America*. En 1988 se creó la Asocia-

ción de Cervantistas que realiza anualmente coloquios internacionales y, cada tres años, un congreso internacional. La Texas A&M University ha creado un proyecto de investigación denominado Cervantes Project 2001, apoyado por la National Science Foundation de los Estados Unidos, el Centro de Estudios Cervantinos de España y la Asociación de Cervantistas. Como parte de este proyecto se han publicado varios números del *Anuario Bibliográfico Cervantino*, bajo la dirección de Eduardo Urbina.

## Conclusiones

El cervantista que quiera ser considerado más que un simple aficionado debe conocer muy bien el conjunto de las obras de Cervantes. Más allá del *Quijote*, hay que estudiar toda su producción narrativa —novelas y cuentos—, su teatro —comedias y entremeses—, así como su poesía. Igualmente, debe conocer toda la problemática alrededor de las obras perdidas y de las diversas atribuciones que se le han hecho a este autor. Es importante realizar una cala profunda en sus prólogos y en los múltiples comentarios sobre el texto literario que salpican su creación. Se requiere investigar a partir de los textos mismos para esclarecer problemas textuales o de interpretación y contribuir por lo tanto a su divulgación.

No se debe insistir tanto en la erudición del dato, como en la ubicación dentro del campo de los estudios literarios y culturales que permita establecer relaciones de conjunto a partir de problemas concretos. En esta perspectiva, el apoyo en los diversos enfoques de la teoría literaria puede resultar altamente productivo; un ejemplo ilustrativo en este sentido es la obra de Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, que, a pesar de sus aspectos polémicos, muestra un acercamiento a un problema concreto de la producción textual apoyado en elementos teóricos serios.

Todavía es notable la carencia de una adecuada edición de las obras completas de Cervantes con su correspondiente aparato crítico. Esta empresa, como se hace evidente, no puede

ser abordada de manera individual y se requiere por lo tanto de un buen equipo de Cervantistas respaldado por una institución de carácter universitario o por un centro de investigación que proporcione recursos y relaciones académicas.

El cervantista también debe ocuparse seriamente del contexto histórico y cultural de la obra cervantina para tratar de comprender la visión del mundo que este autor expresa a través de su trabajo creador, y poder revisar su mirada frente a la iglesia, la corona o la justicia. De esta manera se ahonda en el sentido crítico con que enfrentaba la sociedad de su tiempo. Temas importantes como la libertad, el humanismo, las relaciones entre la razón y la fuerza, etc., serán siempre dignos de ser abordados y productivos en reflexiones. Un aspecto vigente para indagar será la influencia de la obra cervantina tanto sobre sus contemporáneos como sobre la posteridad, y la forma en que esta influencia se expresa en las letras y en las artes.

En síntesis, el cervantista debe conocer muy bien la obra de Cervantes y su contexto histórico y cultural; requiere utilizar herramientas teóricas que le permitan un acercamiento serio a los textos y manejar muy bien la abundante bibliografía que a lo largo de los siglos se ha venido acumulando. Pero, ante todo, el cervantista debe ser un enamorado de la belleza que a través de la palabra ha sido capaz de crear Cervantes y de la profundidad de las reflexiones que sobre el ser humano ha legado a la posteridad. La sensibilidad y la creatividad son herramientas importantes tanto para la penetración original en las ideas de este autor como para concebir la manera más apropiada de dar a conocer los logros y descubrimientos que se consigan en este rico proceso. Si estas exigencias se consideran excesivas, siempre será posible resignarse a ser un buen aficionado a la obra de Cervantes, lo cual no constituye ningún impedimento para disfrutarla y beneficiarse de su belleza como obra de arte, de la riqueza de sus reflexiones críticas y de la profundidad de sus enseñanzas sobre el ser humano.

## Obras citadas

- Blasco, Javier. "El *Quijote* de 1905". *Anthropos* 98-99 (1989): 120-124.
- Close, Anthony. "La crítica del *Quijote* desde 1925 hasta ahora".  
*Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 311-333.
- Gaos, Vicente. "Sobre historia de la crítica cervantina". *Claves de literatura española*. Madrid: Guadarrama, 1971. 207-216.
- Malo de Molina y Martín-Montalvo, Teresa. "Panorama de la crítica cervantina contemporánea" *Miguel de Cervantes en su obra. Antología, selección de estudios y documentación. Anthropos* Suplemento 17 (1989): 284-289.
- Osterc, Ludovic. *Breve antología crítica del cervantismo*. México: UNAM/ Ediciones del equilibrista, 1992.
- Romero Tobar, Leonardo. "El Cervantes del XIX". *Anthropos* 98-99 (1989): 116-119.

## Cervantes y los estudiantes

Hugo Hernán Ramírez  
*El Colegio de México*

Llaneza, muchacho, no te encumbres,  
que toda afectación es mala. (*Quijote*, II, 26)

**H**ijo pobre de un cirujano aun más pobre, Miguel de Cervantes recorrió poco pero dio buena cuenta de los alambicados espacios académicos de la España del XVI. De su educación casi nada se sabe y como no se sabe, se inventa; hay quien, con base en *El Licenciado Vidriera*, atribuye a Cervantes dos años de universidad en Salamanca (Jarnes 27) y otro, sirviéndose de *El coloquio de los perros*, lo matricula en un colegio jesuita de Sevilla (Riquer 36). Es probable que en Madrid, hacia 1569, Cervantes estudiara con el humanista Juan López de Hoyos, pero probable apenas, pues en la España del XVI un hombre humilde de 21 años como Miguel no estaba para ir a la escuela (Riquer 39). Poco después, en Roma, sirvió de camarero a monseñor Giulio Acquaviva y, tal vez allí, se familiarizó con la literatura italiana; también conjetura es ésta pues, no bien llega, se enrola y combate en Lepanto. Sin mayores noticias de su educación, pero conociendo su obra, es difícil dejarlo todo a los hábitos de un autodidacta “aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles” (2004, I, cap. IX, 85). Tal vez, resulte menos aventurado tan sólo recordar la voz que canta en el *Viaje del Parnaso* “Yo, que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo...” (1980, vv. 25-27).

En el año del iv Centenario del *Quijote*, las voces de los eruditos invitarán a conferencias, coloquios y charlas; ríos de tinta rebosarán en universidades, periódicos y librerías de todo el mundo. Semejante brío, protagonizado por académicos de todas las latitudes, invita a indagar por el lugar que ocupan los académicos y particularmente los estudiantes en la obra de Cervantes. La pregunta es tanto más pertinente, cuanto más escurridizos son los datos sobre su educación, cuanto más se advierte que en el *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, la poesía y el teatro cervantinos la presencia del estudiante es tan habitual como lo era en la sociedad de su época.

En general, durante los siglos xvi y xvii la opinión acerca de eruditos, profesores o estudiantes era negativa y en la obra de Cervantes se manifestó en sus sátiras a las prácticas de los doctos y su fervor por la sencillez del discurso. La opinión negativa acerca de los académicos surgió en la Edad Media, cuando el nacimiento de los “estudios generales” y el florecimiento de la universidad puso a caminar por las calles de París, Bolonia o Palencia a un nuevo grupo social identificado por los beneficios y la protección de papas y reyes; unos y otros permitieron consolidar la universidad como una de las instituciones más importantes del Occidente medieval e hicieron que las personas bajo su amparo comenzaran a caracterizarse por una pedantería que acentuaba las diferencias entre nobles y campesinos. La fanfarronería del estudiante pronto se transformó en una plaga social, satirizada en coplas y plegarias cuyo recuerdo permite comprender la hostilidad que inspiraban: “Oh, Dios, que has establecido diferencia entre los clérigos y los campesinos, permítenos por Tu Gracia vivir de su trabajo, gozar con sus mujeres, cohabitar con sus hijas y deleitarnos con su muerte” (cit. en Murria 263).

La imagen del estudiante fanfarrón y que busca distinguirse de la plebe perdura en el siglo xvii, época en la que Cervantes se pronuncia contra él en distintos momentos creativos. Como en la obra de sus contemporáneos, en la de Cervantes pululan los estudiantes, generalmente en el contexto de embustes y burlas, ejercitados primero con otros



de su misma condición y pronto haciendo que sus víctimas sean los nuevos en el aula, los vecinos ricos y, por supuesto, los representantes de la autoridad. En el *Quijote* hay varios personajes que participan de la imagen folklórica del estudiante; el primo humanista que acompaña a don Quijote a la cueva de Montesinos (dueño de una chifladura erudita, similar a la que se apodera de Alonso Quijano) y el bachiller Sansón Carrasco son, tal vez, los personajes más ampliamente estudiados por los especialistas. En los *Entremeses*, es un estudiante quien difunde la noticia de que ha aprendido una ciencia secreta en “la cueva de Salamanca”. En las *Novelas ejemplares* los estudiantes están en cada página; en *Rinconete y Cortadillo* se hace una parodia burlesca de los ambientes académicos al hablar de la academia de delincuentes de Monipodio a la que entran y en la que sobresalen los protagonistas de la novela; en *El licenciado Vidriera* es el ambiente académico salmantino el que sale a flote; en *La señora Cornelia* son estudiantes de la Universidad de Bolonia quienes se ven envueltos en la trama; y en la novela atribuida *La tía fingida*, la tía sabe de los peligros que corre una joven en una ciudad universitaria.

En conjunto, las sátiras de Cervantes a doctos y estudiantes pueden ilustrarse en pasajes acerca de sus ocupaciones y pasajes acerca de su imagen social. En las páginas que siguen esbozaré brevemente ambos aspectos.

Las sátiras más famosas de Cervantes acerca de las ocupaciones de doctos y letrados se incluyen en el “Prólogo” a la primera parte del *Quijote*, y de ellos habla al reprochar su uso del lenguaje, al decir que confunden hablar y rebuznar, al ridiculizar sus estrategias discursivas y al aludir al uso exacerbado de latinismos:

— Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el que dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de inven-

ción, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, 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? (8)

Las sátiras, aparentemente dirigidas al “antiguo legislador que llaman vulgo”, tienen como punto de desacuerdo temas que preocupaban a retóricos y académicos de la época, quienes, obviamente, no se consideraban parte del vulgo. Asuntos como la invención, el estilo, los conceptos, la erudición y la doctrina son discutidos por Cervantes, no porque su obra carezca de ellos, sino porque en su prosa domina una expresión sencilla que evita toda afectación. No en vano una de sus mayores virtudes es la asimilación de los más variados registros. En Cervantes los pensamientos más profundos no se esconden tras múltiples referencias a “toda la caterva de filósofos”, ni tampoco dejan ver el andamiaje que los sustenta, sino que están en “lenguaje puro, el propio, el elegante y claro”. Ese lenguaje, como se advierte en el *Quijote*, “está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso” (II, cap. XIX, 694). Como indicó Francisco Rico, al anotar la edición que empleo aquí, las palabras de Cervantes resumen el ideal lingüístico del humanismo renacentista, ideal según el cual “el buen hablar no consiste en seguir ciertas reglas, sino en atenerse al *uso* de los mejores” (2004, 694). Tal vez el problema radica en creer que los mejores sólo están entre los latinos y por eso Cervantes se pronuncia contra quienes usan y abusan de los latinajos:

Don Quijote le dijo [a Sancho] que no tuviese pena del desamparo de aquellos animales, que el que los llevaría a ellos por tan longincuos caminos y regiones tendría cuenta de sustentarlos.

— No entiendo eso de *logicuos* —dijo Sancho—, ni he oído tal vocablo en todos los días de mi vida.

— *Longincuos* —respondió don Quijote— quiere decir “apartados”, y no es maravilla que no lo entiendas, que no estás tú obligado a saber latín, como algunos que presumen que lo saben y lo ignoran. (II, cap. XXIX, 773)

La cuestión no está en saber o no saber, sino en ser en- greído, en querer aparentar lo que no se es, en querer mos- trar lo que no se tiene, en creer que se sabe lo que no se entiende. Las sátiras de Cervantes a los latinistas son aún más agudas en *El coloquio de los perros* cuando Berganza y Cipión subrayan la necedad del académico arrogante:

BERGANZA.

. . . Di en repasar por la memoria algunos latines que me quedaron en ella de muchos que oí cuando fui con mis amos al estudio, con que, a mi parecer, me hallé algo más mejorado de entendimiento, y determiné, como si hablar supiera, aprovecharme de ellos en las ocasiones que se me ofreciesen; pero en manera diferente de la que se suelen aprovechar algunos ignorantes. Hay algunos romancistas que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo.

CIPIÓN.

— Por menor daño tengo ése que el que hacen los que verdaderamente saben latín, de los cuales hay algunos tan imprudentes que, hablando con un zapatero o con un sastre, arrojan latines como agua.

BERGANZA.

— De eso podremos inferir que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorán- dolos.

CIPIÓN.

— Pues otra cosa puedes advertir, y es que hay algunos que no les excusa el ser latinos de ser asnos.

BERGANZA.

— Pues ¿quién lo duda? La razón está clara, pues cuando en tiempo de los romanos hablaban todos latín, como lengua materna suya, algún majadero habría entre ellos, a quien no excusaría el hablar latín dejar de ser necio.

CIPIÓN.

— Para saber callar en romance y hablar en latín, discreción es menester, hermano Berganza.

BERGANZA.

— Así es, porque también se puede decir una necedad en latín como en romance, y yo he visto letrados tontos, y gramáticos pesados, y romancistas vareteados con sus listas de latín, que con mucha facilidad pueden enfadar al mundo, no una sino muchas veces. (1987, 278-268)

Lo que en principio parece un rechazo rotundo, se matiza en función ya no de la actividad académica en sí, sino de la parafernalia asociada con dicha actividad, parafernalia que, en buena medida, tiene como base la simulación y no la sinceridad, la apariencia y no la realidad.

Cuando Cervantes quiere atenuar sus burlas al uso exagerado de lenguas como el latín introduce una hermosa imagen en la que simultáneamente muestra la utilidad y la inutilidad de las traducciones; mientras Sancho y Quijote caminan por Barcelona topan con un aviso que reza “Aquí se imprimen libros”, entran, inspeccionan y se encuentran con un traductor:

— ¿Qué título tiene el libro? — preguntó don Quijote.

A lo que el autor respondió:

— Señor, el libro, en toscano, se llama *Le bagatele*.

— ¿Y qué responde *le bagatele* en nuestro castellano? — preguntó don Quijote.

— *Le bagatele* —dijo el autor— es como si en castellano dijésemos “los juguetes”; y aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales.

— Yo —dijo don Quijote— sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto. Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

— Sí, muchas veces —respondió el autor.

— ¿Y cómo la traduce vuestra merced en castellano? —preguntó don Quijote.

— ¿Cómo la había de traducir —replicó el autor— sino diciendo “olla”?

— ¡Cuerpo de tal —dijo don Quijote—, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano “place”, y adonde diga *più* dice “más”, y el *su* declara con “arriba” y el *giù* con “abajo”.

— Sí declaro, por cierto —dijo el autor—, porque esas son sus propias correspondencias.

— Osaré yo jurar —dijo don Quijote— que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen.  
(II, cap. LXII, 1031-1032)

Para su interrogatorio, don Quijote escoge palabras muy conocidas en las que descarga su ironía sobre la habilidad

del traductor con el italiano. Pero el propósito del pasaje no se detiene en la ironía, sino que ofrece un juicio respecto de la utilidad de las traducciones, juicio que tiene como cumbre la bellísima imagen de la traducción como un tapiz flamenco visto por el revés; a través de ella se ilustra la importancia del acceso a los textos en su lengua original, las dificultades que enfrenta el traductor y el propósito último de su labor. El argumento cervantino no puede ser más lógico: una traducción del latín o el griego sólo muestra “las figuras”, pero “llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz”, una traducción de una lengua fácil “ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel”. El pasaje se cierra con dos nuevas sátiras contra los traductores, una para señalar que “no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trajesen”, otra que se constituye en crítica abierta a la vanidad del traductor que pretende imprimir por su cuenta un desmesurado número de ejemplares.

En las sátiras de Cervantes a la parafernalia académica también salen a relucir las investigaciones innecesarias, la inutilidad de muchos trabajos propuestos por los eruditos. Casi a punto de terminar el episodio de las bodas de Camacho, Basilio se presenta como “humanista” y tanto Sancho como don Quijote se muestran algo suspicaces ante tan estrafalario título:

Sancho, que había estado muy atento a la narración del primo [Basilio], le dijo:

— Dígame, señor, así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros: ¿sabríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó en la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?

— Sí sería —respondió el primo—, porque Adán no hay duda sino que tuvo cabeza y cabellos, y siendo esto así, y siendo el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría.

— Así lo creo yo —respondió Sancho—; pero dígame ahora: ¿quién fue el primer volteador del mundo?

— En verdad, hermano —respondió el primo—, que no me sabré determinar por ahora, hasta que lo estudie. Yo lo estudiaré en volviendo adonde tengo mis libros y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos, que no ha de ser esta la postrera.

— Pues mire, señor —replicó Sancho—, no tome trabajo en esto, que ahora he caído en la cuenta de lo que le he preguntado: sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos.

— Tienes razón, amigo —dijo el primo.

Y dijo don Quijote:

— Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguno las has oído decir.

— Calle, señor —replicó Sancho—, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos.

— Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria. (II, cap. XXII, 718-719)

Es claro que el interrogatorio de Sancho a Basilio hace parte de una sátira cuyo único propósito es poner en tela de juicio y reír un poco con el procedimiento filosófico de raíz escolástica de las llamadas *quaestiones finitae*; pero el chiste cervantino no se detiene allí sino que cuando interviene don Quijote para desenmascarar el proceder de Sancho, el escudero suelta una de esas afirmaciones que brilla por su finura “para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos”. La broma no sólo está en que Sancho pregunte necedades, sino en que el primo crea que las necedades merecen tenerse en cuenta; el asunto también se subraya cuando, puesta en boca de un rico,

la necesidad, pasa por sabiduría: “las necesidades del rico por sentencias pasan en el mundo” (II, cap. XLIII, 874-875).

Al lado de las sátiras acerca de las ocupaciones de los doctos, encontramos sátiras respecto de la imagen social de aquellos, sátiras en las que el punto de foco suele ser la apariencia, la imagen del erudito en la sociedad a la que pertenece. El problema de la apariencia en los ambientes académicos de los siglos XVI y XVII era tan complejo que las normas universitarias se ocupaban del asunto, llegando incluso a suprimir en su entorno los símbolos de superioridad que dieran ocasión a conflictos. Si bien en la Universidad de Alcalá el cardenal Cisneros prohibió entre sus estudiantes el uso de símbolos de estatus y los colegios jesuitas tenían un orden garante de que nadie ostentaría más de lo que tenía, la vida académica era una oportunidad para la ostentación de privilegios relacionados con la posesión de riqueza, poder o conocimiento. En ella, las personas estaban siempre listas a exhibir signos de su valentía, su sangre, su honor o su fuerza con el propósito de mostrar superioridad ante sus compañeros o esconder su oscuro origen; las instituciones, entre tanto, procuraban defender su jurisdicción, sus privilegios y los ritos que las justificaban, recuerdo de esos ritos son las ceremonias de graduación y las oposiciones.

Si ostentar discrimina, seguramente no ostentar podría dar pie a la discriminación y es allí donde surge la imagen del estudiante pobre, pero abusado, que enfrenta la jactancia de sus compañeros ricos y los hace víctimas de sus burlas, generalmente urdiendo éstas entre ladrones, mujerzuelas y curas aprovechados. De semejante cuadro dio cuenta ampliamente la picaresca española con obras en las que el estudiante suele ser aquel que vive de prestado, dedicado a estafas y hurtos, usuario siempre de un tono cínico y gracioso, pícaro a veces, pero también paciente de picardías.

En *El coloquio de los perros*, las sátiras a los modos de proceder de los estudiantes se agudizan por la desproporción entre éstos y la sociedad que los rodea. Berganza y Cipión proponen el contraste entre la opulencia de dos es-



tudiantes y la sencillez de su padre; los perros parlantes advierten que “[los muchachos] iban con autoridad, con ayo y con pajes, que les llevaban los libros y aquel que llaman *vademécum*. El verlos ir con tanto aparato, en sillas si hacía sol, en coche si llovía, me hizo considerar y reparar en la mucha llaneza con que su padre iba a la lonja” (1987, 261). La sátira de Cervantes está dirigida a estos nuevos ricos y supone la existencia de valores que no pueden adquirirse, como lo advierten los perros al señalar la actitud arribista de comprar prebendas y signos de una condición que no es la propia “y como la ambición y la riqueza muere por manifestarse, [el comerciante] revienta por sus hijos, y así los tratan y autorizan como si fuesen hijos de algún príncipe; algunos hay que les procuran títulos, y ponerles en el pecho la marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya” (262).

Más que negar la importancia del cambio, el pasaje admite que el cambio tiene caminos y límites, que un camino es el trabajo y un límite la pérdida de la libertad y que alterarlos justifica una sanción social. “¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerle a otro que al mismo cielo!” (2004, II, cap. LVIII, 985). Comprar prebendas supone adquirir ataduras que no dejan caminar libre el ánimo, supone perder la libertad y por eso Quijote y Berganza lo rechazan.

Berganza admite que con las obras se suple lo que falta del cielo, asunto que aparentemente supone admitir la bondad de las obras del nuevo rico que encuentra en la educación jesuítica una alternativa de ascenso social:

No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco, o nada, de ella, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los

animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura; y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados. (1987, 264)

En la sucesión de cumplidos a la Compañía de Jesús intervienen ruidos que ponen en primer plano la ironía; si vemos que antes llamó irónicamente a los estudiantes “príncipes” de comerciantes y, en otro lugar, llama a los educadores “espejos” para mirar en ellos las virtudes, da la impresión de que alude a los jesuitas como “espejos de príncipes”, con lo que sus comentarios respecto de la Compañía parecen cada vez menos elogiosos, porque los pone como espejos sí, pero de pseudo-príncipes. Las resonancias políticas de los elogios a la Compañía son aun más oscuras al exaltar la humildad jesuítica, virtud que sólo dos páginas atrás subrayaba en los perros que saben ganarse la confianza de sus amos. Con todo, lo que llamo crítico en Cervantes son casi siempre mínimas sugerencias políticas, cuestionamientos que apenas si tocan los intereses sociales de los grupos de poder; así las cosas, nos hallamos únicamente frente a semblanzas de los problemas de una época:

Finalmente, yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena; porque si la sarna y la hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de más gusto y pasatiempo, porque corren parejas en ella la virtud y el gusto, y se pasa la mocedad aprendiendo y holgándose. De esta gloria y de esta quietud me vino a quitar una señora que, a mi parecer, llaman por ahí razón de estado, que cuando con ella se cumple, se ha [a] aquellos señores maestros les pareció que la media hora que hay de lección a lección la ocupaban los estudiantes, no en repasar las lecciones, sino en holgarse conmigo; y así, ordenaron a mis amos que no me llevasen más al estudio. (1987, 265-6)

La vida de estudiante está en este pasaje relacionada con la comodidad, aunque advierte que el común de los estudiantes padece hambre y sarna. Esta descansada vida de Berganza pronto se acaba como consecuencia de la acción de los maestros. Llama la atención que el fin de este periodo en la vida del perro es resultado de la invocación de una señora que Berganza dice no conocer, “la razón de estado”, pero que en el cuerpo del relato es la invocación de una ley superior que es causante de la injusticia. La invocación a la “razón de estado” como causa de la salida de Berganza de las aulas participa plenamente de la coherencia textual, pues, primero, supone que el perro debe conocerse a sí mismo y el ambiente en que vive y, con base en ese conocimiento, debe ocupar el lugar que le corresponde en la sociedad (cuidar una puerta) y, segundo, encaja en el propósito general de las *Novelas ejemplares*, esto es, escribir algo de utilidad.

Propiamente aquí, en la invocación de la “razón de estado” como excusa para la expulsión de la escuela jesuítica, termina la estadía de Berganza con los amos estudiantes. En adelante, el interés de la narración radica en los recuerdos de esa experiencia, recuerdos que son tanto más importantes cuanto más lo conducen a pensar en la utopía de la vida:

. . . las miserias y desdichas tienen larga la corriente y son continuas, o se acaban presto, con la muerte, o la continuación de ellas hace un hábito y costumbre en padecerlas, que suele en su mayor rigor servir de alivio; mas cuando de la suerte desdichada y calamitosa, sin pensarlo y de improviso, se sale a gozar de otra suerte próspera, venturosa y alegre, y de allí a poco se vuelve a padecer la suerte primera y a los primeros trabajos y desdichas, es un dolor tan riguroso que si no acaba la vida, es por atormentarla más viviendo. (1987, 266)

Es evidente la similitud de la meditación de Berganza con las meditaciones que en contexto similar hacen Clotaldo y Basilio en *La vida es sueño* de Calderón, al menos en el sentido en que tienen por tema una realidad nefasta que es trun-

cada por transitorias fantasías. Ante el tono meditativo, Cipión advierte que la tentación de filosofar sobre la tristeza de la vida puede ser una tentación del demonio “porque no tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta que darse a entender el murmurador que todo cuanto dice son sentencias de filósofos, y que el decir mal es reprehensión y el descubrir los defectos ajenos buen celo” (1987, 267). Esta reflexión sobre las murmuraciones cierra un relato cuya característica más sobresaliente es la similitud entre perros y hombres, hombres que caen por debajo de la conducta de los perros pero que, por su capacidad de cambio, también son capaces de elevarse.

La representación del académico, en general, y del estudiante, en particular, en la obra de Cervantes antes que obedecer a una vivencia personal o a un tópico literario, da cuenta de una condición del hombre frente al conocimiento, que “refleja la desconfianza secular del aldeano frente al que posee las técnicas misteriosas e inquietantes de la lectura y la escritura, sea letrado, clérigo o recaudador de impuestos” (Chevalier 53). Esa perspectiva, si bien ilumina las consideraciones sobre el personaje del estudiante en la obra de Cervantes, no dice por qué esa imagen negativa se impuso entre los escritores de los Siglos de Oro, aunque es dable señalar que ella resulta útil pues permitía hacer críticas concretas a prácticas sociales.

Más allá de que Cervantes nunca hubiese podido ostentar títulos o de que en su época el prestigio de los estudiantes se fundara en la apariencia, en la actualidad la relación entre Cervantes y los estudiantes tiene en la escuela su principal escenario de conflicto; cuando la escuela impone la lectura del *Quijote* aquello que es un goce se convierte en una pesada obligación y leer el *Quijote* por obligación, leer para un examen, para retener contenidos o para adquirir conocimientos es lo más triste que le puede ocurrir a un estudiante.

## Obras citadas

- Jarnés, Benjamín. *Cervantes: bosquejo biográfico*. México: Nuevas, 1944.
- Cervantes, Miguel de. *Obras*. Ed. Ángel. Valbuena Prat. 2 vols. México: Aguilar, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Novelas ejemplares*. Ed. J. B. Avalle-Arce. 3 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. México: Real Academia Española de la Lengua/Asociación de Academias de la Lengua Española/Santillana Ediciones Generales, 2004.
- Chevalier, Maxime. "Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante". Eds. P. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano. *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*. Sevilla/Bordeaux: Universidad de Sevilla/Université de Bordeaux, 1981.
- Murray, Alexander. *Razón y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1982.
- Riquer, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003.



## **Teoría de Dulcinea**

Tomado de Arreola, Juan José. *Narrativa completa*.  
(México: Alfaguara, 1997. 135)

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta.

Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de patrañas, embustes y despropósitos.

En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol.

El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía. Caminó muchas leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire. Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca.

Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente.







***Reseñas***



**Infantes, Víctor; Lopez, François y Botrel, Jean-François (eds.). *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 860 págs.**

La historia del libro y la de la lectura, como la historia en general, no está constituida por una serie de hechos agrupados en etapas que se suceden unas a otras sin transición. Se trata más bien de un conjunto de procesos, a veces lentos, que suelen superponerse y cuya reconstrucción exige mirar desde diferentes puntos de vista y atender a múltiples factores sin partir de ideas preconcebidas. Este es el objetivo que recorre la *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Sin desconocer las dificultades que implica escribir esta historia, los editores buscaron, en primer lugar, presentar diversos aspectos de la industria editorial española desde una perspectiva interdisciplinaria e indagar por sus actores. Al mismo tiempo, se plantea la pregunta por la lectura, que se considera asociada a las transformaciones históricas del libro. Se habla de dificultades no sólo por el amplio periodo en que se han rastreado las transformaciones y los momentos significativos de la edición y la lectura en España, sino también por los diferentes obstáculos señalados por buena parte de los autores; sobre todo cuando se trata de las épocas más lejanas en el tiempo, la falta de fuentes suficientes y la imposibilidad de confiar totalmente en las que existen (inventarios *post-mortem*, testamentos, catálogos de librerías y bibliotecas, memorias, entre otros documentos) impiden llegar a conclusiones definitivas. Es por ello que resulta importante la participación en el proyecto de profesionales provenientes de diferentes áreas como la literatura, la filología, las bellas artes y la historia. Cada uno desde su campo particular de investigación contribuye al objetivo propuesto por los editores, esto es, que los lectores conozcan “los pormenores históricos de la apasionante aventura de ver convertido el pensamiento en libro, que éste sea editado y difundido para llegar a unos lectores, que con su lectura, están reinventando continuamente y a lo largo de más de cuatro siglos esa palabra tan llena de otras muchas palabras, que es la cultura” (3).

Los más de cuatro siglos abarcados en esta historia motivaron su división en tres momentos, cada uno de los cuales constituye una parte del texto. El primero, que va de 1472 a 1680, se remonta a la

primitiva imprenta española y los primeros impresos incunables para luego atender a la progresiva formación de una cultura impresa debida a la difusión masiva del libro en Europa y el Nuevo Mundo. El segundo, desde 1680 hasta 1808, toma como punto de partida la introducción de la filosofía y la ciencia modernas en España, que en el campo político se traduce, ya en el siglo XVIII, en la monarquía de los Borbones, más cercana a un estado-nación moderno, y llega hasta el levantamiento español contra la invasión de Napoleón. El “trastorno político y también cultural” que tiene lugar en este periodo es considerado en sus implicaciones sobre la edición y la lectura. El último momento contemplado va de 1808 a 1914, cuando se asiste a la mecanización progresiva del proceso de edición y una mayor difusión del impreso motiva la aparición de nuevos lectores y nuevos hábitos de lectura. A continuación se busca precisar algunos de los aspectos contemplados en cada sección.

La primera parte, bajo la dirección de Víctor Infantes, se divide en los capítulos “El manuscrito y el libro”, “La producción editorial”, “Las bibliotecas”, “El lector y los grupos lectores” y “La lengua y las tipologías de la lectura”. A partir de los artículos que integran estos capítulos vale la pena destacar, en primer lugar, que la aparición de la imprenta en España a finales del siglo XV no representó la desaparición inmediata del manuscrito, pues cierto tipo de textos siguió encontrando en él una vía ideal de transmisión. Es el caso de la poesía que, dadas sus constantes reelaboraciones, precisaba circular primero en manuscrito antes de su versión definitiva, ya impresa. Además, explica Manuel Sánchez Mariana, no todos los textos obtenían una fácil licencia de impresión, como la novela caballerescas o los textos históricos, críticos y satíricos. Otro elemento que permite comprobar cómo el impreso no marca una ruptura definitiva con la época del manuscrito es la aparición de los primeros talleres de imprentas. Tal como lo describe Jaime Moll, el taller de imprenta en sus inicios no se diferencia aún radicalmente de otros talleres de la Edad Media. Para llegar a ser un profesional de las artes gráficas a finales del siglo XV era preciso seguir un proceso de aprendizaje en un taller, bajo la supervisión de un maestro, y obtener una formación integral. La composición del texto, por ejemplo, antes de enviarlo a prensa, exigía saber leer, escribir y tener conocimientos de ortografía y latín. De aquí se deriva también el que las figuras del impresor, el editor y el librero no puedan diferenciarse completamente entre sí durante este periodo. Es a medi-

da que la cultura de la imprenta se va imponiendo, que la edición e impresión de textos se van fragmentando en saberes cada vez más especializados hasta poder llegar a concebirse como un proceso industrial ya en el siglo XIX.

Entonces, los cambios se suceden lentamente, pero es indudable, como menciona Víctor Infantes, el hecho de que la aparición del libro y de otras formas editoriales marcó el inicio de nuevas formas de representar el mundo y de ubicarse dentro de él. Un ejemplo que permite comprender este hecho es el desplazamiento gradual del concepto de autoridad, propio de la Edad Media, por el de autoría entendida en sentido moderno. De acuerdo con Pedro Ruiz Pérez, nos hallamos aquí frente a la conciencia de que el texto genera su propia autoridad, lo cual se consolidará en el siglo XVIII, con la Ilustración. Por otra parte, estos principios de afirmación del derecho de propiedad se relacionan con el mercado formado en torno a los impresos, pues el comercio con los libros abre un sector de posibilidades económicas insospechadas para los autores y para quienes llevan a cabo los procesos de edición e impresión.

Hay que destacar que mientras algunos artículos del texto están dedicados a presentar los resultados estadísticos derivados del estudio de las fuentes (esto con el fin de mostrar en cifras aspectos como el incremento de impresos, el tipo de textos contenidos en las bibliotecas, el comercio interno y externo de libros y demás formas editoriales, el tipo de lectores y lecturas que predominaron a lo largo del periodo, etc.), en otros predomina el interés, aun en contra de la escasez de datos, por analizar ciertos fenómenos en sus implicaciones sociales y culturales. Es el caso de textos como los de Roger Chartier y Margit Frenk, en los que se indaga, respectivamente, por el concepto de lector moderno y las maneras de leer en esta época. Estos autores señalan cómo al lado de prácticas tradicionales de lectura, como la lectura en voz alta, comienza a aparecer la lectura silenciosa que, de acuerdo con Chartier, contribuyó a reforzar las denuncias sobre los efectos negativos de esta práctica, particularmente en el caso de los textos de ficción. Esto ocurre en el contexto de la proliferación de impresos tales como pliegos y hojas sueltas, dirigidos al público más amplio que comenzaba a formarse, y que irrumpen en el ámbito cotidiano.

La segunda parte del libro, dirigida por François Lopez, está integrada por los siguientes capítulos: "Edición, poder y sociedad", "Industria y comercio", "Algunas formas editoriales", "La lectura: de

las lecturas compartidas a las profesionales” y “La cultura de la Ilustración”. Resulta interesante constatar que ciertos problemas considerados en la primera etapa se mantienen aquí, aunque adquieren diferentes matices. Así sucede con las prohibiciones que pesan sobre la lectura desde la aparición de la imprenta. El temor generado por el incremento de impresos, que daría origen al *Index* a mediados del siglo XVI, perdura a lo largo de los dos siglos siguientes. Anne Cayuela explica en la primera parte que la difusión de la lectura era considerada como “un peligro social para los detentores del saber, esencialmente los religiosos y las elites” (171). Por este motivo los autores se vieron obligados a justificar sus textos en los preliminares y prólogos, y a defenderlos contra las denuncias de inutilidad. La misma preocupación persiste, como se mencionó, y se agudiza a la luz de circunstancias políticas particulares como la Revolución Francesa, que llevó a extremar la censura en España a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Así, al lado de los motivos morales o religiosos aparece, adquiriendo particular relevancia, un motivo de carácter político. De aquí que se vieran con reserva ciertos géneros literarios, así como la prensa. Dice François Lopez a propósito que:

al cambio social y a los usos de la lectura se opusieron más que en otros países los poderes, civil y religioso, los cuales desplegaron su acción coercitiva con tanto más empeño cuanto que veían asomar en la prensa periódica una opinión pública cada vez más adversa a las instituciones del Antiguo Régimen, al principio de autoridad, y a la par, en la ficción nueva, una sensibilidad y una afición a lo novelesco inevitablemente contestatarios puesto que entrañaban una rebelión contra el Padre. (272)

De esta manera se explica que los *Index*, entre otras medidas represivas, se mantuvieran incluso hasta principios del siglo XIX cuando es abolido el derecho de la Inquisición, aunque las lecturas siempre se abrían camino hacia sus lectores así fuera por medios clandestinos.

La continuidad con respecto a la primera parte también se puede observar en la situación de la mujer frente a las posibilidades de lectura abiertas por la imprenta. Si bien es cierto que en el siglo XVIII la mujer tiene mayores oportunidades de participar en la vida social y cultural, lo cual deriva en nuevas formas de comunicación y cono-

cimiento, su papel sigue siendo secundario, según afirma Inmaculada Urzainqui. Así, voces como las de Feijóo reconocen la igualdad de capacidades de la mujer y abogan por la “necesidad de sacarla de la ignorancia mediante una adecuada formación”, pero con el fin de que cumpla “mejor sus compromisos sociales y sus deberes domésticos como madre, esposa y administradora de la casa” (482).

A estos elementos habría que agregar como rasgos distintivos de esta segunda etapa un incremento significativo de lectores y lectoras. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se habla de “una segunda revolución de la lectura en Europa”, a la cual España no fue ajena. Dentro de los factores que contribuyeron a este auge se encuentran el incremento de la producción editorial, el abaratamiento de los libros, la aparición de impresos de pequeños formatos y fácil distribución, la formación de sociedades de lectura y la proliferación de periódicos. El aumento de la producción impresa derivó en la diversificación de la oferta, factor que permitió elegir entre distintos tipos de textos a un público cada vez más numeroso y heterogéneo. Cabe anotar que, pese al papel importante que siguió jugando la iglesia en la educación y en la orientación de la sociedad, el peso cada vez mayor que cobraron la novela y la literatura popular determinó el desplazamiento de la preponderancia que habían tenido los libros religiosos.

La tercera y última parte, dirigida por Jean-François Botrel, comprende los capítulos: “El control de la libertad”, “La segunda revolución del libro y de la prensa”, “Producción y difusión del impreso”, “La lectura: discursos y prácticas”, “Los usos de la lectura” y “Antiguos y nuevos lectores”. Uno de los aspectos relevantes de esta etapa es la contradicción entre la libertad de imprenta decretada en la primera mitad del siglo XIX, que determina el aumento de imprentas y de librerías, y la censura representada por múltiples legislaciones orientadas a controlar la prensa y la literatura, particularmente las novelas, y por la iglesia católica que, como indica Botrel, sigue ejerciendo control social pese a la abolición del Santo Oficio en 1833. Nuevamente aquí, como en épocas anteriores, la legislación y la represión eclesiástica se muestran insuficientes para controlar todos los impresos y para evitar la circulación clandestina de los textos.

Pero tal vez el acontecimiento más representativo de esta etapa sea la importancia social y la amplia difusión que alcanza la prensa periódica. Inmaculada Urzainqui había señalado en la segunda parte que a mediados del siglo XVII la prensa se presenta como una

novedad a la sociedad española, dadas su vocación de continuidad y la diversificación de los contenidos. Surgió, entonces, un nuevo tipo de lector que buscaba textos “asimilables, amenos e interesantes” (379). Desde entonces comienzan también a perfilarse los periódicos como medios de construir la opinión pública, gracias a la divulgación de contenidos sociales, políticos, científicos, literarios, entre otros. Ya en el siglo XVIII, la prensa española se constituye en un vehículo fundamental para la difusión de las ideas de la Ilustración. Pero es en el siglo XIX, favorecida por los avances tecnológicos y afianzada por la institucionalización de la burguesía, cuando la prensa se convierte, en palabras de Cecilio Alonso, “en instrumento universal de comunicación llamado a modificar sustancialmente hábitos de lectura y condiciones de producción cultural” (559). En esta etapa el público lector de la prensa aumenta, incluso en sectores de la población con carencias de instrucción como las mujeres, los campesinos y los obreros, y Alonso señala el papel fundamental que juega “en la constitución de la conciencia nacional burguesa” (561).

Al mismo tiempo, la prensa periódica adquiere en el siglo XIX el carácter de un negocio rentable, pues la satisfacción del gusto del público hace que la venta en librerías y a través del mecanismo de las suscripciones sea considerable. En este sentido cabe mencionar el papel que cumple la prensa como soporte de lecturas literarias, que llegan a constituirse en uno de sus principales atractivos. De acuerdo con Alonso, en la segunda mitad del siglo se cede mayor espacio en periódicos de todo tipo a “los géneros en boga” y a los suplementos literarios, los cuales llegan a cobrar más importancia que los suplementos agrícolas, industriales o tecnológicos. Dentro de los géneros literarios más apreciados por el público de la época se encuentran los artículos de costumbres, los versos satíricos, las leyendas, los romances y la novela, que aparecía en el espacio del folletín, medio que fue empleado por importantes escritores españoles de la época como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón y Vicente Blasco Ibáñez. Ya hacia finales del siglo XIX se impone el cuento como género innovador en la prensa, que además de entretener cumplía una función ideológica; éste es posteriormente desplazado por la crónica caracterizada, en términos de Alonso, por su “síntesis de amenidad, información, comentario, ideas y contenido histórico-psicológico” (577).



Otra de las formas impresas que llega a ser característica del siglo XIX es la producción por entregas, desarrollada entre 1840 y finales de la década del 60, que estuvo dedicada a diversas materias, aunque predominó la publicación de novelas de gran éxito comercial. Es así como Sylvie Baulo afirma que este tipo de impresos se fundamentó “en el concepto de mercancía aplicado al impreso y al libro, causa del desprecio con que durante años se ha considerado este tipo de literatura” (581). Al margen de esta contraposición entre calidad estética y éxito comercial, que sería necesario revisar a la luz de otras investigaciones, no se puede negar que las novelas por entregas fueron un estímulo para la lectura y contribuyeron a crear este hábito en los nuevos lectores, hasta llegar a considerarlo una actividad cotidiana.

Aunque los editores de esta larga *Historia de la edición y la lectura en España* reconocen que su estudio no alcanza la exhaustividad de las investigaciones llevadas a cabo en el mismo sentido en otros países europeos, es indudable que los autores logran acercarse con cierto detalle a circunstancias muy específicas del proceso, aprovechando para ello las fuentes con las que cuentan. Es así como a través del texto es posible aproximarse a las formas de difusión de los libros y los múltiples impresos; a los pasos a través de los cuales la edición se consolida como una productiva empresa; a los matices de los diferentes lectores de diferentes épocas y a la forma como se situaron frente a determinados tipos de texto; al carácter que van adquiriendo las bibliotecas, desde las privadas del siglo XVI a las de principios del siglo XX, cada vez más accesibles para un público más amplio; al papel que las ilustraciones juegan en los impresos a medida que la técnica va evolucionando; a la forma en que la imprenta alteró los métodos educativos, entre muchos otros aspectos que darían lugar a una extensa enumeración. Aquí se ha querido, solamente, subrayar ciertos elementos relevantes desarrollados a lo largo de las tres partes del libro, con el objetivo de mostrar algunas de las facetas que integran el complejo campo de la edición y la lectura en España, desde la rudimentaria imprenta del siglo XV, hasta la industria firmemente consolidada a principios del siglo XX.

**Cátedra, Pedro M. y Rojo Vega, Anastasio. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Soria/Madrid: Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2004. 405 págs.**

A partir de la discusión que ha surgido alrededor de la recepción de la literatura y el uso real (o por lo menos documentado) del libro en el pasado, los investigadores Pedro Cátedra y Anastasio Rojo plantean en este texto una cuidadosa reflexión acerca de la formación de lectoras en la Valladolid del siglo XVI, más específicamente, entre 1529 y 1599. A lo largo de su trabajo, proponen una serie de conjeturas sobre los textos que leían las mujeres de diversas capas de la sociedad, su posibilidad de adquisición de los mismos, su interés por otras lecturas además de las litúrgicas o espirituales y, lo más importante, su nivel de alfabetización como medio de independencia frente a su situación social (de casadas, viudas, religiosas, etc.).

Para esto se parte de la base de que las mujeres hasta finales del siglo XV y principios del XVI aparecían en la sociedad como lectoras anónimas. Sin embargo, dadas las necesidades comerciales, principalmente, se empezó a considerar a este sector como un sujeto real, que tenía la posibilidad de alfabetizarse y sostener lecturas, tanto grupales como individuales de diferentes materias. El caso más común es el de aquellas mujeres, generalmente de la clase emergente, que podían (o debían) ayudarle a sus esposos a llevar las cuentas de sus negocios y, por lo tanto, gozaban de las bases de la lectura (y a veces de la escritura). Este caso se presenta como una de las diversas consecuencias que le trajo a Valladolid haber sido la residencia de la Corte a lo largo de la Edad Media hasta 1600 (18) ya que el acceso a la lectura llegó por medio de algunas de las diversas órdenes religiosas y eventos culturales solicitados por los monarcas.

Valladolid gozó durante el periodo ya mencionado de una alta tasa de alfabetización y, según testamentos, pudo constatarse que menos del 55% de la población carecía de ésta (42). Lo fundamental de este dato radica en que muchos de los vallisoletanos que tuvieron la posibilidad de ser educados pertenecían a clases sociales populares o en ascenso, lo que abre el espectro de consideraciones sobre la lectura no ya como un privilegio de las clases más pudientes, sino de cualquier persona que lo necesitara y pudiera costearlo.

La entrada del libro al mundo privado generó una serie de debates especialmente entre los erasmistas y los moralistas, quienes vieron enfrentadas sus opiniones con respecto al hecho de que las mujeres tuvieran acceso a la lectura. Tanto Erasmo como Cherubino de Siena defendieron la alfabetización de las mujeres para que sirvieran de educadoras de sus hijos y convirtieran en maestros a sus esposos, a la par que las alejaba del pecado y la ociosidad (46). Esta posición abre las puertas del carácter didáctico de la lectura, que involucra no sólo a quienes están frente a frente con el texto, sino también a todos aquellos que rodean a la lectora. Sin embargo, los moralistas se vieron en la tarea de defender la pureza espiritual y corporal de las mujeres, sosteniendo que éstas, al acceder a la lectura, adquirirían derecho de intervenir en asuntos masculinos que conducían a la comunicación con el exterior y, por lo tanto, al contacto con las corrupciones de la cotidianidad. Los investigadores ponen al descubierto, así, una importante preocupación del hombre renacentista frente a la función social de la lectura y sus diferentes implicaciones y utilidades dependiendo del género y la clase social de los lectores.

No es de extrañarse, entonces, que mientras los intelectuales se debatían sobre si las mujeres debían leer o no, éstas siguieran el camino inevitable que habría de trazar el libro; la alfabetización fue poblando diversos ámbitos de la vida cotidiana, y fue así como se reconocieron tres niveles de enseñanza: el familiar, el parroquial y el escolar (50). El nivel familiar era, por supuesto, el más económico, pero el parroquial y el escolar garantizaban (en cierta medida) alguna posibilidad de ascender o mantener una clase social; no obstante, la utilidad de que una mujer fuera alfabetizada dependía también de cuál era el rol que desempeñaba. Así, dentro de las clases artesanales se descubrió una estrecha relación entre la lectura y la escritura y la vinculación a un oficio que exigía la puesta en práctica de éstas (59). En este punto es necesario resaltar el lazo que se crea entre la actividad de leer y la de pertenecer a un mundo que empieza a dibujarse como práctico y mercantilista. A aquellas mujeres que desempeñaron oficios relacionados con el dinero, la lectura les proporcionó una capacidad de desenvolvimiento que respondió algunas preguntas sobre la utilidad de dedicarle tiempo a esta actividad, ya que para esta época no era sólo una cuestión de entretenimiento o de oración.

Una vez establecida la relación entre lectura y sociedad, Rojo y Cátedra pasan al tema de “Bibliotecas y lecturas de mujeres” (70). La pregunta fundamental de este apartado radica en la definición de biblioteca como espacio dedicado a los libros, ya que en muchos de los testamentos consultados encontraron que las mujeres poseían sólo un libro o dos, y puesto que las mujeres estaban siendo consideradas como lectoras individuales, era necesario comprender que existía, por ende, una “posesión intelectual”. Para finales de la Edad Media la biblioteca se relacionaba generalmente con el academicismo monástico o al menos con un espacio dedicado al saber y, por esta razón, resultaba un tanto contradictorio pensar la biblioteca dentro de un ámbito femenino. De la misma forma, es necesario reflexionar detenidamente sobre el concepto de “bibliotecas de mujeres”, ya que algunas de éstas no eran específicamente para la mujer sino que se habían formado a partir de herencias de familia, en las cuales era posible encontrar textos de historia, geografía y de medicina u otros oficios.

A partir de este hecho, los investigadores constataron que en algunos casos los libros eran adquiridos o bien vendidos por mujeres en almonedas luego de la muerte de sus maridos, y que la entrada de éstos a las bibliotecas (en el caso de la compra) era una señal de “sospecha” para pensar que ellas, por el hecho de que los tuvieran, los hubieran leído. Por lo tanto, no siempre podía confiarse en las bibliotecas de mujeres (hablando de lecturas) que aparecen en los testamentos, pues aunque resultan ser una de las fuentes fundamentales para la investigación algunas veces aparecen como equívocas.

Dentro de las lecturas que aparecieron como más constantes en el mundo femenino, los principales textos fueron los litúrgicos y espirituales. Las mujeres empezaron a convertirse no sólo en un grupo social que leía sino también en un destino “práctico” para promocionar un libro espiritual (91). Este importante hecho conduce necesariamente a pensar en el libro como un objeto de comercio que encontró en las mujeres una nueva forma de difundirse y de competir con otros; encontró un público lector más amplio al cual dirigirse, pues ya no eran sólo las monjas quienes tenían la capacidad de difundir sus contenidos, sino también muchas de las mujeres tanto de la aristocracia como de las capas inferiores.

Este interés en la lectura generó que algunas mujeres compraran a crédito los libros a lo largo del siglo XVI (94-95), hecho que complementa esa formación de lectoras activas dentro de una sociedad, pues aquellas que gozaban de cierta independencia salie-

ron a las imprentas a conseguir lo que era de su gusto. La fortuna de que se adquirieran los libros de tal forma hizo que Cátedra y Rojo pudieran obtener valiosa información yendo a las “memorias de deudores” y comprobaran que dentro de la construcción de lectoras también cabía pensar en la mujer como adquisidora de sus propios libros. Por otro lado, para aquellas a quienes les resultaba imposible convertirse en compradoras directas, el elemento masculino fue de gran ayuda, pues fue por medio de ellos que pudieron llegar a las lecturas deseadas.

Como se mencionó anteriormente, las obras espirituales y litúrgicas fueron las más recurrentes en la lectura femenina, aunque según los detallados inventarios que presentan Cátedra y Rojo en su investigación, no excluyen la presencia de otros textos que cobraron la atención femenina. Dentro de estos se encuentran obras de historia, gramática, música y, por supuesto, de prosa profana como la ficción caballescica, que se encontraba en boga por aquella época. Los moralistas, preocupados por esta afición, determinaron catalogar los libros de caballerías como un ejemplo de la pérdida de la moral y los valores por parte de las mujeres y los añadieron a la lista de índices inquisitoriales porque no reflejaban la realidad, y por ningún motivo eran dignos de imitar. Sin embargo, este tipo de textos no desapareció de la vida femenina y, aun más, mujeres como Santa Teresa de Jesús admitieron ser aficionadas a la lectura de dichas aventuras (166).

La Inquisición jugó un papel fundamental dentro del proceso de formación de lectoras vallisoletanas, no sólo por tomar partido frente a la ficción profana, sino también porque ejercieron un efecto radical en el pensamiento de autocensura, que logró una disminución notable en la posesión de libros. Para 1559, los índices replegaron la diversidad de lecturas y estrangulaban “la posibilidad de independencia espiritual y auto-cultivo intelectual” que se habían ganado las mujeres (140), hecho fundamental para entender que los efectos que estaba produciendo la lectura eran bastante notables y que de alguna forma estaban confrontando la autoridad moral con la necesidad de enriquecimiento intelectual.

Para finalizar, es necesario resaltar la importancia del libro en relación con el espacio en el que éste es utilizado. Muchas mujeres utilizaban el oratorio como el lugar apropiado para realizar su lectura mental y en las láminas incluidas dentro de la investigación se ve en repetidas ocasiones representada a la mujer en un espacio

apartado y tranquilo. Esto determinó en cierta medida la evolución física del libro, de pesados y poco prácticos folios a pequeños y livianos libros que las mujeres pudieran sostener en sus manos mientras realizaban la lectura (188). La necesidad de pensar en un lugar dedicado a esta práctica marca un paso en el proceso de individualización del lector, pasando de lecturas compartidas, grupales y en voz alta, a la soledad del recinto y la reflexión silenciosa que es tan natural hoy en día.

Sin duda, esta investigación genera una profunda reflexión en torno a todas aquellas preguntas del pasado que es necesario responder para entender las diversas perspectivas sobre el ejercicio de la lectura en el presente. La historia de los lectores y de los libros procura hacer más evidente la necesidad de entender por qué se lee, cómo se lee y desde cuándo se lee, y el efecto que ejerce esta actividad en la vida cotidiana. La propuesta fundamental de *Bibliotecas y lecturas de mujeres* es hacer volver al lector del siglo XXI sobre todo aquello que parece tan natural y sobre lo que no muchas veces se preocupa: cómo pensar la biblioteca, por qué es necesario pensar la posesión del libro, cómo las mujeres, como lectoras, intervinieron (indirectamente) en la producción intelectual y religiosa de las diversas obras; en suma, por qué el libro representa, de alguna manera, la individualidad de quien lo posee y lo lee.

Universidad Nacional de Colombia

Lina Cuéllar Wills

**Lucía Megías, José Manuel. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: SIAL Ediciones, 2004. 316 págs.**

A partir de las fuertes críticas en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, donde el amigo del yo del prólogo afirma que la escritura del Quijote “no mira a más que a *desbacer* la autoridad y la cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”, y de la fuerte crítica que realiza el canónigo en el capítulo XLVII llegando a concluir que todos los libros de caballerías “cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tienen más este que aquel, ni estrotro que el otro”, siendo “ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil”, se ha generalizado una mala y escueta

reputación en torno a uno de los géneros de mayor calidad y producción en los siglos *xvi* y *xvii* españoles. En las últimas décadas se han realizado grandes esfuerzos para mostrar que tales afirmaciones no son más que opiniones de personajes del texto cervantino, por lo cual se ha reivindicado el papel y la importancia de los libros de caballerías no sólo para la interpretación del Quijote, sino también para la comprensión del corpus de la literatura del Siglo de Oro español y el nacimiento de los cimientos de la novela moderna en español. El último libro del profesor José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, ganador del premio Sial de ensayo 2003 (el nobel del ensayo como se le llama en la Península), hace parte de este pequeño conjunto de estudios apasionados que le devuelven la vitalidad al que fuera el género de mayor recepción en el siglo *xvi* español. A lo largo de sus páginas llenas de datos, anécdotas, conceptos, perspectivas, teorías, etc., el lector emprenderá un viaje apasionante por el corpus de la literatura caballerescas del siglo *xvi*. Viaje que sólo le permitirá concluir, como lo piensa el mismo don Quijote, que los libros de caballerías españoles no son una “misma cosa”, sino una amalgama de variedad y riqueza temática-estilística sin par en los siglos *xvi* y *xvii*.

La base (o pretexto) que utiliza José Manuel Lucía para adentrarse en el estudio de la literatura caballerescas española lo constituye la presencia de los libros de caballerías manuscritos, es decir, los libros de caballerías que por una u otra razón no llegaron a las imprentas españolas, por lo cual, su circulación se dio gracias a la presencia de textos escritos a mano que andaban entre lector y lector, saciando el apetito desenfrenado de aventuras y maravillas en la época. Más que un descubrimiento innovador en torno al corpus o la transmisión del género caballeresco, el estudio de los libros de caballerías manuscritos españoles tiene como objetivo demostrar la invalidez de la vieja premisa que considera los libros de caballerías como una “misma cosa”, devolviéndole al género la riqueza y variedad que se le ha negado a lo largo de la historia. Por tanto, el trabajo del profesor Lucía Megías se encuentra sustentado en un interrogante inicial: la necesidad de definir el conjunto de los libros de caballerías españoles que, antes de ser un conjunto estático e inamovible, es “un río que ha ido fluyendo para dar a parar a una posible evolución de los diferentes paradigmas” (9), como se propondrá en el capítulo final del libro. Tal interrogante en el presente libro se encuentra guiado por tres principios bási-

cos. En primer lugar, la necesidad de demostrar la invalidez de la idea que asegura que los libros de caballerías se dejaron de publicar en el siglo xvii por el éxito arrollador del *Quijote* cervantino, ya que *el ámbito* de difusión sufrió importantes cambios debido a la crisis económica. En segundo lugar, fijar el verdadero ámbito de recepción y difusión de los libros de caballerías en el siglo xvii que corresponde al ámbito en que se generó el *Quijote*, un lugar donde triunfaba la literatura caballeresca de entretenimiento sobre la literatura caballeresca idealista. Por último, demostrar que la presencia de los libros de caballerías manuscritos, más que una anécdota del género, constituye un “paradigma de la situación” (9) al que llegaron los libros de caballerías en la época de Cervantes. Desde esta perspectiva, no sólo podremos hallar nuevas luces sobre la composición y el éxito del texto cervantino, sino también en la comprensión de un género de “exitosa fortuna en su época como de precaria memoria en los siglos sucesivos” (11).

Para poder entender la importancia de los libros de caballerías manuscritos es necesario tener en cuenta el particular ambiente en que el género se ha formado. Si bien es cierto que en la literatura caballeresca existe un determinado corpus de cualidades y características netamente literarias, como lo muestran los trabajos de Riquer, Gayangos, Eisenberg, Cacho Blecua, entre otros, no se puede olvidar que el género se encontraba sumergido en un particular contexto editorial que en muchos casos influyó en la estructura estética de los mismos textos caballerescos, hasta el punto, como lo afirma Víctor Infantes en el artículo “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, que los forjadores de la tradición literaria tienen que compartir protagonismo con “un puñado de impresores y libreros que (re)ordenan y lanzan al mercado los modelos de una narrativa de ficción”. El primer escalón en el estudio del género caballeresco para el profesor Lucía Megías apunta al reconocimiento del elemento literario y el elemento editorial como “dos caras de la moneda” (12) que es necesario tener en cuenta en el complejo mundo que constituyen los libros de caballerías españoles. Los criterios para identificar el corpus de la literatura caballeresca no pueden basarse en un único elemento, como ocurrió por ejemplo en los primeros acercamientos de Gayangos, Ferreras o Eisenberg, que tuvieron en cuenta solamente el contenido literario de los textos caballerescos. Gran parte de los estudios caballerescos comparten tal peligro, al alejar al género del medio



de transmisión más importante de la época, la imprenta, y por tanto, del manuscrito que años más adelante compartirá lugar con la imprenta (15). La presencia del elemento editorial es necesaria en el estudio de la literatura caballeresca, como tempranamente lo realizaron el cura y el barbero del texto cervantino, quienes en el escrutinio tienen en cuenta el tamaño de los libros y además no diferencian entre las traducciones y los originales españoles.

El reconocimiento del elemento editorial permite entender el ámbito de recepción y el éxito de las obras. Los cambios y la evolución de los libros de caballerías no sólo obedecen “a los fundamentos ideológicos de la época” (22), sino también a razones editoriales. Pero el reconocimiento de la relación tan estrecha que mantienen el elemento literario y el elemento editorial, antes de permitirnos conclusiones más precisas y definitivas, nos lleva a reconocer la dificultad y complejidad en que se encuentra sumergido el género caballeresco español. Por tanto, hay que acercarnos al estudio del “conjunto de los libros de caballerías castellanos como si se tratara de una unidad, aunque el análisis de cada uno de los componentes de la estructura externa del género editorial permite conocer diversas modalidades de expresión de los libreros, impresores, autores o mecenas que se documentan en sus páginas” (23). De igual forma, al realizar el estudio independiente de los componentes editoriales del género caballeresco, notamos que ningún elemento puede ser alzado como “piedra de toque”, debido a las estrechas relaciones editoriales o formales que mantienen los libros de caballerías con otros géneros editoriales, como lo es la utilización del mismo formato, heraldo y folio, que se debía a los anhelos de impresores y editores por cubrir con el velo favorable de los libros de caballerías a otros géneros literarios e históricos, para lograr una mejor retribución económica. Más bien, es en el conjunto de todos los elementos editoriales del género caballeresco donde se puede comprobar que existe una imagen editorial fija del género, como es posible comprobarlo en el comentario del cura en el *Quijote* de Cervantes. Pero *el* reconocimiento de los elementos editoriales debe relacionarse obligatoriamente con el elemento literario de los libros de caballerías y “sólo en la unión de ambos, del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de género editorial, en la unión del mensaje y el canal, que crean en conjunto unos peculiares horizontes de expectativas en el receptor en relación a un contexto determina-

do que, en nuestro caso, se concreta en el resto de libros de caballerías castellanos” (24).

La necesidad de reconocer la importancia del elemento editorial para el profesor Lucía Megías no sólo obedece al establecimiento de las bases adecuadas para el estudio del género caballeresco, sino que también es necesario para el reconocimiento de la importancia de los libros de caballerías manuscritos. Sin el reconocimiento de la importancia de los medios de transmisión y de recepción del género, sería imposible reconocer la diversidad que se impone con la presencia de los manuscritos y se caería, de cierta forma, en el tópico de la “misma cosa” señalada por el canónigo cervantino. Al reconocer la importancia de elemento editorial en la literatura caballeresca, José Manuel Lucía abre paso a uno de los componentes que nos señalan la importancia del género caballeresco manuscrito: lo excepcional de su transmisión y recepción. De todos modos, el profesor Lucía no comete el error de sobreponer el elemento editorial al literario. Él ha sido bastante cuidadoso al señalarnos que ambos elementos son como las caras de una misma moneda, que se encuentran en una estrecha relación. Por tanto, el análisis del elemento editorial no se puede entender como el simple trabajo de un sociólogo. La sociología en el presente libro se “nos presenta como piedra capital en nuestro acercamiento a esa compleja realidad, en donde textos y transmisión se confunden, presentándose como las dos caras del género editorial” (29) caballeresco.

El concepto de género editorial caballeresco es fundamental para entender tanto la presencia de los libros de caballerías manuscritos como la propuesta de clasificación del género caballeresco que se nos presenta al final del libro. Es así que, dejando claro las bases sobre las cuales se debe construir el adecuado estudio de la literatura caballeresca española, el profesor Lucía nos señala la lista completa de los libros de caballerías impresos conservados en la actualidad. Una lista que comprende 64 textos, la cual no se puede considerar como definitiva, ya que muchos se han perdido a lo largo del tiempo por distintas circunstancias, como por ejemplo, la sana costumbre de los españoles de donar sus bibliotecas a monasterios y conventos donde la literatura de ficción era maltratada y relegada a lugares que impedían su conservación. A pesar de la extensión de la lista de libros impresos, la presencia de los libros de caballerías va más allá de la imprenta. Es muy conocida la aserción que consideraba que la ausencia de reediciones a finales del

xvi se debía al desinterés comercial por la materia caballeresca, pero “la situación caballeresca en su contenido editorial y en sus modos particulares de difusión tipográfica, ofrecen nueva luz” (37). Si en el siglo xvii existía una situación agónica para el género, como lo evidenciaba la industria editorial, no se debía al desinterés y deterioro de la literatura caballeresca española, sino más bien a factores netamente económicos, muy conocidos por todos y que el profesor Lucía no desarrolla con profundidad, muy probablemente porque es consciente de que en otros espacios ya se ha tratado con detalle la situación española a finales del xvi y en el xvii.

Los libros de caballerías manuscritos que conservamos del siglo xvii vienen a dibujar una situación completamente diferente a la de los impresos. Pero tanto los manuscritos como los impresos ocupan el “mismo espacio en la imaginación y la fantasía” (38) del lector. Lo que sucede es que la imprenta desde la mitad del siglo xvi ya no puede responder a dichas expectativas, por lo cual la difusión manuscrita es uno de los medios (no podemos olvidar por ejemplo el excepcional caso del moro Román Ramírez, capaz de contar de memoria las historias caballerescas) para satisfacer los requerimientos del lector. De todos modos, son innegables dos diferencias fundamentales entre los libros de caballerías impresos y los manuscritos: el medio de transmisión y la época de creación y difusión. Los textos manuscritos nos permiten un mejor conocimiento de la difusión y el desarrollo de la literatura caballeresca. Además, los libros de caballerías manuscritos merecen un lugar especial en el estudio de la literatura caballeresca,

sobre todo por sus propios valores literarios y por su difusión en su época . . . en donde el contenido y el estilo se aúnan creando algunas de las más logradas muestras de la narrativa renacentista española . . . Los textos que ahora estudiamos —pálido reflejo de una época— muestran claramente cómo el género caballeresco va más allá de los límites editoriales y cervantinos que hasta ahora se le han impuesto en la percepción de la supervivencia. (39)

En el estudio de los libros de caballerías manuscritos, la primera falsa creencia que hay que desmentir remite a la idea que consideraba que la aparición de la imprenta trajo consigo la desaparición total del manuscrito. No podemos olvidar que para la misma impresión del manuscrito era necesaria su destrucción para evitar copias

o nuevas ediciones. Si le sumamos la dificultad de transcribir textos tan largos como los libros de caballerías, rápidamente creeríamos en la imposibilidad de transcribir manualmente historias caballerescas. El manuscrito no dejó de existir en el Renacimiento, principalmente era utilizado en la escritura religiosa y encargos familiares. Por tanto, cuando la crisis económica comenzó a azotar a España a finales del siglo xvi, impidiendo la impresión de obras tan lujosas y grandes como los libros de caballerías, el medio manuscrito se convirtió en el mejor medio para mantener vivos los anhelos y requerimientos del público lector. Por tanto, denominamos libros de caballerías manuscritos “una serie de textos caballerescos escritos en español a partir de la segunda mitad del siglo xvi que por diferentes causas, o bien no llegaron a imprimirse —y por tanto, a ser destruidos—, o bien desde un principio se pensó en una difusión manuscrita, cuando ya los textos impresos habían entrado en su época de decadencia” (40).

Si tenemos en cuenta que estamos hablando de más de un siglo de producción caballeresca, no podemos negar que los 17 libros que poseemos en 20 códices en la actualidad son sólo una pequeña muestra de lo mucho que falta por descubrir y que probablemente está oculto en las grandes bibliotecas españolas. Fuera de este grupo se encuentran dos libros de caballerías manuscritos, la *Crónica del príncipe Andramón* y el *Libro del virtuoso y esforzado Marsindo*. Ambos se encuentran fechados a principios de la centuria, a diferencia del conjunto de los libros de caballerías manuscritos que fueron escritos a partir de la segunda mitad del siglo xvi. La datación es el primer principio unificador en torno a los libros manuscritos. Por razones principalmente económicas, los libros de caballerías manuscritos comenzaron a aparecer desde la segunda mitad del siglo xvi, siendo uno de los primeros que podemos datar el *Florambel de Lucea* de Francisco de Enciso Zárate fechado en 1552. El segundo punto unificador lo constituye la utilización de la materia castellana, que a partir del modelo impuesto por *Amadís*, se ubica en grandes islas maravillosas o lugares fantásticos como Constantinopla o Trapisonda, y algunas veces, pasa por España. En conclusión, para el profesor Lucía estos dos aspectos unificadores, “unidad cronológica y vinculación a la materia castellana, permiten que podamos analizar y estudiar conjuntamente los libros de caballerías manuscritos a pesar de las claras diferencias que existen entre ellos” (53).

Debido al espacio tan pequeño del cual dispone Lucía Megías, el estudio en conjunto de los libros de caballerías manuscritos se divide en dos partes. La primera señala la presencia de los principales tópicos y motivos de los libros de caballerías españoles en los textos manuscritos, resaltando las diferencias e innovaciones frente a los libros impresos que, a pesar de lo que se puede creer, son muchas y tan variadas, que sin duda alguna generan una nueva perspectiva del género. La segunda parte constituye la presentación general de seis libros manuscritos desconocidos para el público actual.

La realización de un pequeño estudio en el que se señalan los principales motivos caballerescos no tiene como objetivo establecer las diferencias con los textos impresos, sino “todo lo contrario: en ellos se documentan las líneas de evolución y los temas predominantes que aparecían en los textos [caballerescos impresos]” (253). Algunos temas serán llevados a sus extremos, mientras que otros sólo son nombrados rápidamente en la literatura manuscrita. Principalmente encontramos la presencia de aventuras que responden al éxito del paradigma de entretenimiento iniciado por el *Espejo de príncipes y caballeros*. Por tanto, la aventura sin límites se construye a partir de la capacidad fabuladora de la imaginación, como es el caso de la aventura de las cinco cuevas en Flor de caballerías donde se reúnen los más importantes caballeros del mundo de todos los tiempos, es decir, de todas las historias escritas a partir de *Amadís*. El mundo maravilloso se sostiene gracias al conjunto de encantadores y magos “que permiten un derroche de imaginación ya que todo encantamiento existe porque va en contra de las leyes de la naturaleza” (64). No sólo encontramos la aventura por la aventura, sino también un gran componente de aventuras cristianas (recordemos el paradigma del caballero cristiano iniciado por Esplandián), hasta el punto que en el *Clariodoro de España*, los caballeros celestiales llegan a Medina donde destruyen la tumba del falso profeta Mahoma; y de aventuras amorosas, como la del arco de París en el *Clarisel de las flores* que es capaz de obligar al caballero enamorado a que cambie de objeto amoroso, sólo por haber demostrado que es el más fiel y amoroso. Otros temas de gran importancia que comenzaron a ser desarrollados por los grandes continuadores del género, como Feliciano de Silva, son el erotismo y la risa. El erotismo se va a relacionar con el protagonismo que va ganando la mujer en la literatura caballeresca, ya que “el público quiere algo más que conversaciones galantes y suspiros de amor” (71). De la misma manera, la risa se va ganando

un lugar de honor en la literatura caballeresca, por lo cual no es raro que encontremos personajes configurados como anti-héroes con la función de hacer reír al público a partir de la realización de desatinos y disparates. Las anteriores temáticas son señaladas a partir de estupendos ejemplos que recalcan la riqueza y evolución del género caballeresco español, muy cerca a los cambios que de alguna forma va a realizar el mismo Cervantes.

El segundo punto en torno al estudio independiente de los libros de caballerías manuscritos es la presentación de seis libros desconocidos por la mayoría del público hasta el momento, que han sido rescatados principalmente de los archivos de las bibliotecas españolas por estudiantes de postgrado y por el mismo Lucía Megías: la *Tercera parte del Florambel de Lucea* de Francisco de Enciso Zárate, *Clarís de Trapisonda*, Bencimarte de Lusitania, *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona, *Selva de cavalerías famosas y la quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*. A todos ellos se les realiza un pequeño análisis tipográfico alrededor de los códices y folios conservados. De estos análisis se puede deducir modalidades de lectura y aspectos de la recepción y difusión, debido principalmente a las anotaciones y correcciones de los mismos lectores en las páginas de los manuscritos. Además, en cada análisis se atiende a los episodios y motivos más llamativos en torno a las temáticas y estilos del conjunto del género caballeresco. Por el momento, y sólo por mostrar lo acertado de los comentarios del profesor Lucía Megías, quisiera señalar rápidamente algunas características de tres libros de caballerías manuscritos. Por un lado, en la tercera parte del *Florambel de Lucea*, además del protagonismo de lo maravilloso, del erotismo y el humor, encontramos la presencia de un personaje bastante significativo: la duquesa Remondina,

la cual de muy niña heredó un gran estado por fallecimiento de sus padres les sucedió y con él la creció tanto la locura y vanagloria que, con ser la más fea y disforme doncella que hay en este reino, cuida qu'es la mas bella y apuesta de cuantas nacieron y así con este vano pensamiento . . . es tan grande la presunción y sandez que cuida que no hay en este reino ni aún en muchas partes del mundo caballero que la merezca. (197)

La locura se ha apoderado de la duquesa Remondina haciéndole creer que es la doncella más hermosa del mundo a pesar de su feal-

dad. Tal suceso da paso a distintas aventuras y episodios llenos de humor, ya que los caballeros no la desmienten y aprovechan la oportunidad para divertirse, hasta el punto que existe un apartado en el que los caballeros salen en comitiva con la duquesa Remondina montando una farsa para divertirse a cuestras de su locura. Las cercanías con el Quijote cervantino son innegables. Como lo señala Lucía Megías, Enciso (autor del *Florambel*) gracias a la presencia de la duquesa Remondina logra crear “un modelo narrativo con una finalidad humorística: la de un personaje que se encuentra inmerso en la locura de negar su realidad para vivir en una ilusión” (114). De tal manera, no sería absurdo afirmar “que lo que no es más que un personaje” en el *Florambel*, “será la base estructural y narrativa del divertido libro de caballerías que escribiera el escritor alcalaíno” (115). En otro libro de caballerías manuscrito, el *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona, aparecen distintos mecanismos utilizados por el mismo Cervantes (perspectivismo, historias intercaladas, carta del autor en que se señala cómo los hidalgos pasan el tiempo leyendo libros de caballerías, etc.), pero llama la atención la presencia de la aventura de los Arcos de Marte, Palas Atenea y Venus. En dicha aventura Belinfor, el caballero protagonista, ve desfilar ante él al grupo más selecto de la caballería andante de la literatura caballeresca española (64 caballeros protagonistas de las más arriesgadas e inimaginables aventuras), que como ha apuntado Lucías Megías, no es más que “un escrutinio más benévolo que el realizado en el *Quijote*” (136). Por último, otro elemento interesante en los libros de caballerías manuscritos lo encontramos en la quinta parte del *Espejo de príncipes y caballeros* que probablemente, hasta donde conocemos hoy, sea el último libro de caballerías españoles escrito (posterior a 1623). Además del importante papel de la virgo bellatrix y las fantásticas y mágicas aventuras maravillosas, en el libro existe un gran conjunto de poesía insertada, como el episodio de las letras de los justadores y las letras alegóricas que nos “demuestran el éxito que la poesía del cancionero mantuvo en el siglo xvii; eso sí, vinculado a un género literario, el de los libros de caballerías” (193).

La presencia de los libros de caballerías manuscritos es una experiencia de supervivencia de un género en una época de crisis de la empresa editorial española y de cambios fundamentales para la sociedad de su tiempo, que se encuentra documentada en el mismo *Quijote* cervantino, cuando se alude a aquel libro de caballerías de cien páginas escrito por el canónigo y perdido en la actualidad.

Experiencia que, de todos modos, hemos de considerar limitada al tener en cuenta el elemento cultural, geográfico y temporal en el que se difunde el texto manuscrito. Por lo cual, notamos que frente al texto impreso, los textos manuscritos se mueven en zonas específicas y restringidas. Además, el carácter único del texto manuscrito impide su conocimiento global, por tanto ni conoceremos “todos los libros de caballerías manuscritos que se conservan en nuestras bibliotecas, y mucho menos, todos los que en el siglo *xvi* y *xvii* debieron escribirse y difundirse” (201). Probablemente no sólo por el gran trabajo que implica hacer una búsqueda exhaustiva, sino también porque muchos de ellos se escribieron en papel de mala calidad, que muy difícilmente podría llegar a sobrevivir hasta nuestros tiempos. Por lo tanto, además de los propios valores literarios que los libros de caballería manuscritos poseen, no dejan de poner “en evidencia cómo el modelo caballeresco pervive en el gusto del público más allá de una imprenta, de una industria editorial que desde el último tercio del siglo *xvi* no puede asumir esos voluminosos textos en formato folio que obligan al impresor o librero que costea la edición a una enorme inversión económica” (202).

El anterior desarrollo en torno a lo que debe ser el estudio del género editorial caballeresco español y el rescate de los libros de caballerías manuscritos nos sirve para entender la génesis del *Quijote* de Cervantes, la cual se debe buscar en la “capacidad de supervivencia y de experimentación que se aprecia en los libros de caballerías manuscritos” (220). Para poder llegar a este momento es necesario revisar la propuesta que el profesor Lucía Megías presenta no sólo alrededor de los libros de caballerías impresos y manuscritos, sino también de la presencia del *Quijote* de Avellaneda y el de Cervantes.

Para el profesor Lucía, los libros de caballerías son un género narrativo trascendental y fundamental “en el momento en que se están poniendo las bases para la invención de la narrativa moderna” (221). En torno a ellos queda mucho por realizar, ya que ni siquiera todas las herramientas se encuentran a la mano del investigador. Encontramos alrededor de 78 títulos, los cuales no “pueden estudiarse sin proyectarlos en las estrategias editoriales que ponen en juego tanto libreros como impresores para ofrecer al mercado un producto que se consume rápidamente” (221). A pesar de los esfuerzos de los últimos años, el género se ha estudiado desde la perspectiva del *Quijote*. Tal prioridad ha traído como consecuencia



“la reducción del género caballeresco a ese modelo inicial, así como ha convertido, por este mismo proceso reduccionista, el resto de la rica producción de los libros de caballerías a una masa homogénea y repetitiva” (234), a una “misma cosa” como opinaba el canónigo cervantino.

El género editorial caballeresco se configuró a partir del paradigma inicial e ideal del género, el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo. En una época de grandes transformaciones políticas y sociales, Montalvo, a partir de dos ejes, la identidad caballeresca y la búsqueda amorosa, logró dar cuenta de tres elementos esenciales: el sujeto, la forma y la finalidad. Sus principales continuaciones, como *El Primaleón*, se van a atar completamente a los requerimientos iniciados por él. De la línea implantada por el Amadís se van a generar dos caminos para el desarrollo de la literatura caballeresca: los textos realistas que a partir del modelo inicial van a acentuar el valor didáctico, y la línea de experimentación caballeresca, donde los autores se despojan del valor didáctico a partir del nuevo tratamiento del sujeto, la forma y el fin. Se comienza a sentir la importancia del entretenimiento, por lo cual la experimentación narrativa se adueña de las aventuras, como es el caso de los libros de Feliciano de Silva.

De este segundo camino, que Lucías Megías ha denominado ortodoxo, se va a desprender el segundo paradigma del género: la literatura de entretenimiento. A partir de la publicación del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortuñez de Calahorra, más conocido como el *Caballero del Febo*, se instaura una línea donde prima el manejo de lo maravilloso y lo inverosímil. La presencia de los libros de caballerías manuscritos más que una continuación del segundo paradigma instaurado por Ortuñez, constituyen el “crisol de diferentes líneas de evolución” (238), en el que se puede notar el éxito de la propuesta de entretenimiento.

De acuerdo con Juan Manuel Cacho Blecua en su estudio sobre el *Amadís*, “Los cuatro libros del *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplándian*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo”, Montalvo había hecho de un texto medieval un paradigma ideal en el Renacimiento insertando “una nueva savia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas”. El mismo gesto creativo se realizó a prin-

cipios del siglo xvii. Cervantes utilizó un material ya conocido por muchos, pero a la vez, pasaba algo diferente, las aventuras ya no habrían de tener el mismo final feliz y mucho menos el elemento tan grande de maravilla e idealismo. En el texto cervantino se dan cita las grandes conquistas de la literatura caballeresca: idealismo, realismo y entretenimiento y, de cierta forma, concluyen en un final feliz. Muy posiblemente Cervantes debe tal triunfo al utilizar el humor como la columna vertebral de su texto y al volver la mirada a la visión renacentista, que exigía un nivel mayor de verosimilitud y realidad. Esta vez, el paso de Cervantes fue tan grande que impidió la existencia de cualquier continuación o reelaboración de su obras (las continuaciones existentes, principalmente las francesas, no se pueden atar al género caballeresco debido a sus cualidades tan diferentes), ya que los dos paradigmas de la propuesta cervantina (para José Manuel Lucía las dos partes del texto constituyen dos obras diferentes: la primera es un libro de caballerías de entretenimiento y la segunda cambia su visión debido a la presencia del *Quijote* de Avellaneda) al convertirse en las obras cumbres del género, no terminaron con el género, sino que lo llevaron a un feliz desenlace, un final grandioso y envidiable. Es probable que sólo hasta los comienzos de la edad moderna se comience a entender los verdaderos logros de la obra de Cervantes, como se puede notar en el desarrollo de la novela moderna.

A pesar de los pasos tan grandes dados por José Manuel Lucía Megías en el presente libro, son muchas las observaciones que no solamente quedan abiertas, sino que invitan a ser miradas con atención y detenimiento. Los libros de caballerías son un género al que, al parecer, se le debe mucho más de lo que se cree y en el cual existen muchos sitios oscuros que andan en busca de luz clara y brillante. Si seguimos alejando al *Quijote* de su propia naturaleza, no sólo negamos el ámbito de su génesis, sino que también negamos valor y mérito a un escritor como Cervantes, que antes de querer desterrar a todos los libros de caballerías, deseaba convertirse en el escritor más grande de libros de caballerías, como efectivamente lo logró, impidiendo que Avellaneda o cualquier otro escritor intentara recorrer el camino que él mismo recorrió. José Manuel Lucía en un estudio apasionado y coherente sienta las bases del estudio del género caballeresco español, en el cual hay que incluir al *Quijote* cervantino y los libros de caballerías manuscritos.

Por último, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, más que un ensayo teórico es una invitación al apasionante mundo de los libros de caballerías de la mano de uno de los lectores más autorizados del género en la actualidad, sólo superado por aquel hidalgo manchego que convirtió su propia vida en uno de los mejores libros de caballerías.

Universidad Nacional de Colombia

Humberto Sánchez Rueda

**Grilli, Giuseppe. *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 2004. 273 págs.**

Giuseppe Grilli intenta en este libro realizar un estudio de Cervantes a la luz de los libros de caballerías, rastreando motivos, temas, personajes y estructuras similares entre las narraciones caballerescas y la obra cervantina. Aunque el catedrático italiano hace uso de la amplia gama de autores de libros de caballerías, es claro que su propósito principal es establecer relaciones entre el *Tirant lo Blanch* escrita por el caballero Joanot Martorell y la obra de Cervantes, especialmente el *Quijote*.

Esto se debe a que Grilli, a diferencia de otros estudiosos como Juan Manuel Cacho Bleuca, considera que el antecedente fundamental del *Quijote* no es la refundición hecha por Garci Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula* sino la novela catalana que además supera con creces a los demás libros de caballerías de su época:

La obra de Joanot Martorell no se inscribe ni se limita dentro de un género, porque anticipándose al *Quijote* los atraviesa y engloba, puede resultar más fácil leer el motivo paródico sin hacer de él un eje vertebrador del libro. Por otro lado, la parodia se mueve dentro del texto como un revulsivo y, una vez insertado, nos trastoca todos los valores. Creo que Martorell trata los diferentes argumentos de la novela con seriedad . . . Pero es consciente, también, de que las relaciones descritas son tensas y que para darles una solución —y conseguir que el lector moderno las pueda incorporar en su experiencia y nos referimos a un lector conocedor y de amplios gustos, gracias a los nuevos aires de un recién nacido humanismo— es necesario añadir un elemento nuevo: el de la parodia. (33)

Esta es quizás la idea principal sobre la cual se construyen casi todos los ensayos del libro. La relación de los libros de caballerías tanto con su época como con el hito marcado por Martorell en el *Tirant* se muestra en varios momentos antes de proyectarla a la obra de Cervantes en concreto. Así, la primera parte del libro ha sido titulada “Hipotexto caballeresco y re-escritura cervantina” (10-92). Aquí el autor ha incluido cinco ensayos que funcionan de manera similar. En los cinco trata temas o problemas importantes de los libros de caballerías tales como el motivo del viaje al Oriente, o la presencia de los héroes de Troya en la literatura caballeresca, utilizando el modo de análisis propio de Grilli, en donde se intercalan fragmentos de dos o tres libros de caballerías comparándolos entre sí y también con textos históricos o autobiográficos, para luego establecer relaciones de contexto histórico y de intertextualidad con pasajes de Cervantes. Los ensayos tanto de esta parte como del resto del libro se forman por cuatro o cinco partes, una primera introductoria y dos o tres de desarrollo del problema antes de la conclusión.

Una de las ventajas del análisis de Grilli es que no se limita únicamente a los libros de caballerías más populares, sino que también utiliza crónicas y otros textos de género ambiguo como la “autobiografía” de Ramón Muntaner. Esto le da a su análisis un carácter mucho más amplio y, además, cuando utiliza estos textos para sus reflexiones sobre el *Quijote* consigue que entendamos mejor las ideas literarias que estaban en Cervantes en el momento de composición de la obra. Aunque lamentablemente parece que en algunos ensayos la proyección hacia el *Quijote* es mucho más explícita que en otros, en todos el *Tirant* representa el punto de comparación más destacable.

En la segunda parte, “Lecturas del *Quijote*” (94-168) Grilli ha ubicado cuatro ensayos que presentan una organización inversa a los de la primera parte. En estos, se parte del análisis de un capítulo del *Quijote* para desplazarse hacia sus fuentes caballerescas. Sin embargo, Grilli no se limita a enunciar los capítulos o citar el motivo que se repite, como el armarse caballero de don Quijote y su comparación con los libros de caballerías, tal como hacen algunos autores más enumerativos. Hay un análisis claro de las variaciones de lectura que ha hecho Cervantes sobre los libros de caballerías, así como también una exploración del papel del motivo o tema analizado tanto en el *Quijote* como en el libro (o los libros) de caballerías que pudieron servir de fuente.

Así, por ejemplo, el primer ensayo de la segunda parte “Las ciudades, madrinas ideales del caballero (*Quijote* 1, cap. III)” comienza analizando un pasaje muy reconocido del *Quijote*, cuando es armado caballero por el ventero Palomeque, para desplazarse hacia la referencia a las ciudades tanto en el *Quijote* como en los libros de caballerías. Así, ayudado por las interpretaciones de Augustin Redondo y Martín de Riquer, Grilli logra dar luz no sólo a la reinterpretación de la escena del armarse caballero por parte de Cervantes, sino proyectarse sobre la presencia de la ciudad, el castillo y la venta tanto en los libros de caballerías como en el *Quijote*.

Los dos ensayos siguientes se centran mucho más sobre una lectura de un capítulo específico del *Quijote* (I, cap. XX y XXV) mientras que el último vuelve sobre los libros de caballerías, en especial el *Tirant*, para hacer una comparación de las fiestas cortesanas como se ven en el *Quijote* y como se ven en los libros de caballerías. De esta forma termina por mostrar la importancia que tuvieron los libros de caballerías en la composición y desarrollo de las personalidades de algunos personajes del *Quijote*.

La virtud más grande que poseen los ensayos de esta parte es que, gracias a la presentación de los problemas, Grilli ha logrado mostrar, en verdad, el grosor de la re-interpretación y la re-escritura que ha hecho Cervantes de la literatura caballeresca. Al mostrar primero los problemas desde la literatura caballeresca y su solución en el *Quijote*, Grilli puede mostrar la aparición de motivos en Cervantes analizando también la función que tenían estos motivos en los libros de caballerías y su cambio de función en el *Quijote*. Así se valora el ingenio creador de Cervantes sin demeritar los libros de caballerías, al mostrar las múltiples variaciones que puede haber entre ellos.

La tercera parte, “Más allá del *Quijote*”, está compuesta por cuatro ensayos que tratan tanto de las *Novelas ejemplares*, como de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. En esta parte los libros de caballerías pasan a un tercer plano y el catedrático italiano centra su acción en otras obras de Cervantes las cuales, sin embargo, se están contrastando todo el tiempo con el *Quijote*. Este contraste es el que crea la continuidad entre todas las partes del libro.

En el último ensayo regresa la comparación entre Cervantes y Martorell, pero esta vez entre el *Tirant* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Quizás el primer y tercer ensayo de esta parte sean los que se encuentran más desconectados de la totalidad del libro, ya que parecen más análisis explícitos de las *Novelas ejemplares* y del

*Persiles*. Si se nombran aquí los libros de caballerías, es apenas porque forman parte de una referencia casi obligada por parte de todo aquel que busque realizar un análisis sobre estas obras de Cervantes.

En general, el libro tiene algunos ensayos en donde se nota este mismo problema. Grilli los ha adaptado para integrarlos en el libro, algunas veces con éxito y otras no tanto. Esto se debe a que muchos de ellos ya habían aparecido con anterioridad en revistas o textos especializados. De manera que por momentos la conexión entre un ensayo y otro no se percibe fácilmente, aunque la división que ha hecho Grilli del texto trate de solucionar y conectar un poco las ideas entre los ensayos. Pese a esto sucede con frecuencia que algunas ideas de las cuales esperamos mayor desarrollo quedan apenas esbozadas. Tal es el caso del valor de la parodia en la novela de Martorell, que se menciona en casi todos los ensayos, pero que no tiene un desarrollo pleno en el libro.

Por otra parte, la lectura del libro sería mucho más cómoda si los fragmentos del *Tirant* no se presentaran únicamente en el catalán del siglo XV sino también en una traducción, y si no se hubieran colado tantas erratas de palabras sin terminar o de palabras del texto que están en italiano por error.

Grilli mismo se ha dado cuenta de la falencia de su libro. La cuarta parte es una presentación de éste y aquí, al igual que los autores de los libros de caballerías que se disculpaban en sus prólogos (“E si por ventura en esta mal ordenada obra algún yerro pareciere de aquellos que en lo divino y lo humano son prohibidos, demandando humildemente dello perdon”, dice Garci Rodríguez de Montalvo en el prólogo al *Amadís de Gaula*), Grilli se excusa por lo fragmentario y por la falta de continuidad en el libro. Sin embargo, se justifica argumentando que su trabajo es fiel, al menos en forma, al trabajo de escritura cervantina:

La escritura se ha realizado, en cambio, más bien como re-escritura, tal y como el propio libro descubre refiriéndose a esa posibilidad de leer a Cervantes. Porque mi propósito es leer a Cervantes como escritor que establece su estilo a partir de un modelo concreto para luego invertirlo y hacerlo propio: un escritor con ideas, pero no con la idea que la escritura realice una fantasía. (223)

No obstante no se puede negar que el hecho de que el libro sea una recopilación de ensayos también tiene sus ventajas. La conclu-

sión al final de cada ensayo ayuda bastante a organizar la lectura, el libro se puede leer en desorden buscando los temas que a cada cual interese más. La profundidad con que se tratan ciertos problemas es la necesaria y, además, la agudeza y la capacidad de realizar asociaciones de Grilli, junto con su lectura crítica de los clásicos lectores cervantinos, hacen de este libro una lectura de primera al momento de acercarse a la obra de Cervantes.

En general, este libro se muestra como el fruto de años de trabajo importante sobre la literatura caballeresca y su relación con la obra de Cervantes, pero lo más atractivo es que Grilli no se ha limitado a citar en el *Quijote* los motivos, ni a describir superfluamente su recreación, sino que ha utilizado la compleja presentación de estos motivos en sus fuentes originales, llámense libros de caballerías o crónicas medievales, para demostrar que la reescritura y apropiación de éstos por parte de Cervantes fue más compleja de lo que se cree. Así se logra una mejor comprensión de la obra del autor del *Quijote*, pero también de las obras de las cuales éste alimentó su imaginación y sin las que la invención de su literatura hubiese sido imposible.

En este sentido, Grilli ha logrado lo mismo que otros grandes críticos cervantinos como Américo Castro y Eduard C. Riley; esto es, mostrar que, más que escritor genial, Cervantes fue esencialmente un excelente lector de su época.

Universidad Nacional de Colombia

Jaime Báez

**Alvar Ezquerro, Alfredo. *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2004. 470 págs.**

**Trapiello, Andrés. *Las vidas de Miguel de Cervantes. Una biografía distinta*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005. 205 págs.**

En el marco de la conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, el mercado editorial ha ofrecido al público nuevas ediciones críticas de la denominada (por lo demás con sobrada justicia) *Biblia* española. Además de los estudios cervantinos de la más diversa índole, han visto la luz nuevas

biografías de Miguel de Cervantes; algunas de ellas inéditas y otras reediciones de obras publicadas con anterioridad.

Al respecto, las biografías de referencia ineludible siguen siendo las de Luis Astrana Marín y Jean Canavaggio. Las dificultades que un biógrafo cervantino ha de sortear son múltiples y de diverso alcance. En primer término, las tinieblas que aún se ciernen sobre ciertos episodios de la vida de Cervantes conducen las más de las veces a especulaciones vacuas que carecen del debido soporte documental. Sobre ello anota Canavaggio en su biografía: "Pero ¡cuántas oscuridades todavía! No sabemos nada, o casi nada, de los años de infancia y adolescencia del escritor; en varias ocasiones, durante meses, incluso durante años, entre el final de sus comisiones andaluzas y su instalación definitiva en Madrid, perdemos su rastro. Ignoramos todo sobre las motivaciones subyacentes a la mayoría de sus decisiones: su partida para Italia; su embarque en las galeras de don Juan de Austria; su matrimonio con una joven veinte años menor que él; su abandono del domicilio conyugal, tras tres años de vida en común; su retorno a las letras, al término de un silencio de casi veinte años. Hemos perdido buen número de sus escritos; dudamos de la autenticidad de los que después le han sido atribuidos; en cuanto a los que conservamos y que constituyen su gloria, no tenemos más que indicaciones sucintas sobre su génesis. Los autógrafos que nos han llegado se reducen a actas notariales, apuntes de cuentas y dos o tres cartas. Finalmente, ninguno de sus presuntos retratos es digno de fe" (18).

En otro sentido, y tras las ingentes pesquisas de los más eximios cervantistas a lo largo de dos siglos, quien se enfrente en la actualidad a la labor de biografíar al escritor alcalaíno difícilmente hallará la suerte de tener algo nuevo que decir. Aquí quizá sólo podrá, a lo sumo, remitirse a los mencionados Astrana Marín y Canavaggio (amén de otros tantos estudiosos no menos reputados) y ordenar a su manera el acopio de la materia biográfica.

El mérito de las dos obras que nos permitimos presentar tal vez radique justamente en ello. Si bien no aventuran radicales innovaciones en punto al esclarecimiento de la vida de Cervantes, su valor estriba en la perspectiva adoptada y en "rescatar" al propio autor de esa suerte de bártro en el que lo han sumido los especialistas y devolverlo al público lego que en buena medida apenas se inicia en los meandros de la vida y la obra cervantinas. En un siglo que se halla presidido ineluctablemente por el imperio de los medios ma-



sivos de comunicación y en el que el promedio de lectura desciende paulatinamente a rangos ínfimos, obras de Cervantes como *La Galatea* o *Persiles y Segismunda* difícilmente correrán el favorable destino que las libre del olvido. Tanto mayor será, por tanto, la responsabilidad del docto (bien sea novelista o historiador) en hacer accesible un corpus que, paradójicamente y a contracorriente de la celeberrima figura de su autor, se encuentra lejano de la sensibilidad del lector contemporáneo.

Así las cosas, el libro de Alfredo Alvar Ezquerria reviste sumo interés por cuanto deja traslucir, no sólo un conocimiento amplio de la totalidad de la obra de Cervantes (citada recurrentemente y de manera atinada), sino un manejo serio de documentación archivística y bibliográfica corroborable en las prolifas notas marginales. No en vano el trabajo de décadas de investigación histórica, asociada al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y a la docencia en la Universidad Complutense de Madrid, deja su impronta en este libro.

De la mano de un retrato de Cervantes, tan fidedigno como pueda serlo a la luz de las restricciones ya acotadas, vemos desfilar ante nuestro horizonte lector los principales acontecimientos de la historia española, coetáneos del insigne biografiado. Esta estrategia metodológica elude con logrado éxito los pormenores (en verdad pesados y estériles) de una historia anecdótica, i. e. la sucesión mecánica de acontecimientos que se ordenan (según la atinada crítica de Walter Benjamin al historicismo y a su comprensión vulgar del tiempo) a la manera de las cuentas de un rosario. Ello permite una cabal aproximación a sucesos históricos que definen el contexto de la circunstancia cervantina (verbigracia: la política imperial española, la derrota de la entonces denominada por los ingleses Armada Invencible, la expulsión de los moriscos de la península o los avatares —siempre inciertos y fluctuantes— de la vida cortesana, entre tantos otros), sin que la narración degenera en una exposición de pedantesca erudición.

Por todo esto, el propósito expreso de Alvar Ezquerria es la configuración de “su” propio Cervantes, desde la mirada de un historiador que se aproxima al reinado de Felipe II y al decurso vital del biografiado prescindiendo de los ensayos y las novelas. Así intenta escapar de la Escila de los “sutiles y almidonados”, por un lado y la Caribdis de los “poetambres”, de otro. (Tal neologismo, dicho sea de paso, fue acuñado por el propio Cervantes para designar a los poetas muertos de hambre —¿sutil redundancia?—, como aquella

caterva que presenciara en la nao que lo conduciría al monte de las musas, en su onírico *Viaje del Parnaso*). Como ayuda adicional al lector, Alvar Ezquerro proporciona al final de su libro una breve antología de Cervantes y un útil cuadro cronológico.

De otra parte, el libro del escritor español Andrés Trapiello es la primera edición revisada para América Latina de un texto que viera la luz originalmente en 1993 y del cual se cuentan ya seis ediciones españolas. El objeto de la biografía (denunciado ya en el propio subtítulo de la misma) es constituirse en una aproximación distinta a “las vidas” de Cervantes. En efecto, el autor resalta dos maneras de acercarse a la obra cervantina, a saber, como profesor y estudioso, y —sencillamente— como lector. Si el primero pretende dar cuenta exhaustivamente de todos los cabos sueltos en la urdimbre de vida y obra, el segundo (al poner en operación la experiencia lectora) se reencuentra especularmente consigo mismo merced al precepto instaurado por Stendhal al biografar a Rossini, *id. est.*: “hay que atreverse a sentir”; máxima que, entre otras cosas, ya había contemplado el propio Cervantes en las líneas de *El amante liberal*, al consignar: “Si se sabe sentir se sabe decir”.

Trapiello es consciente de las dificultades del biógrafo, al sostener que “la mayor parte [de las vidas de Cervantes] son apócrifas y mixtificadas; buenas, rigurosas y fiables hay menos, y lo normal es que sean del género hagiográfico y novelesco, ya se sabe: en las que a Cervantes se le inventan amores incestuosos con su hermana o en las que se pierden diez páginas sobre la naturaleza de una personalidad como la de su padre, del que poco sabemos, o de Ana Franca, amante de Miguel, de la que sabemos menos” (18). Algo similar podría decirse de una de las últimas “hipótesis” (en sí mismas lo suficientemente rocambolescas para ser tomadas por originales) al respecto de la presunta homosexualidad de Cervantes, al parecer única explicación posible al hecho de que sobreviviera indemne a los rigurosos castigos que le hubieran sido infligidos tras sus intentos de fuga de los baños de Argel, si no hubiese estado amancebado con su amo Dalí Mamí, alias *El cojo*. Después de tantas pesquisas y no menos inverosímiles elucubraciones, la sensación que se percibe es a todas luces paradójica: de Cervantes se ha dicho todo y, a un tiempo, de él no se sabe nada.

En el seno de semejantes aporías ineludibles, el cometido de Trapiello —a despecho de los ingentes esfuerzos de los “cervantismos” (sic)— es devolver a Cervantes a la vida misma, de la

cual ha sido puesto en empeño por eruditos y académicos. En esta labor los abanderados son y han sido los propios escritores. Aun cuando (y de nuevo asalta la inquieta paradoja) no sean ellos quienes más saben de Cervantes, sí han logrado comprenderlo de la manera más adecuada y han conseguido lecturas más prolíficas con la mira puesta en el baremo último de toda literatura auténtica: la vida.

Así las cosas, estas dos biografías constituyen sendos esfuerzos por configurar el cuadro de un Cervantes redivivo y no la impoluta figura alzada a cotas casi sacrosantas, como la de la Real Academia Española que devotamente le ofrece todos los años una misa solemne para canonizar su santoral de las letras castizas. Llegados a este punto, y enfrentados a la elusiva empresa de reseñar biografías, nos hallamos *ad portas* del mismo peligro que enfrentan los biógrafos: el mutismo. Empero, para no sucumbir a este silencio sobrecogedor, quizá sólo nos reste invitar al paciente lector (y en ello concordarían a una Canavaggio, Trapiello y Alvar Esquerria) a dejar hablar al propio Cervantes en sus páginas memorables: "Ojalá que el relato de su vida despierte o reavive en nosotros el deseo de leerlo" (2003, 22).

Universidad Nacional de Colombia

Iván Daniel Valenzuela M.

**Villar Lecumberri, Alicia (ed). *Peregrinamente peregrinos*. Actas del v Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa 1- 5 de septiembre de 2003). Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004. 1911 págs.**

Más asombrosa que la historia de las aventuras del Caballero de la Triste Figura es la dimensión que ha alcanzado la recepción de la obra cervantina. La novela de don *Quijote* ha desbordado los confines del territorio español, e incluso, los límites del dominio literario, en sus múltiples traducciones, en las posibilidades, cada vez más inacabables, que aporta cada época al actualizarla, y al erigirse en fuente de inspiración tanto para obras literarias como cinematográficas, pictóricas y musicales. Es precisamente esta magnitud de la obra cervantina la que se manifiesta con ímpetu en cada una de las ponencias que integran el segundo volumen del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Portu-

gal en Septiembre de 2003. A través de estas ponencias observamos hasta qué punto la vigencia de la obra cervantina se consolida a medida que su capacidad de interpretación se torna inagotable. El rastrear cómo cada ponencia contribuye a fomentar esta capacidad es algo que sobrepasa los límites de esta reseña. Lo que se busca aquí es evidenciar la manera como la obra de Cervantes sobrevive a través de ciertos fenómenos que se han convertido ya en constantes a la hora de interpretarla y que demuestran el poderoso influjo de lo que podemos denominar el cosmos literario cervantino. Es indudable que uno de los mayores alcances del *Quijote* ha sido su facultad de cobrar vida en la conformación de otras obras literarias, tanto en la configuración de personajes como en la consolidación de géneros y, por qué no, en poéticas, como lo demuestra el caso paradigmático de la relación entre Borges y Cervantes. Al volcar la mirada dentro de la obra cervantina también es posible reconocer la atracción que ejerce; así, es posible desentrañar la visión crítica del autor sobre su contemporaneidad, que subyace no sólo en su novela cumbre, y su postura filosófica sobre el universo que encarna y, en cierta medida, fundamenta esta última.

El *Quijote* crea un universo literario que perfectamente se equipara con el de la propia vida, si se tiene en cuenta que ésta “es un continuo emitir e interpretar de signos”, tal y como lo sugiere el título de la cuarta ponencia “El Quijote o la interpretación semiológica y epistemológica del cosmos y de la vida”, escrita por Antonio Barbagallo, interpretación que se puede asumir como una postura filosófica de Cervantes que fundamenta, en parte, la estructura narrativa del *Quijote*. Los personajes de esta obra más que emisores de signos son intérpretes por naturaleza y, tal vez, esta calidad de receptores les confiera su razón de ser. A menudo los protagonistas no hacen más que interpretar y, en muchas ocasiones, no comprenden o malinterpretan los signos, tanto naturales como culturales, que se les presentan. Interpretan a partir de lo que saben, de su posicionamiento dentro de la sociedad, de los códigos que dominan y manejan; así, las interpretaciones de Sancho difieren de las de don Quijote. Por lo general, la duda, las apariencias y las impresiones pueblan los puntos de vista de los personajes, que con frecuencia se enfrentan a la presencia de signos que los desconciertan y que para el desenvolvimiento de las acciones se hace preciso desentrañar. En esta medida, los personajes se involucran constantemente en estos procesos de desciframiento. Vamos percibiendo

el mundo quijotesco a través de sus percepciones e interpretaciones, por lo que los sentimos más vivos y humanos, mucho más próximos y reales. Lo anterior es visto por el autor como un recurso literario empleado por Cervantes, que se aleja de la figura del narrador omnisciente para hacer más verosímil el mundo quijotesco, el cual no es otra cosa que una interpretación semiológica y epistemológica del cosmos y de la vida.

La obra cervantina y, especialmente *Don Quijote de la Mancha*, ha influido en la creación de diversas manifestaciones literarias. No sólo don Quijote ha inspirado la configuración de múltiples personajes literarios sino que, como se mencionó, ha incidido en la constitución de nuevas poéticas y nuevos géneros. Tal vez sea posible hallar más puntos de convergencia entre Borges y Cervantes de lo que se pueda llegar a pensar. Los dos autores, tal y como lo sugiere Guansú Sohn en su ponencia “Cervantes y Borges: renovadores del género novelesco”, crearon nuevas posibilidades para la narrativa. Más que renovadores son iniciadores, Cervantes lo es de la novela moderna y Borges de la novela postmoderna. Borges retoma de la obra de Cervantes uno de las ideas fundamentales de su poética, que subyace en ésta y que por mucho tiempo permaneció olvidada por las generaciones posteriores. Los conceptos “de la evanescencia del autor y del desvanecimiento de la originalidad de la obra literaria” propuestos por Cervantes al velar su propia autoría coinciden con la convicción de Borges de que la literatura es un palimpsesto, un tejido elaborado por las infinitas relaciones intertextuales. Sohn emplea una metáfora muy pertinente para simbolizar este fenómeno; el autor o, mejor aun, el sujeto se deshace en ese tejido “como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (1734). Segregaciones que no son otras que las experiencias lectoras pasadas y que condicionan de forma definitiva la creación literaria. Por lo tanto, no existe una obra totalmente original que sea ajena a las resonancias recónditas de lecturas pasadas y que no se deje cautivar, consciente o inconscientemente, por el poderoso influjo de otras obras literarias. Entonces la idea de que todos los autores son un solo autor, y de que todas las obras literarias del mundo son una sola obra, originada por un escritor oculto, cobra sentido. El desvanecimiento del sujeto y del sofisma de la originalidad de la obra literaria conduce a la par, como lo afirma Sohn, al derrumbamiento del poder dado al autor al ejercer su libre albedrío frente al hecho de tener que someterse a los desig-

nios de una inminente predestinación. Las concepciones de Borges y de Cervantes, al desacreditar el logocentrismo y el homocentrismo helénicos, se aúnan perfectamente a la creencia de que no existen verdades absolutas y definitivas, conclusiones a las que han llegado las más recientes posturas filosóficas, entre las que se encuentran las desconstruccionistas.

Pero definitivamente donde más evidenciamos las huellas del *Quijote* en Jorge Luis Borges, tema de la ponencia escrita por Kyung-Won Chung, es en el cuento “Pierre Menard autor del *Quijote*”. En este trabajo se retoma la idea principal de la ponencia anterior pero desde la encarnación de uno de los personajes borgeanos. Borges concibe a Menard, al igual que a Cervantes, antes que como un escritor como un lector, ya que el propio Menard, al buscar reescribir de forma literal el *Quijote*, siendo más ambiguo y buscando un contraste aún incurriendo en una tautología, ratifica que “la modernidad literaria no está hecha de innovaciones o revoluciones, sino de renovaciones y traslaciones”. Menard se propone enriquecer el arte de la lectura con la técnica del “anacronismo deliberado” y del método de las “atribuciones erróneas”, por lo que se arroga la facultad de insuflar de vida a un Quijote contemporáneo, empresa por lo demás compleja y fútil y que simboliza más que un sofisma una vanidad literaria. Lo anterior no hace más que revalidar el hecho de que todo texto es el producto de un palimpsesto y, sobre todo, aludir “al anacronismo infinito de la obra literaria”, el cual es inherente a la imaginación del lector que puede fácilmente “recorrer *La Odisea* como si fuera posterior a *La Eneida*”. Nuevamente la originalidad de la obra se pone en tela de juicio al reconocerse que detrás de todo acto creador, deliberada o tácitamente, se activa el deseo de escribir lo ya escrito, de atribuirse la autoría de lo ajeno, y de traer a la contemporaneidad las literaturas del pasado. Lo anterior posiblemente reitera que todo acto de lectura puede ser, a la vez, un acto de escritura.

Sin embargo, las potencialidades de la obra de Cervantes no se agotan con *Don Quijote de la Mancha*, hecho que se evidencia en la ponencia titulada “*El licenciado Vidriera* y la mirada crítica de Cervantes”, escrita por Jorge Rojas. Como el título lo indica, Cervantes al crear sus obras no descuidó en absoluto percibir de forma crítica la sociedad de su tiempo. Esta ponencia hace hincapié en la forma como a través del licenciado Vidriera Cervantes expresa la angustia existencial en la que se sumía su contemporaneidad. El

hombre del Renacimiento pierde su fundamento al perder la seguridad que le ofrecía el mundo feudal, el cual le brindaba una respuesta teológica y definitiva a todas sus inquietudes. La naciente secularización, la racionalización de la ciencia y la relativización sumergieron al hombre en una inseguridad absoluta que determinaron definitivamente su percepción del mundo, así como las emergentes instituciones, la acentuación de la praxis social y la reglamentación de las relaciones humanas atenuaron la deshumanización y el egoísmo al imponer un abismo entre la sociedad y el individuo. Pero, paradójicamente, la ruptura de la inercia medieval antes que tranquilizar produjo angustia, “era el sentimiento de la soledad, y no el de la libertad, el que se había apoderado del hombre” (1689); frase de Hauser que de forma muy pertinente es retomada en la ponencia para describir la alienación del momento. El licenciado Vidriera encarna los sentimientos del hombre del Renacimiento, un alienado, que nos muestra la alienación de su sociedad a través de una mirada burlona. Pasa de ser un individuo honroso que con mucha dificultad adquiere un estatus social, para convertirse en un loco incomprendido que observa a través de una lupa los males de su sociedad, la misma que después de su reinserción a la “cordura” y “sensatez” lo rechaza. Asistimos, de esta forma, a la evidencia de que en esta sociedad influyen más la imagen y las apariencias que lo real, lo esencial y lo verdadero. La ponencia concluye entonces que Cervantes con *El licenciado Vidriera* no sólo refleja con lente crítico la condición existencial de su contemporaneidad, sino que supera a la novela picaresca, al desbordar los límites de ésta en la representación de la realidad erigiéndose en una verdadera reflexión sobre la sociedad española de la época.

La intención crítica de Cervantes también es resaltada en otra de las ponencias que buscan establecer puntos de encuentro entre la obra cervantina y, más específicamente, entre el personaje quijotesco y la creación de otros autores representativos. La historia del *Quijote* inspiró significativamente la obra de Charles Dickens y, precisamente, el alcance de este influjo es objeto de análisis de la ponencia titulada “Algunas impresiones del *Quijote* en los niños huérfanos, protagonistas de *Oliver Twist*, *David Copperfield* y *Great Expectations*”, escrita por Teresa Vázquez. Al hacer un recorrido por las historias de los huérfanos de Dickens se hacen evidentes las similitudes que comparten con el *Quijote*. Los personajes del narrador inglés, al igual que el ingenioso hidalgo, se involucran en una

serie de aventuras, pero en este caso, antes que la locura lo que los enardece es la inocencia propia de su infancia. De la misma forma que le sucede al Caballero de la Triste Figura estos niños fracasan en sus primeras empresas heroicas, aunque paulatinamente logran el triunfo. La autora recalca que el punto de contacto entre los personajes de Dickens y don Quijote definitivamente es que su motivación viene inspirada por ideales generosos que constantemente chocan con la realidad, la cual se les presenta hostil, de lo que se deduce que “moralmente son superiores a las sociedades que les rodean”. Se encuentra una intención clara entre Cervantes y Dickens de adoptar una postura crítica frente a la sociedad de su época, que se encubre en la búsqueda de sus personajes por desear un mundo mejor, truncada ante los obstáculos que les impone su entorno social.

Indudablemente, la figura del Quijote se ha mitificado y ha inspirado la creación de varios personajes literarios, pero durante los siglos XVII y XVIII este poder fue más que influyente, hasta el punto de crear una serie de Quijotes femeninos plenamente identificables con los masculinos. Pedro Pardo García busca en la ponencia “El Quijote femenino como variante del mito quijotesco” establecer lo que constituye “el quijotismo de base”, para analizar las variaciones y derivaciones del mismo, los procesos de desmitificación y remitificación, en otras palabras, desentrañar la transferencia del personaje al sexo femenino. Con este fin analiza cinco novelas europeas cuyas protagonistas presentan fuertes afinidades con el Quijote de Cervantes. Estos personajes femeninos, al igual que el Quijote, confunden la realidad con la ficción, pero en este caso lo que los cautiva es un tipo de literatura escrita por y para mujeres. Una diferencia con el Quijote es que son heroínas románticas en un mundo antirromántico mientras que el personaje de Cervantes es un antihéroe en un mundo antiheroico. Lo anterior coincide con la condición represiva y opresiva que estaban experimentando las mujeres de la época. Estos personajes femeninos chocan constantemente con la realidad, pero este conflicto no lo origina la locura sino el error al que incurrían cuando interpretan su mundo, lo cual se explica por su estado de aislamiento y su juventud. Su reacción o, mejor, su quijotismo es más atenuado y no tan radical o subversivo, por lo que detentan un carácter más que ideológico literario. Sin embargo, estos Quijotes femeninos buscan expresar su inconformidad hacia su sociedad, por lo que se valen de la evasión que



les posibilita el mundo literario como estrategia de resistencia ante la imposición masculina. El *Quijote* de Cervantes sirvió, de esta forma, para la configuración de personajes literarios femeninos en la escena literaria de los siglos xvii y xviii europeos, que buscaron traspasar al plano de la ficción su situación en la sociedad del momento, afirmando su deseo de liberación frente a la sumisión que les exigía su condición de mujeres.

Pero más allá de las múltiples interpretaciones que ha generado la obra de Cervantes es preciso detenerse en la importancia de sus traducciones, que probablemente puedan dar otras luces sobre la internacionalización del *Quijote*, su universalidad, su capacidad de traspasar las barreras del tiempo, del espacio y del idioma. En la ponencia “Para entretenimiento de las gentes: En torno a las traducciones del *Quijote*”, escrita por Henriette Partzsch, se evidencia el significado fundamental de la traducción a través de uno de los ejemplos paradigmáticos de la misma. En esta ponencia más que hacerse un recorrido por las diferentes traducciones del *Quijote* se manifiesta la importancia de la traducción de esta obra en etapas significativas de la historia occidental, fenómeno que refleja la dimensión de la misma. Así, recorreremos desde la Ilustración hasta el siglo xix las concepciones que se le atribuían al arte de traducir y, más específicamente, una obra que por su éxito literario pugnaba por ser leída en otros idiomas. En la Ilustración, la traducción se asumió como una forma de transmitir los valores a todos los pueblos cultos, por lo que se le asignó a ésta un carácter didáctico y la función de corregir y perfeccionar los textos originales. El Romanticismo, por su parte, vino no sólo con la intención de crear una literatura universal sino de concebir lo romántico y lo literario como una traducción, aunque su intento se orientara hacia lo nacional. En esta medida viene a sacralizar la originalidad del texto literario, antes profanado por la Ilustración. Mientras que el siglo xix, al ser el periodo de la conformación de las naciones, ve en la traducción la posibilidad de enriquecer las lenguas y las tradiciones literarias nacionales; de esta forma, la traducción del *Quijote*, entre otras obras influyentes, permitió que países políticamente en desventaja se posicionaran ante los demás. Si seguimos el papel jugado por la traducción del *Quijote* en los tres siglos abordados por la ponencia, percibimos claramente que éste se erige en paradigma al aproximarse a la tensión dialéctica entre la noción de literatura universal y la noción de literatura nacional.

Aunque la mayor parte de los estudios sobre la obra cervantina ha recaído en su representante cumbre, *Don Quijote de la Mancha*, muchos de los trabajos que se compilan en este volumen se centran en otros aspectos del universo literario de Cervantes. De esta forma, su producción teatral es revalorizada en dos de las ponencias que la abordan desde nuevas perspectivas. La primera, titulada “El teatro como huella: estrategias de inscripción cervantina en el campo literario”, ve en la obra dramática cervantina una técnica empleada por el autor para incluirse en el canon teatral y literario del momento. La segunda, como su título lo sugiere, “Cervantes y el teatro cortesano”, busca la relación entre la producción cervantina y este género, por lo que evidencia la manera como el autor patentiza su propia perspectiva de la tradición literaria caballeresca y pastoril, al parodiar estas formas genéricas. Otras ponencias, por su parte, escudriñan en fuentes más antiguas en la tradición literaria occidental para atestiguar la presencia de otros elementos en la obra cervantina. Así, se advierte las influencias de la mitología clásica y de los romances tradicionales en la configuración del universo literario de Cervantes; la primera atraviesa gran parte de la obra cervantina y los segundos se modifican en ésta al servir de referente para la caracterización de sus personajes. De la misma forma, los investigadores cervantinos han considerado como un aspecto fundamental del *Quijote* el proceso de animalización en el que el autor involucra a sus personajes, teniendo presente las tradiciones folclóricas de su época y el simbolismo animal de la tradición clásica. Asistimos, así, a la evolución espiritual de Sancho Panza, el cual pasa de estar sujeto a sus más primitivos instintos a sufrir un cambio en su comportamiento, al desapegarse poco a poco de los intereses materiales, proceso que preludia su ascenso como gobernador y que, en otras palabras, significa pasar del hedonismo del burro al humanismo y espiritualización del caballo. La ponencia titulada “Del episodio del rebusno al gobierno de Sancho: la evolución simbólica de la imagen del burro”, escrita por Alberto Rodríguez, evidencia la transformación de Sancho a través de la imagen de dos animales que para la simbología tradicional axiológicamente son opuestos, lo que manifiesta hasta qué punto la figura del animal estructura, en parte, la conciencia del personaje literario.

La obra literaria no culmina en el instante en el que el autor la termina de escribir, empieza a ser o, mejor, cobra vida cuando por vez primera es leída, y ni siquiera esta instancia es suficiente para

que se consolide como tal. Necesita aún de múltiples lectores, épocas, interrogantes, respuestas y obras literarias para adquirir su forma definitiva. Sin embargo, existen casos paradigmáticos que nos demuestran que mientras más entre la obra literaria en el terreno de las interpretaciones inagotables, más indeterminada es su forma. En la obra cervantina, y específicamente en el *Quijote*, esta característica es más que evidente. Sería tarea ardua y compleja determinar los límites de la dimensión a la que ha llegado *Don Quijote de la Mancha*. Tendríamos que remontarnos no sólo a su época y a su cultura, sino a espacios y tiempos posteriores, ir más allá del ámbito literario para entrar en el dominio de otros géneros y, tal vez, en las interpretaciones que puedan aportar futuros lectores. Este volumen más que una compilación de ponencias de diversos temas sobre la obra de Cervantes es una evidencia más de las potencialidades de ésta, de sus posibilidades de ser, que probablemente no tengan límites. De esta forma, leyendo las diferentes ponencias en torno a la obra cervantina vamos atravesando los terrenos de otras obras y géneros literarios, las poéticas de otros creadores, la historia literaria y de Occidente en la incidencia de sus traducciones, la concepción ideológica y filosófica del autor que traspasa las barreras de lo literario, las fuentes de las tradiciones literarias antiguas como recurso para la configuración de sus narraciones. En otras palabras, al recorrer las páginas de este volumen somos testigos de la capacidad del Quijote para erigirse en uno de los mitos literarios más influyentes y de mayor vigencia en la cultura occidental.

Universidad Nacional de Colombia

Carolina Sierra

**Armas Wilson, Diana de. *Cervantes, the Novel and the New World*. Oxford University Press, 2000. 245 págs.**

El libro de Diana de Armas Wilson se encuentra a medio camino entre dos esferas que parecerían no sólo alejarse la una de la otra, sino estar en conflicto sin tregua: la filología clásica y los estudios post-coloniales. En efecto, su hipótesis central se resume en una pregunta: ¿qué relación existe entre la obra de Cervantes y el Nuevo Mundo? Pregunta que se desplaza a una cuestión histórica mucho más sensible: ¿qué relación puede determinarse entre el nacimiento de la novela moderna y el colonialismo? Cada afirmación, cada

avance del texto se juega sobre esta trama, en equilibrio constante entre un minucioso estudio de fuentes, etimologías, lexicología, y una revisión de la política colonial e imperial española. Con el aparato interpretativo que ofrecen diversos textos de lo que se denominan estudios post-coloniales (a saber, Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak), Armas Wilson recurre además al material de la filología clásica, a esa cantera de datos y precisiones bio-bibliográficas sobre los siglos XVI y XVII, y específicamente sobre Cervantes y su obra.

La hipótesis de partida es entonces la siguiente: “Yo creo que las novelas de Cervantes fueron estimuladas por la excitación geográfica del Nuevo Mundo. El nacimiento de la novela moderna vino de la mano de la incorporación de las Indias a los mapas y documentos legales europeos” (3). Esta incorporación, según Armas Wilson, dio lugar a una explosión de géneros y subgéneros textuales, algunos ya existentes y hegemónicos, otros que vieron la luz gracias a la empresa colonial (libros de caballerías, utopías, poemas épicos, relatos de viajes, crónicas, cartas), que circulaban en la época en que Cervantes escribía sus dos principales novelas, el *Quijote* y *Persiles y Segismunda*, y que dieron la posibilidad de construir lo que en términos bajtinianos se denomina “heteroglosia”, esto es, la multiplicidad de enunciados y de géneros del discurso propios de la novela moderna. La organización del texto de Armas Wilson obedece pues a esta codificación de géneros del discurso que se integraban de diversas maneras a la situación colonial de finales del siglo XVI.

El primer capítulo lleva por título “The Americanist Cervantes”, y se ocupa de las relaciones históricas precisas (biográficas y bibliográficas) que Cervantes tuvo con el Nuevo Mundo. Armas Wilson realiza una revisión histórica de la bibliografía existente sobre esta relación, y concluye que, salvo algunos artículos (y el estudio pionero en el que José Toribio Medina en 1915 detalla un inventario de las referencias cervantinas al Nuevo Mundo), no existía hasta el momento un libro propiamente interpretativo acerca de la influencia de la colonización americana en la obra de Cervantes. Aspecto imprescindible si se concibe la novela en cuanto producto literario de un intercambio y de una comunicación entre culturas diferentes, interculturalidad que posibilita la circulación de una multiplicidad textual en la cual la novela encuentra sus diversas fuentes discursivas, y por lo tanto, su carácter polifónico (los términos son, por supuesto, bajtinianos). El concepto literario mediante el cual la relación entre la novela y este tejido discursivo que le subyace puede ser

establecida, no es el de imitación o influencia, sino el de intertextualidad. Y es a través de la relación intertextual que Armas Wilson se propone analizar los textos producidos en la colonización del Nuevo Mundo e inscritos en filigrana a lo largo de las dos principales novelas de Cervantes. Para concluir este primer capítulo, la autora hace referencia a las dos tentativas fallidas de Cervantes para embarcarse en la aventura de la colonia: la carta sin respuesta dirigida a Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias, el 17 de febrero de 1582, y la petición negada el 6 de junio de 1590. Negativas que no impidieron que 27 copias de su obra alcanzaran la ciudad de Lima el mes de junio de 1606, tal como lo constata Irving Leonard.

El segundo capítulo, “The Novel about the Novel”, es una controversia en torno al nacimiento oficial, es decir académico, de la novela. La autora se distancia de la versión canónica de los departamentos de lengua inglesa que proponen *Robinson Crusoe* como la primera novela moderna (según el libro de Ian Watt que lleva por título precisamente *The Rise of the Novel*), producto del protestantismo y del surgimiento de las clases medias. Armas Wilson opone a esta versión, geográfica e ideológicamente centralista, una idea de la génesis de la novela en términos de transnacionalidad: tanto en el caso inglés como en el caso español, la novela opera dentro de un marco de narrativas transatlánticas, determinado por la situación geopolítica del colonialismo de los dos imperios, y que ha sido relegado a un segundo plano por “la fetichización de las identidades nacionales” (59). Los subsiguientes capítulos se ocuparán de rastrear los trazos textuales de esta situación en las novelas de Cervantes.

“The Novel as ‘Moletta’ Cervantes and Defoe”, se intitula el tercer capítulo, en el que se establece un paralelo comparativo entre los dos autores y la posición que sus dos novelas sostienen respecto a la empresa colonial, “las negociaciones transatlánticas de las dos” (65). El título se explica por un error léxico de Defoe quien pone en boca de uno de sus personajes la equívoca traducción fonética del término ‘mulata’. A fin de realizar esta comparación, la autora propone la visión que los dos autores configuran alrededor de la figura del caníbal. Defoe, cuya novela se desarrolla en el Caribe, al mismo tiempo que establece y subraya la diferencia de la civilización inglesa frente a los pueblos primitivos, se encarga de reforzar la leyenda negra en torno a las prácticas despiadadas y bárbaras de los españoles (el contexto es, por supuesto, la disputa entre los imperios): “Nosotros ingleses nunca podremos *ser* caníbales, sugie-

re Crusoe, pero tampoco habremos de *matar* caníbales, puesto que eso nos pondría al mismo nivel de los españoles” (74). El retrato final es el de un “inglés” que se compadece de la suerte de los caníbales, frente a la barbarie de los españoles. En cuanto a Cervantes, Armas Wilson propone como contrapunto los seis primeros capítulos de *Persiles*, donde encontramos una tribu de caníbales que queman y comen corazones en la espera de su futuro Mesías, ser llamado a conquistar el mundo. Se trata del retrato de una “tribu de caníbales imperiales”, por medio del cual “el imperalismo encuentra en el canibalismo la figura de su propio deseo” (73), suerte de metáfora en la que los primitivos sirven como símbolo de la decadencia y el cansancio de sus propios verdugos. En ambos casos, concluye la autora, se demuestra la deuda que los autores tienen para con la figura del caníbal y las estrategias que los dos construyen para “novelizar”, mediante este recurso, sus respectivas culturas imperialistas.

El cuarto capítulo se ocupa de dos palabras en cuanto metáforas de la hibridación cultural y literaria: “Some Versions of Hybridity: *Cacao* and *Potosí*”. En este punto, volvemos a la heterogeneidad lingüística que Bajtín considera constitutiva del discurso novelesco. La autora señala de qué manera la utilización de dos palabras de lenguas indígenas (nahuatl y aymara) le sirven a Cervantes como metáforas tanto de riqueza como de explotación, dando cuenta de una práctica abiertamente transcultural, lingüísticamente híbrida, producto de energías políglotas. El término *cacao* aparece en la *Gitanilla*, cuando la gitana (miembro de una cultura marginalizada en el interior de España), frente a la amenaza de un castigo por parte de las autoridades, dice de éste: “No lo estimamos un cacao”, siendo el cacao el equivalente de una moneda de cambio. El término, según Armas Wilson, dobla su carga marginal (viniendo ya de una cultura oprimida) al aparecer en los labios de una gitana y referir a su victimización: el uso establece un lazo, gracias a un desplazamiento simbólico, entre los gitanos y los indígenas, en tanto culturas en los márgenes interior y exterior del imperio español. En cuanto a Potosí, se trata de un término mucho más extendido en la época como símbolo de riqueza, pero que da cuenta igualmente (como ejemplo particular) de las vastas fuentes lexicales y lingüísticas disponibles para la construcción de un discurso políglota: “No hay duda de que don Quijote demuestra una comprensión extraordinaria de las diferentes lenguas que existen simultáneamente dentro

de una cultura o comunidad hablante” (95). La novela de Cervantes no sólo cita e incluye distintos registros discursivos, pues su atrevimiento va mucho más allá, hasta el centro mismo de la cuestión autorial, cuando descubrimos en el noveno capítulo que estamos leyendo en realidad la traducción y las digresiones que un tal Cide Hamete Benengeli hace de un texto árabe. La interacción de varios sistemas culturales marca la composición misma de la novela: “Se invita a los lectores, escribe Armas Wilson, a preguntarse por qué en el mundo, e incluso en ficciones totalmente mundanales, querría un árabe como Cide Hamete escribir la historia de un loco que imita las ideologías colonialistas españolas y en el proceso vacía sus narrativas caballerescas de su autoridad imperial y nacional” (103).

Desplazándose hacia los libros de caballerías en cuanto género asociado a la empresa colonial, la autora titula su quinto capítulo “Scorpion Oil: The Books of Chivalry”, para hacer referencia a uno de los calificativos mediante los cuales los censores atacaban las ficciones caballerescas: “Son sucios, mentirosos, aceite de escorpión”. Estos libros parecen jugar un triple rol psicológico a lo largo del siglo XVI: “El mismo género daría a los conquistadores sus sueños delirantes, a Cervantes su trama ficcional, y a Alonso Quijano, un giro psicótico” (119). Ambos aspectos han sido estudiados: tanto la relación de los libros de caballerías con los conquistadores (por Irving Leonard), como la relación del Quijote con Amadís, Tirant, y los otros héroes ambulantes. Armas Wilson desplaza esta ecuación y cambia los referentes, pues propone una interpretación del gesto mimético quijotesco en cuanto contestación, no de las ficciones caballerescas, sino de la empresa conquistadora, según la teoría mimética de Homi K. Bhabha, quien afirma que el gesto (“mimic”) del personaje jerárquicamente inferior nunca puede reproducir los valores dominantes (“it's almost the same, but not quite”). Las múltiples imitaciones gestuales del Quijote no sólo evaden los valores dominantes sino que los ponen en cuestión: “La sátira en don Quijote apunta no hacia la caballería medieval —tal objetivo retrogrado sería más bien quijotesco— sino hacia sus resucitaciones de la temprana modernidad, a la imitación (‘mimicry’) de la caballería que sostenían tanto don Quijote como los conquistadores” (135). Y unas páginas más adelante concluye:

El texto se continuará presentando a sí mismo como una reprobación de los Libros de Caballerías —del género que sostenía, distri-

buía y exportaba valores imperialistas y aristocráticos—. Las significaciones son múltiples: la reprobación puede leerse como la intención de parte de Cervantes de dismantelar las formas artísticas de la caballería medieval, como su intención de destruir los ideales caballerescos de la decadente cultura imperialista de su época, como su intención de ridiculizar los resabios caballerescos tanto en su patria como en la Indias, o como todas las mencionadas anteriormente y ninguna. (138)

"Islands in the Mind: Utopography", la sexta parte del libro, refiere la relación del *Quijote* con las utopías que circulaban en el siglo xvi, un tema que ya había sido tratado por José Antonio Maraval en su estudio *Utopías y contrautopías en el Quijote*. Pero mientras este último concibe a Cervantes como autor que condena y satiriza las utopías como formas de escapismo, Armas Wilson sostiene, al contrario, que "Cervantes usa las utopías para condenar —o, más bien, para satirizar benévolamente— la corrupción gubernamental, imperial y ducal, tanto en el interior como en el exterior" (141). El género como tal es propio del Renacimiento, su fundador es Tomás Moro quien desplaza a su héroe portugués, Raphael Hythlodæus, tras las huellas de Américo Vespucio en el Nuevo Mundo. Para los intelectuales europeos del Renacimiento, el camino hacia el Nuevo Mundo era el espacio geográfico que posibilitaría el nacimiento de estas nuevas sociedades: las islas sirven así como puente material y simbólico entre el viejo y el nuevo continente. En el *Quijote* esta isla se llama irónicamente (y en esta medida, se trata de una "distopía") Barataria, y su gobernador será el melancólico Sancho: una melancolía que dará cuenta del mal gobierno producido por la incomodidad del poder.

Siguiendo con la división en relación a los géneros discursivos, el séptimo capítulo hace referencia a los poemas épicos coloniales, "Jewels in the Crown". El texto canónico es por supuesto *La Araucana*, calificada como "joya" en la quema de libros de don Quijano, y luego citada por el académico Sansón bajo la figura del Caballero del Bosque en un desafío que éste lanza al Caballero de la Triste Figura: "Haciendo referencia a Ercilla (en vez de Homero o Virgilio) en el punto crítico de invitar a su rival al duelo, Sansón está estetizando no sólo la guerra en general, sino específicamente la guerra española en Chile" (173). Pero los puntos de intratextualidad son múltiples: Ercilla suspende narrativamente una lucha entre un



mapuche llamado Rengo y un italiano llamado Andrea entre la segunda (1578) y la tercera parte (1583) de su poema, y Cervantes recurre al mismo procedimiento cuando la batalla entre el Quijote y don Sancho Azpetia (un vasco que va camino a las Indias) es suspendida para dar lugar a la digresión sobre el hallazgo de los pliegos originales de la novela y su traducción. Y para el citado episodio de la tribu caníbal con ímpetus imperialistas que abre el *Persiles*, Armas Wilson traza una relación genealógica con la escena de travestismo guerrero del Canto 8 de *La Araucana*, en el que los indígenas vistiéndose armaduras españolas se reúnen en un consejo mapuche liderado por Caupolicán, y toman la decisión de conquistar España: “Los barbaros de Ercilla imitan de manera extraña (‘uncannily mimic’) —incluso vistiéndose para la ocasión— la empresa real de los españoles. Lo que sugiere, por supuesto, que los españoles son ellos mismos ‘bárbaros’ en el Nuevo Mundo” (179).

El octavo capítulo, "Remembrance of Things Past: Ethnohistory", establece un paralelo entre el Inca Garcilaso de la Vega y Cervantes, en cuanto a lecturas compartidas (León de Hebreo, Feliciano de Silva, Garcilaso de la Vega) y lugares que ambos visitaron en lapsos de tiempo cercanos (Mantilla, Córdoba, Trujillo). No existen datos biográficos que permitan determinar la lectura de los *Comentarios Reales* (publicados en 1609) por parte de Cervantes. Sin embargo, su influencia sobre la composición de los primeros seis capítulos del *Persiles* resulta evidente para Armas Wilson, cuestión que se complica pues hay estudios que datan la composición de la novela en 1585 (Mack Singleton) o entre 1599 y 1605 (Juan Bautista Avall-Arce) pero que, según la autora, quien concibe una composición posterior a 1609, carecen de autenticidad. Armas Wilson insiste en la posición estratégica del Inca, mestizo cuyo “flujo de identidad resulta notable: él no es sólo un indígena entre los españoles y un español entre los indígenas, sino que a veces también es un toscano entre los indígenas, como cuando describe las canciones de estilo petrarquesco compuestas por la tribu Colla” (198). La “memoria del bien perdido” es el lamento de la madre del autor de los *Comentarios* que hace referencia a la desaparecida grandeza del imperio inca (“tornósenos el reinar en vasallaje”), una grandeza que marca las estrategias narrativas de Garcilaso cuyo libro canibaliza otros textos y diversos géneros (biografía, crónica, historia). Los pasajes en los que éste describe las tribus pre-incas como caníbales sirven pues, según Armas Wilson, como propaganda del imperio inca, son estos

pasajes los que se ubican en la categoría de etnohistoria, y cuyos detalles servirán como documento de base para ciertas precisiones de la cultura material (alimentos, herramientas, útiles) de la tribu de la obertura del *Persiles*, y sobre todo la práctica de comer corazones, asociada en los dos autores al odio y la posesión demoníaca: “Ni los Chancas del Inca del Garcilaso de la Vega ni los bárbaros cervantinos, escribe la autora, pueden ser afiliados al sentimentalmente conmovedor ‘noble savage’ de Montaigne” (204). De esta manera, Cervantes utiliza las fuentes etnohistóricas del Inca para verterlas en favor de un retrato de la barbarie que subyace a toda empresa colonizadora: “La macabra narrativa que abre el *Persiles* pone en escena la prehistoria del nacimiento de un mundo conquistador —de *cualquier* mundo conquistador— como forma de salvajismo” (205). Armas Wilson insiste en la idea de Cervantes como autor que establecería un paralelo entre el imperialismo inca y el español, afinidades bárbaras que se identifican bajo la égida de un imperialismo providencial.

“Cervantes se desplaza hacia un discurso apocalíptico cuando la isla de los bárbaros se consume en un holocausto. Esto ocurre antes de que los sueños imperiales de los habitantes sean realizados pero no antes de que una de las mujeres nativas haya mezclado su sangre con la de un europeo” (208), escribe la autora abriendo su conclusión que lleva por título “Women in Translation: Transilia and La Malinche”. Transilia es una traductora cautiva en la Isla Bárbara cuyos habitantes son incapaces de hablar otras lenguas, lo cual la convierte, según Armas Wilson, en una metáfora “tanto de la opresión como de la resistencia a la opresión, siendo su gran arma de resistencia la lengua” (210). En tanto traductora, la figura de Transilia comparte un espacio narrativo importante dentro de la obra de Cervantes quien precisamente borra sus trazos autoriales tras la figura de un traductor árabe, procedimiento que se repite, aunque no de manera tan espectacular retóricamente hablando, en el *Persiles*. La traducción es, además, una de las prácticas discursivas más extendida con el descubrimiento y la colonización del Nuevo Mundo, y cuyo personaje emblemático es La Malinche, mujer multilingüe atrapada en un mundo en guerra. Seres multilingües y en medio de mundos en conflicto eran pues La Malinche, Transilia y el mismo Cervantes, al momento de su experiencia como cautivo en Argelia. Armas Wilson decide cerrar su libro con esta reflexión sobre la traducción como práctica discursiva imprescindible en un mundo

multilingüe y en guerra, que hace del traductor un personaje culturalmente trasgresor, pues su única forma de resistencia en medio de las jerarquías violentas del conflicto es la lengua, lo que hace de él un pasaje de negociaciones en un paisaje de holocausto.

Universidad de París 8

Juan Carlos Moreno Gutiérrez



## Índice de autores

María del Rosario Aguilar

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes y, posteriormente, realizó su doctorado en Literatura Española Medieval en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado la edición del libro de caballerías *Felixmarte de Hircania* (1556), en la colección “Los libros de Rocinante” del Centro de Estudios Cervantinos, la cual es resultado de su tesis doctoral, y su correspondiente *Guía de lectura*. Así mismo, ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre distintos aspectos de los libros de caballerías españoles. Actualmente está preparando la edición del libro de caballerías *Florambel de Lucea*. Es profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia desde 2000.

Egberto Bermúdez

Realizó estudios de musicología e interpretación de música antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. Es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001. Ha publicado trabajos sobre la historia de la música en Colombia, la música tradicional y popular y los instrumentos musicales colombianos. Fundador y director del grupo “Canto”, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, creó la “Fundación de Música”, con el objetivo de dar a conocer los resultados de la investigación sobre nuestro pasado musical.

Antonio Castillo Gómez

Profesor Titular de Historia de la Cultura Escrita en la Universidad de Alcalá. Especialista en el estudio de las prácticas sociales de la escritura y de la lectura a lo largo de la historia, con especial atención a la Edad Moderna. Director del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) de la Universidad de Alcalá y de la revista semestral *Cultura escrita & Sociedad*. Es autor de los libros *Escrituras y escribientes. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del Renacimiento* (1997), *Historia mínima del libro y la lectura* (2004), y *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de Oro* (2005); de numerosos artículos apa-

recidos en revistas españolas y extranjeras. Ha sido coordinador de las siguientes obras: *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (1999), *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatiza* (2002), *La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares* (2002), *La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar* (2002, con Carlos Sáez), *Libro y lectura en la península Ibérica y América (siglos XII a XVIII)* (2003), *Franquismo y memoria popular. Escrituras, voces y representaciones* (2003, con Feliciano Montero) y *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento* (2005, con Verónica Sierra Blas).

Ricardo Cuéllar Valencia

Sociólogo de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín. Es poeta, crítico literario, periodista y editor. Fue profesor en la Universidad donde estudio, y en las de Caldas, Nacional y de Nariño. Hace 25 años es profesor en la carrera de Lengua y Literatura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas, México. Actualmente escribe su tesis doctoral para la Universidad de Valladolid, España, sobre los prólogos de Cervantes, su poesía y poética.

Diógenes Fajardo Valenzuela

Doctor en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Kansas. Profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado varios artículos sobre literatura hispanoamericana y colombiana en: *Revista Iberoamericana*, *Hispanamérica*, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, *Café Literario*, *Contextos*, *Verba Hispanica*. Autor de los libros *Allí, donde el aire cambia el color de las cosas: Ensayos sobre narrativa latinoamericana* y *Coleccionistas de nubes: ensayos sobre literatura colombiana*.

David Jiménez

Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y Magíster en Sociología de la Literatura de la Universidad de Essex (Inglaterra). Profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia. Libros: *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992); *Fin de siglo, decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia* (1994); *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia 1920-1950* (2002); *Antología de la poesía colombiana*

(2005). Su primer libro de poemas, *Retratos*, ganó el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia en 1987; el segundo, *Día tras día*, obtuvo el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura en 1997.

José Manuel Lucía Megías

Profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid, traductor y poeta. Especialista en libros de caballerías, crítica textual, literatura medieval y la iconografía del *Quijote*. Ha publicado en los últimos años los siguientes libros: *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote* (Madrid, Sial, 2004) y *Primeros ilustradores del Quijote* (Madrid, Ollero & Ramos, 2005). Ha realizado varias exposiciones y participado y organizado conferencias y seminarios para conmemorar el IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Es director del proyecto: *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905* (www.qbi2005.com).

Hugo Hernán Ramírez

Estudió literatura en la Universidad Nacional de Colombia (1998), magister en literatura hispánica (2005) y candidato a doctor por El Colegio de México. Las tesis de licenciatura, maestría y doctorado desarrollan temas relacionados con los siglos XV-XVI. Ha publicado ensayos y reseñas en revistas de Colombia, España y México.

Jorge Rojas Otálora

Licenciado en Filología e Idiomas, con especialidad en Español y Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Letras (Literatura Iberoamericana) y estudios de Doctorado en Literatura Española en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado el libro *Literatura antigua. Historia y temas* (1995) y artículos sobre Cervantes, Gutiérrez Nájera, Altamirano, Cepeda Samudio, Rivas Groot y Vargas Vila. Actualmente es profesor asociado y director del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.

Emilio José Sales Dasí

Licenciado y doctorado en la Facultat de Filologia de València. Su campo de investigación se centra principalmente en el estudio del *Amadís de Gaula* y de sus continuaciones, aunque también se ha interesado por otros textos como el *Tirant lo Blanch*, *La Celesti-*

na, la *Segunda comedia de Celestina*, el *Rosión de Castilla* o la *Crónica de Adramón*. Ha publicado diversos artículos en revistas como el *Boletín de la Real Academia Española*, la *Revista de Filología Española*, *Íncipit*, *Revista de Literatura Medieval*, *Scriptura*, *Voz y Letra*, *Medievalia*, *Letras*, *Thesaurus*, *Emblemata*, *Tirant lo Blanc* o la *Revista de Poética Medieval*. Autor de las “Guías de lectura caballerescas” del CEC de las *Sergas de Esplandián*, el *Lisuarte de Grecia* de Silva y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, ha editado también el *Lisuarte* de Feliciano de Silva en el mismo CEC y junto a José Manuel Lucía Megías ha preparado una *Antología de libros de caballerías* para la colección Castalia Prima. En 2004 se publica su ensayo divulgativo *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas* (CEC).

#### Guillermo Serés

Catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Barcelona. Especialista en Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro. Su orientación científica es predominantemente filológica en su sentido amplio, con todo lo que comporta: crítica textual, edición de textos, historia de la literatura, historia de las ideas y de la cultura. Ha publicado los libros *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de oro* (1996) y *La traducción en Italia y España durante el siglo xv. La Iliada en romance y su contexto cultural* (1997), además de múltiples artículos en el área de la literatura hispanoamericana.

#### Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Becario de investigación de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad está realizando su tesis doctoral sobre los libros de caballerías portugueses, campo en que ha descubierto títulos que se creían hasta ahora perdidos, como el *Leomundo de Grecia* de Tristão Gomes de Castro. Ha publicado la Guía de lectura del libro de caballerías *Lidamán de Ganail* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002) y una edición del primer libro de *Palmerín de Inglaterra* (Toledo, en prensa).



**Sinopsis de trabajos de grado  
Carrera de Estudios Literarios  
Universidad Nacional de Colombia**

**Caro, Alexander. “Tendencia realista en *Hyperion* de Hölderlin”. 2005.**

**Directora: Patricia Simonson, Profesora Asociada, Universidad Nacional de Colombia.**

La monografía estudia las relaciones entre el programa narrativo y poético de la novela *Hyperion* de Hölderlin y el horizonte de recepción de la Revolución Francesa en Alemania. Nombres como el de Kant, con su idea de moralidad, Fichte, con su idea de libertad, esbozada en los borradores de la *Doctrina de la Ciencia*, y Schiller, con su propuesta de educación estética, hacen parte de este horizonte filosófico que puede ser considerado, en cierto sentido, como una respuesta a los problemas de pensamiento que plantea la Revolución a los pensadores de esa época. El problema de la libertad y su realización es el eje que articula las reflexiones de estos pensadores entre sí y entre estos con *Hyperion*. En un primer intento de definición de este horizonte, la monografía parte de las críticas que Marx y Engels hacen en la *Ideología alemana* a los idealistas, quienes se habrían entusiasmado sólo de forma teórica por la idea de libertad, sustituyendo la realidad concreta por sus respectivos sistemas. Tal crítica ha hecho carrera también dentro de ciertas líneas de investigación sobre el romanticismo alemán. De allí que el objeto de la monografía consista en ubicar la posición de *Hyperion* dentro del horizonte de recepción de la Revolución Francesa, registrando la crítica interna que la novela hace a la ideología de la época, para señalar la manera en que la obra literaria supera la ideología desde su propia especificidad estética.

Para desarrollar lo anterior, la monografía muestra cómo Hölderlin parte de algunos elementos de los autores citados para

avanzar hacia su propia concepción de belleza y para configurar los elementos formales y temáticos de la novela. En este punto fue importante Marcuse, quien diferencia el ideal de libertad cuando es pensado de manera abstracta por la filosofía y cuando éste es objeto de representación estética. Sólo en el ámbito del arte se puede hablar de una concepción de Belleza como objeto del ideal. Pero es justamente la conciencia que Hölderlin alcanza sobre los problemas poéticos y narrativos en la representación del ideal de belleza en *Hyperion*, los que hacen necesario deslindar a la novela de cierto romanticismo que pudiera semejarse al idealismo en un punto concreto: la fundación de una escatología basada en la esperanza de redención en alguna forma de lo absoluto; así como también, que el tratamiento estético de la idea de belleza en la novela presente una gran variación respecto al clasicismo al estilo de Winckelmann. En este punto, la monografía estudia las tensiones de la novela, señalando las aporías internas del ideal de belleza del héroe (la ansiada unificación con la naturaleza), con el fin de mostrar a su vez, la amplitud formativa de la propuesta de la novela. Aquí, la crítica al clasicismo de Winkelmann no se reduce a preceptos abstractos de creación, sino al reconocimiento de los impulsos artísticos desde los que se construye la subjetividad del héroe y que son una propuesta de formación (*Bildung*), a través de la afirmación lúcida de los impulsos creadores del héroe.

La diferencia entre el idealismo e *Hyperion* se dilucida al analizar cómo la frase schilleriana de *Hyperion*, el héroe, “lo que ayer fue naturaleza, es hoy el ideal”, no funda una escatología que espera la redención en una naturaleza pura o la total unión sujeto-objeto, al estilo del idealista objetivo Schelling, sino que tal frase tiene que ser pensada desde la profundidad del proyecto educativo del idilio si bien, en la obra, el ideal se determina como contradicción y tensión permanente con la realidad, constituyéndose así en un directo antecedente de la dialéctica hegeliana (Dieter, 1994). Cuando Hölderlin intenta llevar ese ideal a su vida sensible en la novela, contrario a la fundación de una filosofía romántica (Cf. Abrams), lo que se presenta es un reconocimiento realista del devenir histórico de todo ideal y una radical despedida del ideal de renacimiento del mundo clásico griego, en el poetizar elegíaco.

**Arévalo, Claudia. “*El alienista* de Machado de Assis: parodia del discurso científico y de la omnipotencia de la razón”. 2005.**

**Director: Diógenes Fajardo Valenzuela, Profesor Asociado, Universidad Nacional de Colombia.**

Esta monografía enmarca *El alienista* dentro del contexto histórico y filosófico del Brasil decimonónico y recalca la posición crítica que asume Machado de Assis frente a la doctrina positivista imperante en la época. Los preceptos de esta filosofía, determinantes en la conformación de la república brasileña, fueron responsables no sólo de la nueva organización de las instituciones políticas sino que, al trazar los parámetros epistemológicos de las diversas disciplinas que se ocupan del ser humano, establecieron un régimen de verdad sustentado en investigaciones dudosas y teorías arbitrarias que legitimaron el poder hegemónico.

En *El alienista*, los contenidos teóricos de la psicología y de la psiquiatría, así como el objetivo real de estas ciencias son puestos en entredicho a través de la recreación ficcional de la fundación del primer asilo existente en el pueblo fluminense de Itaguaí.

Abordar el texto machadiano a partir de las tesis foucaultianas sobre sujeto, saber y poder y, en particular, desde los expuesto en la *Historia de la locura en la época clásica*, permite analizar con profundidad el carácter paródico del cuento con respecto al discurso científico. En *El alienista* el personaje de Simón Bacamarte encarna al científico intransigente que emplea los conceptos médicos para instaurar una política excluyente basada en el paradigma de la normalidad mental; a través de esta figura caricaturesca se hace explícito cómo la ciencia, elevada a la categoría de saber supremo, se torna un discurso opresor que sustenta un rígido orden social en el cual se ponen en juego diversas teorías y prácticas discriminatorias orientadas a garantizar un control absoluto de la población.

**Rubiano Díaz, Martha Lucía. “La reescritura de la historia en *La tejedora de coronas*”. 2005.**

**Directora: Luz Mary Giraldo, Profesora Asociada, Universidad Nacional de Colombia.**

Esta monografía pretende ofrecer un acercamiento crítico a *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa, como una novela que reescribe la historia y se inscribe dentro de la llamada nueva novela histórica o novela histórica contemporánea. Teniendo en cuenta las características de la nueva novela histórica, este trabajo propone como hipótesis que en *La tejedora de Coronas* hay una reescritura de la historia y una crítica a la historia oficial; para ello el novelista emplea diferentes recursos narrativos: juegos especulares, la carnavalización, la metaficción, la ironía y lo burlesco, el entrecruzamiento de líneas temporales y el narrador en primera persona. Al abordar el estudio se entendió que la novela propuesta contiene elementos de “representación histórica” que pueden leerse desde el dialogismo y la intertextualidad.

En el primer capítulo se expone la aparente contradicción entre ficción e historia, tomando como referente teórico las reflexiones de Noé Jitrik en torno a literatura e historia y novela histórica. Se retoman las nociones de referente y referido para entender la doble construcción que implica la ficcionalización de la historia, ya que el referente es la representación histórica del discurso oficial, mientras que el referido es la reelaboración del material histórico mediante procedimientos narrativos. De esta reconstrucción del referido se derivan las nociones de contexto y cotexto que establecen la relación entre líneas temporales cercanas o disímiles, en las cuales se denota un vínculo entre pasado, presente y futuro.

En el segundo capítulo se analiza detenidamente aspectos como el carácter histórico que se ficcionaliza, además de la preeminencia y papel del pasado en la novela histórica expuestos en el texto *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del Siglo XX* de María Cristina Pons. Este capítulo muestra la tensión existente entre época colonial e ilustrada, además del contexto social, político y cultural descrito en la novela. Se examina “la marginalidad” de la protagonista principal, Genoveva Alcocer, quien se resiste a las imposiciones de su época por ser hija de América y mujer. Se aborda también la irrupción de la historia en la vida individual del personaje femenino, la estructura de la intriga en la ficción, que se deriva

precisamente de la subordinación de la vida privada de Genoveva Alcocer a lo colectivo. Luego se describe cómo el eje estructural de la construcción discursiva está íntimamente ligado a la noción de cronotopo explicada por Bajtin. Así encontramos: el encuentro en el camino, el viaje, el viaje a la luz del conocimiento, lo individual y lo colectivo, como indicios de las relaciones espacio-temporales y su incidencia en la vida del personaje.

Por último, en el tercer capítulo se retoma, de Seymour Menton, María Cristina Pons y Fernando Ainsa, los rasgos que caracterizan, desde cada postura teórica, a la novela histórica reciente para luego seleccionar algunos de ellos y ejemplificar la manera como el novelista de *La tejedora de coronas*, utiliza los recursos estilísticos para revisar la historia y reescribirla desde la creación artística.

**Suárez, Mónica Lucía. “Las cosas de la casa de Celso Román: una aproximación a la poética del espacio”. 2004. Director: Jorge Enrique Otálora, Profesor Asociado, Universidad Nacional de Colombia.**

Al abordar la obra de Celso Román se posibilita un acercamiento al mito contemporáneo a través de una poética de las cosas que conviven en medio de una explicación mágica y una existencia real. El lenguaje permite que el objeto cobre vida y ese encuentro entre mito y lenguaje, hace que se construya una figuratividad palpable. Teniendo como marco la figuración poética de los espacios y los objetos, a los cuales les damos atributos simbólicos que nos llevan a conjugar la prosa poética y la construcción de la intimidad, podemos demostrar que, la obra de Celso Román no puede ser considerada solamente un libro didáctico para un público infantil, sino una obra que puede ser teóricamente analizable en el campo de la literatura.

**Sierra Novoa, Carolina. “La antología como propuesta histórica y crítica de la literatura”. 2004. Directora: Carmen Elisa Acosta Peñaloza. Profesora Asociada, Universidad Nacional de Colombia.**

Este trabajo tiene como objeto interpretar la antología como una propuesta de historia y crítica de la literatura. Muy pocos estu-

dios teóricos se han detenido a pensar la antología como una forma textual que aporta significativamente al terreno de la crítica y la historia literaria, e incluso alcanza a colindar con estos géneros. Convertirla en un proyecto de estudio para la ciencia literaria, tal como lo propone Claudio Guillén, explica hasta qué punto las capacidades que se le atribuyen influyen en las actitudes y en las maneras de aproximarse a los textos literarios del público lector. En algunos momentos la antología puede ocupar el lugar de las historias, los manuales o las enciclopedias literarias y, desde la antigüedad, ha sido un mecanismo de selección, instaurador de cánones y autoridades. En este sentido, es posible asumirla como una alternativa para historiar e interpretar críticamente la literatura.

Esta monografía aborda la forma como cuatro antologías del cuento hispanoamericano del siglo xx exponen una perspectiva histórica y crítica sobre el desenvolvimiento de este género en el continente. Estas antologías son: *El cuento hispanoamericano*, antología histórico-crítica hecha por Seymour Menton (1964); *Narrativa Hispanoamericana 1816- 1981- Historia y Antología*, de Ángel Flores (1983); *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo xx*, de José Miguel Oviedo (1992); y *El cuento hispanoamericano contemporáneo* de José Luis de la Fuente y Carmen Casado (1993). La intención primordial de estas antologías es evidenciar la madurez y la evolución del cuento hispanoamericano escrito durante siglo xx, considerado secundario con respecto a la novela del continente. Optan así por canonizar un género que un sistema de normas literarias ha subvalorado como periférico pero, por otro lado, definen formas de expresión del mismo que presentan características estéticas diferentes, entre las que hay tensiones. Se puede apreciar, entonces, cómo la irrupción de las vanguardias extranjeras y la introducción en la escena literaria de las producciones artísticas de Borges, Asturias o Carpentier significa un cambio de perspectiva, que se traduce en la instauración de nuevas poéticas que marcan el derrotero de importantes vertientes narrativas. La selección de ciertas obras, los parámetros que sobresalen a la hora de interpretarlas, las propuestas de periodización que subyacen en estas antologías develan una noción teórica y crítica sobre el objeto de estudio. Identificar una vanguardia latinoamericana, no subsidiaria sino autónoma con respecto de la vanguardia europea, tal como lo hace José Miguel Oviedo en su antología, coincide con propuestas críticas como las de Ángel Rama y Alejandro Losada que se oponen a

posturas que privilegian las innovaciones aportadas por las literaturas extranjeras sin valorar las operaciones inventivas, propias de la literatura del continente, fundamentadas en la potencialidad reinterpretadora de su tradición. Es así como el antólogo asume su función de crítico e historiador de la literatura; su recepción, como la de cualquier otro lector, está mediada por su subjetividad, por sus intereses, pero ante todo por su horizonte de expectativas, en el que interactúan los referentes de sus lecturas pasadas, las convenciones poéticas que privilegia y por las que instituye su sistema de valoración, y su definición de literatura. La existencia de antologías diferentes no se debe al antojo de los antólogos por manifestar sus preferencias literarias. El influjo de la antología en el público lector, su capacidad de incidir en sus lecturas, en proponerlas, hace que su participación en el terreno de la crítica y la historia literaria sea más que evidente.

**Sánchez Osorio, José Francisco. “La crítica literaria de Paul de Man”. 2004.**

**Directora: Patricia Trujillo, Instructora Asociada, Universidad Nacional de Colombia**

Paul de Man fue uno de los mentores de la denominada “Escuela de Yale”, cuyos trabajos se reconocen por su postura desconstruccionista. Siguiendo los lineamientos de la desconstrucción, la crítica de Man es consciente de dos cosas: primera, que no es posible construir un modelo tropológico que sea epistemológicamente seguro, ya que toda retórica crea un desplazamiento constante del sentido, y, segunda, que el papel de la crítica es mostrar las fluctuaciones de sentido presentes en todo discurso, bien sea calificado como literario o no. Éste es el papel del análisis lingüístico y retórico defendido por de Man, ya que pone en evidencia los mecanismos discursivos de las ideologías (entendidas como la confusión categorial entre realidad y ficción), y, en este sentido, halla un contacto directo con la realidad. Tal análisis lingüístico se basa, a su vez, en la idea de “materialidad”, concepto que hace referencia a la dimensión prosaica del lenguaje y que puede entenderse en dos vías concomitantes: como la dimensión técnica de la escritura, y como un hecho que tiene lugar en la historia y que la inscribe en el curso de los acontecimientos. Este concepto sirve a de Man para

enfrentar las críticas que lo tildan de falto de contacto con la realidad. Tres pueden ser las características y tareas que se pueden atribuir a la crítica literaria de Paul de Man. Primero, explica las confusiones de sentido en los textos a través de la investigación retórica. Segundo, desenmascara las ideologías a través de la distinción tajante entre la realidad empírica y el mundo creado a través del lenguaje. Tercero, reconoce su textualidad y, por tanto, su falta de estabilidad epistemológica.

**Salamanca, Hernando. “El mal de ausencia como elemento esencial en la creación artística de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor”. 2004.**

**Directora: María del Rosario Aguilar, Profesora Asistente, Universidad Nacional de Colombia.**

Este estudio resalta el papel que Jorge de Montemayor le dio al mal de ausencia, al ubicarlo como el eje central de su novela. Varios matices confluyen alrededor de este elemento, relacionados con las ideas neoplatónicas, la magia y la naturaleza. El pastor idealizado muestra los rasgos que la literatura pastoril toma de textos clásicos antiguos, resultado de las ideas del humanismo y del Renacimiento que tanto auge tenían en el siglo XVI español.

Montemayor toca aspectos cercanos a lo íntimo del ser humano, indagando en la tristeza y la nostalgia presentes cuando el ser amado está ausente o no responde al amor de quien le quiere. El verdadero amor se fortalece en el sufrimiento como resultado del diálogo con las ideas neoplatónicas, donde el mal de ausencia se acomoda en su trono y surgen, así, las lágrimas, el desamparo y los lamentos del enamorado cuyo único remedio válido es encontrar el amparo del ser que ha idealizado. La magia lucha contra el mal de ausencia, porque es la única forma de derrotar un sentimiento que ha echado raíces en el enamorado. Aun así, al final del libro persiste la presencia del mal de ausencia, que no ha sido vencido sino únicamente adormecido.