



Cervantes global

Francisco Ramírez Santacruz
Antonio Sánchez Jiménez (eds.)



Francisco Ramírez Santacruz
Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

Cervantes global



Ediciones de Iberoamericana

136

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Daniel Escandell Montiel

Universidad de Salamanca

Enrique García-Santo Tomás

University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González

Yale University, New Haven

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

Daniel Nemrava

Palacky University, Olomouc

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Cervantes global

Francisco Ramírez Santacruz
Antonio Sánchez Jiménez
(eds.)

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2022

La versión de acceso abierto de este libro se ha publicado con el apoyo
del Fondo Nacional Suizo para la Investigación Científica



Esta obra está bajo un licencia de Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.
Para más información consulte
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación
de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción
prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si
necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com;
91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2022
Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2022
Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-312-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-382-8 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-383-5 (e-Book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693835>

Depósito Legal: M-20547-2022
Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

Francisco Ramírez Santacruz/Antonio Sánchez Jiménez INTRODUCCIÓN. CERVANTES GLOBAL.	9
David Álvarez Roblin <i>François Filleau de Saint-Martin, primer continuador francés del Quijote</i> <i>(París-Lyon, 1965)</i>	11
José María Balcells <i>El Quijote y la poesía española de la segunda mitad del siglo XX</i>	37
Chul Park <i>El Quijote en Corea: de mentecato a héroe</i>	55
Antonio Cortijo Ocaña <i>Cervantes y América: el ethos del caballero anacoreta</i>	63
Yangyou Fang y Christina Lee <i>La China del Quijote, el Quijote de la China</i>	83
Ruth Fine <i>Especularidades en el universo literario cervantino: el caso de la conversión</i>	105
Isaac Canton <i>Saberes frágiles. El vidrio en El licenciado Vidriera, de Miguel de Cervantes.</i> . .	127
Wolfram Nitsch <i>El rocín terco y el caballo mágico. Don Quijote como jinete</i>	143
Eduardo Olid Guerrero <i>Españoles anglicanizados e ingleses españolizados en Cervantes</i>	161

Francisco Ramírez Santacruz	
<i>La retórica de la seducción o la seducción de la retórica en el Quijote: Dorotea y don Fernando</i>	177
Stephen Rupp	
<i>Cervantes y las ficciones poéticas: Dulcinea y Luscinda en Don Quijote</i>	191
Adrián J. Sáez	
<i>Póker de ases: el canon de reyes de Cervantes</i>	211
Juan Diego Vila	
«¿Qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos?» <i>Coordenadas mesiánicas del libro IV del Persiles</i>	233
SOBRE LOS AUTORES	289

INTRODUCCIÓN. CERVANTES GLOBAL

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
Université de Fribourg

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Aunque en 2017 concluyeron las efemérides cervantinas, las actividades y publicaciones en torno a Miguel de Cervantes no han disminuido y se mantienen a un ritmo vertiginoso, lo que confirma que la obra del alcalaíno es uno de los motores más pujantes del hispanismo. El cervantismo es, por definición, heterogéneo, multinacional y polémico. En *Cervantes global* nos complace ofrecer trece contribuciones escritas por destacados cervantistas de universidades de Alemania, Argentina, Canadá, Corea del Sur, España, Estados Unidos, Francia, Israel, Italia y Suiza que pretenden ser una muestra del cervantismo mundial. Hemos querido reunir enfoques y metodologías disímiles, pero complementarios. En ese sentido, nuestro libro no solo busca establecer un diálogo entre distintas nociones y categorías críticas, sino también aspira a promover una actitud autorreflexiva y autocrítica dentro del cervantismo. En imposible resumen constan, sin perjuicio de otras afinidades electivas: estudios que abordan el impacto del *Quijote* en la poesía española de la segunda mitad del siglo xx (José María Balcells) o que estudian las continuaciones francesas del *Quijote* en el siglo xvii (David Álvarez Roblin); aproximaciones que se detienen en algunas de sus destacadas figuras femeninas, como Dulcinea y Luscinda (Stephen Rupp) o Dorotea (Francisco Ramírez Santacruz); que indagan sobre el tema ecuestre en el *Quijote* (Wolfram Nitsch) o que profundizan sobre el canon de reyes cervantinos (Adrián J. Sáez); que exploran la relación literaria de Cervantes con Corea (Chul Park) o con China (Yangyou Fang y Christina Lee) o que estudian el *Quijote* a la

luz del ideal del nuevo caballero cristiano de Ramon Llull (Antonio Cortijo Ocaña); que abordan algunas *Novelas ejemplares* como *El licenciado Vidriera* a partir de la historia material (Isaac Canton) o como *La española inglesa*, examinando cómo Cervantes reformula la imagen de los ingleses (Eduardo Olid Guerrero). Finalmente, el libro incluye también análisis que se detienen en el *Persiles* para revelar sus coordenadas mesiánicas (Juan Diego Vila) o que brindan una visión global de la obra cervantina a partir de la temática de la conversión (Ruth Fine). No nos cabe la menor duda de que cada uno de estos trabajos abre nuevas perspectivas para futuras investigaciones.

A todos los colaboradores, sin cuya dedicación, entusiasmo y paciencia este volumen no habría visto la luz, les queremos expresar nuestro profundo agradecimiento. Su amistad nos honra.

FRANÇOIS FILLEAU DE SAINT-MARTIN,
PRIMER CONTINUADOR FRANCÉS DEL *QUIJOTE*
(PARÍS-LYON, 1695)

DAVID ÁLVAREZ ROBLIN
Université de Picardie Jules Verne

Este artículo quisiera contribuir al redescubrimiento de una obra hoy casi olvidada. Me refiero a la primera continuación francesa del *Quijote*, debida a François Filleau de Saint-Martin. Saint-Martin ha pasado a la posteridad como traductor de la obra de Cervantes, de la cual ofrece una versión elegante, pero mucho más libre que la traducción anterior de Oudin y Rosset¹. Sin embargo, la mayor licencia que toma este nuevo intérprete con respecto a la obra original es la que afecta al final de la misma: la versión de Saint-Martin, en efecto, hace caso omiso de la muerte de don Quijote que acaba venciendo la melancolía, dejando abierta la posibilidad de nuevas aventuras.

Aunque el traductor-continuador tarde en hacer efectiva esta virtualidad, su continuación se publica por fin, junto con una reedición de su traducción, en 1695. Esta nueva entrega de la gesta quijotesca presenta múltiples intereses: refleja cierta inflexión en la recepción de la novela cervantina en Francia y constituye asimismo un vector importante de dicha evolución, propiciada por sus numerosísimas reediciones². Pero esta obra híbrida expresa sobre

¹ Oudin traduce la primera parte del *Quijote* en 1614 y Rosset la segunda en 1618. La traducción de Oudin es escrupulosísima; aunque la de Rosset diste mucho de serlo tanto, sigue siendo fiel en conjunto. Acerca de estas dos primeras traducciones francesas, ver Bardón (1931: 23-54) y Cioranescu (1983: 533-535).

² No he podido registrar todas las ediciones y reediciones de la continuación de Saint-Martin, pero podrían llegar en total a unas cincuenta entre 1695 y 1830 según puede inferirse del estudio de Bardón (1931: 342). En 1695 la obra aparece casi simultáneamente en París, a cargo del librero Claude Barbin, y en Lyon, a expensas de Thomas «Amaubry» (o más

todo la visión personal que tenía del universo cervantino uno de sus lectores más fervientes —su propio traductor—, convertido al final de su vida en un tipo peculiar de escritor, situado a medio camino entre admirador, colaborador y émulo literario. ¿De qué pistas narrativas —explícitas o implícitas— se vale Saint-Martin para «ensanchar» la historia? ¿Cómo evolucionan don Quijote y Sancho bajo su pluma? ¿Qué estrategias lleva a cabo el traductor-continuator para tratar de existir ahora en tanto que creador? Estas son algunas de las preguntas a las que quisiera tratar de responder, aunque sea tan solo de forma provisional.

A modo de preámbulo, presentaré brevemente al autor y resumiré la trama de la obra, que, hasta hace poco, tendía a confundirse con la de Robert Challe, otro continuador francés que remató la secuela inacabada de Saint-Martin unos veinte años después³. Luego de ello, analizaré la obra «sanmartiniana» bajo tres ángulos complementarios: primero, examinaré cómo el continuador trata de conciliar la necesidad de crear una continuidad con el *Quijote* cervantino con la voluntad de renovar las aventuras de la pareja Quijote-Sancho; me detendré después en la caracterización y la evolución de ambos protagonistas, que reflejan una voluntad de independizarse gradualmente de su modelo; y, por fin, terminaré este recorrido centrándome en dos episodios clave en los que culmina todo el proceso descrito anteriormente.

probablemente «Amaulry»), asimismo librero. A partir de entonces será reeditada muchísimas veces, siempre junto con la traducción de Saint-Martin, pero como si se tratara de una misma y única obra escrita por Cervantes. Este proceso durará aproximadamente hasta que la nueva traducción de Viardot, publicada en 1836, destrone a la de Saint-Martin como texto de referencia.

³ Suscribo plenamente a la hipótesis propuesta por Jacques Cormier (2010) según la cual Filleau de Saint-Martin solo es el autor de esta primera continuación inacabada y que quien la terminó en 1713 fue Robert Challe. Este enfoque peculiar justifica en mi opinión una nueva mirada sobre la continuación de Saint-Martin que trate de entender cuál era su proyecto de escritura, independientemente del texto de Challe, mirada que, por cierto, da a las aventuras quijotescas una orientación y un sentido muy distintos.

PREÁMBULO: AUTORÍA Y RESUMEN DE LA OBRA

Muy poco se sabe de François Filleau de Saint-Martin (1632-¿1694?), eclipsado en parte por el aura de su hermano, Nicolas Filleau de la Chaise, destacada figura de los círculos jansenistas y conocido editor de los *Pensamientos* (*Les pensées*) de Pascal⁴. De hecho, parece un tanto paradójico que François Filleau, afín como su pariente a los austeros seguidores de Jansenius y a la abadía de Port-Royal, se haya interesado por una obra como el *Quijote* y más aún que su objetivo explícito haya sido ofrecer entretenimiento a los lectores⁵. Pero lo que quizá resulta aún más sorprendente es que un hombre con semejante perfil ideológico haya suprimido toda idea de desengaño al final de la obra, reduciéndose el momento en que el protagonista recobra la razón a unas pocas y elípticas líneas, introducidas de forma abrupta. Estas se limitan en efecto a una crítica minimalista de las novelas de caballerías, que debilita el posible alcance moral de la obra:

A pesar de todo lo que le dijeron, don Quijote no dejó de seguir soñando ni de estar enfermo; pero al fin se curó y recobró el juicio, hasta tal punto que lo admiraban sus vecinos y venían a consultarlo; de tal modo que parecía que solo se había vuelto loco para dar a entender que los libros de caballerías son puras impertinencias y cuán peligrosa resulta su lectura⁶.

⁴ Acerca de la biografía de Filleau de Saint-Martin, véanse los estudios de Bardón (1931: 328-330) y Pouliot (1936). En cuanto a Pascal, era por entonces uno de los más feroces fustigadores de los jesuitas, a quienes asimilaba a los «laxistas» en el terreno moral, como se desprende de su obra *Cartas al provincial* (*Les Provinciales*), publicada en varias entregas, de forma anónima, entre 1656 y 1657.

⁵ Eso dice al menos en su dedicatoria al Delfín, que encabeza la obra: «j'ay simplement pensé à tâcher de vous divertir» (citado por Bardón, 1931: 330).

⁶ «Ils eurent beau dire tous, Don Quichotte n'en fut ni moins rêveur, ni moins malade; Mais il guérit enfin et retourna dans son bon sens, jusqu'à être consulté et admiré de tous ses voisins; Si bien qu'on eût dit qu'il n'était devenu fou, que pour faire voir que les livres de chevalerie sont de pures impertinences, et combien il est dangereux de s'attacher à les lire». A partir de este momento, situado en el capítulo 73 de la segunda parte de su traducción del *Quijote*, Saint-Martin ya no sigue el texto de Cervantes sino que se convierte en continuador, en contra de lo que afirma la portada de cada uno de los tomos de esta supuesta traducción, prolongada en realidad por una doble secuela. A falta de edición moderna de la continuación

En este desenlace abreviado y reescrito por Saint-Martin no tenía cabida Alonso Quijano y eso mismo constituye la puerta de entrada para nuevas aventuras. Al inicio de la continuación alógrafa los lectores descubren a un don Quijote que parece haber recobrado enteramente el juicio tras un breve periodo de convalecencia, pero durante una partida de caza se apoderan de él unas fiebres que ya anuncian su recaída. El proyecto de una nueva salida está todavía en ciernes cuando el ingenioso hidalgo recibe la visita inesperada de don Fernando y Dorotea, que serán los disparadores de su locura. A partir de entonces todo se acelera: secretamente don Quijote arma a Sancho caballero en una aparcería y, acto seguido, ambos salen de nuevo a la aventura. Durante su primera empresa, en la que se enfrenta con un grupo de avestruces, el caballero novel recibe un fuerte golpe en la cabeza y debe ser atendido en la casa más cercana, que resulta ser la de Quiteria. En cuanto al cirujano que cuida del herido —un tal Grisóstomo— es tachado por Sancho de «nuevo [médico] Tirteafuera», guiño evidente al famoso episodio de la ínsula Barataria.

Como en la novela cervantina, no faltan historias intercaladas, más o menos engarzadas con la historia principal. Quiteria les cuenta a los protagonistas la historia de Leonor, una sobrina de Camacho el rico, que se ha casado —para desgracia suya— con un tal Osorio, celoso patológico. Al día siguiente, don Quijote sale de paseo y se topa sin saberlo con este marido tiránico, al que da una fuerte paliza tomándolo por un ladrón, lo que, irónicamente, lleva a este último a enmendarse. Don Quijote quiere defender luego la belleza de Quiteria al modo del paso de armas, cuando se cruza con una gitana a la que ofrece su amparo, antes de ser engañado por un falso ermitaño que le roba su montura en un bosque vecino. Sancho, el caballero novel, también se lleva varios disgustos y ambos protagonistas están desalentados, casi a punto de regresar a su aldea, cuando descubren una fragua en

de Saint-Martin utilizo en mi estudio la edición de 1832 publicada por A. Hiard, que atribuye, como todas las ediciones anteriores, la totalidad de la obra a Cervantes. La verdad es que, a partir del tomo 6 (cap. 73, p. 79) y hasta el tomo 7 (cap. 32, p. 179) es Saint-Martin quien toma el relevo del novelista español, siendo la parte final del tomo 7 y la totalidad del tomo 8 la obra de Robert Challe, otro continuador. Para la cita, ver por tanto Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, 1832, vol. 6, cap. 73, p. 79. En adelante siempre citaré el texto por esta edición, indicando tomo, capítulo y página (o páginas) correspondientes.

la que se oculta un grupo de malhechores. Don Quijote, envalentonado por este descubrimiento, exige penetrar a solas en esta «boca del infierno», pero será la intervención de Sancho la que acabará de ahuyentar a los bandidos, permitiéndole al caballero veterano salir victorioso de la empresa.

A poco de dejar la fragua, los dos compañeros se topan providencialmente con un paje de los duques a los que Sancho escribe una carta para anunciarles su adscripción a la caballería. Casi acto seguido, don Quijote salva la vida de Eugenia, una mujer que descubre atada a un árbol, en medio del bosque, que pronto les cuenta su historia: la dama desvela su condición de condesa acosada por sus dos cuñados y enumera los peligros que ha sufrido desde que, aquella misma mañana, ha salido de su casa en busca de Valerio, su marido, conde de Ribeyra. En agradecimiento, los dos aristócratas reciben a don Quijote y Sancho en su palacio, y allí el caballero novel le roba cada vez más protagonismo a don Quijote. Una mañana en que ha salido al alba con la intención expresa de mantener la belleza de Eugenia al modo del paso de armas —como lo había hecho anteriormente el mismo don Quijote con la gitana—, Sancho es víctima de una burla: se topa con un falso gigante llamado Parafaragaramus que lo desafía, aunque este sea tan espantoso cuanto cordial. Ambos antagonistas acuerdan no empezar el combate antes de haber compartido una abundante merienda campestre, pero son interrumpidos por el ruido de una pelea. Encubiertamente, deciden seguirles los pasos a estos nuevos contrincantes, que resultarán ser franceses. En una venta próxima, una mujer empieza a contar las razones de su venida a Castilla, pero su relato se interrumpe antes de que se haya dilucidado el misterio.

Así acaba la obra de Saint-Martin, que se publica bajo esta forma en 1695, dejando en suspenso el desenlace de la novela intercalada de Sainville y Sylvie. El otrora traductor muere en efecto antes de haber terminado su continuación que, con toda probabilidad, debía de contar por lo menos con un segundo volumen. El encargado de rematar el trabajo, como hemos visto, será Robert Challe, que al parecer cumple con el cometido del librero Claude Barbin relativamente pronto —en torno a 1702—, pero cuya obra, por razones complejas, solo se publicará en 1713 (Cormier, 2010: 64-83). En cualquier caso, a partir de entonces, las novelas de los dos continuadores franceses siempre se publicarán juntas, unidas con la traducción de Saint-Martin, y serán atribuidas casi siempre a Cervantes.

I. ESTRATEGIAS PARA CONTINUAR Y RENOVAR LAS AVENTURAS

Como se desprende del resumen que antecede, una de las estrategias más visibles utilizadas por el continuador para reanudar el hilo de la narración consiste en reintroducir personajes secundarios del *Quijote* cervantino que se reencuentran con los protagonistas, lo que permite reactivar varias pistas que habían quedado latentes al final de la primera o de la segunda parte. Tal es el caso por ejemplo de la reaparición de don Fernando y Dorotea, ahora convertidos en condes de Albuquerque. Estos habían prometido dar noticias al cura y al barbero al final de la primera parte (I, 47)⁷, pero nada se sabía de ellos al final de la segunda. Algo semejante ocurre con Quiteria y con el paje de la duquesa, cuyas historias no estaban definitivamente clausuradas al final del *Quijote* de 1615. Esta estrategia contribuye asimismo a tejer cierta impresión de continuidad y crea además todo un horizonte de expectativas. La reaparición de Camacho el rico participa de la misma lógica, pues permite igualmente atar cabos sueltos e hilar una continuidad con la obra primera, siendo aquí otro el interrogante implícito: ¿qué habrá hecho Camacho después de la burla de la que ha sido víctima? ¿Acaso ha emprendido alguna venganza contra Basilio? Sin embargo, resulta significativo que, una vez establecido el vínculo con el hipotexto, el continuador se aleje de él casi de inmediato, desplazando el centro de gravedad de la historia hacia un nuevo personaje salido de su imaginación. Así sucede en efecto con Camacho y Quiteria: Saint-Martin no prosigue las vivencias de los dos personajes cervantinos sino que centra toda su atención en una de sus sobrinas (Leonor) y en su matrimonio infeliz con un marido celoso (Osorio)⁸.

⁷ «Todos se abrazaron y quedaron de darse noticia de sus sucesos, diciendo don Fernando [...] que él asimesmo le avisaría de todo aquello que él viese que podría darle gusto, así de su casamiento como del bautismo de Zoraida y suceso de don Luis y vuelta de Luscinda a su casa» (I, 47). Siempre citaré el *Quijote* de Cervantes por la edición de Rico (2015), indicando parte, capítulo y página. Aquí: I, 47, p. 593.

⁸ En otras ocasiones el modo en que se teje una continuidad es más superficial: se introduce simplemente el nombre de un personaje presente en la primera parte —por ejemplo, Grisóstomo— pero se le adjudica una nueva identidad y una nueva función (en este caso la de cirujano-médico); ocasionalmente, también pueden ayudar a crear esta continuidad ciertos

Otra estrategia consiste en proponer una especie de variación partiendo del esquema de algunas de las aventuras más famosas de la primera o de la segunda parte de Cervantes. Esto ocurre, por ejemplo, cuando don Quijote se topa con una vieja gitana (capítulo 18) mientras está defendiendo la belleza de Quiteria al modo del paso honroso, en un episodio que recuerda de forma precisa el encuentro con los mercaderes toledanos. Una buena prueba de ello es que el caballero pide a los incrédulos que juren sin «haberla visto» estructurándose toda la escena entorno a una oposición entre razón y fe que recuerda sin lugar a dudas la que aparecía en el capítulo 4 del *Quijote* de 1605⁹. Lo mismo ocurre en numerosos episodios, como el encuentro con Osorio (ubicado en el mismo capítulo), a quien don Quijote da una paliza antes de amarrarlo a un árbol pidiéndole que escarmiente, situación que recuerda, aunque de forma invertida, el episodio de Andrés (I, 4). En ambos casos el protagonista imparte una justicia paradójica, pero, en el caso del joven pastor, la intervención del caballero empeoraba la situación de la víctima a la vez que humillaba al amo inocente (Redondo, 1998: 307-323), mientras que, en el caso de Osorio, don Quijote contribuye a restablecer el orden y lleva incluso al infractor a una auténtica enmienda.

Sin embargo, para construir las nuevas aventuras de don Quijote y Sancho, Saint-Martin no se limita a establecer un diálogo intertextual con las dos partes del *Quijote* cervantino, sino que parece convertir algunas de las *Novelas ejemplares* en una especie de hipotexto segundo, y algo semejante ocurre con otras obras novelescas españolas, conocidas casi todas por el público francés de aquel tiempo. No cabe duda de que en varias ocasiones el continuador parece tener en mente las novelas de Cervantes (traducidas al francés por Rosset y d'Audiguier en 1615)¹⁰, sin que sepamos claramente si se trata de una reminiscencia involuntaria o de un guiño deliberado a los lectores: por ejemplo, tras haber sido curado en casa de Quiteria, Sancho sueña

objetos, como por ejemplo el vestido de caza verde que la duquesa le había regalado a Sancho y que este luce en varios episodios de la obra de Saint-Martin.

⁹ Recuérdense las palabras que don Quijote dirige a los mercaderes de Toledo, cuya resonancia religiosa parece evidente: «La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender» (I, 4, p. 74).

¹⁰ Acerca de la recepción y de la traducción de las *Novelas ejemplares* en Francia en el siglo XVII, ver Hainsworth (1933).

que le han cortado la cabeza y que se la han remplazado por una de vidrio¹¹; Osorio, el marido celoso, parece ser un avatar de Cañizares (el celoso extremeño), tanto más cuanto que su mujer se llama Leonor, casi igual que en la novela cervantina; por si fuera poco, el celoso patológico manda desollar un perro que se ocultaba en la habitación de su mujer, conectando acaso con los malos tratos recibidos por Berganza —por cierto, un hombre convertido en perro— a lo largo de sus andanzas. En cuanto a los gitanos con los que don Quijote se topa por el bosque (capítulo 18), no puede descartarse que tengan alguna relación con el universo de *La gitanilla*, aunque, en el texto de Saint-Martin, estos no se presten a ningún tipo de idealización.

Otra obra que el continuador parece tener en mente es el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, adaptado en Francia por Sébastien Brémond en 1695, pero traducido previamente al francés por Jean Chapelain (en 1600 para la primera parte y 1620 para la segunda). Las reminiscencias de la obra de Alemán son especialmente perceptibles en dos momentos clave de la obra. Al principio de la misma, Sancho cae en un pesebre y luego en el fango, del que llega a ingerir unos sorbos en un episodio escatológico que no deja de recordar una de las más famosas desventuras del pícaro alemaniano en Roma; concretamente, el capítulo en el que, después de requebrar a Fabia (a petición de su amo) y a Nicoleta (en provecho propio), el protagonista es arrastrado por un puerco en el lodo y pasa toda la noche embadurnado de excrementos¹². Esta relación intertextual incluso parece prolongarse en el capítulo siguiente en el que, durante su velada de armas, Sancho mata a un cerdo engañado por la oscuridad de la noche (capítulo 8). El segundo vín-

¹¹ «Ils ont ouvert toutes mes blessures, ils m'ont foulé sur le ventre et partout, et un des enchanteurs, après m'avoir coupé la tête, m'en a mis une de verre, parce que je n'ai pas voulu renoncer à la chevalerie [...]. Me voilà bien à cette heure, avec une tête de verre!» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 14, p. 162).

¹² «En se retournant sur un banc où il s'était couché, il tomba à bas, et si malheureusement, qu'il se trouva dans une auge où mangeaient dans le même temps des cochons. [...] le pauvre Sancho, à peine éveillé, était assez embarrassé à se défaire du margouillis qu'il avait avalé, et qui, se mêlant avec son dîner, et lui troublant la digestion, lui donnait d'étrangers nausées» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 7, p. 118). El episodio del *Guzmán* correspondiente, en el que el pícaro queda convertido en «un bulto de lodo», se encuentra en Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, pp. 426-431.

culo con la obra de Mateo Alemán tiene que ver más bien con don Quijote, en boca del cual pone el continuador dos largas arengas, contra la soberbia de los poderosos y contra la corrupción de la justicia¹³, que más recuerdan las críticas desengañadas de Guzmán que el pomposo discurso del caballero cervantino sobre la Edad de Oro (I, 11).

No obstante, las reminiscencias más enigmáticas son las que parecen provenir del *Quijote* de Avellaneda, obra que solo será adaptada al francés una década después por Alain-René Lesage¹⁴, lo que no impide, empero, que Saint-Martin haya podido previamente tener noticia de ella, como se confirmará en adelante. La misma idea de convertir a Sancho en caballero, que sirve de hilo conductor a la obra de Saint-Martin, se hallaba ya en la continuación apócrifa. También podrían proceder de Avellaneda algunos pasajes escatológicos que el traductor-continuador francés asocia al campesino, sobre todo al principio de su obra. Por fin, en algunos de los episodios aludidos más arriba —como el de la vieja gitana—, también afloran posibles reminiscencias avellanedescas. Dicha gitana, en efecto, presenta ciertas similitudes con Bárbara la mondonguera, una mujer poco agraciada y entrada en años que el don Quijote apócrifo conoce en un pinar y toma por Zenobia, reina de las Amazonas:

La mujer era tal que pasaba de los cincuenta, y, tras tener bellaquísima cara, tenía un rasguño de a jeme en el carrillo derecho, que le debieron de dar siendo moza por su virtuosa lengua y santa vida. El soldado la fue a desatar diciendo:

—Yo le juro a vuestra merced, señor caballero, que la dueña que está aquí no tiene cara de reina Zenobia, si bien tiene el talle de Amazona; y, si no me engaño, me parece haberla visto en Alcalá de Henares, en la calle de los Bodegones, y se ha de llamar Bárbara la de la cuchillada (Avellaneda, *Segundo tomo*, 2014, cap. 22, p. 236).

Saint-Martin, por su parte, describe a la gitana en estos términos:

¹³ Ver Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 5, pp. 107-108 y vol. 7, cap. 28, pp. 54-57.

¹⁴ *Nouvelles Aventures de l'admirable don Quichotte*, Paris, Claude Barbin, 1704.

Trajeron entonces a una gitana de unos sesenta años, con la piel color de olivo de España, con el pelo tan oscuro y casi tan encrespado como el de una negra, un rostro como la hoja de una espada, por lo demás gallardamente aderezada, con cinco o seis plumas de gallo sobre la cabeza, y un collar hecho de granos de vidrio en el cuello, que don Quijote tomó por hermosas perlas orientales¹⁵.

En resumen: don Quijote conoce a ambas mujeres en un bosque, ambas son viejas y feas, pero también comparten la condición de embusteras que el caballero toma por princesas o reinas. Más adelante, Saint-Martin recurre a otro arquetipo también utilizado por Avellaneda en relación con el personaje de Bárbara. Me refiero al paradigma literario de la mujer indefensa atada a un árbol, casi desnuda, que grita en busca de auxilio. El continuador español describe así la escena:

—¡Ay señores, por reverencia del que murió por todos, que me quiten de este tormento en que estoy puesta y, si son cristianos, hayan misericordia de mí!

Don Quijote y los demás, que vieron aquella mujer atada de pies y manos, llorosa y desnuda, tuvieron gran compasión de ella (Avellaneda, *Segundo tomo*, 2014, cap. 22, pp. 234-235).

Y en el texto de Saint-Martin:

[Don Quijote] vio a una mujer atada de un árbol, con el cabello desordenado, la ropa hecha harapos y otras señas de haber sido harto maltratada. Movido de compasión, buscaba cómo bajar hasta lo bajo del peñasco para prestar auxilio a aquella mujer, cuyos gemidos bien mostraban que estaba profundamente afligida¹⁶.

¹⁵ «En même temps on amena une Bohémienne de soixante ans, couleur d'olive d'Espagne, avec des cheveux d'un noir de nègre, et presque aussi crépés, un visage à se mirer comme dans une lame d'épée, d'ailleurs gaillardement vêtue, avec cinq ou six plumes de coq sur la tête, et un tour de grains de verre au cou, que don Quichotte prit pour les plus belles perles orientales» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 18, p. 206).

¹⁶ «[Don Quichotte] aperçut une femme attachée à un arbre, les cheveux en désordre, ses habits déchirés, et d'autres marques qu'on lui avait fait d'étranges violences. Touché de compassion, il cherchait le moyen de descendre au bas de la roche pour donner du secours à

No cabe duda de que las circunstancias en las que el don Quijote de Saint-Martin y el de Avellaneda descubren a estos personajes femeninos desamparados son muy similares. En las dos continuaciones, el caballero andante se convertirá además en su redentor, siendo la diferencia esencial que, en un caso, el héroe toma a dicha mujer por una persona de calidad cuando no lo es (en la novela avellanedesca), mientras que, en la obra del continuador francés, se trata realmente de un personaje de alcurnia, pues Eugenia resultará ser una auténtica condensa.

Como bien se ve, para crear la ilusión de una continuidad con la obra primera Saint-Martin no solo se vale de alusiones al *Quijote* de Cervantes, del cual retoma varios personajes secundarios (don Fernando, Dorotea, Camacho, Quiteria, el paje de la duquesa...), sino que amplía la gama de los hipotextos españoles aprovechados al inspirarse en otras obras cervantinas (*Novelas ejemplares*) y en otras obras famosas en la Francia de aquella época, como el *Guzmán de Alfarache*, sin dejar de sacar partido en alguna ocasión de textos menos conocidos, como el *Quijote* de Avellaneda. Su continuación no solo se presenta, por tanto, como heredera de la novela de Cervantes, sino también de todo un grupo de ficciones identificadas como «materia española» que el traductor convertido en continuador reconocía —acaso intuitivamente— como posibles fuentes del *Quijote* cervantino.

II. EXISTIR COMO NOVELISTA

Para existir como escritor, no basta sin embargo con tejer una impresión de continuidad con la obra primera ni con presentarse como un digno heredero de la materia española. Tarde o temprano, todo continuador ha de distanciarse de sus modelos introduciendo inflexiones y, si es posible, proponiendo algunas novedades a los lectores que trata de conquistar.

En la continuación de Saint-Martin, la primera etapa preliminar para justificar un cambio de rumbo y reivindicar un nuevo proyecto de escritura consiste en sustituir a Benengeli por otro cronista, como lo había hecho el

cette femme, dont les gémissemens [*sic*] faisaient bien voir qu'elle avait une douleur profonde» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 26, p. 25).

mismo Avellaneda al inicio de su novela. En ambos casos, este cambio parece plasmar el deseo de apoderarse de una historia ajena. De hecho, el nuevo narrador, llamado Zulema, es un testigo directo de los hechos, ayudado por varios informadores que le proporcionan noticias de primera mano, y su versión puede parecer por tanto más fiable que la de Benengeli. Otra característica sobresaliente es que, desde el inicio de la novela, la autoría de la obra se presenta como colectiva: en efecto, como se indica en el mismo marco de la ficción, es un amigo de Zulema quien remata el texto inacabado de este nuevo historiador. A primera vista Saint-Martin puede dar la impresión de retomar simplemente el juego introducido por Cervantes sobre las distintas variantes de la historia, pero, bien mirado, el francés no insiste tanto en la pluralidad de fuentes como en la pluralidad de autores, lo que modifica el alcance de este juego de máscaras, que bien podría expresar metafóricamente el carácter híbrido e incluso colectivo de su continuación. El otrora traductor parece reconocer aquí implícitamente su deuda con respecto a un antecesor (Cervantes) e incluso varios antecesores (Aleman, Avellaneda...), a la vez que reivindica de este modo su propia contribución a la expansión del mundo quijotesco.

Pero la novedad esencial no es la que afecta a la figura del historiador ficticio, sino la que atañe directamente a la caracterización de los protagonistas. Por lo que se refiere a don Quijote, han de destacarse tres características principales. La primera es que el héroe manchego, en la versión de Saint-Martin, logra verdaderos éxitos y sufre fracasos fingidos: cuando emprende por su cuenta una aventura, don Quijote suele acertar e incluso triunfar —por muy irrisorios que puedan parecer sus éxitos— y cuando yerra, las más veces el fracaso es el fruto de una burla, lo que constituye una evolución no desdeñable con respecto a la versión cervantina. Don Quijote podrá en adelante enorgullecerse por lo menos de tres éxitos notorios: el hecho de suscitar en Osorio (el marido celoso) un auténtico deseo de enmienda, el haber ahuyentado a unos peligrosos bandidos que habían asentado su guarida en una fragua y, por fin, el rescate de Eugenia, a quien salva innegablemente la vida. Aunque entre la primera y la segunda de estas aventuras el protagonista sea víctima de una estratagema, urdida por un falso ermitaño que le roba su cabalgadura, los éxitos del caballero «afrancesado» son mucho más numerosos que sus fracasos cuando termina la obra del continuador francés.

La segunda característica sobresaliente es que don Quijote se presenta ahora como un instrumento de la justicia divina. Esta reivindicación no solo se manifiesta después de la enmienda de Osorio, sino también tras el auxilio ofrecido a Eugenia. En ambos casos el caballero emplea las mismas palabras: él fue un simple «instrumento del cielo» («*instrument du ciel*»)¹⁷. En el segundo caso, el caballero glosa además este nuevo papel de brazo armado de la providencia y de sustituto de la justicia mundana —corrupta e ineficiente— en unos términos que parecen tener por momentos acentos alemanianos:

Don Quijote hizo durante la cena un largo discurso, en el que no tuvo cabida ninguna de las ensoñaciones propias de la caballería andante: habló de la justicia del cielo [...]. De ahí, pasando a las condiciones en particular, se ensañó contra los malos jueces. Infames, dijo, que protegéis el crimen y envilecéis la justicia, que regateáis el precio de la absolución para el culpable condenando en su lugar al inocente; que abusáis de la autoridad que os ha sido conferida, para violar en toda impunidad toda clase de derechos, y que, en lugar de ser los protectores de los bienes de las familias, os convertís en sus raptores¹⁸.

Como en el texto de Alemán, esta dura crítica inscribe directamente en el texto a los destinatarios contra los que están dirigidos sus dardos («protegéis», «envilecéis», «regateáis», etc.). Esta arenga permite medir más en profundidad toda la distancia que media entre el don Quijote que pronuncia el discurso de la Edad Dorada (en el hipotexto de 1605) y el nuevo caballero que aparece en el hipertexto salido de la pluma de Saint-Martin: el tono del nuevo héroe expresa la indignación pero está desprovisto de pomposidad, el alcance de su discurso es más social que poético, y, a diferencia de los pastores

¹⁷ «Don Quichotte leur répondit sérieusement qu'il n'y avait d'autre part que d'être l'instrument dont le ciel avait voulu se servir» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 21, p. 239).

¹⁸ «Don Quichotte fit pendant le repas un long discours, où il ne mêla rien des rêveries de la chevalerie errante: il parla de la justice du ciel [...]. De là, passant aux conditions en particulier, il s'empporta contre les mauvais juges. Infâmes, dit-il, qui protégez le crime et prostituez la justice, qui faites un commerce public de livrer l'innocent à la place du coupable; vous qui abusez de l'autorité qu'on vous a confiée, pour violer impunément toutes les sortes de droits, et qui, protecteurs du bien des familles, en devenez les ravisseurs» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 28, pp. 54-55).

cervantinos («embobados y suspensos»)¹⁹, los oyentes de su diatriba parecen adherirse esta vez a lo que proclama el hidalgo-caballero. Aunque don Quijote siga burlado por momentos, en la obra de Saint-Martin varios personajes reconocen que no carece de grandeza —es «admirable» como reza el mismo título de la obra—, de modo que en adelante resultará más fácil para los lectores identificarse con él.

La tercera y última característica llamativa, por lo que respecta a don Quijote, es que Saint-Martin ha prolongado el proceso de «sanchificación» presente en la novela de 1615²⁰. Por lo menos en dos ocasiones, los lectores descubren a un caballero andante que no desdén en absoluto el buen comer. Sus éxitos, al contrario, le abren el apetito hasta tal punto que el narrador lo presenta como un nuevo Milón de Crotona, comparación hartamente insólita tratándose del héroe manchego²¹. Ante tal actitud, Sancho primero se sonríe, pero, más adelante, terminará por reconvénir irónicamente a su amo recalcando que un caballero andante ha de ser parco en el comer. ¡Bueno sería que a tan eminente representante de la orden caballeresca se le pudiera tachar de caballero barrigudo y gordinflón!²².

La mayor novedad propuesta por Saint-Martin, sin embargo, son los cambios que afectan y transforman a Sancho Panza, siendo el más espectacular de ellos el ascenso del escudero a caballero. Esta idea quedaba latente en la obra de Cervantes y, hasta entonces, Avellaneda era el único en haber dado

¹⁹ «Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escuchar) dijo nuestro caballero [...] y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, lo estuvieron escuchando» (I, 11, p. 135).

²⁰ Retomo esta palabra dándole el mismo sentido, bastante amplio, que le da Madariaga (1978: p. 147): «Mientras Sancho, herido en el corazón por el amor de la fama [...] va elevándose hacia don Quijote, el trato cruel de la vida va gradualmente rebajando al caballero errante y acercándolo al nivel de su escudero. Evolución lenta y sutil que Cervantes prepara y desarrolla con un arte consumado de los matices».

²¹ «El hambre pudo más que la gravedad de don Quijote; comió como un Milón de Crotona» («*La faim déconcerta la gravité de don Quichotte; il mangea comme un Milon Crotoniate*»). Ver Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 19, p. 216.

²² Ver Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 25, p. 18. En este pasaje Sancho teme que lleguen a apodarar a don Quijote «*chevalier gras à lard*» o «*ventre à soupe*». Literalmente: caballero «tripudo» (o «barrigón») y caballero «traga sopa».

vida a esta pista novelesca, aunque tan solo la había esbozado²³. El Sancho «afrancesado», guiado por su amo, trata primero de imitarlo en todo punto y son numerosas las semejanzas entre los primeros pasos del caballero novel y los de su modelo, con la salvedad de que la armazón tiene lugar en esta ocasión en una aparcería y no en una venta, y que Sancho mata por error a un puerco durante su velada de armas en vez de herir a unos arrieros. Una vez que don Quijote le ha ceñido la espada a su discípulo, su primera aventura consiste en luchar contra un avestruz, asociado mediante un juego de palabras a la casa de los Austrias (por juego eufónico en francés: *Autruchel/Autriche*). ¿Acaso ha de leerse el ascenso de Sancho como un guiño irónico a las ambiciones francesas de tomar el relevo en Europa ante la pérdida relativa de influencia de España —encarnada aquí por don Quijote—? En cualquier caso, es tal el afán de Sancho de emular a su amo que no se libra de tener pronto la cabeza rota ni de pasar entre las manos de unos cirujanos cuyas pócimas y recetas resultarán tan temibles como el mismo bálsamo de Fierabrás.

Por otra parte, el ascenso del campesino-escudero a caballero también influye en la relación Sancho-Quijote, lo que constituye una segunda faceta de la remodelación del personaje por Saint-Martin. Su nuevo estatuto de caballero novel y la creciente confianza que este tiene en sí mismo desembocan en una paulatina rivalidad con su amo, que pierde una parte de sus prerrogativas. Quizá por temor a que su discípulo le robe todo el protagonismo, don Quijote sale solo en varios episodios y se niega firmemente, en otros, a que su alter ego participe en las aventuras que se le ofrecen (capítulo 24). Por su parte, Sancho reviste un día una nueva armadura —totalmente desconocida de su amo— y desafía a este último en son de burla (capítulo 23); también, en ocasiones, lo reprehende cuando transgrede de manera demasiado manifiesta los principios que él mismo le ha enseñado en sus aventuras pasadas (como ocurre con la nueva inclinación de don Quijote a comer en exceso). Pero, en realidad, burla y reprensión son las dos caras de una misma medalla, dos modalidades distintas de una misma competencia latente entre los protagonistas que se intensifica a medida que nos vamos acercando al final de la obra, donde esta competición llega a constituir uno de los principales motores de la escritura.

²³ Ver Avellaneda, *Segundo tomo*, cap. 22, pp. 229-231 y cap. 33, p. 363.

Las manifestaciones más explícitas de este deseo de emular e incluso de superar a su amo se formulan mediante una serie de reflexiones y ensoñaciones de Sancho durante su estadía en el palacio de la condesa Eugenia y su marido Valerio, ubicada por cierto en los últimos capítulos de la continuación de Saint-Martin. Al igual que don Quijote había defendido la belleza de Quiteria en el bosque (capítulo 18), Sancho decide a su vez defender la belleza de la condesa Eugenia en los bosques circundantes (capítulos 30-31), no sin que ella le haya ceñido previamente la espada. He aquí las reflexiones que acompañan este proceso y que constituyen de hecho todo un programa novelesco:

Sancho pareció muy satisfecho de lo que acababa de hacer, pareciéndole ser significativa la diferencia entre él y don Quijote, a quien había ceñido la espada una ramera, y que acababa de defender la belleza de Quiteria, que no era condesa, mientras que sí lo era la que acababa de ceñirle a él la espada y para quien estaba a punto de combatir. Advertía otras muchas diferencias que redundaban en su provecho. Admitía que hasta ahora don Quijote se le aventajaba en nobleza [...] pero él era más joven, y el tiempo sacaría a la luz muchas más cosas. Se le antojaba que don Quijote tenía un buen ingenio [...] pero que era demasiado grave [...]. Que, por lo que a él respectaba, siempre estaba de buen humor, gracioso y agradable, y que todos reían de lo que él decía, mientras que jamás había visto a nadie reír de lo que decía su amo²⁴.

No cabe duda de que Sancho expresa este juicio pensando en la aventura que se prepara a acometer en ese momento preciso, pero es muy tentador hacer de él una lectura mucho más general, dándole un alcance metapoético

²⁴ «Sancho parut bien content de ce qu'il venait de faire, trouvant une grande différence entre lui et don Quichotte, qui n'avait reçu l'épée que d'une coureuse, et qui venait de soutenir pour Quitterie, qui n'était point comtesse, pendant que c'était une comtesse qui lui venait de ceindre l'épée, et pourquoi il allait combattre. Il faisait bien d'autres différences encore, et dont il tirait beaucoup d'avantages. Il confessait que jusqu'ici don Quichotte était plus noble que lui [...] mais aussi il était plus jeune, et que le temps découvrirait bien des choses. Il disait que don Quichotte était un homme d'esprit [...] mais qu'il était trop sérieux [...]. Que, pour lui [Sancho], il était toujours de bonne humeur, plaisant et agréable, et que tout le monde riait de ce qu'il disait, au lieu qu'il n'avait jamais vu rire personne de ce que disait son maître» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 30, p. 84).

e incluso alegórico: existe en efecto una curiosa analogía entre la voluntad de Sancho (el escudero) de emular a don Quijote y el anhelo de Saint-Martin (el traductor convertido en continuador) de rivalizar con Cervantes (su modelo) en el terreno de la escritura. Si es acertada esta hipótesis, podría explicar —al menos en parte— la benevolencia relativa de Saint-Martin con Sancho —su doble ficcional— y la tierna ironía que manifiesta el continuador francés hacia el torpe, pero entrañable, caballero novel.

III. DOS EPISODIOS EMBLEMÁTICOS: LA AVENTURA DE LA FRAGUA Y EL DUELO FRUSTRADO CON EL GIGANTE PARAFARAGARAMUS

Terminaré este recorrido evocando dos aventuras que me parecen emblemáticas: la irrupción de los héroes en una fragua (capítulo 24) y el encuentro con el gigante Parafaragaramus (capítulo 31). Estos episodios ilustran el nuevo papel que Saint-Martin le asigna a cada uno de los protagonistas y son reveladores del modo en que el autor francés trata de renovar la escritura.

1. *Más allá de la cueva de Montesinos: ¿la fragua de unos nuevos «héroes» y de una nueva escritura?*

La aventura de la fragua se presenta desde el mismo título del capítulo como una etapa destacada en la trayectoria de don Quijote: «*La plus périlleuse aventure de don Quichotte, et la plus heureuse et glorieuse pour lui*» («La más arriesgada aventura de don Quijote y la más feliz y gloriosa para él», Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 24, p. 5). De pronto, don Quijote y Sancho divisan un poco de humo en el camino, deciden acercarse y descubren lo que resultará ser retrospectivamente una fragua, que sirve de guarida a unos malhechores. Esta aventura incipiente retoma de entrada el esquema de la bajada infernal que, como en el *Quijote* cervantino, mezcla elementos grecolatinos —como ríos y personajes mitológicos infernales— con elementos cristianos, pues dicho ultramundo está repleto de demonios. De hecho, todo el episodio se inscribe en la tradición del *descensus ad inferos* de forma inequívoca: en la entrada de la fragua, don Quijote mata

primero a tres perros, que toma explícitamente por Cerbero, invoca luego a Minos y Radamante, jueces infernales, antes de dirigirse finalmente a Proserpina y Plutón, sin que falte en el desfile de sombras la barca de Caronte, sobre la que huye uno de los presuntos demonios:

Don Quijote estaba tan enfurecido que dio tres o cuatro vueltas alrededor de la fragua, anhelando encontrar alguna entrada, pues [los malhechores] habían atrancado la puerta al huir, y, aperciendo el caballero a uno de los herreros que trataba de escapar en un barquichuelo sobre el canal, exclamó: «¡En guardia! Caronte, ¡En guardia!»²⁵.

La aventura recuerda la de la cueva de Montesinos (II, 23), con la que tiene en común una dimensión iniciática, pero, aparte de estas similitudes generales, la relación entre ambos episodios es más bien de signo inversivo. Ya no existe aquí una clara jerarquía entre los protagonistas: Sancho y don Quijote compiten incluso para saber quién va a acometer esta nueva empresa y solo a duras penas le arrebató don Quijote el protagonismo a su otrora escudero. Al final, será además la intromisión de Sancho —es decir, su desobediencia— la que permitirá concluir la aventura, de la que no se sabe a ciencia cierta si don Quijote la hubiera podido llevar a cabo por sí solo. En síntesis: a diferencia de lo acaecido en la cueva manchega, la expedición resulta ser todo un éxito, pero un logro colectivo y un tanto conflictivo, alejado por tanto del esquema de la proeza individual.

Otra diferencia esencial con la cueva de Montesinos es el efecto producido sobre los protagonistas por este viaje al más allá. Como es bien sabido, la bajada a la caverna manchega se inscribía en un proceso de desengaño con respecto al mundo caballeresco, que aparecía bajo una forma degradada (Redondo, 1998: 403-420). En cambio, nada semejante ocurre en la continuación de Saint-Martin, pues Sancho, en tanto que caballero novel, ansía renovar la caballería y retomar la antorcha que don Quijote aún no se resuelve a pasarle de una vez por todas. Es cierto que los protagonistas sienten

²⁵ «Don Quichotte était dans une si grande fureur, qu'il fit trois ou quatre fois le tour de la forge, cherchant partout une entrée, car ils avaient barré la porte en s'enfuyant, et, apercevant un des forgerons qui se sauvait dans un petit bateau sur le canal: "A moi, Caron, à moi!"» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 24, p. 12).

una pizca de frustración por no haber encontrado en la fragua al encantador Parafaragaramus para ajustar cuentas con él, pero fundamentalmente esta bajada infernal no lleva a los héroes a dudar de su misión, sino que los aliena, bien al contrario, dándoles una renovada confianza en sí mismos.

Por último, procede comentar el valor del espacio en dicha aventura. El que se desarrolle semejante metamorfosis de los héroes en una fragua bien podría tener en efecto un valor simbólico. La fragua es, sin duda, un lugar de creación, pero su valor es polisémico: como es notorio, el herrero puede imitar la obra divina, pero no puede ni debe igualarla. ¿No podría verse plasmada aquí, mediante una hermosa metáfora, la tarea —pero también la angustia— de todo continuador? Saint-Martin en todo caso, de forma análoga al herrero, funde materiales preexistentes y labra el metal incandescente del texto cervantino, tratando de engendrar así una obra nueva.

2. *Parafaragaramus: entre homenaje y afán de superación de las dos segundas partes del Quijote (1614-1615)*

El encuentro de Sancho con el encantador gigante Parafaragaramus constituye otro episodio clave de la continuación de Saint-Martin, tanto más cuanto que se trata de la última aventura de esta continuación. Se ubica en efecto justo antes del relato intercalado de Sainville y Sylvie que —como hemos visto— quedará en suspenso al final de la obra²⁶.

El enfrentamiento frustrado entre el gigante Parafaragaramus y Sancho Panza es probablemente uno de los episodios más logrados de la obra. Recuerda por varios motivos el duelo burlesco —igualmente eludido— entre el Sancho cervantino y el escudero del caballero del bosque (II, 14): además de la estructura general del encuentro, que da un protagonismo nuevo a Sancho y es análoga en sendas aventuras, ambos episodios se desarrollan a orillas de un bosque en el que los contendientes «banquetean» juntos a la intemperie. Otro punto común entre las dos aventuras son las narices agigantadas y espantosas de los antagonistas de Sancho: la nariz de Tomé CECIAL es «de

²⁶ Para un análisis de este relato intercalado empezado por Saint-Martin y terminado por Robert Challe remito al excelente estudio de Cormier (2010: 106-113 y 132-135).

demasiada grandeza, corva en toda la mitad y llena de verrugas» y «bajábale de dos dedos más debajo de la boca» (Cervantes, *Quijote*, II, 14, p. 807), mientras que el gigante de Saint-Martin, que en nada desmerece, tiene «una cara monstruosa, con una nariz que le bajaba dos dedos debajo de la boca y la cubría una parte de las mejillas, y todo aquello negro como el azabache»²⁷. El retrato del corpulento adversario de Sancho y el miedo que este infunde al caballero novel son tan eficaces cuan sabrosos. Casi llegado al final de la obra, el continuador francés parece haber alcanzado una forma de madurez en la escritura: sigue partiendo de su modelo, pero explora ahora una orientación narrativa —la del encuentro con el gigante— cuyas posibilidades novelescas Cervantes distaba mucho de haber agotado. En este caso, el continuador ya no se limita a proponer una mera variación a partir de la obra primera, sino que parece continuarla en el mejor sentido del término, es decir, infundiendo vida a pistas prometedoras no plenamente desarrolladas por su primer autor.

Sin embargo, a la hora de valorar el verdadero aporte de Saint-Martin, conviene tener en cuenta ciertas semejanzas entre el *Quijote* de Avellaneda —que también daba un protagonismo relevante a la figura del gigante— y la obra del continuador francés. ¿Pudo de algún modo servirle de hipotexto a Saint-Martin la novela de Avellaneda?²⁸

El parecido más llamativo entre los dos textos concierne al personaje de Bramidán de Tajayunque (el «jayán» avellanedian), pero también al escudero negro que lo acompaña, pues ambos presentan varios puntos en común con Parafaragaramus. Veamos cómo el continuador español caracteriza al escudero negro del gigante y luego al propio Bramidán:

Entró, pues, dicho secretario, tiznada la cara y las manos, y vestido de una larga ropa de terciopelo negro, con una grande cadena de oro en el cuello, trayendo

²⁷ «[...] un visage monstrueux, avec un nez qui lui pendait deux doigts au-dessous de la bouche et lui couvrait une partie des joues, et tout cela noir comme le jais» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 31, p. 91).

²⁸ La cuestión de la hipotética influencia de Avellaneda sobre Saint-Martin, que se vuelve a plantear aquí, merecería un estudio aparte. Solo quisiera recalcar de momento que esta conjetura no es en absoluto inverosímil, pues tanto las continuaciones de Saint-Martin (1695) y Challes (1713) como la adaptación de Avellaneda por Lesage (1704) se gestaron inicialmente en torno al mismo librero parisino —Claude Barbin— a pocos años de distancia.

juntamente muchos anillos en los dedos y gruesos zarcillos atados a las orejas. En viéndole Sancho, como ya le conocía de Zaragoza, le dijo: «Seáis muy bienvenido, monte de humo» (Avellaneda, *Segundo tomo*, p. 359).

Estando en estas razones [...] entró por la sala el secretario de don Carlos, metido dentro del gigante, el cual traía una espada de palo entintada, de tres varas de largo y un palmo de ancho [...]: «Bien habrás echado de ver, Caballero Desamorado, don Quijote de la Mancha, en mi presencia, cómo he cumplido la palabra que te di en Zaragoza de venir a la corte del rey católico a acabar delante de sus grandes la singular batalla que de tu persona a la mía tenemos aplazada. Hoy, pues, es el día en que los de tu vida han de acabar a los filos de mi temida espada, porque hoy tengo de triunfar de ti y hacerme señor de todas tus vitorias, cortándote la cabeza y llevándola conmigo a mi reino de Chipre» (Avellaneda, *Segundo tomo*, pp. 366-367).

El escritor francés, por su parte, retrata del siguiente modo a su propio gigante:

Era un hombre que parecía medir siete varas de alto, vestido de una gran sotana negra con bordes rojos; un gran cinturón negro que le ceñía todo el cuerpo sostenía un ingente alfanje de cuatro dedos de ancho, siendo el alfanje y la funda tan negros como todo lo demás; sobre la cabeza llevaba un gorro negro, muy alto, forrado de zorro de Moscovia con una gran pluma negra que flotaba como la de los genízaros y estaba montado en un caballo negro de un tamaño monstruoso²⁹.

La afinidad más llamativa entre Saint-Martin y Avellaneda es sin duda su tendencia común a «orientalizar» la figura del gigante: Parafaragaramus lleva un alfanje y una pluma de genízaro, mientras que Bramidán se presenta como el rey de Chipre y su acompañante, el escudero negro, lleva anillos y «zarcillos» a la moda oriental. En ambos personajes predomina el color ne-

²⁹ «C'était un homme qui paraissait avoir sept pieds de haut, vêtu d'une grande soutane noire avec des rebords rouges; une grosse ceinture noire qui lui environnait tout le corps soutenait un grand cimenterre de quatre doigts de large, et le cimenterre et le fourreau étaient aussi noirs que le reste; sur la tête il avait un bonnet noir, fort haut, fourré de renard de Moscovie, avec une grande plume noire qui flottait comme celle de janissaires, et il montait un cheval noir d'une taille monstrueuse» (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 7, cap. 31, p. 90).

gro, que caracteriza hasta a sus armas³⁰, y tanto el gigante francés como el zaragozano tienen a su servicio un escudero negro de rostro³¹. Los dos ocupan un papel estructurador comparable en las continuaciones alógrafas española y francesa: Bramidán es quien mueve los hilos de la novela de Avellaneda (convocando a don Quijote en la plaza del Pilar en Zaragoza y luego en Madrid) mientras que Parafaragaramus hostiga a don Quijote y Sancho, y negocia treguas con ellos, a lo largo de la continuación francesa (Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 21, pp. 236-237). Por fin, en sendas ficciones el enfrentamiento con estos titanes se anuncia de antemano como uno de los puntos culminantes de la obra, pero se frustran tales expectativas, pues Bramidán se convierte finalmente en la infante Burlerina³² (Cormier, 2010) y el duelo con Parafaragaramus de pronto queda aplazado por la irrupción de los viajeros franceses que concentrarán en adelante todo el foco de atención.

Parafaragaramus parece ser, al fin y al cabo, una figura doblemente híbrida: los indicios que hemos venido analizando llevan a pensar que es el resultado de un proceso de hibridación entre un personaje cervantino (el escudero del bosque) y dos personajes avellanedianos (Bramidán y su escudero negro) fundidos en una única figura. De ser acertada esta hipótesis, vendría a demostrar que todo el episodio constituye a la vez un homenaje a las dos segundas partes del *Quijote*, ambas reconocidas como modelos válidos, y un intento de superación de las mismas. Como en la aventura de la fragua, fundiendo y labrando todos los materiales anteriores en una sola obra, el

³⁰ El alfanje de Parafaragaramus mide «cuatro dedos de ancho» y «tanto el arma como la funda son de un negro oscuro» (vol. 7, cap. 31, p. 90); en cuanto a la de Bramidán es «una espada de palo entintada, de tres varas de largo y un palmo de ancho» (Avellaneda, *Segundo tomo*, 34, p. 366).

³¹ En la continuación de Saint-Martin la aparición de este escudero es más efímera que en la obra de Avellaneda, pero su descripción física poco agraciada encaja fundamentalmente con la del escudero negro avellanedesco, excepto por lo que se refiere a su tamaño: «Un hombreco a pie, feísimo, tiznado el rostro, jorobado y contrahecho» («*Un petit homme à pied, fort vilain, noir de visage, bossu et contrefait*»). Ver Saint-Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte*, vol. 6, cap. 21, p. 236.

³² Ver Avellaneda, *Segundo tomo*, 34, pp. 369.

continuador aparece aquí como un nuevo Vulcano, que trata de fabricar una obra propia y, en definitiva, única.

CONCLUSIÓN

En resumidas cuentas, la continuación de Saint-Martin, hoy casi olvidada, presenta una serie de singularidades destacables. Partiendo de una sucesión de variaciones —algunas de ellas innovadoras—, el traductor se transforma gradualmente en auténtico continuador y termina ofreciendo a los lectores, sobre todo en el último tercio de la obra, un proyecto novelesco distinto al de su modelo original. Varias elecciones y orientaciones narrativas reflejan en efecto un deseo por parte del novelista-continuador de renovar las aventuras y de seguir un camino propio: especialmente destacables a este respecto son el ascenso de Sancho convertido en caballero —pista solo latente en la obra cervantina—, los éxitos inesperados que logran los protagonistas y, sobre todo, el juego especular que lleva a cabo el escritor con varios hipotextos españoles (las dos partes del *Quijote* cervantino, las *Novelas ejemplares*, el *Guzmán de Alfarache* y posiblemente el *Quijote* de Avellaneda), que se mezclan e incluso se funden en una obra nueva.

Otra de las novedades más sobresalientes es la que atañe a la caracterización de la pareja de protagonistas y al funcionamiento del binomio Quijote-Sancho. Entre otros cambios, llama la atención en particular el nuevo papel de «instrumento del cielo» que se asigna don Quijote: se trata de una notable inflexión en el discurso del caballero y de un cambio de lógica con respecto a la obra de Cervantes, de la que Saint-Martin también se aleja al conferir a las largas arengas del protagonista un alcance mucho más serio —y por ello más contundente— que en la obra original. El nuevo don Quijote habla por momentos con acentos que no solo recuerdan a Guzmán de Alfarache sino que prefiguran al Fígaro de Beaumarchais. En cuanto a Sancho, está sometido asimismo a un progresivo ennoblecimiento, no solo desde el punto de vista social, sino porque su proceso de aprendizaje y su trayectoria ascendente lo convierten en una especie de doble alegórico del continuador.

La obra de Saint-Martin dista mucho por tanto de carecer de interés y no está desprovista de encanto: en ella don Quijote y Sancho conocen au-

ténticos éxitos y falsos fracasos, de tal modo que esta continuación francesa constituye quizá un primer paso hacia una lectura más idealista de la novela. Su principal defecto, empero, es su carácter inacabado e incluso truncado: nunca sabremos, en efecto, cómo habría terminado el duelo de Sancho con Parafaragaramus de haber sido rematada la obra por Saint-Martin. Tras su muerte prematura, entre 1691 y 1694, es decir, poco antes de publicarse la obra, esta fue terminada por Robert Challe, por entonces joven abogado en busca de reconocimiento y autor posteriormente de la novela *Les illustres françaises*³³. Challe cumplió más que honradamente con su cometido, pero su sensibilidad y sus gustos literarios —más afines a la burla y a la complicidad con los mistificadores— le llevaron a reorientar profundamente la gesta quijotesca, en una dirección menos favorable al voluntarioso Sancho y ofreciendo, a fin de cuentas, una versión mucho más «avellanadiana» de la novela que la de su antecesor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- BARDON, Maurice, «*Don Quichotte*» en *France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)*, Paris, Honoré Champion, 1931, vol. I.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, trad. de François Filleau de Saint-Martin, Paris, Claude Barbin, 1677-1678, 4 vols.
- *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, trad. y cont. de François Filleau de Saint-Martin, Paris, Claude Barbin, 1695, 5 vols.
- *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, trad. y cont. de François Filleau de Saint-Martin, Lyon, Thomas Amaulry, 1695, 5 vols.
- *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche traduite de l'espagnol [...] par François Filleau de Saint-Martin*, Paris, A. Hiard, 1832, 8 vols.³⁴.

³³ Ver Cormier (2010).

³⁴ Como lo indico en mi introducción, a partir del tomo 6 (p. 79), en realidad, el texto ya no es el de Cervantes, sino el de dos continuadores franceses: Saint-Martin (hasta el tomo 7, p. 179)

- CHALLE, Robert, *Continuation de l'histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche* [1713], ed. de Jacques Cormier y Michèle Weil, Genève, Droz, 1994.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- CORMIER, Jacques, *L'Atelier de Robert Challe (1659-1721)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- HAINSWORTH, Georges, *Les «Novelas ejemplares» de Cervantes en France au XVII^e siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, New York, Burt Franklin, 1933.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»* [1926], Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- PASCAL, Blaise, *Les Provinciales*, ed. de Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1987.
- POULIOT, Maurice, «Sur un traducteur poitevin de *Don Quichotte*», *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 11, 1936, pp. 29- 297.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid, Castalia, 1998.
- SAINT-MARTIN, François Filleau de, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche* [continuación de la obra de Cervantes], Paris, A. Hiard, 1832, vol. 6, pp. 79-260.
- *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche* [continuación de la obra de Cervantes], Paris, A. Hiard, 1832, vol. 7, pp. 1-179.

y Robert Challe para la parte restante (el final del tomo 7 y la totalidad del tomo 8). Por este motivo y por razones de comodidad a la hora de citar la continuación de Saint-Martin, pongo una entrada independiente al nombre de este autor al final de la bibliografía.

EL *QUIJOTE* Y LA POESÍA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

La contribución al mejor conocimiento de la obra literaria, así como al perfil humano de Miguel de Cervantes no se limita a las informaciones documentales e interpretaciones hermenéuticas de los cervantistas u otros estudiosos. También los poetas en ocasiones ofrecen algunas vislumbres al respecto en poemas específicos acerca de los escritos y de la idiosincrasia de Miguel de Cervantes, como se atestigua en las siguientes páginas. En ellas se exponen y comentan algunas de las más interesantes composiciones inspiradas en la genial novela protagonizada por el hidalgo manchego.

LA PROMOCIÓN DE 1936

En las promociones de 1936 y posteriores a la Guerra Civil que estallaría aquel año se encuentran no pocos poetas que rindieron tributo al tema que nos ocupa. Sin embargo, en términos generales puede decirse que no tentó a las plumas más afines al régimen del general Franco. Luis García Montero explicaba este fenómeno diciendo que «las trazas grotescas y los portes irrisorios casan mal con los himnos. Quizá por eso, bajo las glorias superficiales del pasado y el canto a las cumbres de la cultura hispánica, latiera siempre una incomodidad con el mundo cervantino y con los disparates humanos de un loco» (2005: 18).

Las referidas apreciaciones solo en parte son de aplicación, empero, en el supuesto del poeta Juan Alcaide (1907-1951), pues fue uno de los escritores de la pasada centuria en cuya obra aparecen con frecuencia asuntos concer-

nientes al relato sobre el ingenioso hidalgo. La circunstancia de ser manchego, concretamente de Valdepeñas, debió de pesar lo suyo en su reiterada apelación a algunos de los personajes principales de la novela, de quienes era, dejando aparte la ficcionalidad literaria, coterráneo. Referencias aisladas a don Quijote se registran ya en dos de sus libros anteriores a la Guerra Civil, así en *Llanura* (1933) y en *La noria del agua muerta*, conjunto publicado tan solo un mes antes de que estallase la contienda.

Movilizada en 1937 su quinta, bastante avanzado el enfrentamiento bélico, publicó en Buenos Aires su elegía *Mimbres de pena*, en memoria de Federico García Lorca. Al término de la guerra, fue sometido a depuración política por el nuevo régimen, que lo suspendió de empleo y sueldo como maestro hasta que, en 1941, pudo reincorporarse a su escuela de Puerto Lápice. Señalamos estas vicisitudes para situar históricamente la creación de la quinta de sus obras líricas, *Ganando el pan*, editada en Ciudad Real en 1942. Escrita en un contexto histórico de escombros y de penuria colectiva, y sintiéndose el autor rehabilitado y con voluntad firme de contribuir a la reconstrucción del país desde su modesta, pero significativa, parcela laboral, Alcaide dedicó un par de entusiásticos poemas del libro a cantar la ideología falangista sobre España. Son los titulados «Amor del mozo y fe de la sobrina», composición en romance, y «Sancho, bajo la luna de noviembre, reza su pena a José Antonio», texto en cuartetas.

No carece de una sorprendente originalidad temática el primero de tales poemas, ya que uno de sus protagonistas es nada menos que el «mozo de campo y plaza» que estaba al servicio de Alonso Quijano, y del que el narrador se olvida por completo después de referirse a él en los primeros compases del relato. Nada en el texto cervantino autoriza a ir más allá de la literalidad en lo que atañe a las funciones de tal muchacho, el cual debía ser utilizado para cualquier tarea dentro o fuera de la casa. Algún analista ha pretendido asociar su figura a actividades domésticas concupiscentes, pero no parece que Cervantes hubiese avalado semejante interpretación.

La hipótesis que poetizó Juan Alcaide resulta más creíble, más acorde con el espíritu cervantino, pues imagina que el mozo y la sobrina estaban enamorados, y que a él se le llamó a la guerra, de la que no volvería. En el poema no se ubica la acción, sin embargo, en tiempos áureos, sino en el siglo xx, en los años de la Guerra Civil que le tocó vivir al propio escritor valdepeñero. El

mozo va a perder la vida por la idea de España que defendían los falangistas y el ejército de Franco, de ahí que cayese

Como un polvorín de gracia
que estallase por la lumbre
de un tremendo «¡Arriba España!».
Cinco estrellas le clavaron
su corazón sobre el alba,
y el cielo fue más que nunca
cielo por esa medalla (Alcaide, 2003: 399).

La sobrina, empero, no lloró. El joven había muerto por un ideal. Ella se sentía contenta por el mañana de esperanza que alboreaba en España, un mañana que también concibe luminoso un Sancho Panza contemporáneo que expresa su pesar por la muerte del ideólogo y líder falangista José Antonio Primo de Rivera. Así lo siente el labriego en la composición citada más arriba, en la que Alcaide acude a la idea metafórica del noviazgo para significar el de España —la novia— con su novio —José Antonio—. Una novia plural, ya que comprende otras cincuenta, el número de las provincias españolas.

En el período de sus iniciales tentativas en verso, el poeta oriolano Miguel Hernández (1910-1942) dedicó varias composiciones encomiásticas al periodista coterráneo Juan Sansano Benisa. Entre ellas hay dos sonetos, «Huyó del mago pueblo del Segura» y «Deshizo agravios y enderezó entuertos», inspirados ambos en Alonso Quijano y sus ideales, dado que la generosidad de Sansano hacia su persona le traía a la memoria el desprendimiento quijotesco.

Gabriel Celaya (1911-1991), de la misma promoción que Alcaide y Hernández, y uno de los representantes máximos de la poesía española «comprometida» en contra del régimen franquista durante la posguerra, no vio con buenos ojos a don Alonso Quijano y su aventurerismo. La prueba la tenemos en uno de los poemas de *Cantos iberos*, libro editado en 1955. En ese conjunto se integra la composición «A Sancho Panza», en la que se contraponen la visión en positivo del escudero al enfoque negador de don Quijote.

Uno y otro fueron personajes de ficción de ayer que, para el poeta, tienen su réplica real contemporánea. Sancho encarna al pueblo español llano, en el que se sustenta la patria, a la que hace avanzar con la constancia de su trabajo diario. En contrapunto, hay en el país un estamento ocioso, el del señorito,

que vive a costa de la fuerza laboral de los humildes, y es el que representa a la casta de hidalgos a la que perteneció el aventurero manchego. Con tales presupuestos, no puede extrañar que el hablante poemático fíe el porvenir de España en Sancho. El texto culmina con esta invocación al escudero:

Sancho humilde, Sancho fuerte.
 En ti pongo mi esperanza
 porque no fueron los hombres que se nombran
 los que hicieron
 más acá de toda historia —polvo y paja— nuestra
 patria,
 sino tú como si nada (Celaya, 1977: 269-270).

PRIMERA PROMOCIÓN DE POSGUERRA

En la primera de las promociones poéticas de posguerra hubo más autores interesados en el *Quijote* como tema poético que en la leva de 1936. En 1968 Blas de Otero (1916-1979) editaría en París, en la colección Ruedo Ibérico, *Que trata de España*, donde agrupa diversos poemas a vueltas de la novela cervantina, como por ejemplo «Vámonos al campo», «Un lugar» y «La muerte de don Quijote», siendo el primero y el último los de más interesante contenido.

«Vámonos al campo» es un soneto en el que Sancho Panza le habla a don Quijote para que encauce su conducta. Se dirige a él sin tildarlo de loco, sino de «divino chalado», lo que supone aceptar sus ideales, pero a cambio de conferirles el tino práctico imprescindible para llevarlos a su fin eficazmente. El escudero le pide también al hidalgo que sosiegue sus sinrazones, y que sepa extraer la debida lección de los infortunios para invertir su contraria suerte:

Debajo del cielo de tu idealismo,
 la tierra de arada de mi realismo.
 Siéntate a mi lado, señor don Quijote (Blas de Otero, 2016: 483).

El texto «La muerte de don Quijote» está construido incorporando citas ajenas, entre ellas de Quevedo, y de la propia novela cervantina. Blas de

Otero concibe a un Cervantes que se identifica a la vez con don Quijote y con España, porque tanto él, como personaje, como su patria han acometido una cruzada muy grande. Y tras esa situación ya solo resta esperar la muerte. Sin embargo, la semilla sembrada en la mente y en el corazón de Sancho va a fructificar. El escudero fue aleccionado en pro de la libertad, y se le hizo creer que había que combatir para alcanzarla. Por esa razón, animará a su amo a que no se abandone a la muerte, sino que se sobreponga y siga viviendo.

Excusado resultaría subrayar que la mención a la libertad que se hace en el texto apunta de modo bien fehaciente, aunque indirecto, a su manifiesta carencia en la dictadura franquista. Una posible interpretación del corolario final de «La muerte de don Quijote» pudiera ser que los líderes acaso dejen la lucha, pero no va a dejarla la gente de a pie, mensaje en consonancia con el de Gabriel Celaya.

De uno de los autores de esta promoción, Ramón de Garciasol (1913-1994), es el atípico aporte al tema que se muestra en su libro *Hombres de España: Cervantes*, publicado en 1968. Es esta una obra exclusivamente integrada por sonetos, a través de los cuales son poetizados momentos clave de la biografía de Miguel de Cervantes. En dicha poetización suele dirigirse el dicente al propio biografiado, al que ofrece su empatía solidaria.

La simbiosis entre Cervantes y don Quijote es un lugar común del libro. Las desventuras que sobrevinieron al hidalgo habrían sido espejo de las padecidas por el novelista. En uno de los mejores textos del conjunto, «No son castillos», las equivocadas visiones de la realidad que afectaron al caballero andante traducirían los errores de percepción de la realidad humana por parte del Cervantes novelista:

Estaba todo en ti, Miguel Cervantes.
Cuanto veías en el tiempo, ecos
de hombres, sombra, viento. Los muruecos
te patearon, y los cerdos, antes
que al pobre don Quijote, criatura
ridícula por fuera, alto fracaso (Garciasol, 1980: 130-131).

José Hierro (1922-2002) se inspiró en la temática quijotesca en más de una ocasión. Un punto de vista bien atípico se plasma en su soneto «Don

Quijote trasterrado», inserto en su conjunto *Agenda*, publicado en 1991. El poema se dedicó a un amigo del autor, Eulalio Ferrer, que hubo de exiliarse, tras la Guerra Civil, a tierra mexicana. El hablante del texto se expresa desde su destierro azteca, imaginando desde allí, a modo de palimpsesto, que en aquel horizonte se reflejaba La Mancha española. Establecido el paralelo, afirma la paradoja de la realidad de lo inventado por Cervantes, y de lo soñado desde su real lejanía del suelo patrio. Como Quijote trasplantado a México, acaba confesando su tan forzosa como necesaria adaptación a las nuevas circunstancias.

Si en el antedicho poema se sucedían las referencias a la novela cervantina (La Mancha, el cura, los gigantes, Clavileño, Rocinante y Dulcinea), ninguna hallamos en el conocido texto «Réquiem», que pertenece a un libro bastante anterior a *Agenda*, concretamente a *Quinta del 42* (1952), composición que se ha considerado impregnada de significaciones cervantinas (García Montero, 2005: 222-224). Quizá la más palmaria resida en el contraste entre los quijotes de antaño que perdieron la vida batallando en lejanas tierras, y los anónimos quijotes del presente fallecidos en el exilio de 1939. Perecieron aquellos envueltos en un aura de leyenda heroica, en tiempos del imperio español. Esos, en cambio, mueren sin pena ni gloria, en la sencilla cotidianidad de un lugar cualquiera de América.

En esta primera promoción de posguerra varias mujeres crearon igualmente versos a propósito de la novela, destacando entre ellas Gloria Fuertes (1918-1988) y Sagrario Torres (1922-2006). De Fuertes podemos aducir, al menos, dos textos. Breve es la composición a la que la poeta madrileña dio el título de «Adivina adivinanza...»¹. Su peculiaridad más distintiva reside precisamente en el carácter lúdico del texto, un texto que se atiene a rasgos muy propios de la llamada literatura infantil, envolviéndose ahí el entretenimiento y la enseñanza con un lenguaje muy directo en el que se dan pistas seguras para la solución del enigma por parte de los niños. Enjundioso resulta el poema «Quijote y Sancha», incluido en *Historia de Gloria*, y en el que la hablante muestra un interior escindido en dos personalidades abiertas a varias caracteriologías:

¹ El texto se inserta en la citada selección antológica de García Montero (2005: 217).

Llevo dentro de mí Quijote y Sancha
como toda mujer de ancha
 es Castilla,
llevo dentro de mí mora y judía,
llevo un trugal, un chopo y un viñedo.
Presta a luchar con mi locura cuerda
Quijote y Sancha contra el vulgar e injusto,
el ambiente es hostil pero da gusto
cuando soporto bien la burla y befa,
y a enderezar entuertos
y a embellecer a tuertas (Fuertes, 1983: 219-220).

El supuesto de Sagrario Torres resulta por completo atípico, no solo en el contexto de su promoción, sino en el de la entera poesía española del siglo xx, ya que la autora ciudarrealuña dedicó a la temática de referencia no un poema o un grupo de ellos, sino un conjunto lírico completo. Estamos aludiendo a su libro *Íntima a Quijote*, editado en 1986.

No son estas páginas espacio adecuado para exponer debidamente todos los interesantes aspectos, relativos al pretexto quijotesco, que ofrece *Íntima a Quijote*, muchos de los cuales hemos comentado con alguna demora en otro lugar (Balcells, 2003: II, 903-911). Por tanto, seleccionaremos únicamente unos pocos, empezando por los que se inspiran en los personajes de Tolosa y Molinera, y que se contienen en el «Intermedio» del canto inicial. Basándose en comentarios unamunianos, en el fragmento segundo de dicho canto se evoca a estas dos mujeres en su niñez humilde e inocente, y ganándose el pan en parajes naturales limpios, pero en un medio social duro y difícil. Así un día tras otro día hasta que fueron abocadas a la prostitución, siendo objeto de la lujuria de gente embrutecida. Quizá por hallarse atrapadas en esa situación de desgracia, sus corazones se emocionaron ante el insólito respeto y la gran ternura con que las miró don Quijote. Gracias a tan atípico caballero, renacería en ellas lo mejor de sí mismas mientras iban diluyéndose en su memoria las denigrantes escenas tantas veces soportadas a su pesar.

El hidalgo marchó, pero ellas quedaron dignificadas como personas por él, e incluso ennoblecidas en virtud del tratamiento doñequil que les dio el simpar personaje. De la conmoción interna que les produjo conocer a don Quijote va a seguirse que deseen un cambio en sus vidas, y que piensen en

la huida. Dos sonetos integran luego el fragmento III, composiciones ambas «En homenaje a la Tolosa y la Molinera».

Una severa diatriba contra la pérdida de valores del mundo sustenta la apología de don Quijote que leemos en el fragmento II del segundo canto de dicho libro. Ahí se mantiene que para regenerar una insoslayable decadencia se precisa, a fin de que siga habiendo esperanza en un justo porvenir humano, de una cuarta salida del caballero andante, pues él encarna la sublimidad, la belleza, la poesía, la música, así como los demás valores degradados y perdidos. La historia habrá de mejorar necesariamente por su rebeldía, una rebeldía religiosa, evangélica, santa, y que justifica el ruego de que abogue para que se preserve la hermosura en el interior del ser humano y de la naturaleza. Escribe Sagrario Torres:

Tú, apóstol decimotercero,
 sube a la más alta cima y pide
 que no se acabe nunca la memoria del hombre,
 que los mares no hagan
 fosa común de cuanto existe,
 ni las hachas de enloquecidos montes
 arranquen los pilares más hondos.
 Clama, para que siga en pie cuanto de hermoso
 se alza todavía
 en las conciencias y el paisaje (Torres, 1986: 57).

Viene encabezado el fragmento III por una cita procedente de la unamuniana *Vida de don Quijote y Sancho* (1904). La cita que se traslada es, en realidad, doble, pues en una primera abre don Quijote su corazón a Aldonza, y en la segunda hace ella lo propio respecto a él. En ambas se expresa la convicción de Unamuno, compartida por los dos personajes, de que el tardío encuentro con la amada impidió al héroe conjurar su locura. Basándose en la petición que, en el texto de Unamuno, le dirige Aldonza a don Quijote para que acuda al reposo de su regazo, en este último fragmento también se ofrece la hablante para cuidar al héroe con entero desvelo, para entregarse a su servicio de modo fiel, exclusivo, absoluto. Como colofón, se interpela a don Quijote confesándole: «Te han amado los hombres. / Yo te amo por todas las mujeres» (Torres, 1986: 64).

POETAS DE LOS CINCUENTA

Ninguno de los más remarcados nombres de la promoción de los cincuenta escribió composiciones que remitiesen al *Quijote*. Sí lo hicieron, en cambio, autores de esta leva cuya obra ha alcanzado menos repercusión, aun siendo de alto interés. El palentino Gabino Alejandro Carriedo (1923-1981) dejó inéditos los sonetos de su libro *Taimado lazo* (1947-1951), entre los que hay un par inspirados en el principal personaje cervantino, los titulados «A nuestro padre y señor don Quijote» y «Oración a don Quijote en su primera salida». Ángel Crespo (1926-1995) firmó el «Soneto de don Quijote sin caballo», un texto en el que aflora un anticonvencionalismo notable, y de matriz postista, augurado ya en el título (Crespo, 1993: 90).

La gaditana Pilar Paz Pasamar (1932-2019), en *Los buenos días*, un conjunto aparecido en 1954, recogió su poema «Aldonza se casa», un texto que, como se apunta en su titulación, aborda el asunto del personaje que serviría a don Quijote para construir mentalmente a su amada ideal. Pero la labradora del poema no se casa con el hidalgo. La poeta tan solo dice que se desposa, sin aclarar con quién. Lo que de veras importa en este texto es que contrajo nupcias ignorando que un hombre la había idealizado al máximo, siendo ella tan ajena al mundo de los sueños. La hablante poemática expresa su desconsuelo ante la que considera tan patética situación, que culminará en un matrimonio de lo más común, y sin otro horizonte que el ámbito doméstico. En el contexto social de la época, el poema dejaba sentir su rebeldía respecto al ralo horizonte hogareño que, a la sazón, en pleno franquismo, se proponía a las mujeres, de ahí que la hablante ponga fin al texto declarando que quiere

llorar por las que ignoran, por todas las robustas,
 por todas las Aldonzas, por las que nunca sueñan.
 ¡Por ti, por ti, Aldonza Lorenzo que hoy temprano
 te casas con el hombre bajo el sol de Castilla! (Paz Pasamar, 2013: 181).

En ese mismo año de 1954 en que la escritora andaluza había estampado su libro, el poeta sevillano Manuel Mantero (1930) daba comienzo a la elaboración de su conjunto lírico *Mínimas del ciprés y los labios*, publicado en 1958. En esta obra manteriana se halla un poema dedicado a un pretexto

inusual, el de la novela de Cervantes adaptada para un público infantil, de ahí que el título de la composición sea «Encuentro con mi viejo *Quijote para niños*». El poeta evoca en sus versos al que fue su primer libro, un libro al que se fueron añadiendo otros de bien contraria naturaleza:

Hoy te veo amarillo,
comido de ratones.
Derrota el tiempo más que los molinos.
Mi primer libro fuiste.
Pero hoy tengo en mi biblioteca
libros distintos. Libros
que enseñan sus heridas para herir
y su veneno para envenenar (Mantero, 1996: I, 80).

Carlos Álvarez (1933) se basó en el *Quijote* en dos conjuntos poéticos sucesivos, *Versos de un tiempo sombrío*, aparecido en 1976, y *Los poemas del bardo*, que fue publicado en 1977. En el primero de ellos figura el soneto «En un lugar de La Mancha», en el que se afirma el arvesamiento del mundo, con lo que ver las cosas al revés no supondría estar confundido, sino en lo cierto.

«Pequeño poema a Sancho» es el título de la aludida composición perteneciente a *Los poemas del bardo*. El texto comienza con un aserto que va a reiterarse varias veces, a modo de estribillo, y en que se concentra la idea central desarrollada. Es la de que «Ya los héroes no visten armadura». Resulta curioso constatar que, pese a su titulación, el nombre del escudero no se menciona en ningún momento. Sí, en cambio, el de Aldonza Lorenzo, retratada como una labriega que no cesa en su trabajo durante todo el día, fecundando la tierra. La mención específica de Sancho debió considerarla prescindible el poeta, tal vez por entender que Sancho está encarnado en cada uno de los trabajadores que cumplen diariamente con sus oficios. Ellos son los auténticos héroes del presente porque, como dicen los últimos versos del texto,

Ya los héroes no visten armadura
ni aprenden el manejo de la lanza,
pero están con nosotros en la tierra
sembrando su sudor y alimentándola (Álvarez, 1977: 27).

En esta promoción poética del cincuenta hay que referirse necesariamente al poeta de la segunda mitad del xx que ha elaborado más versos a vueltas del *Quijote*. Aludimos al barcelonés Jesús Lizano (1931-2015), quien a partir de 1997 empezó la escritura de la primera de las cuatro partes de su extensa obra *Lizanote de La Mancha*, la última de las cuales se publicó en 2004.

Para una más cabal comprensión del enfoque de *Lizanote de La Mancha* ha de acudirse a las consideraciones filosóficas del autor que sirven como prólogo a la referida entrega cuarta del libro, la de 2004. Ahí denomina «Lizania» a su entera aventura poética, en la que se asume la visión, defensa y acercamiento a la Acracia, al mundo real poético. Este escritor hizo de su vida y de su obra una búsqueda radical de ese mundo, en el que predominan la mente y el alma frente a la Razón, y en el que no se aspira a dominio alguno sobre el prójimo, pues para ello se requiere sentido pragmático y, por ende, político.

Tanto Lizano hombre como Lizano escritor se ajustaron efectivamente a ese presupuesto, el cual consideraba este poeta que lo encarnó el *Quijote* hasta que, rendido ante la razón, entraría de verdad en la locura más generalizada: la de justificar el desorden establecido, renunciando a su mundo real poético, a su mundo interior, a su inocencia. Consideraba Lizano que don Quijote se le adelantó en el tiempo en asumir los ideales antedichos, y por ende el hidalgo habría sido un Lizanote en la España de los Austrias lo mismo que Lizano representa al Quijote en la España contemporánea.

Son muchas las composiciones del conjunto cuatripartito *Lizanote de la Mancha* que merecen ser remarcadas y que, al hacerse eco de los planteamientos lizanianos, presentan una gran originalidad conceptual. En la primera de las partes del libro son mínimos los pretextos relacionables directamente con la novela cervantina, pero ya abundan en la segunda. Aludiremos a continuación a algunos de ellos.

En el poema «Muerte de Sancho» se afirma que quien muere es el escudero, no don Quijote. Los molinos no eran molinos, sino gigantes. Las ventas tampoco eran ventas, sino castillos. Por consiguiente, Sancho no tenía razón. El caballero andante no muere, porque la leyenda no puede morir. En otra composición, titulada «Falsa leyenda», se retoma el asunto de la muerte del hidalgo, negando que pudiera fallecer cuerdo, porque sería tanto como decir que el mundo, tal como funciona, no es una locura. Quijano murió

loco porque todos morimos locos. El mismo motivo vuelve a reaparecer en otros textos, así en «Fantasmas y vampiros», donde se declara que fue un escarnio relatar que el hidalgo acabó cuerdo. Don Quijote arremetió contra los molinos cuando en realidad debería haber arremetido contra los duques, los venteros, en fin, contra todos los fantasmones que lo tuvieron por loco.

Ya en la tercera parte, en el texto «La locura del alma» se repiensa el calificado de «bueno» que se predica de Alonso Quijano, a quien precisamente le habría hecho bueno su locura. Porque la bondad nació al ver gigantes en vez de molinos, y la alcanzó al regresar preso en la carreta, «camino de la inocencia». En la parte cuarta se retoma el tema de la locura para distinguir entre dos clases de locos, los buenos y los malos. El loco bueno es el que sabe que está loco, y en su vida trata de salvar el impulso creativo. El loco malo es el que funda su existencia sobre la arena inconsistente de la razón, y no sabe que está loco. Loco bueno fue Jesucristo. Otro loco bueno, el ingenioso hidalgo. Nuevamente torna el autor a reflexionar acerca del óbito de Alonso Quijano en el texto «La muerte de don Quijote», donde se vaticina que siempre nacerán caballeros andantes que van a acudir al llamado de la conquista de la inocencia para emprender la batalla de acabar con la locura de la razón. A todos se nos convoca para el logro de tal empresa en el último poema de esta parte, desde los versos del «Manifiesto poético», no político:

¡Todos únicos! ¡Todos compañeros!
 ¡Adelante la columna poética!
 ¡En nombre de la libertad, en nombre
 de todos los ingenuos
 Caballeros Andantes!
 ¡En nombre de nuestra especie! (Lizano, 2004: 199).

En 2005 publicó Jesús Lizano *Novios, mamíferos y caballitos*, conjunto poético subtítulo «(A la acracia por la inocencia)», y en el volumen sale nuevamente al encuentro de los lectores la temática quijotesca, plasmada en dos textos, «Lizanote en el Retablo», y «Sancho insumiso». En el primero se imagina el poeta, dentro del Retablo de Maese Pedro, animando al caballero manchego a la conquista de la inocencia. En el segundo se entona el *mea culpa* por tantos elogios dedicados a don Quijote, y tan pocos a su escudero, quien al cabo desistió del gobierno de la «ínsula», el cual implicaba la tenen-

cia del poder fáctico. A Sancho se le elogia por igualarse a sus semejantes más ordinarios, ya que

[...] tú y el rucio, unidos,
 dejasteis aquella ínsula, aquel olimpo,
 que el falso soñador te había prometido.
 [...]
 Lo suyo era otra ínsula, Sancho amigo.
 Y tú, como nosotros, los hijos
 de una tierra dramática, ardiente,
 del duelo y del instinto,
 solo queremos que nuestro vivir sea algo nuestro,
 no ser vividos,
 porque no hay ínsulas sin armas ni cautivos (Lizano, 2005: 149).

PROMOCIONES DEL ÚLTIMO TERCIO DEL XX

La novela cervantina apenas propició pretextos poéticos en autores de los setenta. Excepcional es el supuesto de Jenaro Talens (1946). En *Una perenne aurora* (1969), había dado a una composición el título de «La del alba sería», pero va a ser en *Ritual para un artificio*, libro aparecido en 1971, donde abordará más de cerca la temática quijotesca, aunque generalizando el comportamiento del hidalgo a la condición humana, así en los versos de «La muerte de don Quijote», en los que transmite la idea de que, en orden a la supervivencia, nunca son vanos los afanes que desbordan los límites, pues

la artificiosa muerte, su horizonte de humo
 no son un sueño estéril, ni agonía
 sino sol que ilumina desde un cielo inmutable (Talens, 2002: 187).

El más renombrado de los poetas de los ochenta, Luis García Montero (1958), es autor de «Las confesiones de don Quijote», extensa composición en forma de silva inserta en su conjunto *La intimidad de la serpiente*, aparecido en 2003. En el decurso del poema habla en primera persona el hidalgo a un interlocutor que no se desvela, y que puede simbolizar a cada uno de los

lectores, a cada ser humano. A ese destinatario individual y a la vez genérico del siglo XXI le reconoce el caballero que, en Barcelona, advirtió un día la farsa de su vida, regresando luego a su aldea.

Unos versos más adelante, y en un viaje al presente a través del tiempo, don Quijote regresa a la ciudad condal, a cuyas Ramblas se asoma desde el balcón de un hotel. Ve entonces el ir y venir de gentes que, como a él le había ocurrido, también salen al encuentro de espejismos, aunque los de ahora sean distintos:

No montan el caballo de los héroes,
pero están convencidos
de su programación,
de sus constituciones y sus leyes,
igual que yo creí
en mis novelas de caballería².

Poeta de los noventa es Verónica Pedemonte (1963), nacida en Montevideo, aunque de nacionalidad española. Data de 2003 su libro *Dulcinea en Manhattan*, en el que plasma en distintos poemas algunas de sus experiencias en dicho ámbito urbano, el cual le propicia diversas reflexiones sobre su propia escritura. Únicamente en uno de los textos del conjunto, el que abre el libro «Dulcinea deja la lira», aparece el nombre de la amada ideal de don Quijote simbolizando, según la autora, la defensa del idioma. Este es el poema:

Yo amaba a la Lírica
como se ama a una bailarina del Bolshoi.
Por su cuello de cisne,
su cuerpo esbelto
y su mirada altiva.
Pero se acabó el baile y ahora debo
llevar la prosa a cabo
como feliz Aldonza.
Lejos el paraíso de lo etéreo.

² Estos versos se reproducen del texto del poema que figura antologado en la selección, ya citada, *La poesía, señor hidalgo...* (García Montero, 2015: p. 241).

Las estrellas del sueño de Huidobro.
Y ese cálido abrazo que me dabas
con diecisiete años (Pedemonte, 2002: 7).

ALGUNAS CONSIDERACIONES

Varios considerandos pueden desprenderse del recorrido realizado a través de la poesía española de la segunda mitad del xx que se inspira en la novela cervantina. El primero de ellos sería que las tres promociones poéticas que se sucedieron tras la Guerra Civil —del 36, primera de posguerra, y del cincuenta— iban a sentirse poéticamente más atraídas por la temática quijotesca que las levas de poetas que surgirían desde los años sesenta. Estas últimas no solo acuden menos a esos asuntos, sino que cuando se inspiran en ellos lo hacen de un modo diferente, con una intensidad ideológica mucho más comedida, aunque con una pretensión literaria más marcada.

Tocante a los personajes suscitadores de textos a lo largo de las más de seis décadas acotadas, los tres más reiterados han sido don Quijote, Sancho Panza y Aldonza-Dulcinea, con mucha más frecuentación del hidalgo y de su escudero que de la labradora convertida en amada ideal. Respecto a asuntos concretos, los más estelares fueron la supervivencia de los ideales quijotescos, el combate por la justicia y el de la problemática de la locura, pretextos los tres con interferencias entre sí.

Por lo que hace al grado de inspiración en la novela, la inmensa mayoría de los autores se ha basado en el relato cervantino para elaborar un único poema, y raramente para más de uno. Por esa causa descuellan de manera singularísima Sagrario Torres y Jesús Lizano al dedicar sendos libros de poesía al texto de Miguel de Cervantes. Poetas de la primera y de la segunda de las promociones de posguerra, respectivamente, la valdepeñera escribió su *Íntima a Quijote* en la penúltima década del xx, y el poeta barcelonés su obra quijotesca en período finisecular, y a principios del nuevo siglo. Ambos autores comparten una extraordinaria identificación con el personaje de don Quijote, pero por razones diferentes. Torres lo concibe como un ideal a seguir, un ideal de rebeldía poética y evangélica. Estos dos puntos los asume también el discurso de Lizano, si bien su rebelión se plantea desde una

perspectiva ácrata. Tanto el libro de la escritora manchega como el lizaniano contrastan fuertemente con el perfil de los poemas de los autores de promociones más recientes, los cuales toman más distancia personal e ideológica del personaje, del que no dejan de valorar como positivo su idealismo.

Uno de los motivos más insistentes entre los poetas fue el de la muerte de don Quijote, motivo ligado a la ulterioridad de su mensaje. Fracasado en sus objetivos concretos, y revertida su locura, la pregunta a la que distintos autores tratan de responder es si sus desvaríos fueron tales, y si el testigo de su ejemplo va a permanecer en pie, y cómo ha de llevarse a buen puerto.

Tanto en la promoción de 1936 (Gabriel Celaya) como en la primera de posguerra (Blas de Otero), así como en la del cincuenta (Carlos Álvarez), se aboga porque sea Sancho Panza quien trate de realizar los proyectos sociales y políticos de justicia y libertad. Al ver al escudero como legítimo representante del pueblo español y de su sensatez colectiva, se apuesta porque sea él quien culmine con eficacia los nobles designios quijotescos. En el trasfondo de las concepciones de los autores que optan por ceder el testigo a Sancho late el problema de España, pero no planteándolo desde el ángulo de su papel en el concierto internacional, sino desde las coordenadas domésticas de la lucha contra la dictadura, de la subsiguiente recuperación de la libertad, y de la justicia social.

Las variaciones acerca de la dialéctica que puede darse entre ser cuerdo o estar loco han proporcionado otro fértil campo para la creación poética. En términos generales, las sinrazones de don Quijote se comprenden, ofreciéndonos los poetas diversos niveles de adhesión a ellas. Unido al asunto de la locura encontramos el del mundo al revés, un tópico literario al que la novela cervantina da pie constantemente, y que constituye uno de los ejes del punto de vista de Lizano, cuyo enfoque ácrata le ha propiciado aportaciones temáticas de cuño imparangonable.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE, Juan, *Poesía completa*, ed. de Rafael Llamazares, Luis de Cañigal y Félix Grande, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 2003.
- ÁLVAREZ, Carlos, *Versos de un tiempo sombrío*, Madrid, Zero, 1976.
- *Los poemas del bardo*, Barcelona, Lumen, 1977.

- BALCELLS, José María, «Sagrario Torres y su poema de amor al Quijote», en *Lógos Hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, ed. de Jesús María Nieto Ibáñez, León, Universidad de León, 2003, vol. II, pp. 903-911.
- «El Quijote en la promoción poética del 50: *Lizanote de la Mancha*, de Jesús Lizano», en *Los desvelos de Isis. Sobre poetas, poemas y poesía*, León, Universidad de León, 2014, pp. 287-295.
- CARRIEDO, Gabino Alejandro, *Poesía*, ed. de Concha Carriedo y Antonio Piedra, pról. de Fanny Rubio, Valladolid/Palencia, Fundación Jorge Guillén/Diputación de Palencia, 2006.
- CELAYA, Gabriel, «Cantos íberos», en *Poesías completas*, Barcelona, Laia, 1977, vol. III.
- CRESPO, Ángel, *Primeras poesías (1942-1949)*, ed. de José María Balcells, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 1993.
- FUERTES, Gloria, *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*, ed. de Pablo González Rodas, Madrid, Cátedra, 1983.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *La poesía, señor hidalgo... Antología de poemas cervantinos*, Madrid, Visor, 2015.
- GARCIASOL, Ramón de, *Segunda selección de mis poemas*, pról. de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa. I. Poesía*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- LIZANO, Jesús, *Lizanote de la Mancha. Cuarta parte*, Barcelona, El Ciervo, 2004.
- *Novios, mamíferos y caballitos (a la acracia por la inocencia)*, Sevilla, La Mano Vegetal, 2005.
- MANTERO, Manuel, «Mínimas del ciprés y los labios», en *Como llama en el diamante. (Poesías completas)*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación El Monte, 1996.
- OTERO, Blas de, *Obra completa (1935-1977)*, ed. de Sabina de la Cruz y Mario Hernández, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- PAZ PASAMAR, Pilar, *Ave de mí, palabra fugitiva (Poesía 1951-2008)*, ed. de Ana Sofía Pérez-Bustamante Murier, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz/Diputación de Cádiz, 2013.
- PEDEMONTE, Verónica, *Dulcinea en Manhattan*, San Sebastián, Kutxa, 2002.
- TALENS, Jenaro, *Cantos rodados. (Antología poética, 1960-2001)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- TORRES, Sagrario, *Íntima a Quijote*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 1986.

EL QUIJOTE EN COREA: DE MENTECATO A HÉROE

CHUL PARK

Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl

1. EL PRIMER ENCUENTRO CULTURAL ENTRE COREA Y ESPAÑA

En la época de la evangelización de los jesuitas en Asia varias obras religioso-literarias de España se tradujeron a lenguas orientales para servir como textos básicos para el catecismo y para la doctrina del cristianismo. Entre ellas destacan las fábulas de Esopo, los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada, etc. En total 29 libros fueron traducidos e impresos (15 religiosos, 9 literarios y 5 de lingüística). En aquella época se produjo el primer contacto entre España y Corea, ya que, en 1593 Gregorio de Céspedes, jesuita español, visitó Corea en calidad de sacerdote católico con la idea de extender la fe de Cristo (Park, 1986: 53). Su visita tiene gran valor histórico, porque el jesuita español permaneció en tierra coreana con miras a evangelizar durante un año y además dejó cuatro cartas escritas desde allí, las que se consideran la primera descripción sobre el reino coreano, que posteriormente se presentó en la *Historia de las Misiones* de Luis de Guzmán en 1601 en Alcalá.

Diego de Pantoja, primer español jesuita en Pekín, se considera uno de los colaboradores del cristianismo en China desde 1600 hasta 1618. Pantoja escribió en chino *El tratado de las siete virtudes y los siete pecados* y después este libro fue introducido en Corea y traducido al coreano para la difusión de la fe cristiana. En 1592 Juan Cobo, padre dominico español tradujo la obra literaria china llamada *Beng Sim Bo Gam* al castellano del original chino con el título *Espejo rico del claro corazón*. Este es el primer libro oriental que se tradujo del chino a la lengua castellana. Cobo tradujo al español esta obra de moral y virtudes de Confucio, mientras los jesuitas tradujeron varios

libros religiosos y literarios de España a la lengua oriental en los siglos XVI y XVII. Por primera vez en la historia se produjo un intenso intercambio entre la cultura y filosofía de ambos mundos a través de la labor de los misioneros españoles. Gracias a estos esfuerzos de los misioneros españoles se han dejado históricas huellas e influencias en la vida cotidiana de ambos pueblos. De tal modo que la cultura europea fue recibida a gran escala en el Oriente, y a su vez se introdujo la cultura oriental en el mundo europeo.

Curiosamente en 1615 en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote* al conde de Lemos habla Miguel de Cervantes del enorme interés que su novela ha suscitado por doquier. Y el autor explica que el que ha mostrado mayor entusiasmo sobre su novela ha sido el emperador de China, quien le escribió diciéndole que quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y además quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Pareciera que en la mente de Cervantes su novela ya se hubiese traducido al chino por orden del emperador chino. Después de que el mundo oriental cerró sus puertas al mundo occidental en el siglo XVII, habría que esperar casi 250 años hasta reanudar el contacto diplomático y cultural entre el Oriente y el Occidente¹.

2. IMAGEN DEL *QUIJOTE* EN ASIA

El *Quijote* fue traducido por un gran número de traductores en el primer momento de su publicación, como Thomas Shelton para el inglés en 1612 y 1620, y Cesar Oudin en 1614 y François de Rosset en 1618 para el francés.

En Corea apareció por primera vez en 1915 *Don Quijote de la Mancha*. El escritor Choi Nam Sun viajó por Japón y llevó consigo varias novelas occidentales al volver a Corea. Él tradujo parcialmente *Don Quijote* a partir de la versión japonesa y resumió diez episodios muy disparatados del *Quijote* en quince páginas. Esta traducción apareció en una revista literaria llamada *La Juventud*. El título del *Quijote* se tradujo como *Episodios extraños de un hombre de poco ingenio*. Este hecho fijó la primera impresión que los coreanos

¹ Corea, reino tradicionalmente hermético, abrió sus puertas al mundo exterior en 1876, Japón en 1868 y China en 1857.

tuvieron del libro. En la primera adaptación del *Quijote* el ingenioso hidalgo se llamaba «viejo señor» y Sancho se llamaba «Bumpo», que significa en coreano 'humilde'. En realidad, la novela era vista como una serie de episodios de un loco que se involucra en aventuras locas (Park, 2015).

Veamos brevemente lo que sucedía en otros países asiáticos: en China la primera versión del *Quijote*, conocida bajo el título de *La historia de un caballero loco*, correspondía a la primera parte de la novela y fue traducida en 1922 por Lin Shu a partir de una versión inglesa. En la primera traducción don Quijote no pasa de ser un pedante obsesionado e insensato. En Japón la primera traducción del *Quijote*, aunque parcial y también a partir de la versión inglesa, fue publicada en 1887 por Shujiro Watanabe. El título se puede traducir como *Historia de las conductas extrañas de un viejo gracioso de poco ingenio* (Inamoto, 2000: 305-309).

Pero esta versión cubre solo hasta el capítulo 20 de la primera parte. Sin duda existía una falta de comprensión de la figura del *Quijote* en Japón. En 1936 Serizawa Keisuke publicó 31 ilustraciones del *Quijote* en las que se presentó a don Quijote como un samurái equipado con armadura japonesa. Se encuentra incluso acompañado de mujeres en kimono. Los molinos de viento se convierten en noria y el león se convierte en un tigre (Chiappe Ippolito, 2003: 92).

De esta manera, en Asia el *Quijote* fue traducido parcial e indirectamente desde el texto inglés y japonés. Pero los traductores no entendían el valor de la obra cumbre de la literatura mundial ni el pensamiento y filosofía de Miguel de Cervantes. Además, aquellos traductores del *Quijote*, que no conocían la literatura española ni tampoco habían estudiado español, cometieron muchos errores en las traducciones, de tal modo que la imagen de don Quijote fue distorsionada en la figura de un anciano loco. En tiempos pasados e incluso hoy en día para los niños y adultos en Corea el nombre de don Quijote es sinónimo de un simple aventurero maníaco y cómico. ¿A qué se debe esta imagen distorsionada? No cabe duda de que, tanto en Corea como en otras partes del mundo, un escaso número de lectores han leído la obra entera. Todavía la mayoría de los lectores guardan en su mente una imagen cómica de don Quijote, puesto que beben del recuerdo de las aventuras cómicas del *Quijote* leídas durante su infancia, tales como la aventura de los molinos de viento o la aventura de las ovejas (Seong, 2005: 530).

Según Andrés Trapiello, autor de la primera adaptación al castellano actual del *Quijote*, la dificultad que tiene la novela es que parece que lo entendemos todo, pero en realidad nadie entiende nada. Además, Trapiello comenta que, a pesar de ser la obra más representativa de la literatura castellana, se hace complicado encontrar a alguien que de verdad la haya leído en su totalidad (Trapiello, 2015).

Hubo varias traducciones del *Quijote* en Corea en forma abreviada y a partir del inglés. En los años 70 del siglo xx empezó a traducirse el *Quijote* por los hispanistas coreanos desde el texto español. Pero eran traducciones incompletas. En 1997 y 1998 por primera vez se tradujeron las *Novelas ejemplares* al coreano desde el texto original español, en 2004 los *Ocho entremeses* y en 2002 el *Persiles*.

Casi cien años después de haberse introducido el *Quijote* en Corea, salió a la luz la primera traducción coreana en forma completa y directa del español. Es decir, en 2004 fue traducida la primera parte del *Quijote* al coreano (786 páginas) directamente del castellano e íntegra; se usaron la edición de Vicente Gaos y las ilustraciones de Gustavo Doré (Park, 2004). Esto fue fruto del impagable trabajo al frente del equipo del *Proyecto Cervantes 21* bajo mi iniciativa, encuadrado en el programa *Brain Korea 21*. Al preguntarme la editorial cuánto tardaría en traducir la segunda parte, bromeé diciendo que demoraría diez años, lo mismo que Cervantes en escribirla. En 2006, al ser elegido rector de la HUFSS, mi *alma mater*, tuve que aplazar ocho años la labor de traducción de la segunda parte. Mi broma se convirtió en realidad a pesar de mi deseo sincero de ponerme de inmediato a trabajar en ello. En febrero de 2014, al concluir el cargo de rector, empecé a dedicarme al instante a la traslación. Dedicué día y noche a esa labor porque quería que la traducción estuviese terminada antes de la conmemoración del IV centenario de la segunda parte del *Quijote*. Por fin salió a la luz el segundo volumen (907 páginas) en junio de 2015, con prólogos de Darío Villanueva, director de la Real Academia Española, y de Víctor García de la Concha, director del Instituto Cervantes.

3. LA IMPORTANCIA DE LA TRADUCCIÓN DEL *QUIJOTE* EN UN MUNDO GLOBALIZADO

El traductor es un comunicador con conocimiento especializado en lenguas diferentes. Por tanto, los traductores deben estar capacitados para trabajar con precisión la información especializada de campos profesionales diversos (Jansenson, 2001).

El *Quijote* puede suponer una primera lectura en la que el lector se centra en la dimensión más cómica y divertida de sus episodios. Esta visión ha pervivido a lo largo del tiempo, de manera que se ha difuminado la lectura filosófica y de enseñanza moral del *Quijote*. Para lograr traducciones más rigurosas y fiables se requiere que los traductores sean capaces de ahondar en el pensamiento profundo de Cervantes como reformador, inconformista y amante de la libertad y justicia.

¿Cómo podría haber sobrevivido el *Quijote* si solo se hubiera tratado de una obra de entretenimiento? ¿Por qué cien escritores contemporáneos determinaron que el *Quijote* era la mejor novela de todos los tiempos? La razón se debe a su gran valor universal que trasciende todas las épocas: conceptos del pensamiento moderno tales como la libertad y la dignidad humana, o la búsqueda de un mundo utópico. Para leer y entender bien los núcleos de la primera y la segunda parte del *Quijote*, debemos reconocer que Cervantes es un gran pensador moderno. Podemos encontrar en el *Quijote* las frases hechas: «cada uno es hijo de sus obras» (I, 47, p. 598) y «Dulcinea es hija de sus obras» (II, 32, p. 980), lo que nos da una idea clara de que Cervantes no compartía la idea de la herencia de sangre fundada en los linajes de la nobleza. Asimismo, don Quijote dice a su escudero Sancho después de la batalla de los carneros: «Sábet, Sancho, que no es un hombre más que otro si no hace más que otro» (I, 18, p. 214). Lo que percibimos en esta frase es el anhelo de anteponer el valor y virtudes individuales a los valores y privilegios derivados de la sangre noble. Cervantes piensa que es el individuo quien, con sus buenas o malas obras, puede hacerse ilustre o miserable. Cervantes idealiza su «república bien ordenada» en el gobierno de la ínsula Barataria de Sancho Panza. La expresión «república bien ordenada» ha sido traducida literalmente a lo largo de las traducciones en coreano, sin percatarse del sentido de reforma social y pensamiento utópico existente en el texto cer-

vantino. Cervantes soñaba una «república bien ordenada» o una «república bien concertada», donde el tiempo de los matrimonios fuese limitado, donde el alcahuete fuese el oficio de los discretos y donde se permitiesen hacerse públicas comedias para entretener a la comunidad con alguna honesta recreación. Se puede decir que el tema central del *Quijote* está representado por la aspiración a una república utópica que coincide con el gobierno de la ínsula Barataria.

4. PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN EN LOS REFRANES DEL *QUIJOTE*

Durante casi 100 años el *Quijote* viene traducándose en Corea desde el texto inglés o el texto japonés. Pero hemos visto que en los últimos años las traducciones de la novela a mano de hispanistas calificados han influido mucho en una mejor comprensión de la obra.

Al traducir el *Quijote* a las lenguas extranjeras encontramos frases hechas y refranes que necesitan ser revisados hasta lograr una mayor profundización que esté más acorde con el pensamiento cervantino.

En el capítulo 30 de la primera parte «así se me vuelvan las pulgas de la cama» es una expresión para indicar la bondad de algo. Sancho la utiliza para expresar su aprecio por la princesa Micomicona.

«Cada uno es hijo de sus obras» es expresión de raigambre bíblica (Romanos 2, 6) y su significado es que, más allá de la situación social o del linaje, la verdadera calidad de una persona deriva de la manera en que se comporta. «Donde hay estacas no hay tocinos» significa que la apariencia no se corresponde siempre con la realidad (II, 73, p. 1325). «Pagar justos por pecadores» (I, 7, p. 97) es expresión utilizada para señalar cómo en ciertas ocasiones los castigos recaen sobre aquellas personas que no tienen ninguna culpa. «Paciencia y barajar» (II, 23 y 24) quiere decir que en ciertas situaciones la solución más prudente es esperar a ver cómo discurren los acontecimientos. «Tortas y pan pintado» (I, 17; II, 2, 17, 63 y 68) expresa que una situación es una desgracia menor que otra con que se compara.

Para mí lo más difícil fueron los refranes y las frases hechas, y también la dificultad de captar el pensamiento y la intención verdadera del genial escritor Miguel de Cervantes. La verdad es que Cervantes soñaba con un

mundo utópico a través de una serie de diálogos entre don Quijote y Sancho Panza. Sin captar bien el sentido de estas frases hechas y refranes los lectores no pueden acercarse al verdadero valor del *Quijote* y el pensamiento cervantino.

5. CONCLUSIONES

En los cien años que separan la primera y la última versión coreana del *Quijote*, los coreanos han leído diferentes versiones de la novela y han ido acercándose más al original. El objetivo de la traducción completa a partir de la lengua original ha sido combatir la idea que durante las primeras décadas del siglo xx prevaleció en Corea sobre don Quijote, en el sentido de que no era más que un mentecato, y sustituirla por esta idea: don Quijote es un héroe que lucha por la justicia y la libertad a favor de los débiles y los pobres. Veamos la definición de la palabra *quijote* en el diccionario de la Real Academia Española: «hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su provecho o conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas» (*s. v.*).

Podemos asegurar que poco a poco ha ido cambiando el pensamiento de los jóvenes coreanos, que le dan la razón. Los intelectuales coreanos consideran hoy en día que don Quijote es un aventurero idealista como Bill Gates, multimillonario magnate empresarial. Es decir, los jóvenes coreanos consideran a don Quijote como su héroe o *role model* para su propia vida. En Corea son populares entre los jóvenes las canciones con temas de don Quijote, algunos de cuyos títulos son «El sueño de don Quijote» o «Aventuras de don Quijote». El fantástico sueño de Miguel de Cervantes es ahora una realidad, pues en Corea, como en el resto del mundo, hay centros de enseñanza del español y de difusión de la cultura panhispánica que llevan su nombre. Don Quijote, lejos de envejecer, sigue cabalgando en Asia y en todas partes del mundo predicando los grandes ideales de los valores universales.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CHIAPPE IPPOLITO, Matías, «La recepción y traducción del *Quijote* en Japón», en *Don Quijote en Azul. Jornadas Internacionales Cervantinas*, Azul, Azul, 2013, pp. 89-101.
- COBO, Juan, *Beng Sim Bo Gam* [facsimil], Madrid, Librería General, 1959.
- INAMOTO, Kenji, «Don Quijote convertido en samurái: adaptación cultural en los primeros intentos de traducción al japonés del *Quijote*», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio lúdico de «Locos amenos». Memorial Maurice Molho*, ed. de Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas, Salamanca/ Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 305-309.
- JANSENSEN, Esther, «El arte de la traducción», en *II Congreso Internacional de la Lengua Española*, Valladolid, 2001, consultado en línea (26-03-2020).
- PARK, Chul, *Testimonio literario de la labor cultural de las misiones españolas en el Extremo Oriente: Gregorio de Céspedes*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986.
- «El hispanismo en Corea y la recepción del *Quijote* en Corea», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2002, pp. 1-14.
- trad., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, tomo 1, Seúl, Sigongsa, 2004.
- trad., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, tomo 2, Seúl, Sigongsa, 2015.
- *Cien años del «Quijote» en Corea*, Seúl, Asociación Coreana de Hispanistas, 2015.
- SEONG, Cho-Lim, «La imagen distorsionada de don Quijote en la literatura infantil coreana: en torno al problema de adaptación en la traducción», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación Cervantistas*, ed. de Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 525-536.
- TRAPIELLO, Andrés, «Andrés Trapiello acerca *Don Quijote* al castellano actual», entrevista con Agencia EFE, consultado en línea (02-06-2015).

CERVANTES Y AMÉRICA:
EL *ETHOS* DEL CABALLERO ANACORETA

ANTONIO CORTIJO OCAÑA
University of California, Santa Barbara

Afirmar que don Quijote es caballero no deja de ser una obviedad. Pero menos obvio es ahondar en los modelos de caballería que Cervantes recoge y modifica. Entre esos modelos quizá Ramon Llull, con su *Llibre de l'ordre de cavalleria* (1274-1276)¹, ocupe un papel especial y no suficientemente resaltado. En esta obra temprana, el filósofo mallorquín sienta los precedentes de lo que él considera un cambio radical en la idea de caballería tal como venía entendiéndose hasta entonces, dejando de lado el boato y esplendor que suelen asociarse al mundo cortés de caballeros y utilizando un nuevo concepto de *caballero* que él define como el adalid de la fe y ética cristianas y del proselitismo religioso, ideas a las que ha decidido dedicar su vida tras la conversión².

El nuevo caballero cristiano de Llull puede parangonarse con el sacerdote. Sin ser iguales, los dos dedican su vida a la propagación y ejercicio de la fe y los dos tienen casi un rango semejante³. El caballero guiará su vida rigiéndose

¹ Tal como lo define Fallows, el libro, que es una especie de *amplificatio* del capítulo 112 de su *Llibre de contemplació en Déu*, «emerged out of the climate of spiritual optimism that the monastery [of Miramar] represented, and from beneath the dark cloud of militaristic and chivalric malaise that had cast its gloomy shadow over the failures of the recent crusade [III Crusade] in the East and hung ominously over the hiatus in the Reconquista in the West» (2013: 2).

² Ver Rodríguez Velasco (2006 y 2010) para el papel de esta obra entre la tratadística caballeresca de la tardía Edad Media.

³ «Todo lo que viste el sacerdote para cantar misa tiene alguna significación que se aviene a su oficio. Y como el oficio de clérigo y el oficio de caballero se avienen entre sí, por esto la

se eminentemente por la virtud de la *justicia*. Pero se tratará de un ejercicio de la justicia cristiano, moderado por una actuación que tenga en cuenta el ejercicio de las siete virtudes en la defensa de la fe y el amor y servicio al prójimo, dando prioridad a la justicia. Se trata en suma de un *miles Christi* de resonancias paulinas, alejado de otros conceptos caballerescos de la primera Edad Media, más acorde con la transformación social y ciudadana que se está produciendo por la Europa mediterránea del momento:

I.2. Al principio, cuando vino al mundo el desprecio de la justicia por debilitamiento de la caridad, convino que la justicia volviese a ser honrada por medio del temor.

II.9. La justicia debe ser mantenida por los caballeros, porque, así como los jueces tienen el oficio de juzgar, igualmente los caballeros tienen el oficio de mantener la justicia.

II.35. Si la justicia y la paz fueran contrarias, la caballería, que concuerda con la justicia, sería contraria a la paz. Y si lo es, entonces estos caballeros que son enemigos de la paz y aman las guerras y [sus] calamidades son caballeros, y aquellos que pacifican a las gentes e impiden las calamidades son injustos y son contrarios a la caballería (Llull, *Llibre de l'ordre de cavalleria*, p. 34).

Llull no estaba solo en esta reconceptualización de la caballería. Podemos citar entre sus precedentes las *Allegoriae in universam Sacram Scripturam* atribuidas a Rábano Mauro, del siglo XII, donde bajo la voz *Gladius* (espada) se abunda en las nociones de «ira de Dios», «espíritu de Dios», «ingenio agudo», «persecución», «tribulación temporal», «persuasión», «venganza», «pecado», «condenación eterna» o «palabra de Dios». Al hablar de las armas del caballero, el autor da especial relevancia a la *espada*, que representa la *justicia*, virtud suprema representada (y defendida) por la caballería (Throop, 2009). En este sentido, y de mayor importancia, es la obra de san Bernardo de Claraval titulada *De laude novae militiae ad milites Templi* (ca. 1120-1136) (ver

orden de caballería requiere que todo lo que ha menester el caballero para ejercer su oficio tenga alguna significación, por la cual se significa la nobleza de la orden de la caballería» (V, 1). Para el contexto sociocultural en que nace la obra, ver Aguilar i Montero (2010).

Barber, 1995; Hayton-Richardson; Malcolm, 1994; y Cavalleria, 1958), dirigida a Hugo de Payens (fundador y primer maestre templario). Se trata de una figura de enorme relevancia para la historia europea, en gran parte como predicador de la segunda cruzada y en particular por ser el gran intérprete espiritual del feudalismo⁴. En la obra se hace una comparación entre los caballeros al uso, caracterizados por su vanidad y utilización casi gratuita de la violencia, frente al comportamiento debido por parte de los nuevos caballeros (del Temple), mezcla de monjes y caballeros santos, *fortes athletae* como él los denomina. La nueva caballería mantiene guerra contra la *carne y sangre* así como contra la *maldad* («qua gemino pariter conflictu infatigabiliter decertatur, tum adversus carnem et sanguinem, tum contra spiritualia nequitiae in coelestibus»). Los nuevos caballeros mezclan las funciones y oficios de caballero y monje, ceñidos por una especie de doble espada («aeterum cum uterque homo suo quisque gladio potenter accingitur, suo cingulo nobiliter insignitur; quis hoc non aestimet omni admiratione dignissimum, quod adeo liquet esse insolitum?»). Su alma está protegida por la armadura de la fe; su cuerpo, por el acero, sin que teman a hombres ni a demonios, porque para el buen cristiano, la victoria depende de la disposición de su corazón y no de la fortuna de la guerra («ex cordis nempe affectu, non belli eventu, pensatur vel periculum, vel victoria christiani. Si bona fuerit causa pugnantis, pugnae exitus malus exitus esse non poterit; sicut nec bonus judicabitur finis, ubi causa non bona, et intentio non recta praecesserit»).

⁴ «El cambio de rumbo en la política cultural del reino de Castilla, promovido por el influjo eclesiástico, lleva consigo el alejamiento de Sevilla en favor de Toledo y una búsqueda de nuevos ideales de acuerdo con el espíritu cisterciense que se ha ido difundiendo por Europa gracias a la figura de Bernardo de Claraval (1090-1153), predicador de la II Cruzada y gran intérprete espiritual del feudalismo. Los intereses de la Iglesia y los de la reina y regente coinciden y encuentran su punto en común en las tradiciones caballerescas representadas por la figura del rey Arturo y su corte, modelo de los ideales que ahora interesa imponer en Castilla: protección de viudas y huérfanos (como la reina, y Fernando IV y Alfonso XI, que tuvieron una larga minoría de edad hasta que pudieron proclamarse efectivamente reyes), defensa de la Cristiandad. En definitiva, los caballeros en el concepto cisterciense deben ser *milites Dei*, soldados de Dios. No extraña que se traduzcan a finales del siglo XIII y primeros años del siglo XIV los principales textos de la Materia de Bretaña (*Vulgata* o *post-Vulgata* artúrica, historia de Tristán)» (Alvar y Borsari, 2019).

La caballería del siglo no es sino pompa y futilidad vanidosa, una profesión que se acomete o ejerce de manera frívola («super haec omnia est, quod armati conscientiam magis terret, causa illa nimirum satis levis ac frivola, qua videlicet talis praesumitur et tam periculosa militia»). Frente a ellos se erigen los *milites Christi*.

<p>Caput III. De militibus Christi</p> <p>4. At vero Christi milites securi praeliantur praelia Domini sui, nequaquam metuentes aut de hostium caede peccatum, aut de sua nece periculum: quandoquidem mors pro Christo vel ferenda, vel inferenda, et nihil habeat criminis, et plurimum gloriae mereatur. [...] Non enim sine causa gladium portat. Dei etenim minister est ad vindictam malefactorum, laudem vero bonorum. Sane cum occidit malefactorem, non homicida, sed, ut ita dixerim, malicida, et plane Christi vindex in his qui male agunt, et defensor Christianorum reputatur. Cum autem occiditur ipse, non periisse, sed pervenisse cognoscitur. Mors ergo quam irrogat, Christi est lucrum: quam excipit, suum. [...]</p> <p>Caput IV.</p> <p>7. Sed jam ad imitationem seu ad confusionem nostrorum militum, non plane Deo, sed diabolo res et vitam; qualiter in bello domive conversentur:</p>	<p>Capítulo III. Los soldados de Cristo</p> <p>4. Pero los soldados de Cristo pelean con seguridad las luchas de su Señor, sin temer pecado cuando matan a sus enemigos ni peligro por su propia muerte: pues dar o recibir muerte por Cristo no es pecado y merece aún más gloria. [...] Y no lleva la espada en vano, pues es un ministro de Dios para castigo de los malhechores y alabanza del bien. Si mata a un malhechor, no es homicida, sino, por así decirlo, un asesino del mal, y se le tiene por vengador de Cristo en los que actúan mal contra Él y defensor de los cristianos. Cuando él muere, no ha muerto, sino sabemos que ha llegado sano al final. Cuando otorga la muerte, es por beneficio de Cristo; cuando la sufre, es el suyo propio. [...]</p> <p>Capítulo IV.</p> <p>Y ahora para imitación nuestra o vergüenza de nuestros soldados, que favorecen en sus hechos y modo de vida al Demonio en lugar de a Dios,</p>
---	---

quo palam fiat, quantum ab invicem differant Dei saeculique militia. Primo quidem utrolibet disciplina non deest, obedientia nequaquam contemnitur, quia, teste Scriptura, et filius indisciplinatus peribit (Eccl. XXII, 3); et, peccatum est hariolandi repugnare, et quasi scelus idololatriae nolle acquiescere (I Reg. XV, 23). Itur, et reditur ad nutum ejus qui praeest: induitur quod ille donaverit; nec aliunde vestimentum seu alimentum praesumitur. Et in victu et vestitu cavetur omne superfluum, soli necessitati consulitur. Vivitur plane in communi jucunda et sobria conversatione, absque uxoribus, et absque liberis. Et ne quid desit ex evangelica perfectione absque omni proprio habitant unius moris in domo una, solliciti servare unitatem spiritus in vinculo pacis. Dicas universae multitudinis esse cor unum, et animam unam: ita quisque non omnino propriam sequi voluntatem, sed magis obsequi satagit imperanti. Nullo tempore aut otiosi sedent, aut curiosi vagantur: sed semper dum non procedunt (quod quidem raro contingit), ne gratis comedant panem, armorum seu vestimentorum vel scissa resarciunt, vel vetusta reficiunt, vel inordinata componunt, et quaeque postremo facienda magistri voluntas et communis indicit necessitas. Persona inter eos minime accipitur: defertur meliori, non nobiliori. Honore se

mostraremos brevemente cómo se comportan [estos caballeros de Cristo] en casa y en la guerra, cómo se muestran en público y en resumen cómo difiere la milicia de Dios de la milicia temporal. Primero, la disciplina nunca falta y la obediencia nunca se desprecia, pues, como dice la Escritura, el hijo desobediente morirá (Eccl. XXII, 3) y rebelarse es pecado de brujería, y no querer obedecer es como el pecado de idolatría (I Reg. XV, 23). Así pues, van y vienen según les manda su superior; se visten lo que les da, y no visten o comen de otro sitio. Y en alimento y vestido evitan lo superfluo y se conforman solo con lo necesario. Viven como hermanos en alegre y sobria compañía, sin mujeres ni hijos. Y para que no les falte nada de la perfección evangélica, viven juntos en una sola familia sin propiedad privada, atentos a mantener la unidad del espíritu con un vínculo de paz. Podría decirse que la multitud entera tiene un solo corazón y una sola alma hasta el punto de que ninguno sigue su propia voluntad sino busca más seguir la de su maestre. No están nunca ociosos ni vagan sin destino fijo, y las raras veces que no están de guardia, por no recibir su pan sin ganárselo, reparan su armadura y vestido, arreglan lo que está roto o ponen las cosas en orden y en general se rigen por la necesidad y las órdenes de su maestre. No hay distinción entre

invicem praeveniunt; alterutrum onera portant, ut sic adimpleant legem Christi. Verbum insolens, opus inutile, risus immoderatus, murmur vel tenue, sive susurrium nequaquam, ubi deprehenditur, relinquitur inemendatum. Scacos et aleas detestantur; abhorrent venationem: nec ludicra illa avium rapina (ut assolet) delectantur. Mimos, et magos, et fabulatores, scurrilesque cantilenas, atque ludorum spectacula, tanquam vanitates et insanias falsas respuunt et abominantur. Capillos tondent, scientes juxta Apostolum ignominiam esse viro, si comam nutrierit. Nunquam compti, raro loti, magis autem neglecto crine hispidi, pulvere foedi: lorica et caumate fusi.

8. Porro imminente bello, intus fide, foris ferro, non auro se muniunt: quatenus armati, et non ornati, hostibus metum incutiant, non provocent avaritiam. Equos habere cupiunt fortes et veloces, non tamen coloratos aut phaleratos: pugnam quippe, non pompam, victoriam, sed non gloriam cogitantes, et studentes magis esse formidini quam admirationi. Deinde non turbulenti aut impetuosos, et quasi ex levitate praecipites, sed consulte atque cum omni cautela et providentia se ipsos ordinantes, et disponentes in aciem,

ellos y se muestra deferencia al mejor, no al más noble. Rivalizan entre sí por el honor y se ayudan a soportar el peso unos a otros para así cumplir la ley de Cristo. No dejan sin corregirse palabras insolentes, rumores por pequeños que sean o hasta risas de cualquier tipo, si llegan a percibirse. Detestan el ajedrez y los dados, aborrecen la caza y no reciben deleite en el uso de halcones (como suele ser normal). Abominan y rechazan como vanidades y falsos engaños a los juglares, magos, recitadores, cantos de bufones y espectáculos lúdicos. Se cortan el cabello, sabedores de lo que dice el apóstol, que es ignominia al varón dejárselo crecer. De hecho nunca aparecen compuestos, se lavan sino rara vez, y dejan el pelo sin cuidar, sucios de polvo y con la marca del sol y la armadura.

8. Cuando la lucha es inminente, se arman por dentro con fe, por fuera, con hierro (no con oro), pues su oficio es estar armados (no adornados) para dar miedo al enemigo, no incitarle con avaricia. Buscan caballos fuertes y veloces mejor que los adornados. Y se disponen a la lucha, no al boato, a la victoria, pero sin estar deseosos de gloria y afanados más en causar terror que en provocar admiración. Al mismo tiempo, no son pendencieros ni impetuosos o precipitados, sino se disponen en orden para la lucha con cautela y previsión, como leemos

juxta quod de patribus scriptum est. Veri profecto Israelitae procedunt ad bella pacifici. At vero ubi ventum fuerit ad certamen, tum demum pristina lenitate postposita, tanquam si dicerent. Nonne qui oderunt te, Domine, oderam, et super inimicos tuos tabescebam? (Psal. CXXXVIII, 21). Irruunt in adversarios, hostes velut oves reputant; nequaquam, etsi paucissimi, vel saevam barbariem, vel numerosam multitudinem formidantes. Noverunt siquidem non de suis praesumere viribus, sed de virtute Domini sabaoth sperare victoriam: cui nimirum facile esse confidunt, juxta sententiam Macchabaei, ...non in multitudine exercitus est victoria belli, sed de coelo fortitudo est (I Macchab. III, 18, 19). Quod et frequentissime experti sunt, ita ut plerumque quasi persecutus sit unus mille, et duo fugarint decem millia. Ita denique miro quodam ac singulari modo cernuntur et agnis mitiores, et leonibus ferocios, ut pene dubitem quid potius censeam appellandos, monachos videlicet, an milites: nisi quod utrumque forsan congruentius nominarim, quibus neutrum deesse cognoscitur, nec monachi mansuetudo, nec militis fortitudo. De qua re quid dicendum, nisi quod a Domino factum est istud, et est mirabile in oculis nostris? Tales sibi elegit Deus, et collegit a finibus terrae ministros ex fortissimis Israel,

sobre los santos padres. De hecho el israelita [templario] de verdad es hombre de paz, incluso cuando va a la guerra. Pero una vez está en combate, deja su gentileza primera, como diciendo: ¿No odio a los que te odian, Señor, y me dan asco tus enemigos? (Psal. CXXXVIII, 21). Se arrojan sobre los enemigos y los consideran poco más que corderos, y nunca, por pocos que sean, consideran que su barbarie sea digna de asustar a cualquiera o el gran número de los enemigos. No presumen nunca de su fuerza sino esperan conseguir la victoria por el poder del Señor, acordándose de las palabras de los Macabeos, «...la victoria en la guerra no depende de un gran ejército y la valentía es un regalo del cielo» (I Macab. III, 18, 19). En numerosas ocasiones se ha visto a uno solo perseguir a miles y que tan solo dos de ellos han puesto en fuga a diez mil. Así que de manera maravillosa parecen a la vez más gentiles que corderitos y más fieros que leones, hasta el punto que yo mismo dudo si sería más conveniente referirse a ellos como *monjes* o como *soldados*, a no ser que fuera más apropiado llamarlos de las dos maneras, porque no les falta nada de ninguno de los dos, ni la mansedumbre monacal ni la fortaleza militar. Qué podríamos decir de esto, salvo que Dios mismo lo ha hecho y ante nuestros ojos se ofrece como algo

<p>qui veri lectulum Salomonis, sacrum scilicet sepulcrum, vigilanter fideliterque custodiant, omnes tenentes gladios, et ad bella doctissimi.</p>	<p>digno de maravilla. Estos son los elegidos de Dios, reclutados de los confines de la tierra de entre los más valientes de Israel, para guardar con fidelidad y sumo cuidado el Santo Sepulcro, el lecho del verdadero Salomón, teniendo en la mano la espada y entrenados para la guerra mejor que nadie [traducción mía].</p>
--	---

No sería baladí insistir en la similitud de estas consideraciones anteriores de Bernardo con respecto al *desideratum* del caballero manchego don Quijote. De hecho, lo verdaderamente sorprendente es lo cercano que está el texto de Claraval a algunas de las páginas y afirmaciones quijotescas. Alguno de los pasajes precedentes recuerda, por ejemplo, el discurso de la Edad de Oro, o las consideraciones sobre la nobleza de obras frente a la nobleza de sangre del Caballero del Verde Gabán. En suma, el arrojo sin par en la guerra, su acometer por fe cualquier tipo de enemigo, aun estando en franca desventaja, y la mezcla de *monachus* y *miles* que rezuman las descripciones recuerdan al personaje cervantino. Lo que ahora me interesa es que esta obra de san Bernardo pareció haber ejercido influjo en una obrita capital de Raimundo Lulio, su *Llibre de l'ordre de cavalleria*.

De acuerdo con esta obra, originalmente redactada, a lo que parece, en catalán, las enseñanzas sobre esta *nueva* caballería se han puesto por escrito en un *ars* redactado por un caballero jubilado y retirado de la vida activa que ahora lleva una vida de eremitismo y contemplación. Dicho caballero regala dicho manual (*ars*) como dádiva a un caballero novel (o en ciernes de convertirse en caballero) que por casualidad pasa por donde se había retirado. El manual es, claro, la obra luliana. Esta figura del ermitaño resulta de gran importancia. En el mismo se aúnan la noción del caballero que practica la vida activa y el monje que cultiva la vida de oración y reposo:

I.2. En una tierra aconteció que un sabio caballero, que había mantenido por largo tiempo la orden de caballería con la nobleza y fuerza de su gran ánimo, y cuya sabiduría y ventura le habían mantenido en el honor de la caballería en gue-

rras y en torneos, en asaltos y en batallas, eligió [hacer] vida de ermitaño cuando vio que sus días eran breves y que por su vejez le faltaba la fuerza natural para el uso de las armas. [...] Y por eso el caballero pensó en la muerte, acordándose del tránsito de este siglo al otro, y entendió la sentencia perdurable a la que habría de llegar (Llull, *Llibre de l'ordre de cavalleria*, p. 42).

Es, en el fondo, un prototipo abundante en la literatura medieval que ocupa un papel de relevancia en la enseñanza del héroe en ciernes (Kennedy, 1974; Cosman, 1965; Huchet, 1985; Pastor Cuevas, 1993; Bernheimer, 1952; Bartra, 1992; López-Ríos Moreno, 1999; Río Nogueras, 1999) y en el que converge la figura del caballero de órdenes como los hospitalarios o templarios, en los que se mezclan a su vez la vida activa y contemplativa y que está en buena medida tras las lucubraciones lulianas. Cruzada y predicación son modelos de comportamiento que no se separan en el concepto caballeresco luliano, y que son igualmente representativos de un siglo XIII en que ambas nociones ocupan buena parte del imaginario de la época⁵. Pero a la vez el caballero luliano ejerce una profesión y sobre su persona recae otro modelo de amplio desarrollo en la época, que tiene que ver con el tráfico de la vida mercantil ciudadana que aflora por doquier en las localidades por donde el mismo Llull deberá peregrinar para encontrar respaldo económico a su proyecto (Rodríguez Velasco, 2010). Como ya dejábamos indicado en otro lugar,

in this *society organized for war*, as Powers and Lourie have called this period of time, the knight not only had a defensive but an exemplary function. According to Llull, the Order of Chivalry had the moral obligation of maintaining unity within its ranks and against the religious enemy, preserving a form of communal *concordia* for Christian medieval society. The essence of knighthood was based on a concept of *struggle* and *war* that implied total dedication to the military effort. The knight's unremitting perseverance in his *militia*, that is his defense of the Christian faith and of the meek and invalid, was paralleled by his tena-

⁵ «Man's life as struggle or *militia* must be regulated by two complementary virtues, just wrath and love (two of man's passions), which in turn must always act respectively in conjunction with justice and reason. Just wrath is a virtue that prompts men to strive in their exercise of *militia*. When allied with prudence and reason, it helps men in their dealings with Fortune» (Llull, *The Book of the Order of Chivalry*, p. 13).

ciousness when fighting vice within himself. The *Book of the Order of Chivalry* in fact defines the office of the knight as an ideal struggle between the virtues, envisioned as the knight's weapons, against the vices on the road to salvation. The knight's *militia*, then, is to be exercised inwardly as much as outwardly, in the spiritual and temporal spheres. In this the knight is not different from clerics (Cortijo, 2015a: 27).

Estos tres elementos (caballería, meditación y vida activa mercantil) aparecen recogidos también como las tres grandes líneas biográficas en la *Vita coetanea* de Llull, escrita en 1311. Con ocasión del inminente Concilio de Viena en el que Llull esperaba encontrar por fin financiación y respaldo para su proyecto de conversión de infieles en Túnez y Tierra Santa, el beato escribe una obra a medio camino entre la autobiografía y la propaganda, sin duda seleccionando los aspectos de su vida más en consonancia con la idea que recalca repetidamente en la *Vita* y añadiendo un tono de consolatoria y autojustificación destinado probablemente a provocar la simpatía del público lector. En la obra Llull marca un antes y un después a partir de su proceso de conversión motivada por la serie de visiones que experimenta. Se trata de una época meditativa que sigue a la disoluta, momento en el que, amparado en la reflexión y la meditación, Llull descubre su verdadera vocación (proselitista) y recibe iluminación para buscar intelectualmente un *ars* con el que poder convencer por vía racional a los infieles.

En buena consonancia con el movimiento franciscano, Llull se lanza acto seguido a un proceso activo de escritura para la predicación y conversión, entremezclándolo con una actividad poco menos que frenética ya sea de proselitismo (con viajes a diversos puntos del Mediterráneo para convertir a los musulmanes al cristianismo), ya sea de búsqueda de financiación para su proyecto en las más altas esferas.

I.6. Pero mientras le daba vueltas en su mente a estos tristes pensamientos, de repente —sin saber él cómo, aunque Dios sí lo sabe— entró en su corazón un cierto pensamiento vehemente y [de índole] totalizante, que había de hacer luego un libro, el mejor del mundo, contra los errores de los infieles. Mas como no podía llegar a ver ni la forma ni el modo de hacer un libro así, estaba perplejo. Y cuanto mayor y más frecuente era su perplejidad sobre este asunto, más fuerte crecía en él la inspiración y la idea de escribir dicho libro.

I.7. Mas le vino a la mente que habría de ir ante el papa y también a los reyes y príncipes cristianos para convencerles y conseguir de ellos que fundaran monasterios en diversos reinos y provincias aptos para ello en los que ciertos monjes seleccionados, y otros que fueran idóneos para ello, fueran allí llevados a aprender las lenguas de los dichos sarracenos y de otros infieles, para que de entre las personas instruidas allí convenientemente se pudieran siempre obtener con rapidez y enviar [a diversos sitios] personas idóneas para predicar y demostrar a estos sarracenos y otros infieles la santa verdad de la fe católica, que está en Cristo.

I.45. Ya habían pasado cuarenta años desde que había dirigido todo su corazón, toda su alma y todas sus fuerzas y toda su mente hacia Dios, y en dicho tiempo había escrito libros sin parar y con diligencia, cuando encontraba tiempo (Lull, *Vita coetanea*, p. 39).

Las necesidades económicas, tanto como su proceso intelectual de maduración, pasan a menudo por las páginas de su *Vita*, al igual que en otras obras suyas, como el *Desconhort*. Así, leemos que

Five times I went to the [papal] court, at my own expense; I was present at three general chapters of the Order of Preachers and another three of the Friars Minor. If you only knew what I have managed to say to kings and lords, and how much I have labored... (Vega y Heisig, 2003: 211).

Don Quijote parece recuperar estos tres ejes de actuación en su comportamiento a lo largo de la novela. Sin duda, la justicia ocupa un puesto de primer rango en la obra y en la identidad del personaje. En el discurso de la Edad de Oro se nos dice que en aquella época mítica «la justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen» (I, 11, pp. 134-135). En el capítulo 13 de la primera parte, donde se relata la desgraciada historia de Marcela y Grisóstomo, don Quijote describe a Vivaldo la esencia de la profesión caballeresca, consistente en la defensa a espada de la paz, para concluir con palabras que parecen sacadas del tratado luliano que «así que, somos ministros de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia» (I, 13, pp. 151-152).

Más adelante, ante don Lorenzo, hijo del Caballero del Verde Gabán, en II, 18, don Quijote vuelve a definir la caballería en términos de búsqueda y defensa de la justicia, describiéndola como una ciencia (de nuevo recordando el sentido de *ars* de Lull):

Es una ciencia [...] que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito, y saber las leyes de la justicia distributiva y conmutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de ser médico y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada triquete buscando quien se las cure; ha de ser astrólogo, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche, y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las matemáticas, porque a cada paso se le ofrecerá tener necesidad dellas; [...] ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos, y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla (II, 18, pp. 844-845).

Decíamos que en el modelo caballeresco luliano aparecían tres componentes de relieve, el místico-ascético (Gómez Moreno, 2008: 125-135 y 2015: 304; Cortijo, 2016: 24), el de valedor de la justicia militar, el del involucramiento en los negocios del mundo. De modo semejante, más adelante en la novela, Sancho da un nuevo giro a la aplicación y uso de la justicia al definirla no en términos caballerescos sino en los más mundanos de la gobernación política. A la misma, en este nuevo sentido, se opone eminentemente la codicia, por lo que la duquesa, en II, 36, advierte al escudero que «la codicia rompe el saco, y el gobernador codicioso hace la justicia desgobernada» (II, 36, p. 1019). Don Quijote, en sus consejos a Sancho a punto de convertirse en gobernador, también centra sus palabras sobre la justicia al decirle que

hallen en ti más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia, que las informaciones del rico. [...] Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia. [...] la pasión propia en la causa ajena. [...] Si alguna mujer hermosa viniere a pedirte justicia, quita los ojos de

sus lágrimas y tus oídos de sus gemidos. [...] Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras. [...] Al culpado que cayere debajo de tu jurisdicción considérale hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra, y en todo cuanto fuere de tu parte, sin hacer agravio a la contraria, muéstratele piadoso y clemente, porque, aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia (II, 42, pp. 1061).

Don Quijote incluye también un componente ascético muy marcado en el deambular del atolondrado caballero. La figura del soldado-ermitaño que estaba presente en el libro de Lull también aparece en el *Quijote* recordada por el primo a punto de iniciarse la aventura de la cueva de Montesinos («—No lejos de aquí —respondió el primo— está una ermita, donde hace su habitación un ermitaño, que dicen ha sido soldado, y está en opinión de ser un buen cristiano, y muy discreto y caritativo además», II, 24, p. 907). Ser caballero penitente, caballero ermitaño es la esencia paulina de don Quijote, dedicado a la meditación/reflexión y al ejercicio de la ira justa. Toda la aventura de Sierra Morena, en remedo de la de Amadís y la Peña Pobre, es un retiro penitencial cómico-burlesco. Pero no debemos olvidar que tras la presentación cómica se esconde un modelo eminentemente serio, pues, como el mismo don Quijote recuerda en II, 24, al comparar los ermitaños de antes con los de ahora, «no por esto dejan de ser todos [los ermitaños] buenos; a lo menos, yo por buenos los juzgo» (II, 24, p. 907). El mismo don Quijote aúna en sí la figura paulina de santo y caballero, algo que Sansón Carrasco entiende bien cuando se asusta al pensar que el manchego pueda estar pensando en dejar el ideal arcádico que él mismo le propone una vez que, vuelto a la cordura, ya ha abominado de las «odiosas historias profanas de la andante caballería»: «—¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño?» (II, 74, p. 1331). Don Quijote es caballero penitente en la cueva de Montesinos, en la que el sabio-ermitaño Merlín le tiene profetizadas muchas cosas por haber sido capaz de resucitar la olvidada caballería andante. El destino mesiánico de don Quijote se descubre en el antro castellano, donde tras las ascesis y meditación que preludian su epifanía, don Quijote descubre, con ayuda de

Merlín y Montesinos, que su labor es convertirse en héroe y salvador de sí mismo y de otros mediante la práctica y ejercicio de la justicia caritativa.

El modelo caballeresco luliano (Sanchis Guarner, 1958), luego recuperado y transformado por don Quijote desde presupuestos éticos y socioeconómicos acordes con la nueva época, nos permite también aplicarlo a la ocupación del espacio americano en el siglo xvi. No es muy diferente, en esencia, el modelo ético que inspira oficialmente la colonización española, sea cual fuere el resultado que llegó a producirse en la práctica. El *negotium*, el ejercicio de las armas y la defensa de la fe no dejan de ser los tres ejes sobre los que se asienta la colonización del continente. La *milicia* inherente a un proceso de conquista, las órdenes religiosas y su ejercicio ingente de proselitismo, y la aplicación de la burocracia legal sobre una sociedad en vías de expansión económica marcan la hoja de ruta americana durante todo el siglo. Se trata de una aplicación o transferencia transatlántica, si se quiere, del modelo caballeresco mediterráneo que venía gestándose o definiéndose desde Llull y que encontrará su culminación, *velis nolis*, con don Quijote. Por supuesto que dicha transferencia no es simple transposición sin más, pero sí resulta interesante constatar que con ella se produce un trasvase que amplía los márgenes mediterráneos de la caballería que había definido en gran medida la Edad Media tardía en toda Europa. Como recordaba recientemente Martines, a pesar de la errónea concepción que atribuye lo caballeresco (en sentido artúrico) al mundo del norte de Europa (vía Chrétien de Troyes), la esencia caballeresca, ineludiblemente relacionada con la recuperación de Tierra Santa, es un fenómeno que se concibe mejor alrededor del marco geográfico del Mediterráneo. Aquí es donde cabe insertar el libro sobre la caballería de Llull como sintomático y representativo de dicho concepto, que no en vano fructifica en el filósofo en torno a los ejes geográficos de Mallorca, Montpellier, Génova, Roma y el norte de África. Este imaginario caballeresco fue en gran medida responsable de la constitución de la identidad europea medieval y del temprano Renacimiento. Puede aducirse como prueba que el libro sobre la caballería de Llull tuvo un renacimiento inesperado en la Inglaterra isabelina de fines del siglo xvi mediante el impulso que recibió por parte de la soberana y su círculo a través de la traducción al inglés de Caxton⁶. Y este

⁶ Ver el texto en Cortijo (2015a), Blake (1990) y Clavería (1942).

imaginario en gran medida se trasvasa al Atlántico cuando España inicia la etapa de colonización americana. No es otra, claro, la tesis aducida por Irving Leonard en su famoso *Los libros del conquistador*, donde deja mostrado el imaginario caballeresco que portan consigo quienes abren sus ojos (para crearla) por primera vez desde Europa a la realidad americana. Y lo mismo se comprueba, a muchos años de distancia, si leemos los catálogos de libreros que se presentan a instancia del pedido inquisitorial por todo México hacia 1680 y que nos dejan saber el contenido caballeresco, histórico y eminentemente religioso de las lecturas disponibles en la Nueva España (Paula Benavides, viuda de Bernardo Calderón, Juan de Rivera, etc.)⁷.

Pero ya para esta fecha, ca. 1680, el *ethos* caballeresco parece dejar su razón de ser y haber sido substituido por un nuevo modelo de comportamiento que es trasunto de las realidades dispares a que ha dado lugar el poblamiento de la América hispana. En su *Neptuno alegórico*, sor Juana Inés de la Cruz (allá por los albores de 1680) reconceptualiza la vieja metáfora de la *translatio imperii* para dotar de legitimidad cultural al espacio cultural americano (Cortijo, 2015b). Realiza en cierto modo lo que hemos definido como primer gran intento de rivalizar con la cultura metropolitana peninsular para dar carta de naturaleza a América. Lo curioso es que, en el texto, que utiliza una teorización basada en la obra de Atanasio Kircher sobre el eclecticismo religioso, el imaginario caballeresco ha dejado lugar a las nociones de inteligencia productiva (Isis) y riqueza comercial. Quizá con esta obra, escrita con la ocasión de la llegada de un nuevo virrey, Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, pueda marcarse el fin de un modelo operativo que desde el siglo

⁷ Referimos a la inédita *Memoria de los libros que por mandado deste Santo Oficio ha hecho Paula de Benavides, viuda de Bernardo Calderón, impresora deste Santo Tribunal este año de 1681*, que publicaremos en breve. «Digo yo, Paula de Benavides, viuda de Bernardo Calderón, impresora y mercader de libros en esta ciudad, impresora deste Tribunal, que juro a Dios y por la señal de la santa cruz que dichos libros son los que tengo al presente, menos los que se han vendido. Y por verdad lo firmé en México, a ocho de enero de 1681. [Firmado:] Paula de Benavides. En el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de México, en nueve días del mes de enero de mil y seiscientos y ochenta y un años, estando en audiencia de mañana el señor inquisidor, licenciado don Juan Gómez de Mier, se presentó la memoria inmediate antecedente y dijo que debía de mandar y mandó se lleve a los reverendos padres calificadores, mros. fray Francisco Muñoz y fray Agustín Dorantes, del orden del reverendo santo Domingo, para que la reconozcan y den censura al pie deste auto, y lo rubricó. Manuel Montúfar».

XIII construyó el espacio europeo mediterráneo y el primer espacio colonial americano.

Para sor Juana es la rección política la que ocupa un papel fundamental, guiada, más que por presupuestos éticos, por una especial reflexión sobre la inteligencia. Isis está especialmente conectada con Neptuno, madre e hijo (Virgen y Jesús), son coiguales al modo como lo son las ideas o pensamientos, fruto del entendimiento que las genera. De igual modo, *coparticipes* son América, es decir México, y España, idea que se expresa a través de los paralelos en el *Neptuno alegórico* entre Neptuno y Minerva, que son *coparticipes* en el *imperium* y el *dominium*, *coparticipes* en la reacción:

La monja hace con ello una pirueta intelectual y defiende, nada menos, que la legitimidad como sujeto cognoscitivo y sujeto político del mundo colonial. El culmen de su propuesta es un pequeño poema latino en que se prorrumpa en el elogio de una *Neptunia Mexicus* bajo la protección de la *salutifera oliva* de las deidades, regida por la paz y la concordia con la metrópoli y bajo la rección sabia y justa de su semisoberano. Y en particular lo hace elogiando la figura del *consejero*, verdadera razón de ser del movimiento humanista desde el siglo XIV y que a través de la teorización política del *ars historiae* o la de los emblemas y los *specula principis* se encarga de realzar la figura del *homo politicus*, verdadero garante de la racionalidad del sistema político de la *res publica litterarum*. Este aupamiento del sujeto *América* a una categoría de relieve se continúa en los autos y loas de la misma autora, en que, siguiendo muy de cerca el método tipológico y alegórico de los Calderón y compañía, sor Juana no hace sino trasponer el método sincrético de los mitógrafos, o el alegórico-tipológico de la patrística, para poner de relieve la especial continuidad del mundo precolombino en el mundo colonial, al modo como defendía la *transmisión* cultural o *transferencia* en el *Neptuno alegórico* entre la vieja Atenas/Roma y el Nuevo México (*Neptunia Mexicus*) (Cortijo, 2015b: 356).

El espíritu activo de la milicia luliana, que lanza su canto de cisne con la figura anómala de don Quijote, puede servirnos como hoja de ruta para estudiar el primer asentamiento español en América. Pero el prototipo de héroe-caballero-místico (*miles - sacerdos*) en que bebe Cervantes (con ciertos aditamentos *de realibus* que, no en vano, habían hecho al mismo Cervantes preferir a Tirante el Blanco frente a Amadís por su mayor *apego* a las cosas

de aquí y ahora) pasará a convertirse en sor Juana a casi ochenta años de distancia en figura del intelectual rector o consejero de príncipes, una suerte de burocratización del caballero. Si Cervantes elogiaba a sus prototipos de *miles* porque morían en la cama, para la época de sor Juana no hay ya más salidas en busca de aventuras. Se podría ver en ello un remedo de la incorporación de la nobleza francesa a la tarea de rección a través de la que se ha denominado *noblesse de robe*, con la que parece concluirse la Edad Media e iniciarse el período renacentista en Francia. Ese ímpetu de la conquista y primera colonización, que muestra paralelos ineludibles con el *ethos* caballeresco como ya vislumbrara Irving Leonard (1953), ha dejado el campo de la acción bélica y se ha, digamos, remansado para fines del siglo xvii. Una nueva época, un nuevo *ethos* que abandona para siempre el modelo de la milicia caballeresca con el que Europa adquirió su identidad entre los siglos xiii y xvi.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR I MONTERO, Miquel, «El *Llibre de l'Orde de Cavalleria* en el context socio-cultural medieval», *Tirant*, 13, 2010, pp. 5-14.
- ALVAR, Carlos, y Elisa BORSARI, «La traducción en Castilla», en *La traducción en Europa durante la Edad Media*, coord. de Elisa Borsari. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 161-198.
- BARBER, Malcolm, *The New Knighthood*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- BERNARDI ABBATIS (Sancti), *De laude novae militiae ad milites Templi liber*, en *Patrologiae cursus completus. Series latina*, ed. de J. P. Migne, Parisiis, Apud Garnier, 1841-1855, vol. 182, cols. 0921A-0929B.
- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 1992.
- BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- BLAKE, N. F., *William Caxton and English Literary Culture*, London, Hambledon, 1990.
- CAVALLERIA, Oliver, «El *Llibre del Orde de Cavalleria* de Ramón Llull y el *De laude novae militiae* de san Bernardo», *Estudis Lulianos*, 2, 1958, pp. 175-186.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.

- CLAVERÍA, Carlos, «Sobre la traducción inglesa del *Llibre del orde de cavalleria* de Ramón Llull», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 15, 1942, pp. 65-74.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, trad., Ramon Llull, *The Book of the Order of Chivalry / Llibre de l'Ordre de Cavalleria / Libro de la Orden de Caballería*, Amsterdam, John Benjamins, 2015.
- *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*, Sevilla, Renacimiento, 2015b.
- *Mesianismo, epifanía y resurrección en el «Quijote». La tolerancia de la contradicción*, Madrid, Polifemo, 2016.
- *Don Quijote o la paradoja del ser*, Barcelona, Calambur, 2019.
- COSMAN, Madelaine Pelner, *The Education of the Hero in Arthurian Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965.
- FALLOWS, Noel, ed., Ramon Llull, *The Book of the Order of Chivalry*, London, Boydell and Brewer, 2013.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «Marcela y don Quijote: apuntes de hagiografía y cristología», *Anales Cervantinos*, 47, 2015, pp. 301-316.
- *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- HAYTON-RICHARDSON, Heather, ed., san Bernardo Abad, *In Praise of the New Knighthood*, <<http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/bernard.html>>.
- HUCHET, Jean-Claude, «Les déserts du roman médiéval. Le personnage de l'ermite dans les romans des XII^e et XIII^e siècles», *Littérature*, 60, 1985, pp. 89-108.
- KENNEDY, Angus J., «The Hermit's Role in French Arthurian Romance (c. 1170-1530)», *Romania*, 95, 1974, pp. 54-83.
- LEONARD, Irving Albert, *Los libros del conquistador*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- LLULL, Ramon, *Book of the Ordre of Chivalry or Knyghthode*, trad. de William Caxton, Westminster, William Caxton, 1483-1485.
- *The Book of the Order of Chivalry / Llibre de l'Ordre de Cavalleria / Libro de la Orden de Caballería*, trad. de Antonio Cortijo Ocaña, Amsterdam, John Benjamins, 2015.
- *Vita coetanea / A Contemporary Life / Vida coetànea / Vida coetània*, trad. de Antonio Cortijo Ocaña, Amsterdam, John Benjamins, 2017.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- «Los “desafíos” del caballero salvaje: notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, pp. 145-159.

- LOURIE, Elena, «A Society Organized for War: Medieval Spain», *Past and Present*, 35, 1966, pp. 54-76.
- MALCOLM, Barber, *The New Knighthood. A History of the Order of the Temple*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- MARTINES, Vicent, «The Mediterranean Dawn of Chivalric Narrative (*Girart de Rosselló* and the *Roman de Jaufré*): Medieval Literary Chivalry and its Early Mediterranean Connection», en *Chivalry, the Mediterranean, and the Crown of Aragon*, ed. de Antonio Cortijo Ocaña, Delaware, Juan de la Cuesta, 2018, pp. 35-60.
- Memoria de los libros que por mandado deste Santo Oficio ha hecho Paula de Benavides, viuda de Bernardo Calderón, impresora deste Santo Tribunal este año de 1681*, en preparación.
- PASTOR CUEVAS, María del Carmen, «Tipología del ermitaño: ficcionalización y función en los libros de caballerías hispánicos (Zifar, Amadís y Tirante el Blanco)», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. de Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribero, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 35-39.
- POWERS, James F. A., *Society Organized for War: The Iberian Municipal Militias in the Central Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- RABANUS MAURUS, *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, en *Patrologiae cursus completus. Series latina*, ed. de J. P. Migne, Parisiis, Apud Garnier, 1841-1855, vol. 112, s.v. *Gladium*, cols. 0940B-0942C.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *El humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 147-161.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, *Order and Chivalry. Knighthood and Citizenship in Late Medieval Castile*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.
- *El debate sobre la caballería en el siglo xv: la tratadística caballeresca y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- SANCHIS GUARNER, Manuel, «L'ideal cavalleresc definit per Ramon Llull», *Estudis Lulianos*, 2, 1958, pp. 37-62.
- THROOP, Priscilla, *Allegories in All Holy Scripture: the complete translation of «Allegoriae in Universal Sacram Scripturam», formerly attributed to Hrabanus Maurus*, Charlotte, Medieval MS, 2009.
- VEGA ESQUERRA, Amador y James W. HEISIG, trads., *Ramon Llull and the Secret of Life*, New York, The Crossroad, 2003.

LA CHINA DEL *QUIJOTE*,
EL *QUIJOTE* DE LA CHINA

YANGYOU FANG Y CHRISTINA LEE
Princeton University

Cervantes sugiere en un prelude de la segunda parte de su novela dedicado al conde de Lemos que su *Don Quijote de la Mancha* se ha hecho globalmente famoso. ¿Su evidencia? Dice nuestro escritor ficcionalizado que la novela ha llegado hasta la China. Por otro lado, se lamenta de que el impostor protagonista de la segunda parte apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda también haya perseguido a su caballero andante en su recorrido global. De hecho, tanto es el «hámago y la náusea» que despierta el falso don Quijote en la China, que causa que el propio emperador del reino celeste le suplique a Cervantes que le despache el libro con el verdadero personaje. Es más, el emperador de la China le ofrece la rectoría de un colegio que va a fundar de lengua española, la cual el escritor termina rechazando porque no tiene ni la salud ni el dinero para hacer tan largo viaje.

¿Por qué hace el Cervantes no ficcionalizado esta referencia a la China? ¿Qué función tiene en la crítica del trabajo de Avellaneda y en el contexto de su situación personal de famoso pero menesteroso autor? En esta primera parte del presente trabajo, pretendemos desmarañar la China de Cervantes teniendo en consideración cómo la China se representa en los textos que el autor hubiese conocido. Se propone que la comprensión de la percepción de la China en círculos intelectuales de la edad moderna temprana no solo es imprescindible para comprender la crítica que le hace a Avellaneda, sino que también nos permite interpretar el comentario de Cervantes como una alusión a su frustrado deseo de no poder participar en el proyecto español de expansión en el Pacífico. Un poco más de trescientos años después de que las palabras de Cervantes sobre el imperio asiático se publicaran, finalmente

tenemos noticias de la llegada del héroe del *Quijote* a la China. Este será el tema que trataremos en la segunda parte de este ensayo.

I. LA CHINA DEL *QUIJOTE*

La referencia a la China les ha parecido curiosa a los críticos que la han comentado. La mayoría ha coincidido con Juan Bautista Avalle-Arce (1976) y con Elías Rivers (1960) en el sentido de que la China no es más que un tropo para responderle a Avellaneda por haberlo criticado en el prólogo de su novela apócrifa por estar «tan falto de amigos que, cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos —como él dice— al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca» (Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, prólogo, p. 8). Al mencionar al emperador histórico de la China y no a un personaje ficticio, como sería el emperador de Trapisonda, Cervantes le estaría tapando la boca a su enemigo literario¹. Elías Rivers dice que es una «¡fantástica anécdota que quería establecer un colegio de español usando *Don Quijote* como texto y Cervantes como rector!»². Al mismo tiempo nos recuerda que el tema de la falta de estabilidad laboral les hubiera parecido insólito a los lectores del *Quijote* de fuera de España. Rivers cita al censor de la novela, Márquez Torres, quien menciona que ciertos caballeros franceses se habían sorprendido al enterarse de la pobreza de Cervantes: «¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?» (1960: 216). O sea que, para Rivers, el reconocimiento que Cervantes dice recibir en la China funciona para destacar hiperbólicamente el desprecio que había recibido en España.

¹ «[...] se le ocurrió a Fernández de Avellaneda mencionar al “emperador de Trapisonda”, que nunca existió» (Avalle-Arce, 2016).

² «The dedication to the Conde de Lemos is a most informal mixture of burlas y veras, with its fantastic anecdote of the Emperor of China who wanted to establish a college of Spanish with *Don Quixote* as text and Cervantes as rector!» (Rivers, 1960: 214–215).

China, no obstante, pasa de ser una referencia de un lugar fantástico a la de un lugar deseado y todavía asequible para los españoles, si recordamos que se encontraba próximo de la capital de la provincia transpacífica de Nueva España, Manila. Como Leonard Irving apuntó, tenemos evidencia de que ciento ochenta y una copias de la primera parte de la novela llegaron a Filipinas el mismo año de su publicación en España, en 1605 (1992: 270-312). El crítico literario Miguel Martínez, más recientemente, ha descubierto que ya para 1623 los personajes de don Quijote y Sancho estaban integrados en la cultura popular de Manila y hasta se habían incorporado en las justas burlescas de esta ciudad (2016: 110). Si tenemos en cuenta que Manila tenía hacia esa época una constante población de chinos migrantes (conocidos como *sangleyes*) de más o menos 30.000, que había un intercambio de mercancías constante entre españoles y chinos gracias a los juncos que iban y venían de Fujian y que varios misioneros españoles llegaron a radicarse con el permiso del emperador Ming, nos parecería hasta inevitable que la novela de Cervantes llegara a la China (Ollé, 2006b: 45). Lo que todavía no se ha encontrado es un testimonio que documente su recepción en el país celeste. Lo más probable es que Cervantes hiciera el comentario de la China, más que nada, como una alusión de que su obra llegara al foco de poder en el Pacífico, un imperio del que los españoles dependían para poder mantener el comercio del galeón con ruta Manila-Acapulco, que apropiadamente se conocía como «galeón de la China» o la «nao de China» (Schurz, 1939).

¿Qué hubiera sabido Cervantes de la China? Teniendo en cuenta que era ávido lector de todo tipo de géneros, podemos asegurarnos de que el conocimiento de nuestro escritor sobre la China no se limitaba a las leyendas de Marco Polo. A partir de 1550 se empezaban a producir en Europa occidental historias sobre los recorridos y conquistas de los portugueses y los españoles en Asia. La ruta Lisboa-Goa-Macao quedaba establecida para los portugueses en 1557 y la ruta Sevilla-Acapulco-Manila para los españoles en 1571 (Lach, 1965: 150). Donald Lach calcula que, para los 1800, ya se habían publicado más de mil quinientos títulos sobre las culturas asiáticas en Europa occidental. Los españoles de círculos intelectuales, los que tenían sueños de convertir nuevas almas para el dios cristiano, o los ilusionados con medrar rápidamente en los nuevos territorios conquistados «y por conquistar» (como decían los documentos oficiales) podían tener a su alcance relaciones de viajes de

misioneros jesuitas, dominicos, franciscanos, agustinos, así como de oficiales y soldados (Lach, 1965: 822-825). Y a pesar de percepciones equivocadas, estereotipadas e incompletas sobre el Pacífico oriental, los interesados hubieran sabido una cosa: que el centro político-económico del mundo asiático era la China. Sin excepción, de hecho, los cronistas mencionaban en sus historias que el país que los europeos conocían como China se reconocía como Zhong-Guo, o sea país del centro (del universo) (Ollé, 2006a: 202). El botánico Cristóbal de Acosta hasta había apodado el reino como el mejor del mundo (Acosta, 1995: 250). La historicidad con la que Cervantes describe al Imperio Celeste se hace evidente en el hecho que se refiere a ella como «China», y que no utiliza el nombre de Catay, que era el que aparecía en Marco Polo o en los libros de caballerías. También alude a la paridad del emperador con el chino cuando observa que «emperador por emperador y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, dedicatoria, p. 679).

Sin duda, la obra más leída en España sobre el Extremo Oriente era la *Historia de las cosas más notables, ritos, y costumbres del gran reino de la China* del fraile agustino Juan González de Mendoza publicada en Roma en 1585³. González de Mendoza la compuso mientras se encontraba en México hacia 1580 esperando un permiso de la audiencia de la ciudad para poder llevar a cabo un viaje diplomático de parte de Felipe II, junto a sus colegas Jerónimo Marín y Francisco de Ortega⁴. Como explica Carmen Hsu, Felipe II había despachado a los frailes agustinos con una carta para el emperador Wanli, «el poderoso y muy estimado rey de la China», tanto para establecer una relación de «amistad y comunicación» como para pedirle que dejara entrar a su reino a los frailes quienes le darían a entender «la ley evangélica» (2010: 197-198). La embajada fue suspendida indefinidamente porque la audiencia mexicana dudaba que fuera una estrategia beneficiosa para España⁵.

³ Utilizamos la edición publicada en Barcelona en 1586.

⁴ Menciona el dato en su dedicatoria a Fernando de Vega y Fonseca (González de Mendoza, *Historia de las cosas*, pp. 21-22).

⁵ El que más se opuso fue el jesuita Alonso Sánchez, quien temía que la carta de Felipe II a Wanli pudiera ser interpretada por el último como sumisión al imperio chino. Sin enterarse de que los agustinos no habían llegado a la China, el rey español despachó una segunda carta a Wanli, que tampoco llegó a su destino (Hsu, 2010: 197-198).

Cervantes hubiera visto las versiones publicadas en Valencia, Barcelona o la definitiva de Madrid de 1586, que tuvieron más de cincuenta ediciones (Vilà, 2013: 92-93). De todas formas, todas las ediciones publicadas contenían la misma dedicatoria de González de Mendoza a Fernando de Vega y Fonseca, el presidente del Consejo de Indias de 1584 a 1591. Si tenemos en cuenta que en 1590 Cervantes se postula por segunda vez para obtener cargos en Colombia, Guatemala o Bolivia, después de que había fallado en una previa solicitud para pasar a las Américas en 1583, no nos es difícil imaginar que el nombre del presidente del Consejo de Indias le resonara y que la dedicatoria fuera a llamar su atención (Wilson, 2002: 207). En la dedicatoria a Vega y Fonseca, González de Mendoza le recordaba que en 1580 «su Magestad me mandó, que passasse al Reyno de La China, a hazer de su parte (con un presente de varias y ricas preseas para aquel Rey) demostración de la amistad y buena correspondencia, que queria tener con el, y comercio entre los vasallos de entrambos por la parte de las Philippinas» (*Historia de las cosas*, fol. 3r) e insinuaba su desilusión de no poder haber llegado a la China, a pesar de «la disposición que ay en aquel Reyno, para hazerle a nuestro Señor tan señalado servicio, (digno del valor a V.S.I. y del felice tiempo en que preside en esse Real consejo)» (*Historia de las cosas*, fol. 4v). Tanto González de Mendoza como Cervantes hubieran dependido del consejo de Vega y Fonseca para llevar a cabo sus ilusiones de llegar a las Indias⁶.

Para los lectores que hubiesen leído el segundo prólogo al lector de González de Mendoza, la referencia a la China en la dedicatoria al conde de Lemos en la segunda parte del *Quijote* no les hubiera parecido tan extraña. González de Mendoza cuenta que le había llegado una carta de fray Pedro de Rojas —visitador de Castilla— en la que le contaba que tenía noticias del provincial de las Islas Filipinas, «por las cuales le auisa que el rey de la China con gana de recibir el y los de su reyno la fee Catholica y doctrina del Euan-gelio an embiado a pedir religiosos y en especial de la orden de S. Augustin

⁶ Recordemos que, para los proponentes de la expansión española transpacífica, fueran oficiales o misioneros, partes de China, Japón, y las islas Molucas pertenecían a la parte más extrema de la Indias Occidentales. Dicho de otra forma, cabían dentro de la parte española asignada por el Tratado de Tordesillas. De ahí que Antonio de Herrera y Tordesillas incluyera a estos territorios en su mapa titulado «Descripción de las Indias Occidentales» (fol. 54v).

que fueron los primeros descubridores de este gran reyno» (*Historia de las cosas*, fol. 5v)⁷. Si es que Cervantes se inspiró en el prólogo de González de Mendoza, podríamos interpretarlo como una secularización del pedido que el rey chino le hace a los agustinos⁸. La fe católica sería reemplazada por la «verdadera» historia del *Quijote* y los frailes desplazados por el ficcionalizado Cervantes. Si González de Mendoza creía que la fe debía de ganarle a los ritos paganos de los chinos, Cervantes estaba dispuesto a quebrantar la «herejía» literaria propagada por la obra apócrifa de Fernández de Avellaneda hasta la China con el estreno del *Quijote* legítimo.

La idealización de la China como espacio favorable para literatos de calidad es un tema que se presenta en la historia de González de Mendoza. El agustino detalla la altísima cultura de los chinos y para probarlo presenta como ejemplo el hecho de que la imprenta existía en China siglos antes que la invención de Gutenberg. También le sorprende que el mismo rey se responsabilice por la educación de sus súbditos y la elección de catedráticos en cada facultad se base en la destreza del individuo, una insinuación de que no era ese el caso en Europa. Describe González de Mendoza: «Tiene el rey en todas las ciudades escuelas a su costa assí para aprender a leer, y escreuir y contar, como para enseñar la Philosophia natural y moral y Astrologia y las leyes del reyno, y otras muchas cosas curiosas. En estas escuelas enseñan y tienen las cathedras los mas eminentes hombres que pueden hallar en cada cosa» (*Historia de las cosas*, fol. 92r, p. 124). De hecho, González de Mendoza expone el sistema de exámenes en China, por el cual hasta el más humilde y bajo podía llegar a servir al emperador en su corte si demostraba destreza y conocimiento de las humanidades. Es un detalle que a Cervantes no se le

⁷ Los agustinos Martín de Rada y Jerónimo Marín junto con los soldados Miguel de Loarca y Pedro Sarmiento fueron los primeros españoles que entraron a China, en 1575 (Ellis, 2012: 101).

⁸ En cuanto a lo que dice González de Mendoza sobre el pedido del rey chino, no tenemos evidencia que tal situación fuera cierta ya que, así como lo ha comentado Manel Ollé, el emperador Wanli (1563-1620) no tenía ningún interés en obtener más información sobre la religión cristiana (2006a: 207). El jesuita Matteo Ricci sí llegó a entrar a la corte Ming, pero no ocurrió hasta 1601 y el interés de los mandarines yacía principalmente en su intelecto y no en su religión. Y es difícil que Cervantes conociera las cartas de Matteo Ricci, ya que no se publicaron hasta 1615 (Lee, 2012a: 10).

hubiese escapado, ya que el éxito del primer volumen del *Quijote* no había llegado acompañado ni por un cargo oficial de valor, ni por la mejora de su situación económica. Es concebible que la mención que hace el autor sobre la rectoría que le otorgara el emperador chino haya sido más deliberada de lo que los críticos han juzgado. Podría haber sido un comentario disimulado sobre cómo un gran emperador lo premiaría por su éxito literario, sin que importara su alcurnia. Tal como lo dice Hsu en un estudio sobre el humanismo de la obra de González de Mendoza, esta «se destaca por reconocer al Imperio Celeste como un gobierno utópico, revitalizado por una concepción de la justicia manifiesta en varios aspectos de su sociedad (un sentido de la caridad más exigente, alto ideal moral y supremacía del saber)» (2010: 198).

Otra obra que sigue la idealización de la China de González de Mendoza y que Cervantes había leído sin ninguna duda es el poema épico de Luis Barahona de Soto *Las lágrimas de Angélica* (1586)⁹. Fue inmensamente popular tan pronto como fue publicada en Granada, aunque hoy en día solo se le reconoce el título por su mención en el capítulo seis de la primera parte del *Quijote*, en el famoso episodio de la quema de los libros. La mención la hace el cura al elogiar a su autor como a uno de los mejores poetas de su vida. Según el narrador: «Cansóse el cura de ver más libros, y así a carga cerrada, quiso que todos los demás se quemasen; pero ya tenía abierto uno el barbero, que se llamaba *Las lágrimas de Angélica*. Lloráralas yo, dijo el cura en oyendo el nombre, si tal libro hubiera mandado quemar, porque su autor fue uno de los famosos poetas del mundo, no solo de España» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 6, pp. 94-95). La innovación de Barahona fue la de transformar a la Angélica de Catay del *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto en la emperatriz de la China y desplazar el conflicto a la China, la cual debe ser liberada de las garras de los bárbaros tártaros. Desde el principio Barahona deja constatado que «[l]a competencia es al principio sobre la más bella y rica parte del mundo, que es la China» (*Las lágrimas de Angélica*, p. 97). A pesar de que Barahona incorpora elementos de su imaginación, especialmente en la construcción de personajes que comportan expectativas literarias de decoro europeo, su visión social de la China se acerca a la de González de

⁹ Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*. El poema está compuesto por doce cantos, en octava rima y endecasílabos (Lee, 2012b).

Mendoza. La indigencia, según el poeta, no existe en China a pesar de la gran cantidad de habitantes porque cada individuo tiene una función productiva en su sociedad¹⁰. La estructura social de la China es rígida y jerárquica pero eficiente y justa. Dice en el canto once:

Por su gobierno, habiendo tanta gente
jamás de cosa alguna ha habido inopia,
discordia, ni motín, ni otro accidente,
ni queja, que al vulgar tumulto es propia,
y tanto que los sabios del Oriente,
querido han ya llamar la China Eutopia;
el mismo dio las leyes, y ha partido
jueces a quien él mismo ha instruido
(Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, p. 508).

Un elemento que Barahona no menciona en su épica es el dinero en China, una ausencia que Cervantes hubiera percibido ya que su falta es un *motif* que aparece repetidamente en su novela y más abiertamente en la mencionada dedicatoria¹¹. Dice el personaje de Cervantes: «Preguntele al portador si Su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondiome que ni por pensamiento» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, dedicatoria, p. 679). Por más perfecta que fuera la China y a pesar de su deseo de conocerla, Cervantes tal vez pareciera decir que no puede hacerlo con ideales sino con la moneda del día. Así, se conforma con quedarse en donde está y con una ayuda del conde de Lemos.

La referencia que Cervantes hace a la China no funciona como burla o un comentario, como se ha percibido en general. Es un comentario diseñado para demostrar que su registro es superior al de Avellaneda, cuyas bufonadas no pue-

¹⁰ «Y la gran infinidad que ay de gente, assi para los oficios, como para cultivar la tierra facilita esto: y el no consentir, en todo el Reino vagabundos, ni gente ociosa» (González de Mendoza, *Historia de las cosas*, fol. 6). Es muy posible que González de Mendoza siguiera a García de Escalante Alvarado, quien dice: «Y como no se permiten en la tierra vagamundo, ni gente ociosa, ni dexan salir a los naturales del Reino; ay infinita gente para todas las artes y oficio» (*Discurso de la navegación*, p. 31).

¹¹ González de Mendoza sí menciona el dinero. Explica, por ejemplo, que «[l]a moneda que corre en el Reyno es de oro o plata sin señal sino por pesos» (*Historia de las cosas*, fol. 22r).

den llegar a imaginarse en un mundo más allá del pequeño círculo al que pertenece. Cervantes se imaginaba en otros mares, en el de la China de Barahona de Soto y en la de González de Mendoza, aunque probablemente en el fondo sufría por el hecho de que, como su héroe, él también moriría desilusionado.

II. EL *QUIJOTE* DE LA CHINA

Tres siglos después de que Cervantes imaginara su fama internacional en el Lejano Oriente, sabemos que el personaje llega a dejar huellas profundas en círculos intelectuales chinos. La figura literaria de don Quijote se fomenta en la China en dos reconocibles etapas: en la China republicana (1912–1949) y en la contemporánea (1949–presente). Los lectores de las traducciones que se produjeron durante la época republicana (1912–1949) provenían de sectores intelectuales del proletariado radical. Así como había hecho Avellaneda con el personaje original, estos lectores reducían al personaje de don Quijote hasta el punto de convertirlo en una especie de caricatura y no percibían las características multidimensionales del protagonista cervantino. Por otro lado, Cervantes tenía otros lectores que se centraban en los valores literarios de la obra y consideraban que el personaje de don Quijote era complejo y sincero, aunque excesivamente idealista. Es recién en la China contemporánea, gracias a la primera traducción completa del *Quijote* de Yang Jiang (杨绛) en 1978, que la obra cervantina gana un público lector mucho más amplio. A pesar de las diferencias en la recepción de la novela, es necesario recalcar que, desde su primera traducción, sus lectores tendían a identificar a los traductores con el protagonista manchego. O sea que una crítica al personaje era una crítica al traductor y viceversa. En muchos casos, los críticos utilizaban a la figura de don Quijote como un medio por el cual podían explorar lo que ellos consideraban ser los males sociales chinos.

1. *Un comienzo: los dos capítulos de Ma Yifu*

En 1913, dos años después de la abdicación del último emperador chino, Puyi, un traductor llamado Ma Yifu (马一浮) publicó los dos primeros ca-

pítulos de lo que él llamó «la novela española más conocida» en dos números consecutivos de la revista *El Independiente* (独立周报)¹². Es probable que la traducción fuera hecha de una versión inglesa, ya que incluía algunos términos en inglés. El traductor publicó estos capítulos bajo el seudónimo de Beihe (被褐), cuya traducción apareció en la sección «Novela» y fue la primera y única novela europea que se publicó en esta revista¹³. Curiosamente, se publicaron estos dos capítulos como «números especiales» para sustituir temporalmente la serie regular de novelas, ya que el autor de esa serie había estado enfermo durante algún tiempo. La traducción— titulada *La historia del sr. Qui* (稽先生) y escrita en chino clásico— estaba llena de errores tipográficos. El error más patente empezaba con el título, que leía «Don Ruisote». Otro error, también tipográfico, se encontraba en una nota que decía «Mavslated from Servantes Inl.y19.05», en vez de «Translated from Cervantes July 1905» («traducido de Cervantes Julio 1905»). Y en el momento de mencionar la región en donde vive Alonso Quijano, dice «Moncha» en vez de «Mancha» (Ma, 1913: 61). A pesar de estos errores lingüísticos, es necesario considerar que esta traducción fue histórica por ser la primera y por haber aparecido apenas se había fundado la nueva República de China. Así lo decía el editor de la traducción del primer capítulo: «esta traducción no tiene precedentes y los lectores no deben de pasar esto por alto» (Ma, 1913: 61).

El valor de la publicación reside tanto en el hecho de que el héroe del *Quijote* finalmente llegara —aunque fuera solo una pequeña parte— a su esperado destino tres siglos después de que Cervantes lo hipotetizara, como también en que se presentaba como un símbolo de una nueva era de libertad literaria y cultural (Ma, 1913: 61). Para contextualizar este evento históricamente, la revista en la que se publicó la traducción, *El Independiente*, fue fundada en 1912 (el mismo año de la fundación de la República de China) por Zhang Shizhao (章士钊), defensor de la «libertad de expresión», «no

¹² Debido a que no se publicó en un libro sino en una revista, esta traducción no llamó la atención de los académicos hasta hace muy poco. El sinólogo japonés Tarumoto Teruo (樽本照雄) fue el primer erudito en descubrir esta versión (2008: 16).

¹³ Durante esos tiempos, era una práctica común que muchos escritores publicaran bajo su seudónimo, para evitar la censura y la posible persecución. Esta práctica era más popular entre los escritores de *nueva literatura*, para tener más libertad mientras se debate con los tradicionalistas (Yin, 2013: 19).

partidaria», «independiente» durante un período de transición de la inquietud política¹⁴. El traductor, Ma Yifu, también fue uno de los primeros eruditos chinos que estudiaba lenguas y filosofías europeas en el extranjero (Dong, 2004: 6). Aunque la revista solo sobrevivió diez meses durante la agitación política y el hecho de que los lectores chinos solo leyeron dos capítulos del *Quijote*, esta publicación fue histórica en el sentido de que no tuvo precedentes que conociéramos. En cierta forma, la traducción de estos capítulos podría interpretarse como símbolo de la libertad de expresión y comunicación cultural recientemente iniciada en ese entonces. También evidencia el compromiso con la literatura más allá de las fronteras nacionales y la apertura a la ruta de pensamientos «occidentales», los cuales habían estado restringidos debido a la política aislacionista en el imperio Qing.

2. *El «Movimiento de la Nueva Cultura»: la primera parte del Quijote en los debates literarios chinos*

A diferencia de la traducción de Ma, que no tuvo el impacto esperado debido a la presencia efímera de la revista *El Independiente*, la traducción de 1922 de la primera parte del *Quijote* sí llegó a agitar a los círculos literarios durante el llamado «Movimiento de Nueva Cultura» (1910-1920). Titulado *Mo xia zhuan* (魔侠传), que literalmente se traduce como *La historia del caballero mágico*, fue obra de los traductores Lin Shu (林纾) y Chen Jialin (陈家麟). Fue traducida al chino clásico a partir de una versión inglesa y se publicó en marzo de 1922. Esta traducción de 391 páginas se organizaba en dos volúmenes, cuatro partes y cincuenta y dos capítulos¹⁵. El 4 de septiembre de 1922, seis meses después de la publicación, Zhou Zuoren (周作人), un conocido escritor y traductor, publicó la primera reseña de esta traducción en *Chenbao Fujuan* (晨报副镌, *Suplemento de la mañana*), un periódico diario

¹⁴ Ma había trabajado en la embajada china en St. Louis en 1903-1904 (Zhang, 1912: 1).

¹⁵ La información estructural se basa en la edición facsímil de la publicación original (de marzo de 1922), publicada en 2018 por Shanghai Joint Publishing.

que abogaba por la «nueva literatura» y que pretendía cubrir ampliamente las obras literarias de Occidente más canónicas¹⁶.

Esta primera reseña académica de la primera parte del *Quijote* tuvo un impacto inmediato en la recepción china de la novela. Aunque Zhou hizo algún que otro comentario crítico a la traducción de Lin y Chen, que muchas veces simplificaba las descripciones originales, aprovechó la oportunidad para presentar y reflexionar sobre el *Quijote* mismo¹⁷.

Zhou empezaba su reseña informándole al lector que Cervantes había tenido una carrera militar dificultosa. Mencionaba, por ejemplo, la pérdida del uso de la mano izquierda del autor en la batalla de Lepanto, su cautiverio en Argel, y su subsecuente encarcelamiento en Sevilla. Más tarde, elogiaba al *Quijote* por ser un clásico mundial y lo catalogaba como «la mejor y la más significativa» de las obras, que llevaría «una vida eterna» en el mundo literario porque «realiza actos ridículos en el fondo real; escribe personalidades sinceras de una manera viva; y las une con un humor consumado» (1922: 2). Citando el famoso discurso de Iván Turguénev en *Hamlet y Don Quijote* (1861), en el que se analizaba la dicotomía de Hamlet y don Quijote, Zhou se centraba en la «comparación perfecta» entre el hidalgo y Sancho Panza: «don Quijote es la encarnación del idealismo, y Sancho la del pragmatismo» (1922: 1). Al resumir la moraleja de la novela, Zhou citaba el discurso de Sancho del capítulo 72 de la segunda parte, en el que entre lágrimas decía: «Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos, y recibe también a tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 72, p. 1322). Lo notable de esta cita es que Zhou revela que había leído la obra entera, posiblemente la edición inglesa de Robinson Smith (1910)¹⁸. Se refleja asimismo que Zhou se había sentido profundamente conmovido por lo que había percibido ser la injusta vida de Cervantes. Para Zhou, el personaje de don Quijote y el

¹⁶ Publicó la reseña bajo el seudónimo de Zhongmi (仲密).

¹⁷ En general, argumentó que la traducción no era fiel y que a veces transmitía diferentes significados (Zhou, 1922: 2).

¹⁸ Zhou menciona que su traducción se basó en la reciente edición inglesa de Smith.

autor mismo compartían sus desgracias, y el citado discurso de Sancho servía «no solo [como] un gran proverbio, sino que debería haber sido utilizado como epitafio de Cervantes» para «conmemorar la laboriosa pero honorable vida del gran escritor español» (1922: 2). Para Zhou la figura de don Quijote —similar a la de Cervantes— funcionaba como emblema de superación personal a pesar de los infortunios.

Altamente consciente de la dedicatoria al conde de Lemos en la que aparece el emperador chino, Zhou, como crítico literario, usaba sus escrituras en el periódico para promover la lectura pública del *Quijote*. Al final de la reseña, Zhou recomendaba a los lectores que leyeran *Mo xia zhuan*, especialmente si «no sabían idiomas extranjeros», ya que «la novela brinda placer y riqueza [...] y aun en las peores traducciones, como la de Motteux, tiene algo que ofrecer» (1922: 2). Para concluir esta reseña, Zhou enfatizaba de nuevo su admiración por Cervantes: «aunque *Mo xia zhuan* no es completamente inútil [como traducción], espero que se haga una traducción completa en China, y que sea una que no deshonre al autor original» (1922: 2).

El clímax dramático llegó seis años después de la reseña académica, durante el Movimiento de la Nueva Cultura (新文化运动), en el que los académicos y estudiantes propugnaban una literatura que promoviera valores democráticos e igualitarios. Fue en estos momentos en los que el *Quijote* se hizo repentinamente el foco de debates literarios. Los líderes de ese movimiento literario eran criticados por los grupos radicales, quienes usaban el personaje del «loco» don Quijote del episodio de los molinos para atacar sus ideales «europeizados». Uno de los escritores más criticados fue Lu Xun (鲁迅)¹⁹, considerado hoy día el padre de la literatura moderna en China. Lu fue atacado por Li Chuli (李初梨), miembro fundador de la Sociedad de la Creación (创造社) —una sociedad que promovía la literatura proletaria radical—, en un artículo titulado «Vean la loca danza de nuestro don Quijote chino» (请看我们中国的don Quixote的乱舞), en el que llamaba a «Don Lu Xun» un «viejo caballero» que «muestra su danza senil y loca» y «lucha torpemente en molinos de viento, como si fueran gigantes» (1928: 1-8).

¹⁹ Lu Xun (鲁迅) era el seudónimo de Zhou Shuren (周树人). Sin embargo, este seudónimo se usaba tanto que se convirtió en el nombre por el cual era mejor conocido, hasta el día de hoy.

Shi Housheng (石厚生)²⁰, miembro de la Sociedad de la Creación y otro detractor de Lu, refería al desenlace del *Quijote* en su crítica: «Con respecto a nuestro don Lu Xun, espero que derribe su templo inventado, se emancipe del engaño y la ignorancia de la sociedad actual, y se arrepienta. Su arrepentimiento, al igual que el de don Quijote, es posible» (Cheng, 1928: 117-121). En otras palabras, Li y Shi denunciaron su literatura como un pasatiempo de *petit bourgeois e intelligentsia* y, por lo tanto, poco realista para liderar la revolución literaria radical.

Esas opiniones demostraban una comprensión peyorativa pero popular de la imagen de don Quijote en ese momento. Para los detractores de Lu Xun, este no era más que «el Quijote chino», un loco tan trastornado que, como el héroe que apreciaba, veía gigantes en molinos de viento. Así como lo eran Avellaneda y sus aliados para Cervantes, los detractores del *Quijote* en China vieron a don Quijote como un personaje sin un papel funcional en el cuerpo político español. Para el círculo literario en la China republicana el héroe de Cervantes y el héroe de Lu Xun eran demasiado idealistas y, por lo tanto, desestabilizadores para el proyecto de revolución proletaria.

Bajo el asedio de los críticos radicales, Lu Xun se presentó como defensor de la creación cervantina. Lu explicó que lo que dijeron sus críticos estaba lejos de la verdad, porque en realidad no habían leído la novela (Zhou, 1928: 194). Esta afirmación no habría sorprendido a los observadores en el círculo literario, ya que ninguno de los ataques dirigidos contra Lu Xun había mencionado ningún detalle de la novela más allá de la famosísima escena del capítulo 8 de la primera parte. Era obvio que los críticos tampoco logran comprender las complejidades y sutilezas de la obra. A fin de presentar «su» *Quijote* a los lectores populares, Lu le pidió a Yu Dafu (郁达夫) que tradujera el célebre discurso *Hamlet y Don Quijote* (1861) de Iván Turguénev (de la versión alemana) en el número inaugural de *Torrente*(奔流)²¹. En la posdata, resumió por primera vez lo que consideró «quijotismo»: aquellos que «desecharon las preocupaciones y ansiedades, y valientemente realizaron sueños confiando únicamente en sus ideales» (Zhou, 1928: 194).

²⁰ Shi Housheng (石厚生) era el seudónimo de Cheng Fangwu (成仿吾).

²¹ *Benliu* (奔流, *Torrente*) fue un periódico que se fundó en junio de 1928. La traducción se publicó con una ilustración de Jean de Bosschère.

Con respecto a la reciente llegada del *Quijote*, hubo dos puntos de vista opuestos durante el Movimiento de Nueva Cultura: el de los revolucionarios radicales que no comprendían la complejidad del *Quijote* y quienes criticaron duramente al personaje en su encarnación china, que para ellos era el *petit bourgeois* Lu Xun; y el de los lectores como los hermanos Zhou –Zhou Zuoren y Lu Xun– que aceptaron la «locura» de don Quijote como un medio para examinar los males sociales. Ellos también lo consideraron un héroe, aunque excesivamente idealista. Sin una traducción completa del *Quijote*, ambos entendimientos se basaron en las interpretaciones académicas y las reinterpretaciones disponibles en el país, que provenían de la crítica rusa²².

3. YANG JIANG: ¿LECTORA IDEAL CERVANTINA?

Desde que se tradujeron los dos primeros capítulos del *Quijote* en 1913, los intelectuales chinos habían estado interesados en el protagonista cervantino, pero ninguno hablaba su idioma²³. Yang Jiang, una aclamada dramaturga, se convirtió en la primera lectora china reconocible del *Quijote* original. Su traducción del *Quijote*, publicada en marzo de 1978, fue la que presentó por primera vez al caballero, a su escudero y a sus aventuras íntegras en chino mandarín.

Yang se convirtió en la primera persona que trajo fielmente al «hijo del entendimiento» de Cervantes a lectores comunes en China, los cuales acababan de sobrevivir dos décadas de revoluciones proletarias radicales y sufrían de una escasez de todo tipo de literatura. El perfil profesional de Yang no es lo que se esperaría de la primera traductora del *Quijote* del castellano al chino mandarín. Yang no tenía formación como traductora y empezó a estudiar

²² Las influencias rusas provenían principalmente del *Hamlet* y *Don Quijote* (1861) de Iván Turguénev y *Don Quijote liberado* (1922) de Lunacharsky, ya que ambas obras fueron traducidas y publicadas en China.

²³ Después de *Mo xia zhuan*, se publicaron varias versiones chinas de la primera parte, todas traducidas de otros idiomas. El único intento (por Dai Wangshu, 戴望舒) de traducir del español fue destruido en la Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-45). El cuarto capítulo del manuscrito fue guardado y publicado en la revista *Literatura de Hong Kong*. Dai también fue el primero en traducir los poemas de Federico García Lorca al chino, publicados en 1956.

español a fin de poder leer el *Quijote* de la mano de Cervantes. La decisión de estudiar español la hizo cuando se dio cuenta que las traducciones que tenía disponibles en francés y en inglés se contradecían en partes, dejaban dudas y que se necesitaba una traducción que le fuera «fiel al trabajo original» (Yang, 2015a: 176). Así, tomó «las primeras lecciones de español» a la edad de cuarenta y ocho años. Yang «leería todos los libros que tratan de Cervantes o escritos por él» que estaban disponibles en las bibliotecas (Yang, 2015a: 177). Siguió trabajando durante la Revolución Cultural (1966-76), en el transcurso de la cual los guardias rojos confiscaron su manuscrito casi terminado en 1966, y no se lo devolvieron hasta junio de 1970. A pesar de los sufrimientos, ella siempre se enorgullecía al recordar que «no había dejado de estudiar español» (2015a: 177-178).

De hecho, Yang no solo fue la primera lectora en traducir el *Quijote* entero, sino posiblemente la primera que reconoció la complejidad del protagonista. En la nota de la traductora de la cuarta edición del *Quijote* (1985), destacaba las numerosas, complejas y contradictorias recepciones que la novela había acumulado a través del tiempo y el espacio global. Comentaba, por ejemplo, que «Heinrich Heine leía un *Quijote* distinto cada vez [...]. Estas interpretaciones variaron durante distintos períodos históricos, que acumularon y complicaron aún más las características del protagonista» (2016: 3). Rastreado la genealogía de la recepción del *Quijote* desde su publicación en el siglo XVII hasta el siglo XIX, Yang proponía que «para obtener una imagen completa de él [don Quijote], se necesita obtener cada imagen que construya al personaje» (2016: 7). La mejor manera de comprender esta complejidad era «conocer al Quijote del *Quijote*» (2016: 7). Yang interpretaba que don Quijote se presenta al principio de la obra como «esqueleto ficcional», que se convierte, a medida que avanza la trama, en «una persona concreta de carne y hueso» y que, finalmente, adquiere «un espíritu». Para Yang, esta persona «real» que se desarrolla en la novela se acerca al Cervantes histórico. Yang les sugería a los lectores que no «osifiquen, simplifiquen ni formulen» a don Quijote en sus lecturas, sino que simpaticen con él como si fuera «una persona real» (2016: 12).

Yang leía a don Quijote como si fuera un personaje con quien podía identificarse y cuya trayectoria obligaba a continua reflexión. Al comienzo de la relocalización forzosa de la traductora en el campo durante la campaña

socialista en 1958²⁴, ella escribió un texto sobre un «viejo alto y delgado sostenido por un largo palo de bambú en el campo de trigo, con su bigote sobresaliendo, mirando hacia el cielo», un anciano a quien su grupo llamaba «don Quijote» (2015b: 140). Más tarde resultó que este «don Quijote» era, en realidad, un joven campesino (aunque sin bigote) que trabajaba en la cocina comunal y cuyas pocas posesiones —básicamente una manada de cerdos— habían sido colectivizadas (2015b: 141). En este caso, a pesar de que la quijotización del campesino se basó en su apariencia, es impresionante que aquellos con buenas letras, los que fueron enviados al campo para «quitarse las gafas de los intelectuales burgueses», se apresuraron a quijotizar a un hombre de campo a primera vista (Yang, 2015b: 153-154). De manera similar, la traducción de la historia del *Quijote* la mantuvo enérgica en tiempos tumultuosos. Nombrar a un Quijote chino en la vida real alentó a los intelectuales chinos como Yang a perseverar y sobrevivir opresiones políticas.

Yang reconoció la visión transcultural de Cervantes en la dedicatoria al conde de Lemos en su discurso «Un día en el cielo, un año en la tierra» de 1982, que tuvo lugar en la 366ª conmemoración de la muerte de Cervantes. En este discurso, comentaba la influencia duradera de la obra cervantina y confesaba de parte de los lectores chinos que «queremos entenderlo más profunda y claramente» (2015c: 211). Con gran sentido del humor, ella decía que «fue culpa de nuestro emperador chino, quien, por olvidarse de enviarle los gastos de viaje, Cervantes no aceptó ser rector del colegio español en China». Destacaba, sin embargo, que a pesar del fallo del emperador chino, don Quijote se había mantenido leal, porque había finalmente llegado a China, esperando a los reyes españoles²⁵. Yang añadía que había tenido que darle «lecciones de chino a Cid[e] Hamete Benengeli, el narrador de la historia de

²⁴ La «campana de envío al campo» (上山下乡运动) ocurrió desde la década de 1950 hasta 1978, alcanzando su clímax durante la Revolución Cultural, en la cual el gobierno de la República Popular de China organizó a decenas de millones de jóvenes intelectuales urbanos (denominados «jóvenes educados», 知青) para establecerse y trabajar en el campo.

²⁵ Este chiste se refiere a la visita oficial de 1978 del rey Juan Carlos I y la reina Sofía a China. Es decir, el carácter de don Quijote «llegó» (se había publicado la edición china de *Don Quijote*) antes de la llegada de los reyes de España. La traducción de Yang de *Don Quijote* fue un regalo de Estado para los reyes.

Don Quijote, y que también había intentado hacer lo mismo con don Quijote y Sancho» (2015c: 212).

Yang no solo había tratado de comprender la lengua de Cervantes, sino que también había tomado el espíritu quijotesco como fuente de inspiración para soportar las persecuciones injustas que tanto ella como otros intelectuales habían sufrido durante la Revolución Cultural. Yang se tomaba la novela cervantina de modo profundamente personal: «Don Quijote es un loco excéntrico, pero podríamos ver que muchos tienen la misma locura, e incluso encontrar algunas similitudes en nosotros mismos» (2016: 12).

Así Yang encarnaba en su dura vida diaria al lector que Cervantes había proyectado en el prólogo de su primera parte. La traductora china había internalizado, sin duda, la propuesta que Cervantes había ahí trazado: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa» (*Don Quijote de la Mancha*, I, prólogo, p. 19).

III. CONCLUSIÓN

El *Quijote* se ha vuelto hoy día accesible para cualquier chino interesado en leerlo. A medida que crece el interés público y el conocimiento de la novela, las adaptaciones literarias y cinematográficas contemporáneas se van convirtiendo en posibles medios de interpretación. Por ejemplo, el director Ah Gan (阿甘) decidió adaptar la novela de Cervantes a un contexto chino después de leer la traducción de 1978 de Yang. Su *Don Quixote* (唐吉可德, 2010) retrata un personaje chino que se entrega a las novelas de héroes marciales (*wuxia*, 武侠) y se embarca en sus aventuras caballerescas con Sancho, un caballo y un burro en la región de Chang'an durante la dinastía Tang (618-907)²⁶, con el objetivo de ayudar a los necesitados y luchar por la justicia social. La película termina con la recuperación de la cordura de don Quijote, quien se aísla con su Dulcinea-Cuihua (翠花), y un viaje imparable de un Sancho quijotizado, quien continúa su lucha contra los molinos de

²⁶ «Tang», coincidentemente, se pronuncia igual que «don» en chino mandarín.

viento²⁷. Este final no solo simboliza la admiración del director por el *Quijote* idealista, ya que además espera que «recordaría a cada audiencia que también es un don Quijote que ha tenido o está realizando un sueño» (Sina, 2010). Al mismo tiempo, también representa la recepción del espíritu quijotesco en la China contemporánea, que es muy diferente al de la actitud peyorativa de principios del siglo xx²⁸.

El personaje de don Quijote, a través de los intelectuales chinos que lo llegaron a conocer —algunos mejor que otros—, se incorporó a los distintos capítulos de la historia de la China moderna y contemporánea. Así como Cervantes se inspiraba en la idealización de China de las obras de Juan González de Mendoza y Luis Barahona de Soto, los autores y lectores chinos fueron profundamente influenciados por las interpretaciones del *Quijote* a través de las traducciones. De hecho, la representación de don Quijote había sido simplificada, parcializada, suplantada y complicada en todo el siglo xx por diferentes tipos de lectores. Sin embargo, lo que más resalta es el hecho que los traductores y editores del *Quijote* parecen haberse identificado con el personaje del caballero andante. Ma Yifu, Zhou Zuoren, Lu Xun, Yang Jiang demostraron cómo *Don Quijote* y su impacto pueden trascender fronteras cronológicas y geográficas, dejando marcas literarias profundas. Tal vez estos eran los tipos de lectores que Cervantes imaginara cuando escribía su dedicatoria al conde de Lemos hace cuatro siglos. Cada uno fue «encantado» hasta cierto punto, uniendo sus ideales literarios, experiencias de vida y visiones del mundo al cuerpo quijotesco para desafiar valientemente la rigidez política, cultural y social de su tiempo.

²⁷ Cuihua (翠花) es un nombre común, casi cliché, en China. Por lo general, implica que es una mujer campesina.

²⁸ Burningham (2017) propone un quijotismo socialista contra la corrupción gangsteril en el filme.

BIBLIOGRAFÍA

- «阿甘揭秘《唐吉可德》缘起：四百年骑士东征路 [Ah Gan descubre la motivación para filmar *Don Quijote*: la marcha del caballero hacia el Este por cuatrocientos años]», *Sina*, 21 de septiembre de 2010, <<http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-09-21/13173094765.shtml>>.
- ACOSTA, Cristóbal, *Tractado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales*, ed. de José Manuel Martínez Rodríguez, León, Universidad de León, 1995.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia, 1976.
- BARAHONA DE SOTO, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- BURNINGHAM, Bruce R., «Crouching Squire, Hidden Madman: Ah Gan's Don Quixote and Postmodern China», en *Don Quixote: the Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, ed. de Slav N. Gratchev y Howard Mancing, Lewisburg, Bucknell University Press, 2017, pp. 181-192.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CHENG, Fangwu, «毕竟是‘醉眼陶然’罢了», *Chuangzao yuekan* [创造月刊, *Creación mensual*], 1, 11, 1928, pp. 112-117.
- DONG, Lijun, *Ma Yifu* [马一浮], Shijiazhuang, Hebei jiao yu chu ban she, 2004.
- ELLIS, Robert R., «Representations of China and Europe in the Writings of Diego de Pantoja: Accommodating the East or Privileging the West?», en *Western Visions of the Far East in a Transpacific Age, 1522-1657*, ed. de Christina Lee, London, Routledge, 2012, pp. 101-116.
- ESCALANTE ALVARADO, García de, *Discurso de la navegación que los portugueses hazen a los reinos y provincias del Oriente, y de la noticia que se tiene del reino de China*, Santander, Universidad de Cantabria, 1992.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, Juan, *Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres, del gran Reyno de la China [...]*, Barcelona, Joan Pablo Manescal, 1586.
- HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio, «Descripción de las Islas del Poniente», en *Descripción de las Indias Occidentales* [1601], Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1730, fol. 54v.
- HSU, Carmen, «La imagen humanística del gran reino chino de Juan González de Mendoza», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 2, 2010, pp. 187-201.

- LACH, Donald, *Asia in the Making of Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1965, vol. 1.
- LEE, Christina Hyo Jung, ed., *Western Visions of the Far East in a Transpacific Age, 1522-1657*, London, Routledge, 2012a.
- «Imagining China in a Golden Age Spanish Epic», en *Western Visions of the Far East in a Transpacific Age, 1522-1657*, ed. de Christina Lee, London, Routledge, 2012b, pp. 43-65.
- LEONARD, Irving Albert, *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- LI, Chuli, «請看我們中國的Don Quixote 的亂舞 [Veán la loca danza de nuestro don Quijote chino]», *Wenhua pipan* [文化批判, *Crítica cultural*], 4, 1928, pp. 1-8.
- LU, Xun, «編校后记 [Postada]», *Benliu* [奔流, *Torrente*], 1, 1, 1928, pp. 193-196.
- MA, Yifu, «稽先生傳 [Historia del sr. Qui]», *Duli zhoubao* [獨立周報, *El Independiente*], 23 de febrero de 1913, pp. 61-63.
- MARTÍNEZ, Miguel, «La cuarta salida. Un testimonio inédito sobre el *Quijote* en las Filipinas (1623)», en *Cervantes ayer y hoy*, ed. de Nuria Morgado y Lía Schwartz, New York, Hispanic Society of America, 2016, pp. 109-134.
- OLLÉ, Manel, «Etnocentrismos en contacto: perfiles ideológicos de las interacciones sino-ibéricas durante la segunda mitad del siglo XVI», *HMiC: Història Moderna i Contemporània*, 4, 2006a, pp. 201-210.
- «La formación del Parián de Manila. La construcción de un equilibrio inestable», en *La investigación sobre Asia-Pacífico en España*, ed. de Pedro San Ginés Aguilar, Granada, Universidad de Granada, 2006b, pp. 27-49.
- RIVERS, Elías L., «On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II», *Modern Language Notes*, 75, 3, 1960, pp. 214-221.
- SCHURZ, William Lytle, *The Manila Galleon, Illustrated with Maps*, New York, E. P. Dutton & Co., 1939.
- Tarumoto, Teruo, «最初の漢訳「ドン・キホーテ」 [Primera traducción china del *Quijote*]», *清末小説から* [Estudio de novelas de *Qing tardío*], 88, 2008, pp. 1-6.
- TURGUÉNEV, Iván, «Hamlet et Don Quichotte», trad. de Dafu Yu, *Benliu* [奔流, *Torrente*], 1, 1, 1928, pp. 1-40.
- VILÀ, Lara, «La *Historia del Gran Reino de la China* de Juan González de Mendoza. Hacia un estudio de las crónicas de Oriente en la España del Siglo de Oro», *Boletín Hispánico Helvético*, 21, 2013, pp. 71-97.

- WILSON, Diana de Armas, «Cervantes and the New World», en *The Cambridge Companion to Cervantes*, ed. de Anthony Cascardi, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 206-225.
- YANG, Jiang, «记我的翻译 [Notas sobre mis traducciones]», en *杂忆与杂写*, 一九九二—二零一三 [*Varios recuerdos y escritos (1992-2013)*], Pekín, SDX Joint, 2015a, pp. 171-179.
- «第一次下乡 [Primera vez enviada al campo]», en *杂忆与杂写*, 一九三三—一九九一 [*Varios recuerdos y escritos (1933-1991)*], Pekín, SDX Joint, 2015b, pp. 140-170.
- «“天上一日，人间一年”——在塞万提斯纪念会上的发言 [“Un día en el cielo, un año en la tierra”: discurso en la 366ª conmemoración de la muerte de Cervantes]», en *杂忆与杂写*, 一九三三—一九九一 [*Varios recuerdos y escritos (1933-1991)*], Pekín, SDX Joint, 2015c, pp. 210-218.
- «译者序 [Prefacio del traductor]», en *Don Quijote*, Pekín, People's Literature, 2016, pp. 1-14.
- YIN, Xiang, «A Probe into the Case of Pennames of Modern Writers», *Journal of Hainan Normal University (Social Sciences)*, 26, 4, 2013, pp. 16-20.
- ZHANG, Shizhao, «發端 [El comienzo]», *Duli zhoubao* [独立周报, *El Independiente*], 22 de septiembre de 1912.
- ZHOU, Zuoren, «Mo xia zhuan [魔侠传, La historia del caballero mágico]», *Chenbao fujian* [晨报副刊, *Suplemento de la mañana*], 1922, pp. 1-2.

ESPECULARIDADES EN EL UNIVERSO LITERARIO CERVANTINO: EL CASO DE LA CONVERSIÓN

RUTH FINE

Universidad Hebrea de Jerusalén

Es dable afirmar que la *intentio operis* cervantina puede ser estimada como transversal y totalizadora. Cervantes escribe en cierta medida para su comunidad de lectores, amantísimos y fieles lectores, aquellos que han transitado a lo largo de sus obras y son capaces de reconocer sus guiños, su autoironía, identificar paralelismos, relacionar episodios y personajes, reconstruir y aun construir especularidades productoras de sentido. El resultado de dicha lectura transversal conduce a una especie de concordancia cervantina, en la que los distintos textos se ponen en relación, y ello derivando en una nueva creación, o más precisamente, una creación en colaboración, respondiendo así a la centralidad que el lector y la lectura adquieren en la poética cervantina.

Esta *intentio operis* transversal y totalizadora ya ha sido notada por importantes cervantistas como Rey Hazas (1995), al considerar las *Ejemplares* como única novela, Parodi (2002) en su lectura alegórica también de las *Ejemplares* o Martín Morán (2009), en su estudio sobre los prólogos cervantinos, por nombrar tan solo algunos pocos ejemplos. Sumándome a esta orientación crítica, quiero proponer aquí que la lectura de las obras completas de Cervantes como un todo integrado, dialogístico, en otras palabras, como un gran libro, el libro cervantino, constituye un abordaje válido, enriquecedor, necesario.

Adoptando pues una lectura transversal, mis reflexiones se centrarán hoy en el tratamiento del paradigma de la conversión y de lo converso en la obra de Cervantes desde una lectura acotada que intenta poner en relación distintos textos cervantinos. Transitaré por dicha lectura a partir del análisis de momentos específicos de diferentes obras de Cervantes que aparentan diferir

significativamente en su abordaje de la conversión. Postulo que las representaciones cervantinas de la conversión ofrecen ejemplos que configuran un juego de paralelismos e inversiones especulares, el cual constituye un llamado a la reflexión acerca de las paradojas de la conversión religiosa en el período.

Por último, sugeriré concisamente que la representación de la conversión en el universo cervantino vehiculiza también proyecciones de orden meta-poético, respondiendo en sus modalidades y dinámica a la estética que he identificado como poética del cruce (Fine, 2007).

I. PENSANDO LOS MATICES DE LA CONVERSIÓN

¿Qué es lo que nombra la conversión religiosa y, asimismo, qué es aquello que silencia? En principio, lo nombrado es la adopción por parte de un individuo de la fe de una comunidad de creyentes a la que se incorpora y que supuestamente debería recibirlo en su seno con beneplácito. Y es aquí donde comienza a perfilarse lo silenciado: puesto que la conversión es indudablemente un proceso de transformación identitaria que exige cambios, renunciaciones, ritos de pasaje de manifestación exterior –como el bautismo–, pero muy especialmente de orden interior, cargados de ambivalencias y dilemas. Tal como lo revela la historia de la conversión y su antropología, estudiada ampliamente por Peter G. Stromberg (2008) y Massimo Leone (2003), al adentrarnos en la dinámica de la conversión comprobamos sus múltiples contradicciones y aun paradojas. Así, aquel supuesto beneplácito en la recepción del neófito con frecuencia no es el esperado y, por su parte, para la comunidad creyente abandonada, el individuo converso, otrora poseedor de una creencia religiosa compartida, suele ser considerado como un apóstata o un renegado, es decir un transgresor y aun traidor. Invariablemente, asimismo, el individuo convertido lleva la marca del acto de apropiación de un paradigma cultural ajeno, es un ser en la frontera, tal como afirma Graizbord (2004). Nada en lo relativo a la conversión puede ser afirmado de modo universal ni monolítico, y menos aún en los siglos que nos ocupan, específicamente, en el pasaje del islam o del judaísmo al cristianismo.

Detengámonos por un momento en este último, el cristianismo: en su marco y en la temprana modernidad, la noción de conversión señalaba tres

fenómenos diferentes: en primer término, la adopción por parte de una persona no cristiana de esta fe. Y recordemos que el afán de conversión de los no cristianos constituye un mandato presente explícitamente en el Nuevo Testamento: Jesús ordena a sus discípulos «ir y hacer discípulos a todas las naciones» (Mateo 28:19, Marcos 16:15). La evangelización, el compartir el mensaje del Evangelio con hechos y palabras, es pues un ejercicio que se espera de los cristianos. Un segundo sentido señala el pasaje de una doctrina cristiana a otra, así, por ejemplo, los hombres y mujeres que realizaban una transición no solo del catolicismo al protestantismo, sino también del protestantismo de Estado a una secta religiosa minoritaria, por ejemplo, el puritanismo; y finalmente, la conversión entendida como un desarrollo espiritual particular, denominado a veces como una «segunda conversión», o «la conversión de los bautizados». En efecto, en las narrativas de conversión de la cristiandad medieval, el término «conversión» se refería invariablemente a una epifanía religiosa, seguida a menudo del abandono de la vida secular. En siglos posteriores, con el cisma católico/protestante del siglo xvi, esta concepción comienza a sufrir un cambio, aludiendo más habitualmente a una mudanza de credo que a una reorientación espiritual, si bien este sentido seguirá presente, como veremos a continuación.

El fenómeno de la conversión ya no en su manifestación individual e introspectiva, sino la impuesta y colectiva, adquiere un protagonismo indudable en la Península Ibérica a lo largo de los Siglos de Oro: así las conversiones masivas al catolicismo de musulmanes y judíos a partir de finales del siglo xv, las cuales se perpetuarán en los decenios subsiguientes en la identidad del cristiano nuevo, condición perenne del converso y de su descendencia.

Resulta indudable que la conversión religiosa en la España áurea, la que nombra la adopción del cristianismo, lleva la marca de un cruce social primordialmente forzado, no elegido voluntariamente. Ya sea que su imposición haya sido directa –como el proceso atravesado por la comunidad judía de España a partir del año 1391, o por los moriscos, desde las primeras décadas del siglo xvi–, bien como único medio de inserción económica y social ante la presión institucional creciente, o más aún como la única alternativa ofrecida para evitar la expulsión, la conversión al cristianismo en España a partir del siglo xv raramente se presenta como un acto voluntario, producto de la libre elección. A partir de las postrimerías de la Edad Media y hasta

los años de ingreso de la Península Ibérica en la modernidad, hablar de una conversión religiosa voluntaria es casi un oxímoron. Y estas conversiones masivas, conversiones acomodaticias, elegidas como opción ante la posibilidad de expulsión, constituyen asimismo un fenómeno reconocible de trauma colectivo (Fine, 2014).

No obstante, recordemos nuevamente que no será esta la única conversión religiosa que tenga centralidad en el período, y que las otras dos modalidades ya mencionadas tendrán también protagonismo e importancia.

Adoptando una modalidad u otra, la conversión religiosa, insistimos, se revela como un singular proceso de transformación, durante el cual tanto el individuo como el grupo se ven enfrentados a una serie compleja de dilemas identitarios, a menudo, sin resolución: ¿se podrá alcanzar la deseada epifanía sin reincidir en un pasado pecaminoso?, ¿cómo conciliar el considerarse cristiano sincero, pero nunca ser plenamente percibido como tal?, o bien, ¿cómo permanecer en la fe ancestral, el islam o el judaísmo, cuando ello estaba absolutamente vedado? Mi investigación propone pues la «condición conversa» como figura de un cruce inacabado y paradójico; y su representación literaria nos llama a prestar oídos a la complejidad de la conversión, poblada de voces que a menudo solo la literatura nos permite rescatar y, primordialmente, comprender. Estimo que todo ello hallará un espacio privilegiado en «el gran libro cervantino».

La lectura transversal de la obra de Cervantes devela hasta qué punto y con qué intensidad las conversiones religiosas pueblan sus páginas, tanto en la narrativa como en el teatro. Recordemos que la vida de Cervantes se sitúa al menos tres o cuatro generaciones después de las últimas conversiones y la expulsión de judíos, pero que su paso por Argel lo lleva a descubrir la realidad de los renegados, y que en los últimos años de su vida asiste al proceso de expulsión de los moriscos en toda su magnitud, como también en su carga traumática.

Más aún y de modo general, en el universo literario cervantino se perfila un amplio espectro de conversiones entendidas estas como transformaciones identitarias (algunas de ellas producto del llamado por Augustin Redondo abigarramiento carnavalesco evidenciado en el *Quijote*, 1997: 425-426): conversiones permanentes, temporarias, auténticas, falsas, figuradas o literales, voluntarias y también impuestas. En este variado horizonte de múl-

tiples y variadas conversiones, la religiosa adquiere un protagonismo y una significación singular. Creo poder afirmar que en lo que respecta a dichas conversiones se patentiza un peculiar contrapunto entre las dos categorías apuntadas de tan diferente filiación e impronta —el pasaje de una religión a otra y la segunda conversión, la espiritual, en el seno del catolicismo—, generando una dinámica que sitúa al lector ante su contraste especular y ello, a menudo, dentro de una misma obra.

Así, por ejemplo, a lo largo del *Quijote* se hallan diseminadas marcas textuales directa o indirectamente relacionadas con la problemática de la conversión religiosa de las minorías. Por un lado, es posible identificar referencias y alusiones adscritas a dicho paradigma: tal es el caso de la mención de conversiones puntuales (la de Zoraida o la de Ricota, a las que me referiré a continuación). Por otro, en su clausura, la novela pone de relieve una conversión religiosa de diferente índole y en pronunciado contraste respecto de aquellas otras. Me refiero a la aparente conversión del protagonista, de caballero andante enamorado en buen cristiano, cumplimentando lo exigido como tal en su última confesión (Fine, 2016). El *Persiles* nos ofrece otro ejemplo paradigmático de este mismo contrapunto, representado en el periplo espiritual de los mismos protagonistas, cuyo punto culminante ocurre también en la clausura de la novela, tal como sucede en el *Quijote*; en tanto que los conversos moriscos, por ejemplo, en el tercer libro, brindan un llamativo ejemplo contrastivo, el de los conversos de moros, a los que parece asignárseles la falsedad atribuida a dicho colectivo.

No escasean los ejemplos de esta misma duplicidad en territorio argelino u otomano, poblado por aquellos conversos más condenables, los renegados, pero a su vez, marcando siempre la misma dinámica de discrecionalidad, vale decir, introduciendo la voz opuesta, la de una conversión espiritual y de elevado sacrificio cristiano. Cuatro son las comedias cervantinas por las que transitan conversos renegados: *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*; asimismo, hay episodios en sus novelas que incluyen pasajes del cristianismo al islam, como el ya mencionado del *Persiles*, cuando ante el ataque de dieciséis bajeles bereberes contra un pueblo de Valencia sus habitantes moriscos quieren huir y abrazar el islam en Argel, es decir renegar. Destacan en esa misma dirección dos de las *Novelas ejemplares* —*La española inglesa* y especialmente *El amante liberal*—, novelas que nos

devuelven al Mediterráneo y a la temática de la conversión de los renegados. Por último, dicha temática también queda patentizada en el *Quijote* en el relato del capitán cautivo. Detengámonos ahora en algunos de estos relatos de conversión religiosa, en sus luces y, especialmente, en sus sombras.

II. ZORAIDA

Estimo que el episodio del cautivo del *Quijote* de 1605 nos permite pensar en clave el paradigma total de los conversos de la España de Cervantes, tanto moriscos como judíos. Así lo sugiere Vila, al referirse al problema morisco en el *Quijote* (2008: 526-527).

La conversión voluntaria y elegida, y aun el sacrificio personal y familiar de Zoraida, la bella mora que con fervor abraza el catolicismo, constituye la otra cara de la conversión en los siglos áureos, siendo presentada como prototipo de la conversión auténtica a la que aspiraría el cristianismo. Zoraida es la conversa por libre elección, y aquella que supuestamente será bautizada y gozosamente recibida en el seno de la comunidad hispano-cristiana como la «buena conversa», salvadora de los cautivos cristianos. No obstante, Cervantes no escatima los subtextos y lo hace, como en tantas oportunidades, ofreciéndonos la mirada del otro, el padre de Zoraida. En el marco de este tan transitado momento del episodio, quiero rescatar un detalle relevante en relación a la conversión. Esta silenciosa/silenciada «conversa» al cristianismo —la mora Zoraida—, tan llorada por su padre, es objeto por parte de este último de la maldición consignada en el capítulo 28 de Deuteronomio, «Maldito el fruto de tu vientre», según el cual las consecuencias de la transgresión de la ley divina, como la conversión de un hijo a otra religión, acarrearán una serie de maldiciones irrevocables¹. «Maldita sea la hora en la que yo te engendré» (Cervantes, *Quijote*, I, 41, p. 485) es el grito desgarrador de Agi Morato al comprobar que su bien amada hija no solo lo ha traicionado sino también que ha traicionado la fe de sus ancestros. La maldición de Agi

¹ La maldición del nacimiento se halla también en Jeremías 20, 14 («Maldito el día en el que yo nací») y en Job 3, 1 («Perezca el día en el que yo nací»). En ambos casos, se trata de una maldición hacia la propia persona, como protesta o, incluso, desafío a Dios.

Morato presenta el revés de la perspectiva oficial cristiana: en este caso, el abandono de la fe a favor del catolicismo es equivalente a la perdición y la condena eterna. Y así, tal como lo señala Maria Caterina Ruta (1998), las dificultades que encuentran los fugitivos en su retorno a la patria podrían ser interpretadas como el castigo que trajo la maldición paterna. De modo sutil, el pasaje de las Escrituras problematizaría la legitimidad de la conversión, ya no desde la manida perspectiva de la religión receptora (la cristiana), sino desde el lugar de la religión rechazada —en este caso la musulmana—, a cuyo doloroso conflicto se le otorga la prerrogativa de una voz —la voz del padre, quebrada por el desgarramiento de su hija, privilegio universalmente cercenado en el extratexto. El rostro bifronte de Zoraida expone por ende las dos caras de la conversión religiosa (Fine, 2013).

Notemos que el episodio del cautivo incluye también otra nota disonante respecto de la conversión: el renegado. A diferencia de algunos de sus homólogos en otras historias cervantinas, el renegado del relato del cautivo es más que un ayudante, es un traductor, un salvador. Constituye, a la vez, un equivalente espejular de Zoraida, la ambigua convertida. Mediante el renegado, Cervantes construye una acción paralela que le permite exponer el cambio de religión a través de su proyección como espejo invertido.

Finalmente, el relato transmitido por el cautivo no hace sino confirmar el lugar fronterizo de la conversión religiosa de dichos colectivos: al alcanzar las ansiadas tierras cristianas, el silencio de Zoraida y la desconfianza de sus observadoras en la venta confirman que la joven, la cristiana por exultante elección, la salvadora, no es, o más precisamente, no puede ser, ni mora ni cristiana; es una conversa. Queda y quedará ubicada en ese espacio que no puede categorizarse, fronterizo e indecible, esa tierra de nadie.

III. RICOTE Y LA RICOTA

Por su parte, el parlamento de Ricote ejemplifica la interacción, la superposición y aun el estallido de voces y perspectivas que caracterizaron tanto la autopercepción como la representación de los conversos de moros y de judíos. Nuevamente, Cervantes le otorga voz al converso, y el narrador le cede el derecho a su perspectiva. En efecto, Ricote desarrolla su relato desde

una visión intrínseca, y en el contexto de su parlamento tan transitado por la crítica y tan cargado de contradicciones, es dable observar el cuestionamiento de la conversión como un fenómeno monolítico, al rescatar entre los expulsos la existencia de moriscos «cristianos firmes y verdaderos». El pasaje ostenta lo que estimo como la polifonía paradójica de la conversión: «Sancho, yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota, mi mujer, son católicas cristianas, y, aunque yo no lo soy tanto, todavía *tengo más de cristiano que de moro*, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir» (Cervantes, *Quijote*, II, 54, pp. 1073-1074, énfasis mío).

Ciertamente, la autenticidad de la fe católica y de su práctica por parte de las «Ricotas» es enfatizada repetidamente por el morisco a lo largo del capítulo, con lo cual se fortalece una de las perspectivas vehiculizadas en el parlamento: la de la arbitrariedad de un bando de expulsión universal: «Iba llorando y abrazaba a todas sus amigas y conocidas, y a cuantos llegaban a verla, y a todos pedía le encomendasen a Dios y a Nuestra Señora su madre» (Cervantes, *Quijote*, II, 54, p. 1075). En las palabras de Ricote resuena el eco de la devoción por María –Lela Marién– por parte de aquella otra mora cristiana conversa, Zoraida. Y es este padre, no del todo cristiano aún, pero en proceso de serlo, aquel que viene a rescatarla (como no logró hacerlo el anterior), sabiéndola en manos de un mozo cristiano viejo. Ricote, parece reconocerlo al afirmar que: «las moriscas pocas o ninguna vez se mezclaron por amores con cristianos viejos» (Cervantes, *Quijote*, II, 54, p. 1075). Sin duda, atendiendo a la realidad contextual, Ricote no se equivocaba, como tampoco se equivocaba Agi Morato, al dudar del buen término de la conversión y asimilación de Zoraida. Sancho también lo sabía al advertir lúcidamente sobre las consecuencias de tal unión entre un cristiano viejo y una morisca: «que a entrambos les estaría mal» (Cervantes, *Quijote*, II, 54, p. 1075). Puesto que los matices de la conversión, sus grises y diversidades no abundaban en la España que le tocó vivir al autor del *Quijote*. No obstante, la ficción cervantina quiere ofrecernos otra cara de la conversión (en Zoraida, en Ana Félix, aun en Ricote) aquella que no pudo ser, la libremente elegida, transitada y, por cierto, reconocida. Como lo hizo a través de Zoraida, Cervantes vehiculiza lúcidamente en boca de este «cristiano en ciernes», Ricote, las trágicas contradicciones del complejo fenómeno de la conversión, habi-

tualmente cercenadas tanto del discurso oficial como del imaginario de esta temprana modernidad ibérica (Fine, 2015). Observemos ahora en Catalina, la gran sultana cristiana, la inversión espejular de la conversión de las moras y moriscas.

IV. *LA GRAN SULTANA*

Como es sabido, esta comedia cervantina de cautivos remite a diversos referentes extratextuales e intertextuales, tales como el histórico —los amores entre Murad III y una mujer de origen cristiano— y el literario —la pasión del Gran Turco por una cristiana, presente en ciertos *novellieri*, como Cintio y Bandello. La protagonista, Catalina, se halla en situación de cautiverio clamando por la libertad perdida y no teme arriesgar su vida para recuperarla. Catalina es la *no conversa* por excelencia: aquella que no reniega de su origen ni de su fe; contrariamente, sus acciones conducirán a la reafirmación de su pertenencia, recalcando una y otra vez cuál es su nación y religión, si bien su padre le recriminará esta falta no cometida. Asimismo, la fe cristiana es la que sostiene a la protagonista en sus momentos de desesperación. La Lela Marién a la que clamaban por protección las conversas moriscas es a la que acude Catalina, para que la sostenga en su fidelidad a la religión de origen: «¡Virgen, que el sol más bella; / Madre de Dios, que es toda tu alabanza; / del mar del mundo estrella [...] / dadme, Señora, el bien que no merezco!» (Cervantes, *La gran sultana*, vv. 1721-1736). Cervantes pide mirar a Catalina, la no conversa ideal, en el espejo invertido de una conversión voluntariamente elegida por aquellas conversas no menos constantes en su fe, pero socialmente no deseadas, Zoraida y Ricota. Y esta aporía de irónicas proyecciones no pasa desapercibida a nuestro autor; más aún, Cervantes recupera en la comedia un blanco primordial en el texto bíblico veterotestamentario, el cual está sucintamente desarrollado en los añadidos deuterocanónicos. Me refiero al conflicto en el que se debate la heroína ante el matrimonio con un infiel, amplificado y subrayado en *La gran sultana* hasta convertirse en uno de los núcleos generadores de la acción. En efecto, dicho conflicto por el que atraviesa Catalina al ser solicitada por el Gran Turco y tener que someterse a un matrimonio mixto, es el que la atormentará a lo largo de la comedia

y la enfrentará a su padre. Por su parte, el sultán no permanecerá ajeno a la problematidad del matrimonio mixto, aunque lo resolverá de modo expeditivo, sin mayores rastros de un cuestionamiento de conciencia, si bien el rol del Cadí será señalarle una y otra vez su transgresión. Verdaderamente curioso es el final de *La gran sultana*: un matrimonio mixto sin la exigencia de la conversión. Nuevamente, en este espejo pide ser mirado, entre otros, nuestro capitán cautivo, tan preocupado por la conversión de éxito incierto de su Zoraida.

Y en tal trasfondo, los renegados también hacen su aparición en *La gran sultana*, como Salec, que declara que no cree en ninguna religión, provocando a su amigo cristiano Roberto a decir que es un «fino ateísta» (p. 192). Sin embargo, renegado y mal converso, promete y cumple ayudando a Roberto a encontrar a su amigo Lamberto. En esta comedia, acaso carnavalesca, hay buenos conversos al islam y musulmanes que admiten casarse con no conversas. Más y más espejos invertidos, que hallan otra manifestación peculiar en los conversos renegados, tan abundantes en la creación cervantina.

V. LOS RENEGADOS

Ciertamente, una categoría especialmente diseminada por el gran libro cervantino es la de los más despreciados apóstatas, los cristianos conversos al islam, los renegados. Como sabemos, el enclave de Argel constituía un espacio perturbador, no solo por la guerra del corso, sino también porque en esa ciudad se apreciaban rasgos de un tipo de sociedad de la que España ya se había deshecho, una sociedad que a causa de su diversidad étnica admitía una cierta tolerancia religiosa. Ante este trasfondo, los renegados aparecen no solo como figuras ejemplares de una moderna circulación de las identidades, en el sentido empleado por Greenblatt, sino también como representantes de una zona de interacción cultural para los que ya no había espacio en el nuevo orden ibérico (2003).

Diego de Haedo o Antonio de Sosa, describiendo Argel en los mismos años del cautiverio de Cervantes, nos dice que estos «turcos de profesión son todos los renegados que siendo de sangre y de padres cristianos, de su propia voluntad se hicieron turcos», y añade: «son los principales enemigos

que el nombre cristiano tiene» (Haedo, 1927: 55). La expresión «turcos de profesión» —es decir, que hacen pública su profesión o fe— reconoce de forma implícita que para describir el entramado social de Argel es más idóneo aplicar un principio funcional y no uno religioso (Von Koppenfels, 2007).

El universo textual cervantino condensa la ambivalencia de las historias de renegados, revelando la movilidad social que abría el imperio otomano a cambio de la conversión. Así, se evidencia la porosidad en las fronteras del fenómeno de los renegados: la ligereza con la que se podía llevar a cabo la transgresión (con un simple acto de habla) es descrita en la comedia *Los baños de Argel*: «Con no más de alzar el dedo / Y decir “Ilá, ilalá”, / te librarás deste miedo» (Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 101). Esta ligereza de transgresión ofrece un notorio contraste respecto del *character indelibilis* del sacramento del bautismo, marca que hace de la Iglesia Católica una comunidad que no se puede abandonar (pero tampoco ingresar en ella de modo acabado). Recordemos que de «miembro podrido» de la «Santa Iglesia, su madre» se califica a sí mismo el renegado arrepentido en el relato del cautivo —podrido, sí, pero después de todo, aun miembro inseparable—. Puesto que es importante tener presente que el renegado, quien rechaza voluntariamente la promesa de salvación instaurada por el bautismo (y es en eso, precisamente, en lo que consiste su negación), constituye la figura de una paradoja desde un punto de vista dogmático, pues niega aquello que no puede negarse, y en tal sentido, encarna el espejo invertido del converso de moro o de judío: estos últimos no pueden ser aceptados plenamente en su condición de cristianos, a pesar del bautismo, en tanto que los renegados no pueden dejar de serlo, debido a él. Nuevamente, el rostro bifronte de la conversión.

Más aún, las complicadas trayectorias biográficas de los llamados «cristianos de Alá» de la temprana modernidad muestran que, a diferencia de los conversos de moros y judíos, bajo ciertas circunstancias, las pertenencias podían ser desechadas por el individuo, pero también podían ser retomadas, e incluso varias veces, tal como nos lo muestra Cervantes. En determinadas circunstancias el procedimiento para volver al cristianismo no parece haber sido difícil. En 1528 el Consejo de la Inquisición había decretado que ciertos clérigos debían absolver a los renegados que venían huyendo de tierra de moros, en vista del hecho de que la conversión había sido forzada «por tormentos y mala vida». Ironías históricas: la conversión forzada al islam

sí merece un reconocimiento y consideración piadosa. Otras conversiones, también forzadas, mucho menos.

Cervantes rescata en sus obras esta vertiginosa movilidad. En la primera obra cervantina sobre el cautiverio, *El trato de Argel*, se anuncia ya la temática de los renegados, temática que nunca abandona del todo. Así presenta la presión ejercida en los cautivos para convertirse como dura, constante y peligrosa: Aurelio, esclavo del renegado Yzuf, debate consigo mismo alegando que la necesidad y la ocasión bien pueden forzar a muchos a renegar. Además, señala, Cristo perdonará las ofensas cometidas por necesidad. Pero termina valientemente rechazando estos argumentos para proclamar: «¡Cristiano soy, y he de vivir cristiano!» (Cervantes, *Los tratos de Argel*, v. 1087). Otro cautivo cristiano, Leonardo, explica que piensa hacerse moro por un breve rato, arguyendo que convertirse es tan sencillo (solo irse como dura, constante y peligrosa: Aurelio, esclavo d Cristo, y en su intención quedará siempre cristiano. Además, se hace hincapié en la facilidad para persuadir a convertirse al niño Juanico, inocente de los preceptos de la fe, más por regalos y dádivas que por castigos. Conjuntamente con Izuf, aparece el histórico Asán Bajá (Azan en el texto), quien, reforzando la ambivalencia de su representación, después de castigar cruelmente a un cautivo, pronuncia un elogio de la valentía del español. Por su parte, Hazén, quien había renegado de niño, es lo opuesto. Lo vemos primero solicitando firmas a los cautivos cristianos que atestigüen su buena conducta con ellos porque quiere volver a España y a su fe. Si en *El trato de Argel* el niño Juanico reniega, en *Los baños de Argel* el niño Francisco, imagen especular de Juanico, igualmente tentado, nunca vacila en su fe y al fin también sufre el martirio. Cervantinamente, el espectro de renegados revela que este fenómeno estaba lejos de ser uniforme y monolítico: sus varias manifestaciones literarias contrastan entre sí de modo significativo. Y esta multiplicidad de paralelismos e inversiones viene a confirmar el contrapunto apuntado que se despliega a lo largo del universo cervantino.

VI. LA CONVERSIÓN DE DON QUIJOTE/ALONSO QUIJANO

Y ante las paradojas de las conversiones forzadas y de los retornos, la novela cervantina elige concluir, no sin ironía, con otra conversión, esta vez

voluntaria y elegida, aquella que protagoniza don Quijote al final de la novela. Otra de las caras de la conversión.

Indudablemente, uno de los momentos de mayor polémica en la interpretación de la novela cervantina lo constituye su último capítulo, aquel que nos ofrece la conversión de don Quijote /Alonso Quijano de caballero andante a caballero cristiano. El protagonista morirá como buen católico, pidiendo la confesión y renegando de su pasado de vanas y locas aspiraciones aventureras: «—¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! [...] Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia» (Cervantes, *Quijote*, II, 74, p. 1216).

Como se observa, la conversión es ahora voluntaria, desafiando no solo la insistencia de los antes pertinaces convertidores, obsesionados por retornarlo a su cordura, sino también la imposición, el estatismo y la unidireccionalidad del paradigma de la conversión: «—Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño [...]. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía» (Cervantes, *Quijote*, II, 74, p. 1220, énfasis mío).

Alonso Quijano, después de haber fracasado en su rol de caballero andante, asume ahora el de caballero cristiano, exigiendo la aceptación de su conversión voluntaria y la posibilidad del retorno, un derecho y un reclamo completamente ausentes de las tan otras conversiones religiosas. La suya es la conversión del buen cristiano a las puertas de la muerte. Como ha sido ya señalado por la crítica, la escena reconstruye elementos del género del *ars moriendi*, desarrollado por textos devocionales que preparaban al cristiano para el bien morir². La muerte del buen cristiano encarna el retorno voluntario, la conversión última, aceptada y celebrada.

Y si de conversiones cristianas se trata, recordemos también que ya en el capítulo 58, al ver el cuadro de la conversión de san Pablo, don Quijote se ve atraído hacia una nueva especie de caballería, alabando al apóstol por haber sido «caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte»

² Rachel Schmidt (2007) observa que a lo largo del *Quijote* de 1615 son frecuentes las imágenes y referencias a la muerte derivadas de dicho género: la muerte como el último puerto para el naufrago o, en sutil alusión a nuestro objeto de estudio, la muerte como la conversión a su verdadero y definitivo estado celestial.

(Cervantes, *Quijote*, II, 58, p. 1096). De este modo, podría estimarse que la aventura del capítulo II, 58 proporciona indicios anticipatorios que ayudan a entender los últimos tramos del camino de don Quijote como una conversión cristiana, tan alejada de aquella otra nunca plenamente reconocida como tal.

Asimismo, la conversión en el umbral de la muerte representaría para don Quijote no solo el contexto en el cual demuestra su valentía última, sino también su voluntarismo: la fuerza mental y espiritual para decidir y ejecutar lo que considera lo define existencialmente, en este caso, la voluntad de morir. Y tal vez por ello el protagonista puede aceptar la muerte «tan sosegadamente» (Cervantes, *Quijote*, II, 74, p. 1221), no solo de acuerdo con el modelo del buen cristiano que no teme por su vida eterna y se somete a la voluntad divina, sino la del individuo al que se le otorga el derecho de elegir el ejercicio de la fe que desea adoptar ante la muerte.

El rito de la conversión cristiana puede llevarse a cabo así con toda meticulosidad: Alonso Quijano alaba a Dios, haciendo alarde de su misericordia y compasión, pide perdón a quienes pudo haber ofendido o guiado por el mal camino, para finalmente confesarse. En la hora de su muerte, don Quijote se convierte voluntaria y cristianamente de loco en Alonso Quijano, el Bueno, una conversión que podría estar proyectándose retrospectivamente al resto de su pasada existencia, redimiéndola, o por el contrario, ofreciendo un guiño irónico a su misma autenticidad y validez. Estimo, en todo caso, que para «quien bien lo mire», el contraste entre esta conversión tan católica y la conversión religiosa de las minorías, aludida a lo largo de la novela y en muchas de las obras cervantinas, aquella conversión impuesta, no elegida, y a menudo parcialmente aceptada, constituye otra ironía cervantina, como también un llamado de atención a la conciencia receptora, punto al que volveré a continuación.

VII. *EL RUFÍAN DICHOSO*

Otro ejemplo de esta «segunda conversión» cristiana, la cual postulo como guiño irónico cervantino, es el de *El rufián dichoso*, obra que presenta la conversión del rufián Cristóbal de Lugo en Cristóbal de la Cruz, para finalmente ser testigos de su muerte en santidad. El eje de desarrollo del personaje prin-

cial es aquel en el cual opera el avance argumental de la obra. A diferencia de las comedias de santos del período, la salvación del héroe no depende aquí de su devoción ni de su penitencia, ni de la intervención de la Gracia divina, sino de su decisión individual y racional de cargar con los pecados del prójimo. Nos hallamos, sin duda, frente a un personaje muy diferente de los protagonistas de las comedias de santos, un personaje activo y poseedor de conciencia reflexiva y, sobre todo, a semejanza de don Quijote, del ejercicio de su «voluntad de conversión». Ya desde las primeras escenas, en las que dicha conciencia irrumpe en monólogos breves en los cuales Lugo manifiesta su religiosidad, se hace evidente la futura conversión, que acontece al final de la primera jornada y marca el cambio identitario radical, patentizado en la asunción de un nuevo nombre. Si el dinamismo del personaje es máximo y sorprendente —de rufián a santo—, el camino o proceso introspectivo que habría suscitado el cambio permanece en gran medida oculto, tal como ocurre con don Quijote. Este cambio será solo sugerido, tanto en la escena final de la primera jornada —la apuesta a sí mismo— como en las sucesivas amonestaciones a fray Cristóbal durante las jornadas subsiguientes, en las que podríamos reconstruir un debate implícito con su pasado, cuya configuración paulatina permanece velada para el receptor. Esta elipsis textual, así como ocurre en la conversión de don Quijote, vehiculiza el cuestionamiento sobre la autenticidad de la conversión. Puesto que el dualismo del héroe —su valentía rufanesca, el afán de desafío contrastando con la fe religiosa— seguirá poniéndose de manifiesto a lo largo de la obra en múltiples momentos; en tal sentido, uno de los más mostrativos es el constituido por la apuesta que Lugo se hace a sí mismo y el posterior desafío a los demonios: una ambivalente mezcla de piedad, humildad, con tenacidad y hasta soberbia: «Mas, pues sé / que contrario con contrario / se cura muy de ordinario / contrario voto haré, / y así, le hago de ser / religioso. Ea, Señor; / veis aquí a este saltador / de contrario parecer» (Cervantes, *El rufián dichoso*, vv. 1166-1173).

Sin duda, el arrepentimiento de Lugo, propulsor de su conversión, constituye uno de los campos semánticos primordiales para el avance de la trama. La noción de arrepentimiento es uno de los soportes básicos de la tradición religiosa judeocristiana, constituyendo el requisito previo para obtener el perdón de Dios. En el arrepentimiento el hombre debe sentir auténtica contrición por el mal cometido y, entonces, canalizar su energía penitencial

hacia actos concretos. Don Quijote, como Lugo, destaca su arrepentimiento a pesar de que significativamente el proceso que conduce a ello queda oculto y sin elaboración en ambas obras, y este hiato lleva a cuestionar en el espacio textual cervantino conversiones que *a priori* deberían ser incuestionables. Retomemos, finalmente, el contrapunto especular con algunos ejemplos de la obra póstuma de Cervantes: el *Persiles*.

VIII. *PERSILES*

Tal como señala Steven Hutchinson (2012), de los tres episodios cervantinos relacionados con la expulsión de los moriscos, el de los valencianos en el *Persiles* es el que ofrece mayores dificultades, siendo habitualmente interpretado como una condena del autor a este colectivo y una aprobación de la expulsión. Hutchinson pide leer el episodio desde la perspectiva de los conversos de moro, y no solo desde la española cristiana. Y tal vez también sea este el reclamo de Cervantes. Tal lectura sitúa el episodio en el contexto de las más amplias relaciones y conflictos mediterráneos, no quedando confinado a España, sino que, nuevamente, enfatizando la situación fronteriza y fluida de la conversión. Así, el capítulo 11 del tercer libro del *Persiles* —también analizado desde esta perspectiva por Isabel Lozano (2008)—, dramatiza lo que se perfilaba tan patentemente en el discurso de Ricote: los matices de la conversión, las Zoraidas, Rafalas, los Ricotes y moriscos ambivalentes, los renegados y traidores, en fin, su polifonía.

No obstante, el *Persiles* nos ofrece mucho más en esta dialéctica contrapuntística y, entre sus varias representaciones directas e indirectas de la conversión religiosa, nuevamente espejos invertidos de la morisca, elijo referirme a dos: la de Ricla y la de Renato.

IX. RICLA

Ricla es también la otra cara de la conversión: sus palabras y acciones en el proceso de abrazar formalmente la fe fortalecen no solo la imagen de la conversa por voluntad, sino también la de salvadora, garantizando la super-

vivencia de Antonio en la isla Bárbara, casándose con él, dándole dos hijos cristianos y proporcionando las riquezas necesarias para comprar su camino fuera de la isla, todo lo cual parece demostrar que no solo entiende las implicaciones de su conversión, sino que las traduce en acciones cruciales para su esposo y aun para el buen término de la novela. Ricla es otra Zoraida y su rostro es aquel que la conversión religiosa del siglo de Cervantes desconoce. Sin embargo, en su relato se filtran guiños que indican que ella toma cierta distancia de las enseñanzas de las prácticas cristianas transmitidas por Antonio. Dirá, por ejemplo, de la celebración de su bautismo que fue hecha «aunque no con las ceremonias que él me ha dicho que [...] se acostumbran» (Cervantes, *Persiles*, I, 6, p. 167). La insistencia de Ricla en las prácticas fruto del hábito podría arrojar dudas acerca de la sinceridad de los «verdaderos cristianos». Cuán diferente se insinúa su propia práctica cristiana, fiel a los valores éticos de una fe auténtica. Ricla, la bárbara conversa, es la encarnación de la conducta cristiana paradigmática.

La dinámica especular es también identificable en el episodio de Renato, cuyo nombre indica el renacer: un converso adscrito a la segunda categoría, la del católico arrepentido. Wheaton (2004) observa que en la primera parte de su historia se pueden ver muchos detalles similares a la historia de san Pablo: ambos sufren un conflicto de orden moral; como san Pablo, sus intenciones eran buenas, pero sus acciones no lo eran —el entrar en duelo para defender su honor y el de Eusebia ante la falsa acusación de Libsomiros—, y de allí su caída. Renato es tomado como muerto, tratándose figuradamente de una muerte de su vida pasada, como la de don Quijote o la del rufián dichoso. Entonces, como estos, y aun como san Pablo, se arrepiente y busca un lugar de soledad para su penitencia. Y así como en el caso de los anteriores cristianos arrepentidos, no se describe el proceso, solo se destaca la espera de la muerte, la que parecería la recompensa del arrepentimiento: «Dormimos aparte, comemos juntos, hablamos del cielo, menospreciamos la tierra, y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna» (Cervantes, *Persiles*, II, 19, p. 410). Vuelve a tener lugar así la dialéctica especular respecto de las conversas de condición liminal pero que el texto reivindica: la de Rafala, cuya acción salva a los peregrinos, y la de Ricla, cuya caridad es ejemplarmente cristiana. Sus conversiones arrojan sombra sobre la valía y las consecuencias de la de Renato, el cristiano converso.

X. RELACIONES ESPECULARES

El breve recorrido propuesto en estas reflexiones, basado en una acotada selección de ejemplos, configura a mi entender un complejo juego de espejos invertidos en los que se reflejan conversiones, conversos y agentes de la conversión. Se trata de una danza vertiginosa que vista desde sus matices, contrastes y paralelos constituye un llamado a la reflexión y a la revisión de los procesos de transformación identitaria al que se vieron sometidos individuos y colectivos en los siglos áureos: desde las conversiones al cristianismo forzadas pero sinceramente abrazadas, y sin embargo, dudosamente reconocidas, como la de Ricote, Ricota, Rafala; las ambiguas de los renegados, en sentido opuesto, hacia el Islam; o las idealizadas y poco convincentes, de Ricla, Zoraida y los personajes que eligen gozosamente el cristianismo; y todo ello frente a las conversiones espirituales como procesos de arrepentimiento y redención final, coronados por un hiato accional y una autenticidad y razón de ser parcialmente cuestionadas. El interés de Cervantes por la conversión parece innegable, y al presentarla a partir de un juego contrapuntístico de ambivalentes oposiciones, permanece fiel a la orientación estética y aun ética tan patente en su escritura, reclamando del lector *que bien lo mire* que sepa reconocer dicha dialéctica textual y los subtextos que de ella emergen, puesto que él se manifiesta con un «y no digo más».

XI. A MODO DE CONCLUSIÓN: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA CONVERSIÓN

No obstante, desobediente, me atreveré en esta conclusión a decir algo más, a fin de aventurar una hipótesis que pide ser explorada. Quiero sugerir que la insistente representación de la conversión en el universo cervantino estaría proponiendo también una lectura metapoética, en tanto manifestación de una estética de cruce, aquella que a mi juicio caracteriza la poética cervantina. En efecto, las conversiones y los conversos cervantinos se insinúan como agentes de una suspensión o transgresión de límites, es decir, como una expresión de la paradoja, algo que es «lo uno y lo otro a la vez», o bien, como «ni lo uno ni lo otro». Y es precisamente en este sentido que la conversión suscita un especial interés, ya que permite identificar y comprender no

solo la suspensión o transgresión de límites en lo que respecta a la realidad de los judeoconversos y moriscos ibéricos, o bien la segunda conversión del que se quiere arrepentido, sino también a la narración como constructo. Puesto que el cruce es también un movimiento indudablemente paradójico, pero inscrito no en la exclusión sino en lo indecible, configurando así una dinámica de no clausura tan reconocible en la *intentio operis* cervantina.

BIBLIOGRAFÍA

- BODIAN, Miriam, «Men of the Nation: The Shaping of *Converso* Identity in Early Modern Europe», *Past and Present*, 143, 1994, pp. 48-76.
- CERVANTES, Miguel de, «El trato de Argel», en *Obra completa*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1978a, vol. 3, pp. 1023-1114.
- «La gran sultana doña Catalina de Oviedo», en *Obra completa*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1978b, vol. 3, pp. 465-564.
- «El rufián dichoso», en *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 107-249.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Crítica, 1998a, 2 vols.
- «Los baños de Argel», en *Los baños de Argel / El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998b, pp. 17-145.
- FINE, Ruth, «La figura del cruce en el *Quijote*: posible cifra de un manierismo literario», en *Por sendas del «Quijote» innumerable*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Visor, 2007, pp. 33-56.
- «Desde el jardín de Agi Morato o el otro rostro de la conversión en el *Quijote*», en *Cervantes desde su contexto cultural*, ed. de Juan Diego Vila, Buenos Aires, EUDEBA, 2013, pp. 39-58.
- «La literatura de conversos después de 1492: obras y autores en busca de un discurso crítico», en *Lo converso. Orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV y XVII)*, ed. de Ruth Fine, Michele Guillemont y Juan Diego Vila, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 499-526.
- «A vueltas con el parlamento de Ricote (*Quijote* II, 54): de la conversión y otras paradojas», *Revista Monteagudo*, 20, 2015, pp. 29-40.

- «En torno a la narración paradójica o las paradojas de la conversión en el *Quijote* de 1615: los casos del morisco Ricote y de Alonso Quijano, el Bueno», en *El «Quijote» de 1615. Dobletes, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*, ed. de Antonio Cortijo Ocaña, Gustavo Illades Aguiar y Francisco Ramírez Santacruz, Santa Barbara, eHumanista/Cervantes, 2016, pp. 50-61.
- GRAIZBORD, David, *Souls in Dispute: «Converso» Identities in Iberia and the Jewish Diaspora, 1580-1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- GREENBLATT, Stephen, *New World Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- HAEDO, Diego de, *Topografía e Historia General de Argel*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927.
- HUTCHINSON, Steven, «The *Morisco* Problem in its Mediterranean Dimension: Exile in Cervantes' *Persiles*», en *The «Conversos» and «Moriscos» in Late Medieval Spain and Beyond*, ed. de Kevin Ingram, Leiden/Boston, Brill, 2012, vol. 2, pp. 187-202.
- LEONE, Massimo, *Religious Conversions and Identity: The Semiotics of Texts*, London, Taylor & Francis, 2003.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, «Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes», en *Cervantes y las religiones*, ed. de Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 361-375.
- MEYER-MINNEBANN, Klaus, «Narración paradójica y ficción», en *La narración paradójica. «Normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, ed. de Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 59-71.
- PARODI, Alicia, *Las «Ejemplares»: una sola novela*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.
- REY HAZAS, Antonio, «Novelas ejemplares», en *Cervantes*, ed. de Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 173-209.
- RUTA, Maria Caterina, «Captivity as Event and Metaphor in Some of Cervantes' Writings», *Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and Humanities*, 62, 1998, pp. 351-361.
- SCHMIDT, Rachel, «Leyendo otros que sean luz del alma: el *Quijote* y la literatura del *ars moriendi*», en *Cervantes y el «Quijote». Actas del Coloquio Internacional*, ed. de Emilio Martínez Mata, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 113-124.
- STROMBERG, Peter G., *Language and Self Transformation: A Study in Christian Conversion Narratives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

- VILA, Juan Diego, «El *Quijote* y la sugestión conversa: silencios, elisiones y desvíos para una predicación inefable», en *Cervantes y las religiones*, ed. de Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 521-546.
- WHEATON, Mark, «El Renato del *Persiles*: paralelos con la conversión religiosa de san Pablo y don Quijote», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, vol. 2, pp. 1081-1088.

SABERES FRÁGILES. EL VIDRIO EN *EL LICENCIADO VIDRIERA*,
DE MIGUEL DE CERVANTES¹

ISAAC CANTON
Harvard University

Recuperado de una extraña enfermedad que lo tuvo seis meses en convalecencia, el protagonista de *El licenciado Vidriera* (1613) se imagina como hecho de vidrio y, en su temor a ser quebrado, solicita, dando «terribles voces» y «suplicando con palabras y razones concertadas», que se le respete distancia. Este momento, crucial en el desarrollo del relato, ha sido utilizado por la crítica para diagnosticar al personaje como enfermo y muy principalmente como enfermo de melancolía². Guiados, por estas líneas, Agustín González de Amezúa (1958), Otis H. Green (1964), Frank P. Casa (1966) y Gill Speak (1990a; 1990b), por ejemplo, han explorado la condición ya en el contexto de tratados y relatos médicos de la época que proporcionan evidencia sobre otros casos de hombres que —siendo melancólicos— se pensaron de vidrio, ya en la tradición aristotélica de la melancolía. De entre todos, es Speak el que proporciona el recuento más actual, detallado y convincente de esta exploración en relación al relato, que en su ensayo termina por vincularse con la ansiedad del protagonista de sobrepensar la enfer-

¹ Conversaciones con Diana Sorensen y Rodrigo del Río resultaron clave en la escritura de este capítulo. Agradezco a ambos su generoso interés y perpetua complicidad.

² Entre otros, Carlos Gutiérrez-Noriega (1944) lee el texto como una especulación de enfermedades patológicas, Antonio Vallejo Nágera (1950) y Mariano Górriz (1947) diagnostican al personaje como esquizofrénico, y Alan R. Messick (1970) encuentra un caso temporal de locura por envenenamiento. De entre todos los diagnósticos, sin embargo, el más convincente y al que le ha dado más lugar la crítica es el que diagnostica al personaje como enfermo de melancolía. Ver Speak (1990a), Messick (1970), Casa (1966), Green (1964), González de Amezúa y Mayo (1958) Vallejo Nágera (1950), Górriz (1947), Gutiérrez Noriega (1944).

medad y la muerte (Speak, 1990a; Speak, 1990b). Ciertas coincidencias, entretanto, han sido utilizadas por Saturnino Rivera Manescau para sugerir que *El licenciado Vidriera* parte del que fuera un caso ampliamente conocido en España de un hombre melancólico que alrededor de 1560 aseguraba ser de vidrio y en consecuencia evitaba todo contacto humano por miedo a romperse. El episodio, puesto en página alrededor de 1569 por el doctor Antonio Ponce de Santa Cruz y publicado en su forma definitiva en 1622, circuló ampliamente en Europa y es plausible que haya llegado a los oídos de Cervantes en algún momento anterior a la escritura del relato (Rivera Manescau, 1947; Fabietti, 2015).

Sin ser estos diagnósticos improbables, pasan por alto que, para la época, la melancolía implicaba también —y, ante todo— ser antisocial e introspectivo. Por un lado, el ser de vidrio, el miedo a romperse, en 1600, llevaba a los pacientes al aislamiento y a la tristeza, al detrimento de su persona (en el caso explorado por Manescau, por ejemplo, el paciente, presumiblemente un príncipe francés, confinado en su cuarto, evitó todo contacto humano hasta que su médico animó un incendio en la habitación para hacerlo salir). Por el otro, la genialidad intelectual comúnmente asociada con la melancolía provenía de una razón dubitativa, consecuencia precisamente del tiempo en soledad (Toohey, 2008). En ambas cosas, el licenciado Vidriera difiere. Y es que si bien adquiere ciertas precauciones para no quebrarse —como caminar en medio de la calle, para evitar alguna teja caediza; o dormir entre paja, para no romperse— su estado diario dista sin embargo de lo que en la época era la personalidad melancólica. Popular entre la gente, el licenciado resulta ser más bien un hombre que, aunque cuidadoso y precavido, está disciplinadamente rodeado de multitudes, da consejo y predica con agudeza («por oírle reñir y responder a todos, le seguían *siempre* muchos», Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 279; «en la rueda de la mucha gente que, como se ha dicho, *siempre* le estaba oyendo», *Novelas ejemplares*, p. 289). Su entendimiento es el resultado de agilidad mental y elocuencia («y así, le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio», Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 277), no en cambio la suma de momentos reflexivos en confinamiento. Ni antisocial ni dubitativo, su condición parece esconder complejidades al diagnóstico médico. ¿De qué se tratan estas complejidades?

Mi intención en este ensayo es resistir la tentación del diagnóstico médico y en cambio leer el relato poniendo el acento en las implicaciones del vidrio como material y el significado de tener un cuerpo de cristal en 1600. Mi propósito no es el de invalidar la lectura clínica, sino correr paralelamente a ella: agregar una otra perspectiva que, sin tomar posición en cuanto a la enfermedad, explore algunos pasajes de la novela teniendo como centro las posibilidades de lectura que el material habilita. En mi opinión, esta perspectiva es relevante en tanto que informa sobre los imaginarios a los que el autor tuvo acceso; expande la red de asociaciones en la que tal o cual obra fue escrita; y abona profundidad a lo que leemos, lo incorpora a organismos más complejos de significación. Aún más: una lectura que pone la mirada en los objetos habilita puntos de vista desde los cuales es posible ver conexiones entre personas y lugares que de otro modo resultan ya invisibles al lector, ya liminares y en discreto margen. Dicho de otro modo, leer los objetos de la literatura —en nuestro caso particular el vidrio en *El licenciado Vidriera*— es también una forma de llamar la atención sobre las circulaciones, mercados de consumo e imaginarios que estos crean. Al fin, una lectura que disloca al sujeto y que al dislocarlo ofrece también una otra narrativa de las interacciones sociales y políticas sugeridas por las materialidades estudiadas.

¿Cuáles son, pues, las referencias asociadas al vidrio en la época en la que escribe Cervantes su novela? ¿Qué cualidades se relacionan con la producción del vidrio en Europa en los siglos XVI y XVII? O mejor: ¿de qué modo los imaginarios vinculados al vidrio se interceptan con las características en la personalidad del protagonista cervantino? De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, «vidriera», en su acepción primera, «se llama al vidrio por donde se mira alguna cosa» (*s. v.*). Un lente que expande, que aclara e ilumina. Tomando este significado como la punta del hilo por el cual hemos de comenzar a tirar, este trabajo entiende *El licenciado Vidriera* como lente a través del cual es posible mirar la historia misma del material y sus usos, para finalmente volver a ella, a la novela, y contribuir a la comprensión del texto. Así, este trabajo se concentra en dos de las principales características del personaje después de su transformación —la extrema fragilidad y mayor entendimiento— en el contexto de la historia del vidrio en Europa, y de modo específico en las características y significado de dos

de sus formas más relevantes y emblemáticas en la época, los vasos y los vitrales.

Terror a quebrarse y temor a ser tocado son las primeras noticias que se nos dan del protagonista de *El licenciado Vidriera* apenas iniciada la segunda parte de la novela³: «Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y, con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas, que no se le acercasen, porque le quebrarían, que real y verdaderamente él no era como los otros hombres, que todo era de vidrio de pies a cabeza» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 277). A continuación, el personaje se comporta conforme a esta imaginación y, por ejemplo, los veranos duerme en el campo a cielo abierto y los inviernos los pasa en algún mesón, donde en el pajar se entierra hasta la garganta. De entre todos los pasajes en los que se refieren las precauciones del novel de vidrio, uno de los más reveladores es aquel en el que cambia sus viejos atuendos por «una funda donde pusiese aquel vaso quebradizo de su cuerpo, porque al vestirse algún vestido estrecho no se quebrase». Es decir que, si hasta entonces teníamos que el personaje se pensaba de vidrio, este pasaje modela el detalle, pues refiere la forma específica que en él toma el vidrio: se considera hombre de vidrio, y entre las formas del vidrio, se imagina vaso.

Más adelante, tras alcanzar fama en todo el territorio de Castilla por las particularidades de su agudeza y el ingenio en sus respuestas, esta forma de vaso reaparece. Entonces el personaje es convidado a casa de un hombre principal de la corte para que responda preguntas e ilumine con ingenio.

³ Una división por los vocativos del personaje da como resultado una novela en tres partes. La primera corresponde a las mocedades y andanzas de Tomás Rodaja, desde que es encontrado en las riberas de Tormes por los dos caballeros estudiantes de Salamanca hasta el momento en que, tras regresar de sus viajes con el capitán Diego de Valdivia, toma el afrodisíaco que lo mantiene por un espacio de seis meses en cama. La segunda, que ocupa poco más de la mitad de la narración y da título al relato, es la de la fama y aventuras del licenciado Vidriera. Finalmente, la tercera parte, la más corta de las tres, es la del licenciado Rueda, que a decir de la crítica es el momento de la curación y desenlace, donde el protagonista viaja a Flandes y muere en el ejercicio de las armas.

Frente a esta invitación, sin embargo, la primera respuesta del personaje es negativa: «Vuesa merced me excuse con ese señor, que yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear». Respuesta no aceptada por el emisario, quien sobrepuesto a la negativa persevera en su invitación y termina por persuadir al licenciado por medio de una creativa invención en la que, sutil, lo anima a pensar que será tratado con la delicadeza de los vasos. Ante este ofrecimiento, Vidriera accede sin protesta. Es entonces que se cuenta que «pusieronle en unas árguenas de pajas, como aquellas donde llevan el vidrio, igualando los tercios con piedras, y, entre paja, puestos algunos vidrios, porque se diese a entender que como vaso de vidrio le llevaban» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 281). Este pasaje, pues, sugiere que para un sujeto de vidrio como Vidriera el ofrecerle ser transportado como vaso era análogo a ofrecerle honores. La narración dice «para que se diese a entender que como vaso de vidrio le llevaban»; es decir, se le señala al licenciado que espreciado como vaso y que ha de ser transportado como tal. De lo que es justo inferir que la honra del vidrio es la del vaso.

Un vistazo a la historia de la producción de vidrio en Europa da contexto a nuestra atención. En su historia del material, David Whitehouse, investigador del Corning Museum of Glass en Nueva York, señala que, en el siglo xvi, el vidrio era estimado a la altura de las piedras preciosas y semipreciosas (Whitehouse, 2012: 71). Su producción, delicada y riesgosa, tenía entonces, hacia finales del siglo xvi y en los albores del xvii, su centro —muy localizado y afamado— en Venecia⁴. Entretanto, de entre todas las formas que se le daba al vidrio, la de mayor fineza, mayor popularidad y mayor respeto era la del vaso. Es probable, por tanto, que en sus años como militar, Cervantes haya

⁴ Hacia finales del siglo xvi y comienzos del siglo xvii, los principales productores de vidrio eran Barcelona, Flandes y Venecia. Fue esta última ciudad, sin embargo, la que gozó de fama indisputable. La importancia de los productores de vidrio venecianos para la economía de la ciudad llegó a ser tal que durante el siglo xvi el gobierno impuso sanciones a los miembros del gremio que quisieran abandonar la ciudad. Aunque estas sanciones se mantuvieron por algún tiempo, esto no impidió que los miembros del gremio de productores de vidrio de Venecia emigraran a otras ciudades. Fue así que los objetos de vidrio, hasta entonces en exclusividad de Venecia, comenzaron, hacia finales del siglo y muy lentamente, a prosperar en regiones como Barcelona y Flandes. El vidrio veneciano, sin embargo, se mantuvo como el favorito entre los consumidores (Doménech, 2004: 88-89).

conocido la ciudad, y con la ciudad, los vasos de vidrio venecianos. Aún más si acudimos al relato —tomado por algunos críticos como altamente autobiográfico (García Lorca, 1965)— que enérgicamente sugiere que en efecto el autor conoció la ciudad de primera mano: «Pareciole que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres; y, finalmente, toda ella en sí y en sus partes, digna de la fama que de su valor, por todas las partes del orbe, se entiende» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 274). Si este no fuera el caso, sin embargo, no es especulativo suponer que su relevancia llegó a oídos del autor, como de hecho llegó a los oídos de Tirso de Molina, quien en su obra *El bandolero* de 1635 refiere, en más de una ocasión y como cosa de todos conocida, la importancia y fama del vidrio labrado, y a Venecia como su mayor representante. En un pasaje en el que habla del vidrio producido en Barcelona, por ejemplo, declara lo inconfundible del cristal veneciano: «Esmeróse esta nación, sobre las demás de España, en lo aliñoso y sutil de sus tareas [...] en las que los aseos émulos del cristal emplea Barcelona compite con Venecia. Pues dado que sus vidrios tengan, por extranjeros, mayor estima, si en la sutileza de su labor deja igualarse, en las diferencias curiosas y confusión apacible de sus hechuras no lo permite» (Tirso de Molina, *El bandolero*, p. 28)⁵.

Entonces, en 1600, los vasos y vasijas de vidrio eran un signo de riqueza y sofisticación. Varios inventarios muestran que en los siglos XVI y XVII estas piezas fueron extensamente coleccionadas y utilizadas como monedas de cambio entre las familias reales. En *Beyond Venice: Glass in Venetian Style, 1500-1750*, Ignasi Doménech refiere varios casos en los que tanto embajadores como reyes se obsequiaron piezas de vidrio. En una carta fechada en marzo de 1621, por ejemplo, Giuliano de' Medici Castellina, embajador florentino en España, registra el envío de tres cajas de vasos de vidrio al rey Felipe III como obsequio durante su agonía, anotando también que en el recibo parecían muy complacidos con su presente⁶. En algunos casos para ex-

⁵ En su análisis sobre la producción de vidrio en Barcelona, Ignasi Doménech analiza extractos de esta obra de Tirso de Molina. Ver *Beyond Venice* (2004).

⁶ Felipe III, rey de España entre 1598 y 1621, falleció en Madrid el 31 de marzo de 1621. Carlos V y Felipe II antes que él fueron también coleccionistas de piezas de vidrio, las cuales figuran en inventarios y cuadernos de cuentas.

hibición, en otros por razones prácticas, el vidrio en las cortes españolas fue material estimado. Ya por su transparencia, su brillo y sus intrincadas formas, ya por su fragilidad y propensión a quebrarse, el vidrio produjo fascinación en los siglos XVI y XVII. En un detallado recuento del proceso de producción, Dan Klein y Ward Lloyd explican que el riesgo de que el vidrio se quebrara estaba presente en todas las fases de producción, en las que las mezclas y temperaturas tenían que ser cuidadosamente controladas. Sin embargo, aun las piezas que sobrevivían a todas estas fases no estaban exentas de este riesgo. De fragilidad extrema, reclamaban delicadeza en el manejo (Klein y Lloyd, 1984: 67-92). De allá que transportarlo representara también una tarea complicada (noticia de su laborioso transporte la ofrece el mismo Cervantes en el pasaje citado más arriba). Dificultad que, lejos de desalentar a los consumidores, incrementaba su valor y demanda. De allá que el gesto de llevar al licenciado como vaso de vidrio no sea otra cosa que el gesto de la honra, un reconocimiento de la sofisticación y delicadeza del protagonista. Entretanto, en el contexto del relato, ofrecerle el estatus de vaso de vidrio es darle entrada en la corte y darle el lugar de honra y fama que él busca; es pues aproximarlo al fin último que se propone al comienzo de la novela, que es el de forjarse un nombre.

Como en *Don Quijote* (1605), el cambio del nombre y los enigmas que de él se desprenden marcan los distintos estadios del protagonista de *El licenciado Vidriera*, de quien nunca sabemos con precisión cuál es de todos su verdadero nombre o si acaso tiene uno verdadero o si más bien el drama del cuento es adquirirlo. De allá que una manera de entender el argumento del libro es *la aventura del nombre*, como sugiere Francisco García Lorca. Y es que recordemos que al comienzo, cuando el protagonista se encuentra con los dos caballeros estudiantes de Salamanca, declara: «sea por lo que fuera [...] que ni el [nombre] della [mi patria] ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 266). Tomás Rodaja, pues, es un nombre provisional, ya que el Nombre es el que se ha de conocer cuando pueda honrar a sus padres y a su patria: «con mis estudios [...] siendo famoso por ellos» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 266). En esa dirección, *El licenciado Vidriera* puede ser entendida como una novela de viaje, un peregrinaje cuyo fin es la fama y la honra, que serán las que posibilitarán al final la existencia y el ser mentado, y con la mención,

recordado. Honra que a mi entender se cristaliza en el estadio de licenciado Vidriera, cuando como vaso de vidrio es transportado; fama que a todas luces alcanza en su forma de vidrio. Prueba de su prestigio y prolongado recuerdo es que en su última transformación, a manera de presentación, el personaje —entonces licenciado Rueda— se introduce como *el que antes fue el licenciado Vidriera*: «Señores, yo soy el licenciado Vidriera, pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 300).

Nadie recuerda a Tomás Rodaja y nadie identifica al licenciado Rueda: la carta de presentación es la de «licenciado Vidriera». Paradójicamente, a pesar de declarar que es él mismo, su suerte en la corte como hombre de carne no es la misma que la que tuvo en su acceso primero como ser de vidrio. Así, a pesar de presentar las razones por las cuales él justifica su actual entendimiento y su así llamada locura anterior, la atención y el respeto que la gente tiene por él no vuelven a ser los mismos e incluso se puede decir que van en detrimento: «Escucháronle todos y dejáronle algunos. Volviose a su posada con poco menos acompañamiento que había llevado. Salió otro día, y fue lo mismo; hizo otro sermón, y no sirvió de nada. Perdía mucho, y no ganaba cosa; y viéndose morir de hambre, determinó de dejar la corte y volverse a Flandes» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 300). Muy distinto a aquel estado de perpetua compañía de los años como licenciado Vidriera en los que siempre había quien lo oyera: «en la rueda de la mucha gente que, como se ha dicho, *siempre* le estaba oyendo» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 289).

Al construir su identidad alrededor del vidrio y percibirse a sí mismo como análogo a un vaso frágil, el protagonista termina por redimir su presunta condición de campesino pobre y converso⁷. Por el tiempo en que persevera en su imaginario de vidrio, persevera también en el ascenso social y en la inmortalidad del nombre. Pero ni Tomás Rodaja, campesino pobre, ni el licenciado Rueda, graduado en leyes, tienen un lugar en la corte (Gene Pace, 2002): es el licenciado Vidriera —frágil y prestigioso vaso— el que alcanza el respeto en sociedad y la memoria *postmortem*. En la aventura del nombre, es él quien prevalece: prueba última de esta realización nos la da

⁷ Sobre la posibilidad de que el protagonista sea hijo de judíos conversos, ver Lizama Améstica (1984).

el salto a la realidad, en la que la historia circula como, precisamente, *El licenciado Vidriera*. De los tres nombres atribuibles al protagonista, la inmortalidad llega por el segundo de ellos. De nuevo: no son ni Tomás Rodaja ni licenciado Rueda los vocativos que lo rescatan del Leteo, sino licenciado Vidriera: la conquista de la muerte y el olvido por medio de la vitrificación. Lo que acaso nos lleva a concluir que el estado de vidrio es la *conditio sine qua non* para que la novela se complete, para que el protagonista cumpla la razón del relato. Honra y fama⁸.

Otro pasaje clave para entender las implicaciones del vidrio en *El licenciado Vidriera* es aquel al comienzo de la transformación, cuando el personaje declara que su entendimiento es mayor en tanto hombre de vidrio y no de carne: «Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisieran, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 277). Dicho de otro modo, debido a que es de vidrio, el protagonista es capaz de responder con *más entendimiento* a las preguntas que se le planteen. Al contrario de la carne, que es pesada y terrestre, el vidrio, hecho de materia sutil y delicada, facilita y potencia la influencia del alma en el mundo terrenal. Elena Fabietti sugiere leer este pasaje en conjunto con el tratado *De anima et vita* (1538), de Luis Vives, en el que se presenta la analogía de un cuarto de paredes gruesas con una sola ventana de vidrio a través de la cual es posible mirar con mayor claridad el afuera. Las paredes son la carne, la prisión de los sentidos; la ventana es la mente, la que da contacto con el interior que viene a ser el alma. Esa ventana, dice Vives, es la mente en relación con el cuerpo. Porque permite mirar, la mente guía al cuerpo y a los sentidos. La ventana de vidrio, insiste Vives, cuando es transparente, da mejor noticia de lo que hay en el alma. Fabietti utiliza esta referencia para comparar el cuerpo del licenciado con una ventana de vidrio cuya propensión a la sabiduría es resultado de la transparencia que permite mirar con

⁸ Sobre si cumple su objetivo de honrar a su patria, ver García Lorca (1965).

mayor claridad lo que hay en el alma. Dicotomía que, por lo demás, estaba muy bien codificada en los tiempos en los que Cervantes escribió *El licenciado Vidriera* (Fabietti, 2005).

Siguiendo la lectura de Fabietti, me gustaría aventurar el detalle y proponer que más que una ventana transparente —convencional y genérica—, un vitral de iglesia abre un panorama más rico en significados, que en consecuencia ofrece una comprensión más detallada de la imaginación que encierra el así declarado *mayor entendimiento* del protagonista. Desde esta perspectiva, lo que sugieren los pasajes en los que Vidriera resuelve las encrucijadas y preguntas de las personas resulta un proceso análogo al acto de iluminación y reflejo provenientes de los vitrales de iglesia, que en el imaginario medieval y renacentista eran una fuente inagotable de conocimiento divino. A través de su sabiduría, Vidriera echa luz sobre sus seguidores, que acuden a él con dudas variadas y de toda naturaleza: «le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio; cosa que causó admiración a los más letrados de la universidad, y a los profesores de la medicina y la filosofía» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 277). Las ventanas de las iglesias, en 1600, con sus variados colores y formas que recordaban personajes y pasajes eran vehículos de una sabiduría superior. Mecanismo que, me gustaría proponer, es semejante al vidrio de Vidriera que permite pasar, dosificado, el entendimiento, el cual bien puede ser calificado, por superior, como divino.

Entretanto, los vitrales, cuya función era también recordar y tomar la forma del intermediario, tenían un sentido análogo al que Jesucristo —quien con más entendimiento de todos los que lo precedieron iluminaba a sus seguidores— tuvo al ser la vía en la comunicación con Dios Padre. Y es que por el modo en que se desarrollan y por la forma fragmentaria en que son contados, los pasajes de *El licenciado Vidriera* invitan a una comparación con las andanzas de Jesucristo, quien en sus recorridos iluminaba con sentencias y parábolas las cuestiones de la gente —no muy diferente a como ocurre en el relato de Cervantes—. Aún más: como Jesucristo, el licenciado es tomado por loco («las nuevas de su locura y de sus respuestas y dichos se estendió por toda Castilla», Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 281); como Jesucristo, el licenciado camina sin rumbo por el territorio resolviendo las preguntas de la gente («y él salió por la ciudad, causando admiración y lástima a todos los

que le conocían», *Novelas ejemplares*, p. 278; «el caballero gustó de su locura y dejole salir por la ciudad [...] Y a cada paso, en cada calle y en cualquier esquina respondía a todas las preguntas que le hacían», *Novelas ejemplares*, p. 282); como Jesucristo, a pesar de que es despreciado por algunos es seguido por multitudes («por oírle reñir y responder a todos, le seguían siempre muchos», *Novelas ejemplares*, p. 279); como Jesucristo, su ministerio tiene una duración de unos pocos años («dos años o poco más duró en esta enfermedad», *Novelas ejemplares*, p. 299).

Como sugerí más arriba, la dimensión sagrada del cuerpo del personaje, con la que por cierto tanto Speak como Fabietti coinciden, es la pista que nos conduce a los vitrales de vidrio, cuyas manifestaciones más importantes de la época se encuentran casi exclusivamente en iglesias. Como explica Virginia Chieffo Raguin, las ventanas de las iglesias eran portadoras de narrativas que conectaban a los hombres del Medievo y el Renacimiento con la divinidad. Guillermo Durando (1230-1296), obispo de Mende, escribe que las ventanas de las iglesias son las Sagradas escrituras que, por un lado, evitan el paso del viento y la lluvia, pero por el otro habilitan la filtración de la verdadera luz, la luz del sol, la luz de Dios. La luz, asociada con la influencia de la divinidad en las personas, era un vehículo a través del cual Dios se manifestaba a su creación. La luz, señala Chieffo Raguin, estaba asociada con el conocimiento y el poder que este otorga; de allá que fueran tan importantes la posición y colocación de las ventanas y el modo en que estas, a través del grosor y los colores, modelaban su paso (Raguin, 2003: 10-56).

El vidrio, muchas veces asentado en los registros y cuadernos contables de la época bajo la descripción de «piedras preciosas», fue esencial para la fabricación de las iglesias durante todo el período medieval y el Renacimiento, pues modulaba la entrada de la luz que era rigurosamente entendida en los programas y narrativas sacras animadas por la Iglesia como directamente proveniente de Dios (Thompson, 2014: 251). Estas imágenes que —coloridas— se reflejaban en los suelos y paredes de las iglesias durante la misa eran medios a través de los cuales la fe se reforzaba, ya que simbólicamente su reflejo echaba luz sobre el drama central de la salvación representado durante la eucaristía diaria. De allá que a los vitrales —que modulaban y posibilitaban que Dios se manifestara— se les concediera poder transformativo. En esta dirección propongo que la transparencia del licenciado Vidriera no es

tanto la que permite *mirar a través*, sino más bien la que *ilumina directamente a*, ya que modula la luz del entendimiento a los que acuden a ella. De allá entonces la inusual agudeza del personaje de vidrio: «causó admiración [...] viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura, como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 277-278). Como vitral, el licenciado Vidriera filtra la luz a las personas, hace posible el entendimiento a través de sus respuestas agudas, breves, propias y claras. Al ser forjado vitral, el vidrio en tanto material se vuelve divino ya que trasciende su naturaleza terrestre (los materiales de los que está hecho), para en su reflejo dar lugar al brillo celestial. El contraste entre vidrio y carne —el primero, de «materia sutil y delicada», y el segundo, «pesado y terrestre» en *El licenciado Vidriera*— refuerza la vieja dicotomía de la opacidad del material terrestre y la claridad de la divinidad que la transparencia del cristal permite. A través del vidrio, el Creador hace presencia, adquiere color, penetra en la materialidad del mundo. Así, Vidriera, hombre de vidrio, lleva en el nombre la virtud: viene a ser el vehículo mediante el cual se accede a un otro entendimiento.

A la luz de estas reflexiones, propongo mirar de nuevo el pasaje en el que el licenciado argumenta —y también prueba— las cualidades que ofrece al mundo en tanto hombre de vidrio:

Decía que le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les *respondería con más entendimiento*, por ser hombre de vidrio y no de carne, que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia, que no por la del cuerpo pesada y terrestre.

Quisieron algunos experimentar si era verdad lo que decía. Y así, *le preguntaron muchas y muy difíciles cosas, a las que respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio*; cosa que causó admiración a los más letrados de la universidad, y a los profesores de la medicina y filosofía, viendo que un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura, como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase *tan grande entendimiento* que respondiese a toda pregunta con *propiedad y agudeza* (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 277-278).

Vidriera —como cité al principio— era la palabra con la que se nombraba a «el vidrio por donde se mira alguna cosa, o que se pone para defenderla»

(s. v.). Vidriera, el personaje, es el vidrio, el vitral, a través del cual se mira mejor el alma (por excelencia, la puerta de acceso a la divinidad, la vía hacia Dios) y se obra en filtración y defensa: para mirar, proteger y regular el *acceso a*, como, asertivo, escribió Durando. En tanto vitral, el licenciado Vidriera filtra la luz del conocimiento a quienes acuden a él: proporciona a sus semejantes respuestas a las «más difíciles cosas» con «grande entendimiento» y «con propiedad y agudeza».

Del mismo modo que en *Don Quijote*, donde el personaje se viste y actúa como caballero, y coherente el mundo se le adapta y funciona de acuerdo a esta imaginación, *El licenciado Vidriera* pone en escena a un hombre que se comporta como hecho de vidrio y el mundo opera en complicidad con él. La imaginación en ambos personajes cervantinos es suficiente para reconfigurar el contexto, afectarlo. La coincidencia entre pensarse vaso de vidrio y ser tratado como tal o llamarse Vidriera y ser el vidrio que filtra la luz a las personas a través de dichos y agudeza nos da noticia —acaso una vez más— del lugar que la imaginación como potencia tiene para Cervantes. La imaginación se alimenta de experiencia y la experiencia es alimentada y afectada por la imaginación en una relación simbiótica y perpetua. Alonso Quijano lee libros de caballería, se piensa caballero, deriva don Quijote y don Quijote afecta y modela la experiencia de quienes lo rodean. Entretanto, Tomás Rodaja viaja por ciudades italianas y acaso mira las más altas manifestaciones de vitrales y vasos, al poco tiempo se piensa de vidrio, es luego el licenciado Vidriera, y como licenciado Vidriera afecta su alrededor con las manifestaciones y propiedades de su nombre y lo que imagina. Es decir que, en tanto vaso de vidrio, el protagonista de *El licenciado Vidriera* accede a la honra buscada desde el principio de su peregrinaje —en este caso representada por su triunfal presencia en la corte— entonces como Tomás Rodaja. Honra que a su vez alcanza a través de la fama que le otorgan sus agudezas y dichos —dicho de otro modo, por su manera de iluminar a las personas con su así mentado *mayor entendimiento*— que es consecuencia de su imaginarse cristal, de ser Vidriera.

Enfermedad o locura, el vidrio y las formas vinculadas a él abonan la compleja mente del personaje, cuyo mundo se modela a su imaginación. Como noticia o experiencia vivida, el conocimiento de Cervantes sobre la

producción y circulación del vidrio vienen a añadir al delicado mecanismo de su personaje que, siendo nadie en el camino, termina por congregarse a multitudes, y por su fama llega a la corte como invitado principal, vitrificando su nombre, que cuatrocientos años después sigue leído, mentado y estudiado. Despertando aún preguntas sobre la extraña enfermedad y el extraño don del ser de vidrio.

BIBLIOGRAFÍA

- CASA, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], ed. de Javier Blasco, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- DOMÉNECH, Ignasi, «Spanish Façon de Venise Glass», en *Beyond Venice: Glass in Venetian Style, 1500-1750*, ed. de Jutta-Annette Page, New York, The Corning Museum of Glass, 2004, pp. 84-141.
- ENGSTROM, Alfred Garvin, «The Man Who Thought Himself Made of Glass, and Certain Related Images», *Studies in Philology*, 67, 3, 1970, pp. 390-405.
- FABIETTI, Elena, «A Body of Glass: The Case of *El licenciado Vidriera*», *Symplokē*, 23, 2015, pp. 327-340.
- GARCÍA LORCA, Francisco, «El licenciado Vidriera y sus nombres», *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1, 1965, pp. 159-268.
- GENE PACE, D., «El ermitaño-cínico Tomás de *El licenciado Vidriera*: Tan (in)seguro como vidrio en unas árganas de paja», *Hispanic Journal*, 23, 2, 2002, pp. 21-31.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, vol. II.
- GÓRRIZ, Mariano, «Cervantes, psicólogo y psiquiatra», *Revista de la Universidad de Panamá*, 27, 1947, pp. 81-102.
- GREEN, Otis H., «*El licenciado Vidriera*: Its Relation to the *Viaje del Parnaso* and the *Examen de ingenios* of Huarte», en *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, ed. de Alessandro S. Crisafulli, Washington, Washington Catholic University of America Press, 1964, pp. 212-220.
- GUTIÉRREZ NORIEGA, Carlos, «La contribución de Miguel de Cervantes a la psiquiatría», *Cuadernos Americanos*, 15, 3, 1944, pp. 82-92.
- KLEIN, Dan y Ward LLOYD, *The History of Glass*, New York, Orbis, 1984.

- LIZAMA AMÉSTICA, Patricio, «El encuentro y el origen en *El licenciado Vidriera*», *Revista Chilena de Literatura*, 24, 1984, pp. 73-81.
- MESSICK, Alan R., «Tomás Rodaja: A Clinical Case?», *Romance Notes*, 11, 3, 1970, pp. 623-628.
- MOLINA, Tirso de, *El bandolero* [1635], Barcelona, Ibérica, 1917.
- PAGE, Jutta-Annette, *Beyond Venice: Glass in Venetian Style, 1500-1750*, New York, The Corning Museum of Glass, 2004.
- PETERKIEWICZ, Jerzy, «Cast in Glass and Shadow», *New Literary History*, 5, 2, 1974, pp. 353-361.
- RAGUIN, Virginia Chieffo, *Stained Glass. From its Origins to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 2003.
- RIVERA MANESCAU, Saturnino, «El modelo del Licenciado Vidriera», en *IV Centenario de Miguel de Cervantes. El modelo del Licenciado Vidriera*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1947, pp. 3-11.
- SCHLEINER, Winfried, «The Glass Graduate and the Aphrodisiac that Went Wrong: New Light from Old Texts», *Modern Language Studies*, 27, 4, 1991, pp. 370-381.
- SCHNAPP, Jeffrey, «Crystalline Bodies: Fragments of Cultural History of Glass», *W 86th Street — A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, 20, 2, 2013, pp. 173-194.
- SPEAK, Gill, «*El licenciado Vidriera* and the Glass Men of Early Modern Europe», *Modern Language Review*, 85, 4, 1990a, pp. 850-865.
- «An Odd Kind of Melancholy: Reflections on the Glass Delusion in Europe (1440-1680)», *History of Psychiatry*, 1, 1990, pp. 191-206.
- THOMPSON, Nancy M., «Designers, Glaziers, and the Process of Making Stained-Glass Windows in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence», *Journal of Glass Studies*, 56, 2014, pp. 237-251.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, *Literatura y psiquiatría*, Barcelona, Barna, 1950.
- WHITEHOUSE, David, *Glass. A Short History*, New York, The Corning Museum of Glass, 2012.

EL ROCÍN TERCO Y EL CABALLO MÁGICO. DON QUIJOTE COMO JINETE

WOLFRAM NITSCH
Universität zu Köln

El andar a caballo a unos hace caballeros, a otros caballerizos.
Don Quijote, II, 43

EL CABALLO: UN ANIMAL ENTRE LA CULTURA Y LA NATURALEZA

Desde el comienzo de la llamada «edad del caballo» en el tercer milenio antes de Cristo el caballo domado ha sido un punto de intersección patente entre la cultura y la naturaleza así como entre el Occidente y el Oriente (Kosselleck, 2003)¹. La transición realizada en aquella época de la domesticación primaria del *equus caballus*, es decir, su uso como alimento y animal sacrificado, a su domesticación secundaria, a saber, la explotación de su fuerza y de su celeridad particulares, convirtió al cuadrúpedo bastante reacio en una extensión sumamente eficaz del cuerpo humano: primero como animal de tiro que reemplazó al vacuno tras la invención de la rueda de rayos, y después también como montura que les servía tanto a pastores como a guerreros para desplazarse con mayor velocidad². Como cada una de estas olas de domesticación emanaba del Oriente Medio, en el caso del caballo la domesticación de la naturaleza animal siempre se vinculaba con una transferencia cultural hacia el Occidente. Para defenderse contra pueblos ecuestres tácticamente

¹ Sobre el fin de la «edad del caballo» en el «largo siglo XIX», ver también Raulff (2015).

² Ver la historia del caballo, basada en las reflexiones de Leroi-Gourhan sobre la exteriorización técnica de capacidades humanas, de Digard (2004), en particular 37-48.

superiores como los escitas o contra caballerías altamente armadas como la de los persas, la civilización occidental tuvo que desarrollar una verdadera «cultura ecuestre» e incorporar continuamente las técnicas respectivas de los «bárbaros» vecinos (Roche, 2008-2015: I, 9-22; II, 289-328). Esta cultura basada en un proceso exigente de domesticación y alimentada de fuentes orientales marcó a todas las sociedades europeas hasta el final de la «época del caballo» hacia 1900, pero en particular a la sociedad española de la primera modernidad, de donde se trasladó al Nuevo Mundo. En numerosos textos, cuadros y espectáculos del Siglo de Oro el caballo desempeña un papel protagonista, especialmente con respecto a tres efectos que tiene sobre el hombre montado: la aceleración técnica de su movimiento en la batalla, la elevación simbólica de su persona en comparación con sujetos no montados y la encarnación emblemática de una naturaleza que el jinete tiene que domar una y otra vez.

La aceleración dramática de la guerra por el uso del caballo ya se menciona en fuentes antiguas. Cuando Heliodoro describe la caballería pesada de los persas como un ejército de «estatuas en movimiento» o de «hombres de hierro», subraya la fuerza insólita de los primeros jinetes acorazados que despertaron aún más espanto que los carros de guerra utilizados en Atenas y Roma (Digard, 2004: 66-67). Los ejércitos occidentales solo alcanzaron una fuerza militar comparable en la Edad Media, cuando los jinetes, gracias al estribo importado del Extremo Oriente, se afianzaron en la silla de montar y se convirtieron en caballeros, a saber, en centáuricos «organismos de combate» (White, 1962: 38) con lanza, espada larga y adarga³. Su prestigio era tan grande que ni siquiera se degradó demasiado por su impotencia frente a una infantería equipada con armas de fuego y flanqueada por una caballería ligera de origen turco. Eso lo muestra el renacimiento militar de la caballería pesada en las milicias montadas de Felipe II y Felipe III, pero sobre todo su imitación lúdica en los juegos caballerescos del Siglo de Oro, especialmente en el juego de cañas (Cátedra, 2007: 81-126)⁴. No en balde las descripciones contemporáneas de tales combates espectaculares siguen enfatizando el ímpetu que se logra tomando carrera a caballo, un ímpetu que puede poner en

³ Acerca de la discusión suscitada por White (1962), ver Digard (2004: 79-86).

⁴ Con respecto al juego de cañas, ver Clare (2002).

peligro mortal tanto a los participantes como a los espectadores descuidados (Vargas Machuca, 1951: 266-267).

Además, la montura del caballero muestra de manera ejemplar que en la cultura ecuestre occidental el caballo es un medio de la representación aristocrática. Mientras que en los pueblos ecuestres del Oriente servía a todos como animal de montar, la llamada «sociedad de escuderos» (Digard, 2004: 96, 146) emergida en la Edad Media reservaba este uso del caballo al estamento nobiliario (Roche, 2008-2015: I, 17-22). Esta restricción social de la equitación, la distinción simbólica del jinete y de sus acompañantes frente a una plebe pedestre que solamente utilizaba caballos de tiro, ya fue destacada con suma claridad por Ramon Llull: «El caballo se le da al caballero en significación de la nobleza de corazón, y para que a caballo esté más alto que cualquier otro hombre, y sea visto de lejos, y tenga más cosas debajo de sí» (*Libro de la orden de caballería*, p. 77). A ella correspondía una diferenciación novedosa entre caballos nobles y plebeyos, así como con una especialización análoga en la cría de caballos. Alberto Magno, por ejemplo, distinguía el veloz caballo de batalla (*dextrarius*) del caballo de viaje (*palefridus*), más tranquilo, y del torpe caballo de labor (*runcinus*) (Albertus Magnus, 1920: II, 1378). Esta doble estratificación de la movilidad hípica se profundizó aún más a principios de la Edad Moderna, especialmente en la cultura española del Barroco, caracterizada por la ostentación de los valores aristocráticos. A este fin no solo se reinventó el coche de caballos que había caído en el olvido durante la Edad Media y que desde entonces se destacó visiblemente del carro y de otros carruajes sencillos; se elaboró también un refinado arte ecuestre, tanto en las escuelas cortesanas de equitación como en los tratados de hipología⁵. La estetización del acto de montar a caballo con el objeto de una distinción estamental explica por qué en varios de estos tratados se defiende una técnica ecuestre adoptada de la cultura árabe contra un estilo de equitación procedente de Italia y Francia⁶. A diferencia de aquella práctica de cabalgar «a la brida» con estribos largos, la propia manera de montar «a la jineta» con estribos cortos se consideraba como una técnica especialmente

⁵ Sobre estos tratados y su contexto cultural, ver Hiergeist (2019: 340-374).

⁶ Ver Clare (1988: 73-82), y también Digard (2004: 99-110), quien explica el estilo moro de montar a caballo por la aparición de la ballesta en el siglo XII.

elegante, adecuada para presentarse en juegos caballerescos ante un público pedestre. Según los expertos contemporáneos, las piernas dobladas y el busto inclinado del jinete apoyado en los estribos cortos le conferirían una apariencia ligera y natural que aumentaba aún la conexión centáurica entre «caballo y caballero»⁷.

El arte de la equitación cultivado por la nobleza del Siglo de Oro remite a una tercera función del caballo en la cultura ecuestre del Occidente. Desde la Antigüedad, este animal difícil de domar ha sido una alegoría privilegiada para la naturaleza reacia al dominio humano. Su uso alegórico puede tener un sentido moral o político. Desde un punto de vista moral, el caballo encarna las pasiones desenfrenadas del hombre, sobre todo del joven, que importa reprimir y dominar. Esta alegoría muy común, apreciada en particular por los Padres de la Iglesia, se remonta a la parábola platónica del cuadriguero: tal como el conductor de un tiro desigual, formado de un caballo blanco manso y de un caballo negro salvaje, debe frenar a este último hasta que «ambos caballos se sientan en sus caderas», así el amante, desgarrado entre la vergüenza y la lujuria, tiene que vencer su deseo impetuoso para no perecer (Platón, *Fedro*, 246a-b, 253d-254e)⁸. En la «sociedad de escuderos» de la Edad Media, la alegoría aparece de nuevo en el código de comportamiento caballeresco. Según Ramon Llull, el caballero puede leer en su brida que debe contenerse con palabras y hechos si no quiere descender a un nivel de conducta inferior al de su caballo domado (*Libro de la orden de caballería*, pp. 77-78). Este esfuerzo ejemplificado mediante la equitación aparece aún más grandioso en alegorías respectivas de la edad barroca donde la pasión encarnada por la montura toma a veces el aspecto de una fuerza mítica. Para el conde de Villamediana, por ejemplo, el caballo indomado es tan salvaje como el mar, del que, según la leyenda griega, nació como criatura de Posei-

⁷ Ver en particular Vargas Machuca (1952: 128), quien explica de esta manera la percepción indígena de los conquistadores como centauros divinos; ver Aguilar (1960, fol. 29v), quien recomienda al jinete que siga el ejemplo del cortesano perfecto, cabalgando con «descuydo y dissimulación».

⁸ Ver san Agustín, *De vera religione*, 45 (83). Sobre la importancia de esta parábola para la cultura ecuestre del Occidente ver también Koselleck (2003).

dón⁹. A esta interpretación moral de la alegoría hípica se suma desde siempre una interpretación política. Como demuestran las estatuas ecuestres de los emperadores romanos o el epíteto «*equom domitor*» que Virgilio atribuye solamente a príncipes, la doma del caballo ilustra tradicionalmente el dominio sobre los súbditos rebeldes (Virgilio, *Eneida*, VII, 189, 691; IX, 523; XII, 128). Esta interpretación se propone con particular insistencia en la tratadística política del Barroco, según la cual el príncipe debe tratar a su pueblo como a un potro salvaje (Saavedra Fajardo, 1999: 491, 521). De manera aún más sugerente, se vislumbra en los retratos ecuestres que hizo Velázquez de los reyes de España, quienes, al parecer de Villamediana, no llevaban en vano el nombre de Felipe, que significa «amigo del caballo». Por la difícil figura de la *levade*, aprendida en la academia ecuestre, el monarca indica que no solo controla el caballo puesto de pie en el cuarto trasero, sino también a sí mismo y a todo el imperio¹⁰.

La cultura ecuestre del Siglo de Oro, codificada en tratados hipológicos y escenificada en desfiles o retratos representativos, preocupaba también a la literatura áurea. Con frecuencia particular aparece en el teatro de Lope de Vega, quien escribió varias comedias cuyos protagonistas participan en juegos de caballería (Nitsch, 2002). Cervantes la pone en escena de manera mucho más discreta, pero no menos experta. Eso se puede desprender de un episodio de la segunda parte del *Quijote*, donde el ingenioso hidalgo instruye a su escudero, recién nombrado gobernador de la ínsula Barataria, sobre el arte de gobernar. Entre otras cosas, le aconseja que no vaya «echando el cuerpo sobre el arzón postrero» ni lleve las piernas «tiasas y tiradas y desviadas» cuando suba a caballo en vez de andar sobre el rucio, su montura habitual; o, por decirlo de forma positiva, le recomienda cabalgar «a la jineta», en el estilo elegante de los moros. Al mismo tiempo, don Quijote interpreta la equitación como una prueba social y moral que permite distinguir a los jinetes nobles de sus ayudantes plebeyos: «el andar a caballo a unos hace caba-

⁹ Ver su epístola dedicatoria a Vargas Machuca (1952: 119-124); correspondiente a eso, en sus consideraciones sobre la historia del caballo, Villamediana valora más a los colófonos que a los escitas y los persas, porque sabían navegar y montar a caballo con igual maestría.

¹⁰ Ver la interpretación de los retratos ecuestres expuestos en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro por Warnke (2005: 90-99). Sobre el poder a caballo, ver también Roche (2008-2015: II, 213-245).

llos, a otros caballerizos» (Cervantes, 1998: 975)¹¹. La lección parece muy clara: el uso del caballo revela quién sabe elevarse por encima de la naturaleza mediante el dominio de sí mismo y quién en cierto modo se asemeja a ella porque se descuida o cede demasiado a sus pasiones. Sin embargo, las cosas resultan mucho más complicadas cuando en la novela no se habla solamente del arte ecuestre, sino que se cabalga de verdad. A continuación, trataré de elucidar estas complicaciones comentando algunos episodios en los cuales don Quijote actúa como jinete. En estos episodios, el Caballero de la Triste Figura discrepa completamente con el protagonista del *Persiles*, al cual, según sus propias declaraciones, le bastan solamente dos cabalgadas breves para domar el «poderosísimo caballo bárbaro» del rey Cratilo (Cervantes, *Persiles*, pp. 215, 223-224)¹². Don Quijote, en cambio, no logra en ningún respecto cumplir con los preceptos de la cultura ecuestre de su tiempo, en tanto de que no se trate de un caballo artificial de teatro.

DON QUIJOTE Y ROCINANTE: LA DOMA FRACASADA

A diferencia del protagonista del *Persiles*, que se desplaza a pie, en barco e incluso en coche, el del *Quijote* anda siempre a caballo. Su nueva vida de caballero andante sería impensable sin una montura, así que solo se atreve a llamarse don Quijote de la Mancha después de convertir su modesto rocín en un noble caballo de batalla mediante el sonoro nombre de Rocinante (I, 1, p. 42). Como el legendario Cid con su no menos legendario caballo Babieca, quiere formar con él un conjunto centáurico para ilustrarse en batallas y aventuras¹³. Sin duda, el hecho de que este conjunto se quiebre repetidamente, que don Quijote no cese de caer de la silla, demuestra por cierto la locura de su intento de utilizar un *runcinus* pacífico como un *dextrarius* combativo (Knapp-Tepperberg, 1986: 299-309). Sin embargo, me parece

¹¹ Todas las citas subsiguientes corresponden a esta edición.

¹² Sobre este episodio, ver Nitsch (2012: 127-131). El artículo presente es una versión abreviada y actualizada de este estudio.

¹³ Acerca de la «semiótica del caballo» en los libros de caballerías y de su parodia en el *Quijote*, ver Weich (1989: 137-147).

que indica también dificultades fundamentales con la doma del caballo que resultan tanto de la naturaleza terca de la propia montura como de las trampas inherentes al utillaje de la equitación. La terquedad de Rocinante se debe sobre todo a su inercia marcada. Carece de la agresividad natural que, según Alberto Magno, caracteriza un verdadero caballo de batalla, a tal punto que se acalora por sí mismo tan pronto como oiga el clarín militar o el estrépito del combate (Albertus Magnus, 1920: II, 1378)¹⁴. Cuando en la primera salida su amo le deja la elección del camino, prefiere volver a su caballeriza en vez de seguir buscando aventuras (I, 4, p. 67); y cuando relincha allí después de regresar de la segunda salida, solo el ingenioso protagonista quiere tomar este indicio de un profundo alivio «por felicísimo agüero» señalando otra salida (II, 4, p. 659). Si Rocinante, contra su voluntad manifestada por tales señales, tiene que participar no obstante en un combate, tiende a impedir las hazañas ansiadas por don Quijote: tropieza y cae tan pronto como este acomete a los mercaderes toledanos (I, 4, p. 69). Por lo tanto, el rocín flaco comparte solamente la fisionomía del hidalgo aventurero; con respecto al carácter, se asemeja más bien al escudero pragmático que lo califica con lucidez como «poco rijoso» (I, 15, p. 159) y en otro episodio le ata secretamente ambos pies con el fin de evitar una aventura (I, 20, p. 211). Empero, en su caracterización Sancho subestima la impulsividad de Rocinante, ocultada por su inercia habitual. A veces el semental poco agresivo muestra apetitos similares a los del rudo arriero que en la venta desea «refocilarse» con la moza Maritornes¹⁵. Esto ocurre por primera vez cuando Rocinante cruza una manada de jacas gallegas durante un descanso en el campo. Tan pronto como las haya olido, su deseo se manifiesta con tanta vehemencia que sale de su «natural paso y costumbre» y las acosa en el pasto. Sin embargo, su atrevida aproximación a las nobles «señoras facas» le vale tantas patadas y mordiscos que finalmente queda «sin silla, en pelota», exactamente como el caballo aún indomado de Cratilo, cuyos «malos siniestros» parece compartir en esta es-

¹⁴ La persistencia de esta opinión en el Siglo de Oro se puede desprender de Calvo (1657: 9a): «quando los cauallos son en batalla ellos se alegran, y por el son de la trompeta se despiertan a la guerra».

¹⁵ Sobre esta analogía marcada por la repetición del verbo «refocilarse» (I, 15, p. 160 y I, 16, p. 170), ver Cull (1990).

cena¹⁶. Por este castigo de su transgresión, completado por los golpes de los arrieros airados, se quiebra por un tiempo el conjunto centáurico de caballo y caballero que don Quijote invoca en otra ocasión mediante la categórica prohibición de desensillar a Rocinante: «¿quitar la silla al caballo? ¡guarda!» (II, 12, p. 720). Con su caballo a remolque, el caballero golpeado a su vez por los arrieros tiene que montar al asno de su escudero. A pesar de esta dura lección, las «lozanías de Rocinante» (II, 11, p. 715) siguen causándole problemas, sobre todo en la venta adonde llega poco después. Atado a la reja del aposento por Maritornes, a la cual había cortejado confundiéndola con una dama noble, don Quijote tiene que mantenerse parado en la silla de su caballo como un jinete de circo para no sufrir el tormento de un ecúleo vertical; pero justamente eso sucede cuando su caballo, hasta entonces todo tranquilo, de repente comienza a oler a una congénere cercana. A pesar de toda doma, Rocinante sigue siendo un animal impulsivo que la voluntad del jinete no puede siempre dominar: «era de carne, aunque parecía de leño» (I, 43, p. 511).

A la larga, sin embargo, ni siquiera se puede confiar en la obstinación del rocín. Dos veces sorprende al lector porque se comporta como un verdadero caballo de batalla, convirtiendo excepcionalmente su energía sexual en fuerza de combate, y alcanza una velocidad irresistible. Ya en la aventura de los encamisados, cuando su dueño ataca a un cortejo fúnebre, Rocinante de repente anda de modo tan «ligero y orgulloso» que parece que le han «nacido alas» (I, 19, p. 202). Esta «presteza» imprevisible, empero, hace cometer a don Quijote un delito grave que reconoce de inmediato, sin culpar a los encantadores como lo hace de costumbre. Una falta aún más contraria a su código caballeresco le ocurre al Caballero de la Triste Figura cuando disputa su primer duelo ecuestre con el Caballero de los Espejos. Frente a su oponente de apariencia brillante espolea tanto a su caballo que este de una vez se pone a galopar. Gracias a esta «no vista furia» (II, 14, p. 743) triunfa por cierto sobre su adversario más lento, en el cual más tarde reconoce a su vecino Sansón Carrasco; pero solo logra vencerlo porque, extasiado ante su

¹⁶ Ver Cervantes, *Quijote*, I, 15, p. 160 y *Persiles*, p. 215. Sobre la referencia de esta escena a un episodio del *Asinus aureus* de Apuleyo (VII.16), donde el protagonista convertido en asno desea un «adulterium degener» con una manada de yeguas, ver Petriconi (1961: 596).

propia velocidad, ha quebrantado las reglas del duelo a caballo. Estas reglas estipulan que ambos jinetes tomen carrera al mismo tiempo para chocar uno con otro en el centro del lugar de combate¹⁷. Aquí, sin embargo, se respetan solo al principio del duelo. Don Quijote decelera en medio de la carrera porque Sancho, temeroso del otro escudero enmascarado, quiere subir a un árbol para asistir al combate en una tribuna segura; y vuelve a dar de espuelas sin esperar que el adversario, que le ha imitado e incluso se ha detenido, tome carrera por segunda vez. Esta interrupción por ambas partes, pero con desfase de tiempo, le brinda una ventaja de la que aprovecha sin escrúpulos. A pesar de la inmovilidad del otro caballero lo ataca y lo desazona del caballo parado, «a salvamano y sin peligro alguno» (II, 14, p. 743). Se puede comprender que Sansón elija un caballo más rápido cuando enfrenta otra vez a don Quijote en la playa de Barcelona, de modo que, bajo otro nombre de guerra, consiga derribarlo definitivamente. Gracias a la experiencia del Caballero de los Espejos, el Caballero de la Blanca Luna ya sabe hasta qué punto la agresividad inesperada de Rocinante puede enfurecer al Caballero de la Triste Figura y alejarlo del pundonor caballeresco.

Sin embargo, las desventuras ecuestres del protagonista no resultan siempre de la naturaleza terca y caprichosa de su caballo. En un episodio memorable, quizás el más cómico de su vida de jinete, fracasa a causa de un accesorio material de la equitación. Cuando en la segunda parte encuentra por primera vez a los duques, montados a caballo para la caza, y quiere presentarles sus respetos, experimenta igual que el escudero las vicisitudes de la silla de montar:

Don Quijote se gallardeó en la silla, púsose bien en los estribos, acomodóse la visera, arremetió a Rocinante y con gentil denuedo fue a besar las manos a la duquesa; la cual, haciendo llamar al duque su marido, le contó, en tanto que don Quijote llegaba, toda la embajada suya [...]. En esto llegó don Quijote, alzada la visera, y dando muestras de apearse, acudió Sancho a tenerle el estribo; pero fue tan desgraciado, que al apearse del rucio se le asió un pie en una sogá del albarda, de tal modo, que no fue posible desenredarle, antes quedó colgado dél, con la

¹⁷ Ver por ejemplo Aguilar (1960: fols. 36v-39r); acerca del «tomar carrera» en el duelo caballeresco, cuya conformidad a las reglas es una suerte de «tarjeta de visita» del combatiente, ver también Ackermann-Arlt (1990: 249).

boca y los pechos en el suelo. Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenersele, descargó de golpe el cuerpo y llevóse tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho, que aún todavía tenía el pie en la corma (II, 30, p. 877).

Los ilustres anfitriones de don Quijote, que ya conocen su «humor disparatado» por haber leído la primera parte, pueden presenciar otros fracasos cómicos tan pronto como lo encuentran en persona. Esta vez, empero, lo cómico resulta menos del carácter inflexible del caballero que de lo que en la filosofía alemana se llama la «malicia del objeto» (*Tücke des Objekts*)¹⁸. Acudiendo a su amo, que por cortesía quiere desmontar del caballo, Sancho tropieza porque su pie se enreda en una soga de la albarda del asno como en una «corma»; entonces, por una suerte de reacción en cadena, algo semejante le sucede al mismo don Quijote que, esperando que el escudero le tenga el estribo, ya desplaza su peso con tanto brío que se cae junto con su silla mal atada. Su caída no se debe, pues, ni a su propia torpeza ni a la desobediencia del animal, sino más bien al descuido del escudero al ensillar el caballo, así como al mismo estribo que en esta situación no cumple con su función de sostener al jinete¹⁹. Esto me parece digno de atención porque el estribo ha sido desde la Edad Media un elemento cardinal de la cultura ecuestre occidental. En primer lugar, como ya quedaba dicho, constituye la base técnica de la caballería. Presta al jinete la estabilidad necesaria para el combate con lanza y espada, de la cual este se asegura antes de salir a la batalla²⁰. Así procede también don Quijote que al principio de sus aventuras suele revisar su silla, «afirmándose bien en los estribos, requiriendo la espada y asiendo la lanza» (II, 17, p. 761). En forma corta y ancha, el estribo es además un soporte adecuado para la equitación «a la jineta», que conforme al protagonista destaca a los verdaderos «caballeros» de los meros «caballerizos» (II, 43, p. 975). Por lo tanto, le importa mucho al caballero andante el contacto con

¹⁸ Sobre esta forma poco comentada de la heteronomía cómica, ver Stierle (1976: 242-244).

¹⁹ Acerca de esta «traición del estribo», ver Ordóñez (2005).

²⁰ Ver los ejemplos compilados por Ackermann-Arlt (1990: 189 y 195).

este objeto; en el fondo, desea vivir «sin sacar los pies de los estribos» (II, 1, p. 633) e incluso «descansando sobre los estribos y sobre el arrimo de su lanza» (II, 10, p. 701). En segundo lugar, el estribo funciona en ciertas situaciones como una insignia simbólica de la dignidad caballeresca. En el momento de montar al caballo o de desmontar con el apoyo del estribo, el caballero se eleva de manera visible sobre el escudero que tiene que sostener el peldaño de hierro. Por eso, esta maniobra humilde se recomienda como un gesto de respeto, incluso cuando el caballero no quiere desmontar. Con tal gesto Sancho Panza, que no puede sujetar el estribo en la situación presente, ha rendido homenaje al Caballero del Verde Gabán, *alias* don Diego de Miranda, a quien admira como a un «santo a la jineta» (II, 16, p. 755). En tercer lugar, la parte más baja de la silla aparece en algunas expresiones idiomáticas como una metáfora del autodomínio caballeresco: según el *Diccionario de Autoridades*, «andar sobre los estribos» significa actuar con prudencia y firmeza moral, mientras que «perder los estribos» significa perder la moderación, si no la razón. No carece de ironía el empleo de la última expresión para diagnosticar la locura caballeresca de don Quijote (I, 49, p. 562), ya que esta locura se manifiesta precisamente por la perseverancia en los estribos concretos. En vista de la importancia técnica, simbólica y retórica del estribo se comprende por qué el Caballero de la Triste Figura se fía tanto de este utensilio al encontrar a los duques y cuánta vergüenza debe causarle su caída del caballo. Sin embargo, su torpeza parece algo excusado por lo cómico de la situación que incluye también a su escudero. El conjunto de caballo y caballero forjado por el estribo se rompe aquí por la malicia del propio accesorio.

Sea por la terquedad natural de la montura o por el equipamiento técnico del jinete, las andanzas y combates a caballo no cesan de poner en peligro a don Quijote. Insistiendo en eso, la novela cervantina pone en escena lo que los tratados hipológicos del Siglo de Oro tienden a ocultar²¹. Con su sentido pronunciado de los imponderables ecuestres Cervantes parece más próximo de Montaigne, cuyo ensayo sobre los caballos de combate (*Des destriers*) es contemporáneo de los primeros tratados al respecto. En este texto el humanista francés se interesa menos por la fidelidad absoluta del caballo a su amo, tal como la ejemplifica el Bucéfalo de Alejandro Magno, que por los acci-

²¹ Una excepción notable es el capítulo final de Vargas Machuca (1951: 265-270).

dentes de equitación que se vinculan con otros destreros legendarios. Según Montaigne, el que combate a caballo se entrega al azar, ya que su fortuna y su renombre dependen de un ser virtualmente arisco o impetuoso: «Vous engagez vostre valeur et vostre fortune à celle de vostre cheval: ses playes et sa mort tirent la vostre en consequence; son effray ou sa fougue vous rendent ou temeraire ou lâche; s'il a faute de bouche ou d'esperon, c'est à vostre honneur à en respondre» (Montaigne, 1988: 289)²². Por eso, el arma animal del caballero acorazado resulta casi tan incontrolable como el arma de fuego del soldado moderno cuya fortuna depende de los azares de un mecanismo complicado. A la luz de esta reflexión, que en el fondo corresponde a la experiencia de don Quijote, parece que su famosa invectiva contra la artillería en el nombre de la caballería presupone una superioridad moral que Rocinante desmiente una y otra vez²³. La opacidad fustigada de los nuevos cañones y arcabuces caracteriza igualmente la propia armadura del caballero, ya que tanto la montura como la silla de montar constituyen una base muy vacilante para la batalla y la parada.

DON QUIJOTE Y CLAVILEÑO: LA DOMA SIMULADA

Las dificultades que tiene don Quijote con su montura solo terminan cuando una noche, en el parque ducal y a petición de los duques, monta a Clavileño. Bajo este nombre sus anfitriones le han anunciado poco después de su saludo fracasado el mágico caballo de leño en el cual, según su memoria de lector, el ilustre caballero Pierres liberó a la linda Magalona y cuya «clavija» o palanca de mando entró después a la armería de los reyes, donde se podía ver junto a la silla de Babieca (I, 49, p. 566). Teniendo en cuenta esta versión bastante libre del cuento del caballo de ébano, una leyenda oriental que don Quijote toma por una relación histórica con gran impacto sobre

²² «El jinete une su fortuna a la de su caballo; las heridas de este y su muerte influyen en el soldado; el horror o la fogsidad del animal os hacen cobarde o temerario. Si el caballo es insensible a la brida o a la espuela, vuestro honor pagará la falta del corcel». Para un comentario de este ensayo, ver Roche (2003).

²³ Sobre la crítica quijotesca de la artillería, ver I, 38, p. 448 y Nitsch (2006: 148-149).

la cultura ecuestre, la corte ducal le promete ahora una cabalgada superlativa. Como le explica la condesa Trifaldi, *alias* dueña Dolorida, Clavileño fue construido por el sabio Merlín y por eso se caracteriza por una gran docilidad, una extrema velocidad y la ausencia total de necesidades corporales:

el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mismos diablos le llevan. [...] y es lo bueno que el tal caballo ni come ni duerme ni gasta herraduras, y lleva un portante por los aires sin tener alas, que el que lleva encima puede llevar una taza llena de agua en la mano sin que se le derrame gota, según camina llano y reposado (II, 40, pp. 951-952).

Fiel a su apodo «el Alígero», el caballo de madera se mueve de manera tan rápida y ligera como si tuviera alas; planea sin temblar, a lo mejor porque no se dirige con freno y espuelas, sino mediante una simple clavija que parece actuar directamente sobre su cerebro; y sin embargo no necesita nada, ni alimento, ni descanso, ni soporte técnico en forma de hierros. En breve, Clavileño encarna en todos los aspectos lo contrario de Rocinante: es una montura sin ningún rastro de terquedad que podría competir con Pegaso, con el hipogrifo o con otros caballos celestes. Con todas estas ventajas parece el vehículo apropiado para la hazaña que don Quijote debe llevar a cabo con su ayuda. Se le pide al caballero que junto a su escudero monte a Clavileño para volar al lejano reino de Candaya, derrotar por allí al gigante Malambruno y deshacer el hechizo que ha desfigurado con largas barbas a la condesa Trifaldi y a sus damas. Con este fin, se le concede el privilegio de sustituir provisionalmente a Rocinante por un caballo de alquiler sin par que, a diferencia de otras cabalgaduras «de retorno», le permite olvidarse por completo de su propia montura.

Como todos los maravillosos acontecimientos que esperan a don Quijote en el castillo ducal, la cabalgada celeste es por supuesto un mero simulacro preparado para él. Su ilusión de montar a un caballo mágico se provoca por un artificio de teatro, una verdadera obra maestra de magia artificiosa (Paz Gago, 2006: 49-57). Unos grandes fuelles haciendo aire sugieren un movimiento veloz; una larga caña de la que cuelgan estopas ardientes produce la impresión de acercarse a las estrellas; y la sensación de un aterrizaje brusco se

debe a un fuego de artificio, que está escondido en el cuerpo hueco del caballo y explota al final de la puesta en escena. Además, las damas circundantes corroboran la ilusión táctil y auditiva por comentarios engañosos que gritan a los dos protagonistas cabalgando con los ojos vendados: «¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta!» (II, 41, p. 961). Como en el teatro de títeres de maese Pedro, donde se representó y comentó también una cabalgada rápida de dos personas en una sola montura, la persuasión retórica se suma a la simulación técnica, con la sola diferencia de que aquí el caballero y su escudero ya no están frente al escenario, sino en medio de él²⁴. No obstante, el espectáculo en el jardín surte el efecto deseado. Encanta por supuesto a don Quijote, su destinatario principal. Aunque el dueño de Rocinante monta a Clavileño sin espuelas ni estribos, como un guerrero antiguo «en algún romano triunfo» (II, 41, p. 960), cree alcanzar en fin una velocidad que no alcanzó nunca con su propio caballo a pesar de incitarlo vehementemente. Incluso se figura la invasión del imperio de Malambruno como una suerte de ataque aéreo, no solo como un ataque horizontal a caballo. Tal como un ave de cetrería quiere tomar carrera verticalmente para acometer tanto más fuerte al enemigo que está debajo de él: «quizá vamos tomando puntas y subiendo en alto para dejarnos caer de una sobre el reino de Candaya, como hace el sacre o neblí sobre la garza para cogerla, por más que se remonte» (II, 41, p. 962). Pero también Sancho, que ha subido contra su voluntad a Clavileño, se rinde pronto a la ilusión de una cabalgada sin límites. Después del repentino desenlace de la aventura aparentemente victoriosa incluso él afirma que volaron a través del empíreo hasta el firmamento²⁵. Correspondiente a su apodo de «el Alígero», que alude también al apellido de Dante, el caballo mágico lleva la imaginación del escudero a alturas y profundidades casi dantescas (Sullivan, 1996: 75). El hecho de que cabalgue con su amo en las ancas de Rocinante, que parece algo raro con respecto a la cultura ecuestre del Siglo de Oro, lo deja compartir el mundo imaginario del caballero, hasta el punto de que este proteste contra lo exagerado de su relación. En fin, incluso las comparsas de la representación nocturna, que a diferencia de los protagonistas saben que se trata de un jue-

²⁴ Sobre don Quijote como espectador de teatro, ver Nitsch (2019).

²⁵ Acerca de esta relación, ver Redondo (1997).

go de simulación, parecen sucumbir por un momento a la magia del teatro: «casi se podían dar a entender haberles acontecido de veras lo que tan bien sabían fingir de burlas» (II, 41, p. 964).

Así, bajo las condiciones de la actuación teatral y del engaño consensual de los sentidos, se hace posible lo que en otros episodios ecuestres de la novela fracasa constantemente: la dominación completa del caballo que lo convierte en un acompañante impecable, en un arma irresistible y en un depósito inagotable de fuerza y velocidad. Si en el *Persiles* la doma maravillosa de un caballo salvaje es autenticada por los benévolos oyentes de una relación del protagonista, la hazaña ecuestre no menos maravillosa en la segunda parte del *Quijote* es posibilitada por los actores más o menos embelesados de una escenificación. Sin embargo, como eso presupone el uso de varios medios de la magia artificiosa, la naturaleza domesticada coincide aquí con una contranaturaleza producida técnicamente. El caballo artificial en el jardín de los duques no ejemplifica una mera perfección de la naturaleza mediante la técnica, como lo quiere un teorema aristotélico citado por don Quijote: «el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala» (II, 16, p. 758). Ilustra al contrario una violenta superación y subyugación de la primera naturaleza por una segunda, característica de los mitos tecnológicos de la modernidad temprana²⁶. Esto también lo indica la observación del protagonista de que el vuelo en el caballo de madera vaya «fuera del orden natural» (II, 41, p. 965). En el *Quijote*, no obstante, una tal dominación de la naturaleza solamente parece posible en el área de la técnica teatral y no en el de la técnica militar cuyos artificios resultan demasiado incontrolables. E incluso la magia artificiosa, este arte ya tan sofisticado en la época de Cervantes, parece provocar algunas dudas irónicas por la parte del narrador. ¿Por qué, si no por tales dudas, la cabalgada en Clavileño, tan exitosa según todos los participantes y asistentes de la representación nocturna, debería terminarse otra vez por la caída de los dos jinetes?

²⁶ Ver Blumenberg (2001), y también Nitsch (2008: 265-269).

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMANN-ARLT, Beate, *Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen «Prosa-Lancelot»*, Berlin/New York, De Gruyter, 1990.
- AGUILAR, Pedro de, *Tractado de la cavallería de la gineta* [1572], ed. de Ángel Caffarena Such, Málaga, El Guadalhorce, 1960.
- BLUMENBERG, Hans, «Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem», en *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, ed. de Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, pp. 253-265.
- CALVO, Fernando, *Libro de albeitería*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657.
- CÁTEDRA, Pedro M., *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605-1615], ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. de Laura Fernández e Ignacio García Aguilar, Madrid, Espasa-Calpe, 2017.
- CLARE, Lucien, «Les deux façons de monter à cheval en Espagne et au Portugal pendant le Siècle d'Or», en *Des chevaux et des hommes. Équitation et société*, ed. de Jean-Pierre Digard, Lausanne/Avignon, Caracole/RMG, 1988, pp. 73-82.
- «Un jeu équestre de l'Espagne classique: "Le jeu des cannes"», en *Le cheval et la guerre du XVI^e au XX^e siècle*, ed. de Daniel Roche, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, 2002, pp. 317-331.
- CULL, John T., «The "Knight of the Broken Lance" and His "Trusty Steed"», *Cervantes*, 10, 2, 1990, pp. 37-53.
- DIGARD, Jean-Pierre, *Une histoire du cheval. Art, techniques, société*, Arles, Actes Sud, 2004.
- HIERGEIST, Teresa, *Tiere der Arena – Arena der Tiere. Neuverhandlungen der Interpezies-Relationen in den aristokratischen Kampfspielen des Siglo de Oro*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.
- KNAPP-TEPPERBERG, Eva-Maria, «Problematische Interaktionen zwischen Mensch und Pferd in den romanischen Literaturen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 10, 1986, pp. 287-326.
- KOSELLECK, Reinhart, «Das Ende des Pferdezeitalters», *Süddeutsche Zeitung*, 25-09-2003, p. 18.
- LLULL, Ramon, *Libro de la orden de caballería*, ed. y trad. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza, 1992.
- MAGNUS, Albertus, *De animalibus*, ed. de Hermann Stadler, Münster, Aschendorff, 1920, 2 vols.

- MONTAIGNE, Michel de, «Des destriers», en *Les essais* [1595], ed. de Pierre Villey, Paris, PUF, 1988, vol. 1, pp. 287-295.
- NITSCH, Wolfram, «Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 307-317.
- «La cabeza hueca: Don Quijote y la técnica», en *Discursos explícitos e implícitos en el «Quijote»*, ed. de Christoph Strosetzki, Pamplona, Eunsa, 2006, pp. 147-161.
- «Der Blitz und das Netz. Mythen der Technik bei Góngora», en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, ed. de Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber, München, Fink, 2008, pp. 261-283.
- «Prekäre Bändigung. Ross und Reiter bei Cervantes», en *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, ed. de Wolfgang Matzat y Gerhard Poppenberg, München, Fink, 2012, pp. 123-139.
- «El libro en el escenario. Los corrales del *Quijote*», en *Lectiones difficiliores. Vom Ethos der Lektüre*, ed. de Jörg Dünne, Kurt Hahn y Lars Schneider, Tübingen, Narr, 2019, pp. 139-146.
- ORDÓÑEZ, Javier, «De Rocinante a Clavileño», en *La ciencia y el «Quijote»*, ed. de José Manuel Sánchez Ron, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 249-256.
- PAZ GAGO, José María, *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el «Quijote»*, Madrid, SIAL, 2006.
- PETRICONI, Helmuth, «Cervantes und Apuleius», en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, vol. 2, pp. 591-598.
- RAULFF, Ulrich, *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, München, Beck, 2015.
- REDONDO, Augustin, «El coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de Clavileño», en *Otra manera de leer el «Quijote»*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 439-452.
- ROCHE, Daniel, «Montaigne cavalier. Un témoin de la culture équestre dans la France du XVI^e siècle», en *Études sur l'ancienne France offertes en hommage à Michel Antoine*, ed. de Yves-Marie Bercé y Bernard Barbiche, Paris, École des Chartes, 2003, pp. 325-345.
- *Histoire de la culture équestre, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008-2015, vols. 1-3.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas* [1640], ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.

- STIERLE, Karlheinz, «Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie», en *Das Komische*, ed. de Wolfgang Preisendanz y Rainer Warning, München, Fink, 1976, pp. 237-268.
- SULLIVAN, Henry W., *Grotesque Purgatory. A Study of Cervantes's Don Quixote*, Part II, University Park, Penn State University Press, 1996.
- VARGAS MACHUCA, Bernardo de, «Teórica y ejercicios de la gineta» [1619], en *Tres libros de jineta de los siglos XVI y XVII*, ed. de Cesáreo Sanz Egaña, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951, pp. 113-270.
- WARNKE, Martin, *Velázquez. Form und Reform*, Köln, DuMont, 2005.
- WEICH, Horst, *Don Quijote im Dialog*, Passau, Rothe, 1989.
- WHITE JR., Lynn, «Stirrup, Mounted Shock Combat, Feudalism, and Chivalry», en *Medieval Technology and Social Change*, London, Oxford University Press, 1962, pp. 1-38.

ESPAÑOLES ANGLICANIZADOS E INGLESES ESPAÑOLIZADOS EN CERVANTES

EDUARDO OLID GUERRERO
Muhlenberg College

Matar a un hombre para defender una doctrina no es
defender una doctrina, es matar a un hombre.

Sebastián Castellion, *Contra libellum* (1612).

El 9 de octubre de 1598, John Billett salió del puerto de Fowey al mando de un navío mercante acompañado por «Martines Sebal», un vasco de San Juan de Luz. Billett posiblemente hablaba francés además de español, portugués e italiano. Tras catorce días de navegación llegan con un cargamento de mercancía a Bayona en el sur de Galicia, allí toman otro de pescado para Aveiro, donde tienen que quedarse quince días, porque «cierto portugués», según describe Billett, sospechó que él era un espía. Un amigo luso le ayuda a escapar e inicia su regreso a Inglaterra. Consigue llegar primero a Lisboa el 25 de diciembre en un bajel mercantil y, tras cinco semanas allí, se embarca en otro bajel cargado de sal hacia La Coruña, adonde llega en diez días y se queda diecinueve vendiendo sal. Billett describe que vio 12 galeras llenas de hombres y vituallas, 29 grandes barcos, de los que ocho eran bajeles al servicio del rey, y otros 60 barcos pequeños. Habla de soldados entrenándose, de 25.000 hombres entre Betanzos y El Ferrol listos para embarcarse, y que no han zarpado porque el capitán general quiere 60 galeras más. Parece que Billett no solo oía, sino que también preguntaba y mucho, hasta tal punto que un teniente de marina le detiene y encierra en el navío *San Pablo* acusado de ser inglés; tras ocho días les convence de que es francés y le dejan ir. Antes Billett se hace amigo de un marino italiano que le enseña un cofre lleno de papeles, coge uno sin que le vean y se lo guarda en el zapato, donde el cacheo

de salida no lo encuentra. Billett navega de nuevo en el velero bretón hacia Blavet, hoy Port-Louis; de ahí camina a Hennebont, donde encuentra a William Artford, marino mercante de Bristol que, tras oír su historia y valiosa información, le da un caballo y vituallas con las que llegar a Morlaix, desde donde consigue alcanzar y hacer su deposición en Topsham, Inglaterra, el 20 de abril de 1599.

La aventura de Billett es una muestra del intercambio de personas y objetos que ocurría entre fronteras marítimas y terrestres europeas a finales del siglo XVI y siglo XVII¹. Nos da una idea de los avatares y obstáculos que cualquier viajero de aquellos años debía salvar para moverse y desplazarse entre las orillas inglesas y españolas, y nos ayuda a comprender que el mercado material y cultural era constante, y que las posturas oficiales junto con la imagen que ambas monarquías promovían de su contrario eran cuando menos cuestionadas entre aquellos súbditos que experimentaron ambas realidades, o entre aquellos que, como Miguel de Cervantes, o bien entraban en contacto con estas posturas divergentes o las imaginaban. Carroll Johnson apuntó de modo muy sugerente a la ambigüedad del título de la novela cervantina de *La española inglesa* (1613): una española que es inglesa y viceversa, haciendo posible en la ficción lo que parecía insospechado en la realidad (Johnson, 1988: 398-399). Si la propuesta narrativa cervantina plantea usualmente lo improbable en la realidad de la época, su propia producción literaria construida mediante el reciclaje de todo tipo de géneros y fuentes, especialmente aquella con elementos dramáticos, también lo es. La teoría de la reelaboración en distintos periodos de *La española inglesa* da como resultado este tipo de hibridez genérica, que ha sido vista en ocasiones como inverosímil, pero que en mi opinión no solo no es así, sino que vendría apoyada por un cambio de actitud ideológica en Cervantes, que, después de ver y experimentar cómo se abusaba de las consignas ideológicas para mantener las guerras fronterizas, decide crear una nueva narrativa espectacular (o novela ejemplar) para mostrarnos una Inglaterra y unos ingleses menos estereotipados y reformular la

¹ La condición de documento efímero conlleva que solo se conserve copia del manuscrito de John Billett of Fowey en el Public Record Office de Londres (The National Archives). Lleva el subtítulo «On the English proclamation of M. de Padilla y Manrique, Count of Santa Gadea, brought to England by John Billett, with the text».

imagen del enemigo en la que él mismo había creído. Su propia labor en el sur de España como recaudador de trigo para la empresa de Inglaterra y sus dos poemas-canciones dedicados a los soldados españoles, destinados a esta invasión frustrada, demuestran esta primera fase de entrega a aquella causa. Anteriormente me he ocupado de analizar la función que tiene el disfraz y otros elementos propiamente teatrales en este relato y también del caso singular de la reina inglesa cervantina, por lo que me centraré aquí en el resto de los personajes principales que se dividen entre españoles anglicanizados e ingleses españolizados y en el marco histórico en el que se encuadra la propuesta del autor alcalaíno².

Para el politólogo Walker Connor, «un grupo de personas debe saber étnicamente lo que no son antes de saber lo que son» (1994: 45, traducción mía). Sin embargo, si bien es cierto que el resultado en ambas monarquías y sus campañas propagandísticas alimentó la anglofobia y la hispanofobia hacia el otro, la experiencia personal de aquellos que viven en tierras del enemigo conforma una ideología híbrida que epitomiza la literatura cervantina. Aquellos personajes desplazados de Cervantes habitualmente plantean dudas sobre las categorías étnicas aceptadas y, al hacerlo, obligan a los lectores a cuestionar sus propias categorías culturales. Es el caso de los españoles anglicanizados e ingleses españolizados que nos presenta Cervantes en su novela ejemplar.

El adelantado don Martín de Padilla y Manrique, conde de Santa Gadea, al mando de la segunda empresa de Inglaterra lanzada en 1597, llevaba en su flota esa proclama que robó John Billett posiblemente impresa en Lisboa. Es el primer texto conocido publicado en inglés en la península ibérica, pero no estaba destinado a los lectores peninsulares exiliados o siquiera interesados en la lengua anglosajona; su potencial lector implícito era el supuesto inglés invadido³. Según Henry Thomas, editor del facsímil en 1946, debemos considerar a Simão Lopes como el posible impresor gracias a la «C» inicial

² Para un recorrido sobre la historiografía de esta novela corta, ver Jorge García López (2001) y el capítulo 3 de Olid Guerrero (2016). Para el personaje cervantino de la reina inglesa, ver Olid Guerrero (2013) y Samson (2019). Para la imagen de Isabel Tudor en España, ver Olid (2019).

³ Fernando Bouza (2007: 46, n. 10) aclara que, al margen de la proclama de Martín de Padilla, el primer libro impreso en inglés en España fue *The Life of the most Virgin Marie, our*

del texto. Thomas se inclina por la fecha de impresión de 1597 ya que, según él, «es poco probable que la Armada Invencible de 1588 necesitara la ayuda del quinto poder para una empresa destinada a un completo triunfo» (1946: 11, traducción mía). Es posible que Thomas acierte con la datación, sin embargo, sabemos que desde la primera empresa Felipe II dio órdenes para que desde los púlpitos de las iglesias se lanzaran proclamas, oraciones y rezos para alentar a la población, a los soldados y a los marineros. Hecho que además provocó el sarcasmo inglés aludiendo a la divinidad de la marina española. El jesuita Pedro de Ribadeneira, que visitó la Inglaterra isabelina en 1558 y se hospedó en casa del embajador conde de Feria, contribuyó a la propaganda incendiaria con la rápida publicación de su *Exhortación para los soldados y capitanes que van a esta jornada de Inglaterra, en nombre de su Capitán General*, texto que prácticamente traducía el manuscrito *Admonition to the Nobility and People of England and Ireland* de William Allen también publicado en 1588; copias de ambos posiblemente iban a bordo del primer intento de invasión. Por tanto, no hay razón para pensar que no se usara y se reusara propaganda en las tres expediciones de invasión que se lanzaron en 1588, 1597 y 1601. Aunque ambos textos cargan las tintas contra la reina inglesa y usan el mismo discurso apocalíptico para convertirla en responsable del declive inglés, estaban destinados a ser distribuidos una vez consumada la invasión. De hecho, Allen intentó sin éxito destruir todas las copias del suyo. La conocida como «Proclama de Santa Gadea» no contiene ninguna referencia a la reina inglesa, solo habla de herejes, de cómo deben de rendirse y renunciar a su religión, además de las instrucciones para los católicos residentes. Curiosamente tampoco menciona a Felipe II, solamente alude a él con expresiones como «catholike magesty» o «catholic King». El saqueo de Cádiz tras el ataque de lord Essex es lo que provocó la ira de Felipe II, apremiando a Martín de Padilla para que lanzara su expedición, y es también el mismo ataque con el que Cervantes empieza su famosa novela ejemplar de *La española inglesa*. La proclama funciona como mensaje de advertencia a la población, pero es el resultado de un programa en el que la diplomacia

Blessed Ladie, Queene of Heaven, and Ladie of the World, Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1679.

española y sus iniciativas políticas y militares hacia el enemigo protestante inglés fracasaron.

La novela cervantina se inicia con ese secuestro de la española Isabel de siete años, por un caballero inglés, Clotaldo, que la lleva como «despojo» o «botín de guerra» para su mujer inglesa. La niña es educada preservando su españolidad, aunque sigue siendo esclava y sirvienta de sus captores. De ahí pasa a ser prometida del hijo de Clotaldo, Ricaredo, en contra de los planes paternos que le tenían ya preparada una novia escocesa adinerada. La reina se entera de los planes matrimoniales y solicita ver a la española inglesa. Tras el desfile por Londres que organiza la familia vistiendo a Isabel a la española, la reina pide su incorporación en la corte y exige de Ricaredo servicios de corso, que este completa con éxito, trayendo con él de regreso a los padres de Isabel. Tras la reunificación familiar, Isabel sufre un intento de asesinato por envenenamiento que la deja desfigurada; los médicos reales la salvan y la reina decide permitir su regreso y el de su familia a España con ayuda económica. Ya en Sevilla Isabel recibe noticias falsas de la muerte de Ricaredo que en el regreso de su viaje a Roma ha sido supuestamente hecho cautivo y ejecutado por turcos. Entonces decide ingresar en un convento; para tal fin orquesta un desfile con el mismo vestido que llevara en su procesión londinense, adornada con joyas presentes de la reina inglesa. En ese momento aparece Ricaredo en hábito de cautivo rescatado con una cruz trinitaria en el pecho y es reconocido por uno de los 300 cautivos españoles que salvó, lo que facilita que el joven inglés improvise una espectacular puesta en escena con el fin de poder integrarse a la comunidad sevillana en condición de futuro cónyuge de la española inglesa.

Además de la figura de este inglés católico españolizado, futuro marido de la española inglesa, hay otros personajes secundarios interesantes dentro de esa corte inglesa cervantina que se ajustan a ese perfil híbrido de aparente oxímoron. El anglohispanismo resulta tan exótico para el lector áureo como la pareja del noble gitano y la gitana noble que forman don Juan/Andrés y Preciosa-Gitanilla/Constanza de Meneses, o la ilustre fregona Constanza y los aspirantes a pícaros don Tomás de Avendaño y don Diego de Avendaño. La diferencia es que en *La española inglesa*, como también ocurre en el marco oriental de *El amante liberal* o en la comedia *La gran sultana, doña Catalina de Oviedo* (1615), Cervantes nos lleva a un escenario internacional en el que

las relaciones diplomáticas entre ambas monarquías eran muy problemáticas, por lo que era extremadamente peligroso aventurarse a experimentar tanto la travesía como la estancia por parte de aquellos no originarios o residentes. El autor alcalaíno nos invita a viajar y plantearnos una posible residencia en ámbitos no familiares. Como sugiere Renato Rosaldo, la visión clásica de las culturas es la de un todo autosuficiente hecho de patrones coherentes, pero la cultura puede ser concebida como un haz poroso de intersecciones donde distintos procesos se entrecruzan desde dentro y fuera de sus fronteras (1993: 20). Desde mi punto de vista, Cervantes entendió y quiso dar a entender a su lector/a esta última posibilidad.

La problemática a la que se enfrenta Ricaredo tiene que ver con su fe personal y por eso Cervantes penetra en la psicología del personaje y en su capacidad para afrontar tal dilema. Esta es la verdadera prueba del joven católico inglés; la empresa militar que le encarga la reina inglesa es más bien el pretexto para asistir a este planteamiento inicial de la conciencia: «Pero, en fin, determinó posponer al gusto de enamorado el que tenía de ser católico, y en su corazón pedía al cielo le deparase ocasiones donde, con ser valiente, cumpliese con ser cristiano, dejando a su reina satisfecha y a Isabel merecida» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 227). A pesar de ello, ese perfil intercambiable y ambiguo que exhibe Ricaredo es el mismo que, de hecho, presenta la flota pirata en la que viaja y que acaba capitaneando. Esa máscara voluntaria de bandera española, que visten los galeones ingleses, coincide también curiosamente con la que describe don Julio Aguirre y Vergara, un agente de la corona española en La Habana. Elizabeth Wright rastrea este curioso episodio en un memorando donde el agente: «outlines a domino theory in which the under-defended Cuban port falls to Englishmen who imitate Spaniards in dress and speech» (2008: 37). Esa técnica del disfraz para desarrollar una estrategia militar naval nos ofrece la ocasión también para apreciar lo bien que se conocían ambos enemigos y lo fácilmente que podían imitar esas características entre ellos. Además, el relato acompaña por ahora las intenciones de Ricaredo de forma que le ofrece como adversario al enemigo común del Turco, que lleva españoles apresados en galeras tomadas en su regreso del Nuevo Mundo, cargadas de piedras preciosas y especias. Lo que podemos apreciar en la detallada batalla naval es de nuevo la superioridad evidente de la nueva marina inglesa en el combate; esto indica que el problema de la

piratería situaba a los ingleses como los nuevos amos de las líneas de intercambio comercial sin competencia de españoles, portugueses o turcos, y con alguna por parte de franceses y holandeses. Lo más importante quizás es que Cervantes nos lleva a ese momento previo al conflicto anglo-español que le toca vivir, antes de que la anglofobia y la hispanofobia se conviertan en el discurso oficial, cuando ambas monarquías tenían muy claro que «el otro» era el infiel musulmán.

Hay otros personajes y momentos interesantes que la novela cervantina ofrece y evoca, en particular aquellos que tienen un eco histórico con el intercambio material y humano entre la península ibérica y las islas inglesas. El primero se refiere a la descripción del periplo que sigue el dinero que la reina inglesa cervantina otorga a Isabel para volver a España. Una cantidad importante que obtiene del conde Arnesto como compensación por el intento de asesinato de la joven española inglesa. El texto dice así:

No pasaron cuatro días, cuando ya Arnesto se puso a punto de salir a cumplir su destierro y los dineros estuvieron juntos. La reina llamó a un mercader rico, que habitaba en Londres y era francés, el cual tenía correspondencia en Francia, Italia y España, al cual entregó los diez mil escudos, y le pidió cédulas para que se los entregasen al padre de Isabela en Sevilla o en otra playa de España. El mercader, descontados sus intereses y ganancias, dijo a la reina que las daría ciertas y seguras para Sevilla, sobre otro mercader francés, su correspondiente, en esta forma: que él escribiría a París para que allí se hiciesen las cédulas por otro correspondiente suyo, a causa que rezasen las fechas de Francia y no de Inglaterra, por el contrabando de la comunicación de los dos reinos, y que bastaba llevar una letra de aviso suya sin fecha, con sus contraseñas, para que luego diese el dinero el mercader de Sevilla, que ya estaría avisado del de París. En resolución, la reina tomó tales seguridades del mercader, que no dudó de no ser cierta la partida; y, no contenta con esto, mandó llamar a un patrón de una nave flamenca, que estaba para partirse otro día a Francia, a solo tomar en algún puerto della testimonio para poder entrar en España, a título de partir de Francia y no de Inglaterra⁴ (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 250).

⁴ Tanto los juros, como las letras de cambio tenían pleno uso en el siglo XVI. De hecho, con las letras «se sustituía así el traslado físico del dinero, incluyendo dos operaciones a la vez: una de crédito, al diferir los pagos, y otra de cambio, al realizarse muchos de los desembolsos en una moneda diferente» (Marcos Martín, 2000: 199).

Como vemos, hay muchos paralelismos con la historia de John Billett y el testimonio que acompañaba la copia de la «Proclama de Santa Gadea» (c. 1597) que sustrajo del *San Pablo*. La reina cervantina localiza un mercader francés residente, procesa una letra de aviso firmada con sus iniciales y sin fechar y ve con buenos ojos la sugerencia de que se impriman las cédulas en París para que así lleven fechas distintas y no se puedan rastrear hasta su origen por las autoridades españolas. Además, arregla el viaje de la protagonista y su familia a través de Francia usando un marinero flamenco como señuelo de puerto de partida hacia España.

Tras la muerte de María Tudor, Felipe II vio cómo la todavía princesa Isabel Tudor no solo rechazaba su propuesta de matrimonio, sino que una vez proclamada nueva reina inglesa, decide volver a instaurar la Iglesia de Inglaterra que inaugurara su padre Enrique VIII. Una Iglesia de Inglaterra que, aunque no se identificaba directamente con el protestantismo, sí se distanciaba y oponía indirectamente a la religión católica. A partir de 1585 las relaciones anglo-españolas llegaban así a su peor momento, pero si viajamos hacia atrás en el tiempo podemos ver que no siempre fue así. En la Inglaterra del siglo XVI la masa de publicación y de traducciones de autores españoles supera con mucho a la de cualquier otra lengua. Debemos a una reina paisana de Cervantes, Catalina de Aragón, mujer de Enrique VIII, el que los ingleses obtuvieran su primer conocimiento de la literatura española. Como hace tiempo recopilara John Garrett Underhill, en la corte de este rey se hicieron las primeras traducciones: gran parte de la obra espiritual de Luis de Granada y del cántabro Antonio de Guevara, del que John Bourchier tradujo su *Libro áureo* (1528) de la traducción francesa de 1534, y también la *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro en 1540. Su sobrino Francis Bryan tradujo *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara del francés en 1548. En 1536 aparece *A new co[m]modye in englysh in maner of an enterlude ryght ehygant [and] full of craft of rethoryk, wherein is shewd [and] dyscrybyd as well the bewte [and] good propertes of women, as theyr vycys [and] euyll co[n]dicio[n]s, with a morall co[n]clusion [and] exhortacyon to vertew*, adaptación atribuida a John Rastell, considerada primera versión inglesa de los primeros cuatro actos de *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas. Los libros de caballerías *Don Belianís de Grecia* (1545), y el *Amadís de Gaula* (c. 1508) en la traducción de Thomas Paynel y Anthony Munday

de 1568, y el *Lazarillo de Tormes* (1554) traducido por David Rowland en 1576. Selecciones de la poesía de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega en *Arcadian Rhetorike* de Abraham Fraunce (1588), el *Concejo i consejeros de príncipe* (1559) del catalán Furio Ceriol en 1570 de Thomas Blundeville, y la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor traducida por Bartholomew Yong en 1598, completarían esta biblioteca básica del inglés isabelino interesado en la literatura española. Para Eric Griffin, no hay personaje histórico más apropiado que personifique las complejas y ambivalentes relaciones culturales anglo-españolas durante la temprana modernidad que Catalina de Aragón (2002: 72). Catalina fue por tanto quizás la primera española inglesa conocida antes de Cervantes, y fue la única reina hispano-inglesa que existió.

Como describe Garrett Mattingly, Catalina se interesó especialmente en la educación inglesa, e incluso se aseguró de sacar de su aislamiento en Brujas al mejor humanista español paisano suyo, Juan Luis Vives, escribiéndole y ofreciéndole una pensión (1998: 228-229). En 1523, el cardenal inglés Thomas Wolsey trae por fin al famoso humanista converso como lector a la Universidad de Oxford. Vives es uno de los pocos escritores españoles, junto con Diego Hurtado de Mendoza y Pedro de Ribadeneira, que visitó Inglaterra, pero solo el profesor valenciano vivió y trabajó allí⁵. Como autor publicado, traducido y leído en vida, su influencia fue enorme. Richard Morrison fue el principal traductor al inglés de la obra en latín de Vives, destacando su *Introduction to wysdom* en 1540. Antes de la famosa crítica escueta en el *Quijote* de Cervantes a *La Celestina*, Vives criticó moralmente el texto de Rojas, lo que para Garret Underhill quizás explique la atracción que produjo entre los ingleses la traducción de Rastell. Richard Hyrde publica en 1540 *Instruction of a Christien Woman* del original de Vives de 1523, versión que tuvo cuatro ediciones posteriores en 1541, 1557 y 1592. La influencia del autor valenciano en Inglaterra se adentra pues en los reinados tanto de María como de Isabel Tudor; de hecho Catalina consultó a Vives sobre el desarrollo moral y religioso de su hija⁶. En este sentido, la reina y el tutor formaban una

⁵ Hurtado de Mendoza era curiosamente considerado entonces autor del *Lazarillo*, y útilmente también, ver Agulló y Cobo (2010).

⁶ Recordemos que para Vives las mujeres ideales deben ser castas, dóciles, obedientes y amorosas. Como señala María Cristina Quintero, el dilema de la posición de Vives se compli-

pareja de españoles anglicanizados con extraordinaria influencia en la historia inglesa. La formación humanista de Vives coincide con la de Cervantes, y mi argumento es que el alcaláino al igual que el valenciano progresa en su visión del anglosajón tanto católico como protestante. Lo que obviamente diferencia a los dos es la visión que tiene cada uno sobre el poder en manos femeninas. Para el profesor es necesario educar a la mujer, pero mantiene serias dudas sobre su capacidad para ejercer el poder; mientras que la propia caracterización cervantina del personaje de la reina inglesa no deja dudas sobre la normalización e incluso ejemplaridad de esta reina para el lector español. Como explica David Loades, existía una convicción en España de que todos los ingleses eran heréticos y salvajes, una suspicacia que parece haber influido a muchos de los primeros comentarios emitidos por los miembros del séquito de Felipe II en su estancia en Inglaterra (verbigracia, los tratados de Ribadeneira) (Loades, 1991: 160). La novela de Cervantes cuestiona este tipo de prejuicio popular que alimentaba la anglofobia presentando un mundo híbrido de experiencias vitales interreligiosas e interculturales, que incluso tiene un precedente histórico no tan distante pero intencionadamente olvidado.

Durante el período de más tensión diplomática entre ambas monarquías tenemos a otro español anglicanizado en la figura del embajador don Gómez Suarez de Figueroa, futuro duque de Feria. De hecho, acabará casándose con Jane Dormer, dama de honor inglesa de la corte de María Tudor, formando una pareja cervantina, por cuanto invierten el caso de Isabel y Ricaredo en *La española inglesa*. Pero el embajador fue para algunos historiadores británicos un hipócrita, que presumía de conocer Inglaterra y a los ingleses, para luego insultarles y buscar su ruina en sus misivas a Felipe II; así lo ve, por ejemplo, David Hume (1971). Sin embargo, a ojos de los españoles coetáneos, el futuro duque de Feria tenía demasiada afición hacia lo inglés. A su familia tampoco le gustaba su anglofilia ni su elección de una pretendiente inglesa de 16 años, porque, además, ya le tenían elegida otra esposa y dudaban de

ca cuando se ocupa de las monarcas europeas más influyentes (1998: 261). En este sentido, la imagen que los españoles tienen de una reina crece y se reproduce por distintas vías, imponiéndose la versión misógina.

la religiosidad de los ingleses⁷. El caso es que María Tudor no quería dejar ir a Dormer por el aprecio que le tenía; solo en su lecho de muerte dio su consentimiento para el enlace y para la sucesión del trono en Isabel. Situación muy parecida a la que se da en la novela de Cervantes con el papel de sirvienta-esclava de Isabel que se incorpora a la cámara de la reina, con el personaje de Ricaredo y su familia católica, una relación intercultural, y un final espectacular en territorio español donde también deben reintegrarse. La duquesa de Feria fue de hecho la más célebre inglesa española.

El peligro de la hispanización alimentó la hispanofobia. Cervantes incluso parece llegar a sugerir semejante realidad histórica en su novela, mediante las continuas sospechas y suspicacias que despierta Ricaredo en la corte, y por el intento de asesinato que sufre Isabel. Acción esta última que el narrador describe como un acto defensivo contra un católico, según las explicaciones de la madre del conde Arnesto (Cervantes, *Las novelas ejemplares*, p. 247). Como señala Griffin: «In the context of England's late-sixteenth-century Spanish troubles, to be hispanized implied one's sympathy toward Philip II's policies and came to suggest, most especially, an identification with Roman Catholic universalism over and against Protestant particularism» (2002: 71). La identidad religiosa se identifica con la cultural, y sirve de hecho para incluso hablar de una raza distinta. Como también ve Griffin, esto no había sido así anteriormente porque tanto para Inglaterra como para España, y como ilustra Ricaredo disfrazado de español y atacando el bajel turco, «el otro» siempre fue el infiel musulmán.

En la corte de Isabel Tudor también había españoles, o afines a la Monarquía española. Por su relación con la reina y por el eco cervantino que pueden despertar, hay que destacar dos figuras: el doctor portugués Antonio López y Thomasina de Pais. Con el primero, la figura del médico personal de Isabel se asocia con el cuidado exclusivo de su alteza y con el privilegio que esta le concede para comerciar e importar fármacos en Londres⁸. El doctor

⁷ Según Susana Calvo Capilla (2002), no había motivos, porque de Jane Dormer se decía que pertenecía a una de las grandes familias de Londres, y que se trataba «de una muy gentil señora y de muy santas costumbres», de hecho una vez en España, el propio Ribadeneira le dedicará su Epístola a doña Juana Dormer, duquesa de Feria.

⁸ Anne Whitlock (2014: 278-283) detalla cómo López cometió el error de divulgar la sífilis del conde de Essex, y este inició una campaña empeñado en desenmascararle como espía

López fue ejecutado acusado de intento de regicidio por envenenamiento, por lo que su figura enlaza la realidad histórica con la ficción cervantina de *La española inglesa*, donde tenemos el aprecio real por un súbdito peninsular católico, un intento de homicidio por intoxicación y médicos personales de la reina que salvan a la protagonista.

Thomasina de Pais es mi último ejemplo de española anglicanizada. Como rastrea Onyeka Nubia, documentos de 1574 la mencionan como una enana muy favorecida de la corte isabelina. Su nombre significa ‘pequeña gemela’ en arameo y de hecho tenía una hermana, Prudence o Prudencia. Ya que, según Nubia, el arameo lo hablaban y escribían casi exclusivamente moriscos o judíos de Andalucía, esto indicaría que Thomasina tuvo conexiones con la península antes de llegar a Inglaterra, y su propio apellido, «de País» en español, lo confirma (2013: 122). John Dee, alquimista, cartógrafo y consejero personal de Isabel cita a una «Mrs. Tomasín» o «Tomasina» como la bufona de la reina, pero el hecho de que los vestidos de Thomasina se hacían de los restos reales para la «little black a moore», y de que al parecer portaba una pluma real indican que quizás tenía tareas administrativas (Nubia, 2013: 122-123). De nuevo la realidad histórica parece acercarnos a la ficción cervantina con esta joven emigrante desde la península que acaba integrándose en la corte isabelina.

El caso de Thomasina y el personaje protagonista cervantino de Isabel nos lleva a la cuestión de los presos españoles. Como señala Harry Lee Faggett, los cautivos españoles no eran siempre forzados a sufrir las prisiones inglesas, sino que en muchos casos eran alojados en casas privadas, a pesar de que los propios ingleses se quejaban por el agravio comparativo, al denunciar que sus compatriotas no eran tratados ni mucho menos con tal deferencia (Faggett,

y potencial regicida. Intentó plantar pruebas con las que acusarle, sin saber que William Cecil hacía tiempo que usaba a Manuel de Andrada, otro judío portugués asociado con el médico, como doble espía, y que llevaba tres años trabajando con López para penetrar la red de los agentes españoles en Londres. O eso creía, porque de hecho lo que sí descubrieron los agentes de Essex fue una carta en la que se afirmaba que Felipe II había enviado tres portugueses a matar a la reina, y otros tres al rey de Francia. Uno de ellos era López que acabó confesando bajo tortura. A Isabel le afectaron mucho estas acusaciones, y aceptó con gusto la exculpación de Cecil de su médico, hasta que Essex consiguió que otro acusado le delatara, y la reina solo pudo demorar su ejecución.

1971: 13). La razón era simple: por un rehén español se podía pedir mucho más rescate que por un inglés. Como apunta Faggett, en la estimación de un inglés, un prisionero español bien cuidado era una mina de oro, mientras que para un noble don español un cautivo inglés no tenía demasiado valor comercial (Faggett, 1971: 14). Se entiende entonces el interés de Clotaldo por llevarse a Isabel a Inglaterra como botín de guerra en *La española inglesa*. La propia reina inglesa cervantina, cuando conoce de la existencia de una rehén española, insiste en que quiere ver a «su prisionera» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 222).

Cervantes parece que en un principio aceptó el mensaje oficial de la necesidad de la empresa o invasión de Inglaterra basado en la defensa del catolicismo del ataque protestante. Pero su experiencia con el mundo heterogéneo mediterráneo pronto le hizo ver que esta postura populista carecía de legitimidad, por estar justificada en la condena de cristianos de distinta fe, y no en los verdaderos intereses políticos y económicos. En última instancia, aceptar que se debía invadir y someter al inglés por no ser católico era estar de acuerdo con las tesis de la defensa radical de tus creencias religiosas, y como consecuencia de la justificación por ello de la violencia y el asesinato tanto del infiel como del hereje.

En 1554, Juan Calvino (Jean Calvin) publicó en Ginebra su *Defensio orthodoxae fidei* en la que defendía la necesidad de ejecutar a los herejes obstinados. El mismo año y desde Basilea, Sebastián Castellio, la figura más prominente dentro de los católicos disidentes, escribe su respuesta a Calvino, que solo se publicaría póstuma y anónimamente y sin nombre de editorial en 1612. Tras acusar a Calvino del asesinato del profesor humanista navarro Miguel Servet (quemado en la hoguera), Castellio defiende lo que será quizás una de las características principales de la obra cervantina, la inviolabilidad del individuo, en una famosa frase: «Matar a un hombre para defender una doctrina no es defender una doctrina, es matar a un hombre»⁹. Como nos recuerda Mario Biagioni, a pesar de que hoy Calvino es reconocido como uno de los fundadores de la Iglesia protestante y solo especialistas mencionan el nombre

⁹ La cita del pensador francés Sebastián Castellio en latín original: «hominem occidere non est doctrinam tueri sed hominem occidere», *Contra libellum Calvinii*, 1612. Miguel Servet fue el primer europeo en describir la función de la circulación pulmonar.

de Castellio, hay pocas dudas sobre cuál de las dos formas de pensamiento se identifica más con los valores occidentales de la posmodernidad (Biagioni, 2017: 135). Sin embargo, a finales del siglo XVI los argumentos humanistas de Castellio basados en la tolerancia hacia los que no siguen la fe religiosa oficial no hubieran podido ser admitidos por ninguna monarquía europea por el riesgo de la pérdida de poder. Cervantes y su obra son conocidos y reconocidos por legos y especialistas y ahí radica la repercusión de estos personajes híbridos improbables, que viajan y viven y se identifican con culturas y religiones enfrentadas y que, al hacerlo, desafían las expectativas y prejuicios del lector.

Carroll Johnson (1988) también sigue la conjetura de Juan Antonio Pellicer en la leyenda del Cervantes reportero, según un texto que se ha perdido o uno anónimo que habría que atribuirle, llamado *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el felicísimo nacimiento del príncipe nuestro señor, hasta que se acabaron las fiestas y demostraciones de alegría que por él se hicieron*, para el que habría trabajado recopilando información y con ella aprendiendo cómo los ingleses veían a su propia reina y a los españoles. En cualquier caso, periodista o no, en su literatura se dan estos supuestos imposibles verosímiles, y ese aparente oxímoron cervantino demuestra que la realidad, una vez más, supera a la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *A vueltas con el autor del «Lazarillo»*, Madrid, Calambur, 2010.
- BIAGIONI, Mario, *The Radical Reformation and the Making of Modern Europe: A Lasting Heritage*, Leiden, Brill, 2017.
- BOUZA, Fernando, *Anglo-Hispana. Cinco siglos de autores, editores y lectores entre España y el Reino Unido*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- CALVO CAPILLA, Susana, «Claroscuro: De santas costumbres», *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*, 18 de junio de 2002, <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_02/18062002_02.htm>.
- CASTELLIO, Sebastián, *Contra libellum Calvini in quo ostendere conatur Haereticos*, Amsterdam, 1612.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

- [atribuido], *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Victor nuestro señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, ed. de Patricia Marín Cepeda, *Cervantes*, 25, 2, 2005-2006, pp. 194-270.
- CONNOR, Walker, «A Nation is a Nation, is a State, is an Ethnic Group, is a...», en *Nationalism*, ed. de John Hutchinson y Anthony D. Smith, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 377-400.
- FAGGETT, Harry Lee, *Black (and Other) Minorities in Shakespeare's England*, Austin, Prairie View, 1971.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* [1613], Barcelona, Crítica, 2001.
- GRIFFIN, Eric, «From Ethos to Ethnos: Hispanizing “the Spaniard” in the Old World and the New», *The New Centennial Review*, 2, 1, 2002, pp. 69-116.
- HUME, Martin Andrew Sharp, *Calendar of Letters and Papers Relating to English Affairs, Preserved Mainly in the Archives of Simancas, (1891-1899)*, Liechtenstein, Krauss, 1971, 4 vols.
- JOHNSON, Carroll B., «La española inglesa and the Practice of Literary Production», *Viator*, 19, 1988, pp. 377-416.
- LOADES, David, *The Reign of Mary Tudor: Politics, Government, & Religion in England, 1553-1558*, New York, Longman, 1991.
- MARCOS MARTÍN, Alberto, *España en los siglos XVI, XVII, XVIII: economía y sociedad*, Barcelona, Crítica, 2000.
- MATTINGLY, Garrett, *Catalina de Aragón*, trad. de José Pablo Alcina, Madrid, Palabra, 1998.
- NUBIA, Onyeka, *Blackamoores: Africans in Tudor England, Their Presence, Status and Origins*, London, Narrative Eye, 2013.
- OLID GUERRERO, Eduardo, «The Machiavellian In-Betweenness of Cervantes's Elizabeth I», *Cervantes*, 33, 1, 2013, pp. 45-80.
- *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes/ Universidad de Alcalá, 2016.
- OLID GUERRERO, Eduardo y Esther FERNÁNDEZ, eds., *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain*, Lincoln, The University of Nebraska Press, 2019.
- PELLICER Y SAFORACADA, Juan Antonio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Gabriel Sancha, 1800.
- QUINTERO, María Cristina, «English Queens and the Body Politic in Calderón's *La cisma de Inglaterra* and Rivadeneira's *Historia Eclesiástica del Scisma del Reino de Inglaterra*», *Modern Language Notes*, 113, 2, 1998, pp. 259-282.

- ROSALDO, Renato, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon Press, 1993.
- RUDDER, Robert S., *The Literature of Spain in English Translation: a Bibliography*, New York, F. Ungar, 1975.
- SAMSON, Alexander, «Cervantes Upending Ribadeneira: Elizabeth I and the Reformation in Early Modern Spain», en *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain*, ed. de Eduardo Olid Guerrero y Esther Fernández, Lincoln, The University of Nebraska Press, 2019, pp. 287-311.
- THOMAS, Henry Sir, *Anti-English Propaganda in the Time of Queen Elizabeth: Being the Story of the First English Printing in the Peninsula*, Oxford, Oxford University Press, 1946.
- UNDERHILL, John Garrett, *Spanish Literature in the England of the Tudors*, London, McMillan, 1899.
- WHITLOCK, Anne, *The Queen's Bed: An Intimate History of Elizabeth's Court*, London, Sarah Crichton, 2014.
- WRIGHT, Elizabeth, «From Drake to Draque: a Spanish Hero with an English Accent», en *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*, ed. de Anne J. Cruz, New York, Ashgate, 2008, pp. 29-39.

LA RETÓRICA DE LA SEDUCCIÓN
O LA SEDUCCIÓN DE LA RETÓRICA EN EL *QUIJOTE*:
DOROTEA Y DON FERNANDO

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
Université de Fribourg

El personaje de Dorotea y su historia han sido objeto de un nutrido estudio entre los cervantistas. Salvador de Madariaga, Stephen Gilman y Francisco Márquez Villanueva reconocen en la labradora a «la hija predilecta» de Cervantes (Madariaga, 1961: 82), «a la mujer más admirable y atractiva de todo el *Quijote*» (Gilman, 1993: 165) o a una heroína que «resume en sí los más altos encantos de mujer, coronados por el don de una despiertísima inteligencia» (Márquez Villanueva, 1975: 17). Críticos de una generación más reciente, como Salvador J. Fajardo y Robert L. Hathaway, la consideran respectivamente «a creature of amazing beauty and grace, who charms them [the curate, the barber and Cardenio] entirely as she will don Quijote later and as she has charmed all readers of the novel» (Fajardo, 1984: 89) o «a mistress of her words» (Hathaway, 1993: 113), facultad acreditada por su arte en contar su propia historia¹.

En este sentido, la crítica no ha hecho caso omiso del arte discursivo de Dorotea. Joaquín Casalduero admira su «facilidad de palabra» (1949: 134)

¹ Para un punto de vista distinto sobre Dorotea, ver Nieto, quien no duda en calificar a Dorotea como «mujer ambiciosa y fantasiosa, con la cabeza llena de pájaros de grandeza» (1993: 499); Jehenson, quien defiende la tesis de la violación de Dorotea por don Fernando (1992); y, finalmente, Flores, quien presenta a Dorotea como una interesada, que solo piensa en casarse con don Fernando: «La verdad, sin embargo, es que Dorotea, ni tiene la voluntad, ni adora a don Fernando. La pastora solamente quiere que el hijo del duque le cumpla su promesa y se case con ella, sin importarle en lo más mínimo lo que ella tenga que sacrificar» (1995: 462).

y Madariaga sostiene que el oírlo es «delicia de la mente» (1961: 76). Para Márquez Villanueva «la palabra elocuente de esta andaluza enamorada logra por fin lo que no alcanzó la plenitud de los encantos de su cuerpo» (1975: 34) y, en esta misma línea, Hathaway asevera que «at least for the moment in that magic *castiventa*, Dorotea has it all by virtue of her narrative art» (1993: 124).

Ahora bien, ¿en qué consiste ese arte de narrar tan extraordinario de Dorotea? Tres son los momentos en los que su elocuencia brilla con luz propia: a) su discurso de presentación ante el cura, el barbero y Cardenio (I, 28); b) la representación de la historia de Micomicona (I, 30); y c) su parlamento dirigido directamente a don Fernando, y de manera indirecta, a los viajeros reunidos en la venta (I, 36). En relación al primer discurso Márquez Villanueva apunta:

Unas veces es la misma Dorotea quien dice sin decir, con perfecto cálculo, muchas cosas que la modestia y buenas apariencias la obligan a callar. Pero en muchos otros casos, con juego aún más refinado por parte de Cervantes, es ella quien se traiciona, quien nos dice a su pesar lo que desearía que pasase oculto, permitiéndonos el atisbo de su limitación humana, de sus pecadillos y debilidades, secreto no menos sabroso que el de sus perfecciones y virtudes (1975: 25-26).

En relación a la historia de la princesa Micomicona, Madariaga afirma con tino que «bueno será apuntar que Pandafileando es una creación no solo de Cervantes, sino de Dorotea» (1961: 71). Y añade que hay un gran encanto en su interpretación de Micomicona «debido a la naturalidad con la que [Dorotea] entra en el papel fingido con todo su ser real» (1961: 77). Ahora bien, el mismo crítico admite que «donde más sobresale el talento de Dorotea es en la escena culminante de su aventura, su inesperado encuentro con don Fernando y Luscinda» (1961: 79). Este segundo discurso representa el momento climático de las relaciones no solo entre Dorotea y don Fernando, sino también entre Luscinda y Cardenio. Si Dorotea no logra persuadir a don Fernando de que la acepte como esposa, en vez de a Luscinda, el enfrentamiento entre él y Cardenio, con su eventual derramamiento de sangre, es inevitable. En efecto, Dorotea se halla acorralada ante una situación sin

alternativa. Consciente de ello y de que esta es muy probablemente su última oportunidad para conquistar a don Fernando, Dorotea no tiene otra opción más que jugarse su mejor carta. A estas alturas, don Fernando conoce el linaje, la familia, la riqueza y, aun, los encantos físicos de Dorotea, pero todo esto no le ha servido para retenerlo.

¿Cómo logra, entonces, Dorotea seducir al soberbio aristócrata? A mi modo de ver lo hace por medio de una estrategia discursiva que reorienta el deseo erótico de don Fernando. Al concluir Dorotea su intervención, don Fernando es capaz de mostrar su liberalidad y cristianismo casándose con ella, convirtiéndose, además, en un hombre libre de expectativas ajenas y dispuesto a formarse un destino propio. Dorotea alcanza sus objetivos valiéndose del conocimiento propio que tiene de don Fernando y del que ha adquirido de él a través de Cardenio. Sin embargo, su golpe maestro es un recurso en el que, me parece, la crítica no ha insistido aún: don Fernando no puede contrarrestar los argumentos de Dorotea, porque ella se apodera dialógicamente de sus palabras.

Al resemantizar la joven andaluza el discurso que utilizó don Fernando en el momento de introducirse en su alcoba y de prometerle ser su esposo, lo obliga a modificar la visión que tiene de sí mismo. Su «discreción», sin embargo, no termina ahí. Dorotea, quien padece de «una incurable propensión a actuar papeles» (Gilman, 1993: 170), asume otro reto, además de su representación ante don Quijote de la princesa Micomicona, pues la mera apropiación de las palabras de don Fernando no basta para su propósito. La última vuelta de tuerca consiste en representar, frente a don Fernando y los otros huéspedes de la venta, a don Fernando —humillándose y prometiendo— en la alcoba de Dorotea. Que Dorotea se lance a sus pies y derrame «muchas cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas» (I, 36, p. 468) no responde solamente, como piensa Madariaga, a que ella, conociéndole orgulloso, se humille para vencer (Madariaga, 1961: 81), sino a su intención de apoderarse de su discurso y de su imagen. Dorotea reconoció que, si quería recuperar a don Fernando, tenía que cambiar la trayectoria vital del aristócrata a partir de la misma interioridad del personaje. En este sentido, quien vence a don Fernando no es Dorotea, sino el mismo don Fernando, que se vence a sí mismo al aceptar la interpretación de Dorotea. En esto consiste el gran arte verbal y gestual de Dorotea.

Es preciso profundizar en los dos personajes que nos ocupan. Con respecto a Dorotea la crítica ha destacado, como hemos visto, su inteligencia y facilidad de palabra; sin embargo, no existe un consenso en cuanto a si ella fue seducida o incluso violada por don Fernando o si se entregó a él por deseo propio. Sin entrar ahora en ese debate, ya que cualquier postura que se adopte, no altera la finalidad de su segundo discurso —aunque me parece evidente que Dorotea se entrega a don Fernando por voluntad propia—, que es persuadir a don Fernando de que la elija como esposa, destaco dos aspectos: la «discreción» de Dorotea y su relación con sus padres.

Cervantes prodiga el adjetivo *discreto* o *discreta* en muy diversas ocasiones para caracterizar a distintos personajes. Dulcinea es «discreta» (II, 9, p. 762), pero también lo son el cura (I, 37, p. 475), Sancho (II, 12, p. 785) y el oidor que va camino a México (I, 44, p. 567). Un personaje tan distinto a los anteriores como don Lorenzo, hijo de don Diego de Miranda, también es «discreto» (II, 18, p. 842). En el capítulo 19 de la segunda parte, después de alejarse de la casa del Caballero del Verde Gabán, don Quijote y Sancho topan con dos estudiantes, uno de los cuales define el vocablo *discreto*:

El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro 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. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes (II, 19, p. 858).

El estudiante entiende por *discreción* exclusivamente la gramática del buen lenguaje, un conjunto de reglas del buen decir utilizadas por gente culta. Si nos quedamos con esta acepción, difícilmente Dorotea sería «discreta», ya que nunca pisó las aulas de Salamanca. Sin embargo, el narrador utiliza como con ningún otro personaje el adjetivo «discreta» para caracterizarla. En por lo menos diez ocasiones (pp. 290, 351, 379, 380, 389, 470, 473, 479, 481, 585), el texto alude a la «discreción» de Dorotea o a su carácter «discreto». Inclusive el título del capítulo 29 de la primera parte reza así: «Que trata de la discreción de la hermosa Dorotea, con otras cosas de mucho gusto y pasatiempo». Por consiguiente, la discreción de la bella labradora a la que alude el narrador es de juicio, según la define el *Diccionario de Autoridades*:

«Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las más a propósito» (s. v.). Dorotea, en efecto, no solo hablará bien frente a don Fernando, sino que actuará bien, en sus dos acepciones de ‘obrar’ y ‘representar’. Ser discreta significa en Dorotea saber elegir un modo de hablar y de proceder que le permita salir vencedora de su enfrentamiento dialógico con el hijo de un Grande de España.

Para poner en perspectiva la retórica de la seducción de Dorotea se precisa tener en cuenta las características sociales y personales de don Fernando. Nieto lo define como un «vividor, un *playboy*, que no para demasiado tiempo en el hogar paterno, aunque utilice la fuerza de su dinero y de su título nobiliario en todas sus andanzas» (1973: 497). El crítico distingue un factor fundamental en él: su incapacidad de forjarse una personalidad propia más allá de su linaje, algo que Dorotea empleará a su favor, según se verá. No obstante, Nieto pasa por alto una característica esencial de don Fernando para comprender la forma en que Dorotea elige su forma de proceder en la venta: su sensibilidad poética. Como bien advierte Márquez Villanueva, aunque don Fernando sea un joven lujurioso «es todavía más sensible al hechizo de la inteligencia vertida en buena literatura. Es decir, extremando un poco la nota, que tiene aún más de poeta que de sensual» (1975: 35). Recuérdese que lo que lo llevó a enamorarse de Luscinda fue el haber leído un billete de ella, donde reconoció, más allá de su hermosura, las gracias de su entendimiento. Dorotea intuye todo esto cuando se reencuentra con don Fernando y lo persuade por medio de su elocuencia e imaginación literaria. Ella, al igual que Sancho, pertenece al selecto grupo de autores-personajes del *Quijote*.

De gran interés para perfilar el carácter de Dorotea es la relación con sus padres, quienes, según sabemos, son

cristianos viejos ranciosos; pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros, puesto que de la mayor riqueza y nobleza que ellos se preciaban era de tenerme a mí por hija; y así por no tener otra ni otro que los heredase como por ser padres, y aficionadas, yo era una de las más regaladas hijas que padres jamás regalaron. Era el espejo en que se miraban, el báculo de su vejez y el sujeto a quien encaminaban, midiéndolos con el cielo, todos sus deseos [...]. Y del mismo modo que yo era señora de sus ánimos, así lo era de su hacienda: por mí se recibían y despedían

los criados; la razón y cuenta de lo que se sembraba y cogía pasaba por mi mano; los molinos de aceite, los lagares de vino, el número del ganado mayor y menor, el de las colmenas (I, 28, p. 352).

Sobre este pasaje, Hathaway comenta: «That she is a “take-charge” sort of woman is inferred from the description of her supervisory duties in the large farming establishment of her parents» (1993: 116). Sin embargo, las palabras de Dorotea también pueden indicar una educación rígida y estricta. La joven casi no tiene tiempo para otros asuntos más allá de cumplir con la administración de la hacienda de sus padres. Y ellos se han encargado de dejarle en claro que dependen de ella, pues Dorotea es el espejo de su honra y el báculo de su vejez. Los regalos que recibe pueden interpretarse como una forma de presión, ya que la comprometen a mantenerse en ese tren de vida. Dorotea, en realidad, vive bajo la mirada cautelosa y desconfiada de sus padres:

Es pues, el caso que, pasando mi vida en tantas ocupaciones y en un encerramiento tal, que al de un monesterio pudiera compararse, sin ser vista, a mi parecer, de otra persona alguna que de los criados de la casa, porque los días que iba a misa era tan de mañana y tan acompañada de mi madre y otras criadas, y yo tan cubierta y recatada que apenas vían mis ojos más tierra de aquella donde ponía los pies [...] (I, 28, p. 353).

En el discurso de la andaluza proliferan la hipérbole y las expresiones intensificadoras (*tantas, tal y tan*). Dorotea está agobiada por sus ocupaciones y es vigilada cercanamente por su madre («tan acompañada de mi madre»). Fajardo ha hecho un agudo comentario al respecto: «As [Dorotea] pursues her story, we notice that she describes herself not in terms of what she *is*, but in terms of how others see her, her parents in particular. [...] All in all, her activities are regulated by outside expectations, either those of her parents or those of custom» (1984: 101, cursivas en el original). En efecto, en casa de sus padres Dorotea cumple expectativas ajenas y no tiene la oportunidad de conocer a ningún hombre fuera de los de la hacienda.

El desenlace de la historia de Dorotea-don Fernando y Luscinda-Cardenio está regido por el sello del azar y ese feliz azar se llama nada más y nada menos que *don Quijote*. Don Fernando y Luscinda llegan a la misma venta donde Cardenio y Dorotea se hospedan. En el instante en que los

cuatro amantes se reconocen mutuamente, todos quedan perplejos. Tal es el impacto emocional de encontrarse con su antiguo enamorado que Dorotea sufre un leve desmayo. Una vez recuperada se hace a la tarea de recobrar lo que considera suyo: el amor de don Fernando. Flores define el discurso de Dorotea como «ético-moral» (1985: 456). En su opinión, Dorotea reclama para su causa el honor, el deber y la justicia. Pero además de saber qué es lo que Dorotea solicita, importa la manera en que lo hace y cómo despliega su estrategia verbal.

Desde la primera frase, su «discreción» se despliega: «Si ya no, señor mío, que los rayos deste sol que en tus brazos eclipsado tienes te quitan y ofuscan los de tus ojos, ya habrás echado de ver que la que a tus pies está arrodillada es la sin ventura, hasta que tú quieras, y la desdichada Dorotea» (I, 36, p. 468). Si se lee esta oración a la luz de otra similar, que Dorotea dirigió a don Fernando en su alcoba en el capítulo 28, es posible desentrañar algunos elementos de la estrategia discursiva de la bella labradora. En aquella ocasión ella dijo: «Si como estoy, señor, en tus brazos estuviera entre los de un león fiero, y el librarme dellos se me asegurara con que hiciera, o dijera, cosa que fuera en perjuicio de mi honestidad, así fuera posible hacella o decilla como es posible dejar de haber sido lo que fue» (p. 356). Ambas oraciones son, desde el punto de vista gramatical, condicionales. Pero es notoria la diferencia de tono a raíz de las distintas finalidades que buscan. En la alcoba, Dorotea se encuentra abrazada por don Fernando y acude a la comparación con las garras del león para no admitir su propio deseo. En la venta, sin embargo, Luscinda es la que se encuentra entre los brazos de don Fernando y Dorotea a sus pies. Por consiguiente, el tono tiene que ser delicado y no ofensivo. Dorotea no puede arriesgarse a una fuerte reacción en su contra de parte de don Fernando; debe proceder con cautela. De esta forma, el *señor* del capítulo 28 se transforma en un *señor mío*². En la venta Dorotea entrega, por lo menos en apariencia, todo el control a don Fernando cuando le dice que, hasta que él quiera, ella será *sin ventura* y *desdichada*. Y añade, más adelante, que ha sido

² Dos veces llama Dorotea a don Fernando *señor mío* a diferencia de las dos veces que lo llama *señor* en su estancia en la alcoba. Si bien con *mío* Dorotea crea una cercanía afectuosa con don Fernando, también le insinúa que él no puede pertenecer a Luscinda, porque es de ella.

por él *olvidada*. Su estrategia consiste en dejarle saber a don Fernando que él tiene el poder para hacer feliz a una mujer. Por eso, después de recordarle cómo él la cortejó y buscó, Dorotea le explica que él la puede hacer *venturosa, dichosa y bien afortunada*. En términos retóricos se podría hablar de una variación de la *captatio benevolentiae*, porque, en efecto, Dorotea no solo se quiere ganar la buena disposición de don Fernando, sino también la del público que los rodea (y Cervantes del público lector). Ante ambos, la discreta labradora se muestra dócil y humilde.

Asimismo, esta primera oración revela la forma en que Dorotea juzga el estado de conciencia de don Fernando. Ella asume que don Fernando se encuentra *ofuscado* por la belleza de Luscinda, es decir, está siendo dominado por una pasión carnal. Por consiguiente, lo primero que se propone es crear una imagen de sí misma que pueda competir con Luscinda. Esto lo logra omitiendo el nombre de su rival de amores al inicio de su discurso y, en cierta medida, disminuyendo su belleza, al llamarla un *sol eclipsado*. Por supuesto que con esa expresión Dorotea prepara la aseveración que hará más adelante en relación a que Luscinda solo puede florecer al lado de Cardenio. La intención de ser el centro de atención lingüístico es la razón por la que Dorotea termina esta primera oración de su parlamento con su nombre, ya que, en realidad, no tendría necesidad de insistir en ello, pues don Fernando y los otros personajes la conocen.

Inmediatamente después de mencionar su nombre aparece la frase sobre la que se construye la primera parte de este discurso: *yo soy*. La finalidad del *yo soy* es doble: por un lado, desplazar físicamente de la situación a Luscinda y, por otro, hacer patente a don Fernando, a los huéspedes de la venta y al lector que a través de ella está hablando una persona con identidad y con una conciencia propia de su destino. No hace falta recordar que el único personaje, además de Dorotea, que, de manera tan contundente, reclama una identidad y el derecho a construirse un destino propio es don Quijote cuando exclama: «Yo sé quién soy» (I, 5, p. 79)³. Conforme avanza con su alegato, Dorotea se muestra humilde, pero también defiende la idea de que el poder que le otorgó a don Fernando para hacerla dichosa no depende to-

³ Gilman (1993: 169) propone incluso hablar de un «quijotismo femenino» en relación a Dorotea.

talmente de un *hasta que tú quieras*, es decir, no es una gracia que él le *quiera* otorgar, sino un *deber* de su parte:

Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya. Soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que a las voces de tus importunidades y, al parecer, justos y amorosos sentimientos, abrió las puertas de su recato y te entregó las llaves de su libertad, dádiva de ti tan mal agradecida [...] (I, 36, p. 468).

Aunque Dorotea no puede señalar con el dedo a don Fernando, lo hace con la lengua: *tu* bondad, *tu* gusto, *tus* importunidades, *tus* justos y amorosos sentimientos, *tuya*, *te*, *de ti*. Dorotea desplaza así el centro de atención de su *yo* al *tú* de don Fernando. Ahora todas las miradas se dirigen al hombre que se resiste a soltar a Luscinda. Su discurso se sostiene sobre un ritmo (dialógico) en torno a las palabras *tú* o *tuyo* y sus variaciones pronominales: *tus* ojos, *tu* imaginación, *tu* voluntad (2), *tu* verdadera y legítima esposa (2), *tu* esclava, *tu* poder, *tu* sangre, *tus* palabras, *tu* misma conciencia, *tus* alegrías, *tus* mejores gustos y contentos. O sobre verbos en la segunda persona del singular: *tienes*, *habrás*, *tú quieras* (4), *hallas*, *tú quisiste* (2), *tú dejes*, *dejas*, *puedes*, *eres* (2), *miras*, *tú solicitaste*, *tú rogaste*, *tú ignoraste*, *tú sabes*, *dilatas*, *heciste* (2), *quieres*, *debes*, *tienes*, *precias*, *llamaste*, *prometías*. También dosifica inteligentemente algunos imperativos: *quíereme*, *admíteme*, *no permitas*, *no des*, *considera*. En definitiva, hay una gran cantidad de verbos que apelan a la voluntad y al sentimiento de deber de don Fernando. Al emplear en reiteradas ocasiones el verbo *querer*, Dorotea le recuerda a don Fernando que fue él quien la buscó y solicitó. A partir de los verbos *poder* y *deber* establece Dorotea sus demandas. Pero más allá de la fuerza moral de su discurso, se precisa imaginar el efecto de este parlamento a los oídos de don Fernando:

Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de manera que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que tú dejes de ser mío. [...] Tú no puedes ser de la hermosa Luscinda, porque eres mío, ni ella puede ser tuya, porque es de Cardenio [...]. Tú solicitaste mi descuido; tú rogaste a mi entereza; tú no ignoraste mi calidad; tú sabes bien de la manera que me entregué a toda tu voluntad: no te queda lugar ni acogida de llamarte a engaño (I, 36, p. 468).

Es evidente que Dorotea le está sugiriendo a don Fernando un cambio de vida. Pero no de una manera directa, sino a través de una graduación muy sutil, donde su enérgico alegato encauza los deseos y sentimientos de él hacia ella. Pero Dorotea está haciendo aún más: al recordarle el instante en que ella se le entregó, actualiza el momento en que ella rompió el encarcelamiento físico en que la tenían sus padres, es decir, revive una decisión que transformó su vida. Por eso Dorotea le exige a don Fernando un paso similar aceptándola por esposa:

Y si te parece que has de aniquilar tu sangre por mezclarla con la mía, considera que pocas o ninguna nobleza hay en el mundo que no haya corrido por este camino, y que la que se toma de las mujeres no es la que hace al caso en las ilustres decendencias, cuanto más que la verdadera nobleza consiste en virtud, y si esta a ti te falta, negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes (I, 36, p. 469).

Dorotea combina en su arte verbal el argumento y el sentimiento. A la luz de una frase de su primer discurso, el párrafo anterior deja entrever todo su significado. En el capítulo 28 la andaluza sostiene que le dijo a don Fernando «que mirase bien lo que hacía y que considerase el enojo que su padre había de recibir de verle casado con una villana, vasalla suya» (p. 357). Dorotea concluye su discurso provocando un sentimiento de culpa en don Fernando: «Y cuando todo esto te falte, tu misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de tus alegrías, volviendo por esta verdad que te he dicho, y turbando tus mejores gustos y contentos» (I, 36, p. 469). De esta manera, esta inteligente mujer de Andalucía cierra su extraordinario parlamento. Don Fernando permanece callado, absorto por el encanto de las palabras de Dorotea, y, por fin, se declara vencido:

[Don Fernando], lleno de confusión y espanto, al cabo de un buen espacio que atentamente estuvo mirando a Dorotea, abrió los brazos y, dejando libre a Lus-cinda, dijo:

—Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas (I, 36, p. 470).

Ahora, don Fernando reconoce tanto la hermosura de Dorotea como su belleza interior, expresada en «discreción». Dorotea ha alcanzado su objetivo:

cambiar la trayectoria vital de don Fernando. Márquez Villanueva comenta este orden final de cosas:

La palabra elocuente de esta andaluza enamorada logra por fin lo que no alcanzó la plenitud de los encantos de su cuerpo. El hijo del Grande, símbolo de la lujuria y un jayán traslaticio, apenas si vuelve a intervenir en el relato porque ha sido vencido, aniquilado, porque ya no es él, porque Dorotea lo ha transformado en otro hombre, bueno y *noble*⁴ (1975: 34, cursivas en el original).

Se precisa, sin embargo, insistir en que la transformación de don Fernando se lleva a cabo gracias a la capacidad dialógica de Dorotea para dominar a este por medio de sus propias palabras. Dorotea afirma ante él: «[...] yo soy tu esposa; testigos son tus palabras, que no han ni deben ser mentirosas, si ya es que te precias de aquello por que me desprecias; testigo será la firma que hiciste, y testigo el cielo, a quien tú llamaste por testigo de lo que prometías» (I, 36, p. 469). La razón por la que Dorotea repite cuatro veces la palabra *testigo* no es otra que recordarle a don Fernando que fue él quien primero usó esa expresión cuando le prometió ser su esposo en la alcoba: «Si no reparas más que en eso, bellísima Dorotea, [...] ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos los cielos, a quien ninguna cosa se asconde, y esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes» (I, 28, p. 356). Dorotea se sirve de la argumentación de don Fernando para vencerlo. Lo mismo hizo anteriormente cuando le recordó que él la solicitó y le rogó. Ahora bien, la «discreción» de Dorotea no se reduce a las palabras solamente; esta se extiende a toda su «representación» a los pies de don Fernando. Recordemos que antes de que la labradora comience su discurso, el narrador advierte que

⁴ Luis Andrés Murillo comparte básicamente la misma opinión que Márquez Villanueva, aunque para él don Fernando se convierte en el centro de la historia: «From this moment forward Fernando acquires his new and definitive “storied” character that will make him the witty and engaging accomplice in the hoax played on Quixote. From the treacherous nobleman of Cardenio’s narrative and the inconstant but sought-for husband of Dorotea’s he emerges, so to speak, as himself, as a consequence of this redeeming act. [...] So now Fernando takes over the center of their story and not only for his high rank. Just as it was his self-serving passion that set in motion the chain of cause and effect that drove Cardenio and Luscinda apart, and Dorotea to seek him out, so now his conquest of his passionate self as a free act of conscience permits the complete and happy solution» (1990: 110).

«[...] esforzándose lo más que pudo, se levantó y se fue hincar de rodillas a sus pies, y derramando mucha cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas, así le comenzó a decir» (I, 36, p. 468). ¿No es acaso esta la misma actitud que asumió don Fernando en la alcoba de Dorotea? ¿No lloró también él y se humilló ante ella? La misma Dorotea insiste en ello:

[...] los juramentos de don Fernando, los testigos que ponía, las lágrimas que derramaba y, finalmente, su disposición y gentileza, que, acompañada con tantas muestras de verdadero amor, pudieran rendir a otro tan libre y recatado corazón como el mío. [...] [Don Fernando] añadió a los primeros nuevos santos por testigos; echóse mil futuras maldiciones, si no cumpliese lo que prometía; volvió a humedecer sus ojos y a acrecentar sus suspiros [...] (I, 28, p. 358).

Lo que Dorotea cuenta que hizo don Fernando es exactamente lo que ella hizo ante él: llorar, suspirar, prometer ser su esclava y volver a llorar. Dorotea, entonces, representa a don Fernando rogándole a ella, cuando ella se humilla ante él para alcanzar su fin de reconquistarlo. Es como si Dorotea se hubiera percatado de que el único que puede vencer a don Fernando es él mismo o, dicho en otras palabras, don Fernando en la versión de Dorotea a partir de una réplica discursiva y gestual. No hace falta subrayar que esto convierte a Dorotea en una *metteuse en scène* de sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula, 1949.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- FAJARDO, Salvador F., «Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4, 1984, pp. 89-108.
- FLORES, Robert M., «¿Cómo iban a terminar los amoríos de Dorotea y don Fernando? Primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, pp. 455-475.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HATHAWAY, Robert L., «Dorotea, or The Narrators' Arts», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 1993, pp. 109-126.

- JEHENSON, Myriam Ivonne, «The Dorotea-Fernando / Luscinda-Cardenio Episode in *Don Quijote*: A Postmodernist Play», *Modern Language Notes*, 107, 1992, pp. 205-219.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- MURILLO, Luis Andrés, *A Critical Introduction to «Don Quixote»*, New York, Peter Lang, 1990.
- NIETO, Ramón, «Cuatro parejas en el *Quijote»*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276, 1973, pp. 496-526.

CERVANTES Y LAS FICCIONES POÉTICAS: DULCINEA Y LUSCINDA EN *DON QUIJOTE*

STEPHEN RUPP
University of Toronto

En *Don Quijote* los personajes de Dulcinea y Luscinda se construyen como ficciones del deseo masculino. Este proceso queda claro en el caso de Dulcinea, una figura idealizada a quien inventa don Quijote para guardarla en su memoria y dedicarle sus hazañas. A lo largo de sus aventuras don Quijote insiste en su devoción a su dama, aunque Sancho no cree que esta le dé su bendición ni que reciba los tributos de quienes haya vencido su amo. La presentación de Luscinda es distinta. En el marco ficticio del *Quijote* esta es una mujer de carne y hueso, de quien se enamora Cardenio por su belleza y virtudes. No obstante, cuando Cardenio se convence de que Luscinda lo ha abandonado y se retira a la soledad de la Sierra Morena, lamenta la crueldad de su amada en términos que recuerdan a las desdeñosas damas de la poesía lírica cortesana. Estos dos personajes femeninos se basan en la figura de la amada ausente e indiferente de la tradición petrarquista, modelo ya canónico en las letras áureas por la influencia de Garcilaso de la Vega¹.

¹ Los estudios sobre Petrarca y Garcilaso enfatizan la presencia en la lírica amorosa de este de temas y convenciones petrarquistas, en el contexto de la imitación de varios modelos literarios. La influencia de Petrarca se nota con claridad en los sonetos que se enfocan en «the psychological state of the lover» (Heiple, 1994: 176). Garcilaso toma elementos del *Canzoniere* de Petrarca y los elabora «through eclectic imitation of Sannazaro, Ausías March, the *cancionero*, and other influences» (Navarrete, 1994: 105). Afirma Anne J. Cruz que «el petrarquismo de Garcilaso sirve de crisol en el cual confluyen los modelos clásicos y los italianos más recientes» (1988: 72). En la tradición petrarquista, la amada es una figura hermosa y distante que rechaza el amor de la voz lírica (Forster, 1969: 15).

Estos personajes femeninos confirman la presencia de diversos modelos literarios en la composición del *Quijote*. El modo de incorporar estos modelos varía de un personaje a otro. El personaje titular, lector constante y apasionado, percibe las cosas por medio de imágenes textuales, transformando la vida cotidiana de La Mancha en un mundo de héroes y aventuras. La dama que favorezca sus proyectos es esencial para su identidad caballeresca. En contraste, el amor de Cardenio comienza en sus experiencias vitales con la bella Luscinda y el noble Fernando, pero en el aislamiento de su retiro Cardenio convierte a su amada en una dama ausente e intenta aliviar sus penas con quejas y lamentos poéticos. En este contexto se destacan las semejanzas entre la locura libresca de don Quijote y la locura amorosa de Cardenio. En cada caso un personaje masculino mantiene su amor proyectando una versión ficticia de su amada². En la construcción de sus personajes, Cervantes explora la potencia de la literatura imaginativa y la libertad del creador.

Se estudiará aquí la representación cervantina de Dulcinea y Luscinda. Al principio, Dulcinea aparece en una de las transformaciones por medio de las cuales el hidalgo Quesada o Quejana se convierte en caballero andante. La campesina Aldonza no corresponde a la figura de una dama de un libro de caballerías, y el hidalgo comprende que debe imaginársela con las características de una princesa. Don Quijote cambia esta primera imagen de Dulcinea en varios diálogos a lo largo de la narración: con el gentil hombre Vivaldo, en el camino al entierro de Grisóstomo (I, 13); con Sancho Panza, durante las aventuras amorosas en la Sierra Morena (I, 25); y otra vez con Sancho, después del encuentro con las tres labradoras en las afueras de El Toboso (II, 10-11). En estas conversaciones se describe a Dulcinea con los recursos y tópicos convencionales de la lírica petrarquista. En el texto del *Quijote* la figura

² Esta figura tiene raíces en la literatura romana. Como ha observado Maria Wyke, la *scripta puella* de la elegía latina es una ficción que se define en términos de los discursos vigentes sobre la conducta de la mujer y los proyectos del poeta masculino: «an exploration of the idioms of realism and metaphor has demonstrated that elegiac mistresses are inextricably entangled in, and shaped by, a whole range of discourses that bestow on them a potential as metaphors for the poetic projects and political interests of their authors» (2002: 45). Dos lecturas psicoanalíticas (Aveleyra, 1977 y Johnson, 1983) analizan el proceso en que don Quijote desplaza sus deseos sexuales de un objeto inapropiado (la campesina Aldonza o la sobrina que vive en su casa) a la figura imaginaria de Dulcinea.

de Luscinda es poética desde el principio. Los lectores la encuentran por primera vez en un soneto y una carta que don Quijote lee en un cuaderno que ha hallado por azar en la Sierra Morena (I, 23). Se le asignan en estos textos los típicos atributos de la amada en los sonetos de amor: la hermosura y el desdén. Cuando Cardenio empieza a contarles la historia de su propia vida a don Quijote y Sancho, aprendemos que esta amada textual corresponde a Luscinda, doncella noble y objeto de los legítimos deseos de Cardenio (I, 24). A pesar de esta presencia viva, las convenciones de la poesía cortesana predominan en la representación de Luscinda. Como en el caso de Aldonza/Dulcinea, el discurso del amor masculino la transforma en una imagen literaria. En estos personajes femeninos se revela la persistencia de modelos literarios en el mundo que proyecta el *Quijote*³.

Se inventa a Dulcinea por medio de un proceso onomástico. El modesto hidalgo del campo que piensa hacerse caballero andante conecta los nombres con el cambio de identidad⁴. Llamándose don Quijote de la Mancha, sigue el modelo de Amadís de Gaula, el héroe caballeresco a quien quizá más favorece, en parte porque se hizo famoso por amor: «veo que Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más» (I, 26, p. 249). El caballero debe buscar aventuras bajo un nombre que declare su honra y su interés en servir y venerar a su patria. La dama o amada es otro requisito de la identidad del héroe. A base de sus lecturas, don Quijote comprende que «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I, 1, p. 33). La metáfora del árbol sugiere el significado del amor para el caballero. Las proezas de don Quijote se volverán verdes bajo el amparo de su amada; los gigantes y otros enemigos que se presenten vencidos ante su «dulce señora» (I, 1, p. 33) serán el fruto

³ Figueira Valverde discute los elementos del amor que cantan los trovadores medievales en el amor que don Quijote profesa por Dulcinea: el vasallaje, la sublimación del amor, el dolor del amante; también enfatiza que la amada de don Quijote es una creación literaria y libresca: «siguiendo las líneas de la *descriptio puellae* medieval, idealiza sus hechuras y, sobre todo, la canta y alaba, como hija insuperable de su propia imaginación» (1948: 495 y 509). Petrarca imita y elabora estas convenciones medievales en su *Canzoniere* (Freccero, 2015: 137).

⁴ En el uso de un cambio de nombre para indicar «un cambio de esencia, de estado», se trata de «una tradición renacentista que se remonta al Antiguo Testamento» (Wiltrott, 1973: 169).

de su fuerza y valor. La vida prosaica de La Mancha ofrece un modelo para esta dama, una labradora a quien amó el hidalgo en el pasado y a distancia. La identidad caballeresca exige otro cambio de nombre:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (I, 1, p. 33).

A la vez don Quijote escoge a la campesina y enfatiza la distancia entre esta y la dama de sus proezas y aventuras. Sigue el modelo del nombre que se ha puesto a sí mismo: un nombre que suena a «gran señora», más el lugar en que vive, sitio que se honra con la presencia de la dama. La dulzura de Dulcinea recuerda a la «dulce señora» que recibirá el tributo de las victorias quijotescas. Cervantes juega aquí con las convenciones onomásticas de la literatura amorosa. Por una parte, niega cualquier correspondencia fonética entre el nombre de la amada de don Quijote y el de la campesina que ha ofrecido su modelo vivo⁵. Por otra, la referencia al Toboso mantiene la conexión con el campo y la vida rural (Wiltrout, 1973: 169). Sobre todo, en la mente de don Quijote el nombre de Dulcinea es una creación literaria: «músico» en su sonido, «peregrino» por su estilo, «significativo» con respecto a los proyectos caballerescos. Ha inventado estos nombres para confirmar su propia identidad heroica.

Don Quijote insiste en que la figura de Dulcinea se basa en los libros de caballerías, aunque su invención depende de una interpretación parcial de su lectura predilecta. Por la mayor parte los caballeros andantes están

⁵ La identidad de la figura de la dama es una preocupación crítica con una larga historia. En la interpretación de textos amorosos antiguos, la correspondencia en el número de sílabas entre el nombre poético y el de la mujer que ha servido de modelo revela la identidad de esta (Kennedy, 1993: 84). Con respecto a Aldonza y Dulcinea, Iventosch afirma que se destaca «la abierta oposición de los dos nombres» (1963: 64).

enamorados, pero a veces realizan hazañas sin dedicárselas a sus damas⁶. La preocupación por el amor casto y la defensa de las doncellas es típica del héroe cervantino. En su diálogo con el viajero Vivaldo, don Quijote enfatiza su devoción a su dama, en el contexto de la profesión que ha hecho con las armas y la justicia. En contraste con «los blandos cortesanos», don Quijote experimenta las duras condiciones que definen la vida de los caballeros andantes: «el trabajo, la inquietud y las armas» (I, 13, pp. 110-111). Vivaldo se deja persuadir que el amor es el elemento esencial de la caballería andante y pide detalles sobre la amada de su interlocutor: «con las veras que puedo le suplico, en nombre de toda esta compañía y en el mío, nos diga el nombre, patria, calidad y hermosura de su dama» (I, 13, p. 115).

Vivaldo plantea cuatro categorías que podrían captar la identidad de la dama, y don Quijote sigue este esquema en su respuesta: el nombre de su amada es Dulcinea; su patria, el Toboso; su calidad, de princesa; su hermosura, «sobrehumana» (I, 13, p. 115). Se enfatiza de nuevo la correspondencia entre el carácter del caballero y el de la dama que ha inventado; en su calidad o nobleza, esta «ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía» (I, 13, p. 115). En la mente de don Quijote, su propia devoción confirma la elevación social de su amada. La parte más extensa de su respuesta se dedica a la belleza:

en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (I, 13, p. 114).

Aquí se establece una conexión directa con la tradición lírica. La hermosura de Dulcinea es suma o sobrehumana porque realiza todos los atributos que emplean los poetas en elevar a sus amadas, por irreales que sean. Uno de

⁶ Eisenberg estudia la representación de personajes femeninos y de caballeros enamorados en los libros de caballerías: «Even in the Spanish *libros de caballerías*, chivalry does not mean service to women» (1987: 117, n. 33).

los objetivos del lenguaje petrarquista es la alabanza del aspecto externo de la dama, y don Quijote recurre a una técnica bien conocida de este repertorio, ya clasificada en Italia hacia finales del siglo xv: el catálogo de bellezas femeninas⁷. Se describe a Dulcinea en una serie de metáforas convencionales; las partes de su cara y cuerpo corresponden a joyas, piedras preciosas, flores, objetos celestiales. Don Quijote sigue el orden de estas partes, de arriba abajo, hasta llegar a las que, por discreción, no admiten comparación.

Aunque don Quijote toma su amor en serio, su descripción presenta ciertos aspectos de la parodia. El caballero admite que los atributos que favorecen los poetas en el contexto del amor son «imposibles y quiméricos». El aspecto íntegro o completo del catálogo de Dulcinea se contrasta con modelos privilegiados de una manera que sugiere la exageración paródica. Don Quijote describe doce partes del cuerpo de su amada. En el soneto canónico de Garcilaso «En tanto que de rosa y d'azucena» la enumeración se limita a cuatro partes (cara, ojos, cabello, cuello). En «Ilustre y hermosísima María» de Góngora la imagen de la amada se enfoca también en cuatro partes (mejillas, ojos, frente, cabello). El intento de ofrecer una descripción completa de Dulcinea afecta la perspectiva de don Quijote, quien se considera obligado a alabar las partes de su cuerpo que la modestia esconde, no a base de lo que ha visto, sino de lo que se imagina («según yo pienso y entiendo»). Cuando Vivaldo pregunta por el linaje y origen de Dulcinea, don Quijote afirma que «los del Toboso» son iguales en la nobleza a una larga lista de familias ilustres, desde «los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos» hasta los «Alencastros, Pallas y Meneses de Portugal» (I, 13, pp. 115-116). El catálogo de atributos prestados de los poetas demuestra la belleza de Dulcinea; la lista de familias bien conocidas confirma su nobleza.

Se establece aquí una clara conexión entre la figura de Dulcinea y la poesía amorosa de las cortes renacentistas. Don Quijote muestra su plena conciencia de esta tradición. A base del escrutinio de su biblioteca sabemos que al menos dos textos de poesía lírica figuran entre sus libros: *Tesoro de varias poesías* y el *Cancionero* de López Maldonado (I, 6, p. 68). En su alabanza de Dulcinea don Quijote reconoce que sigue a los poetas cortesanos, llevando los recursos de sus obras a un extremo. En efecto, a finales del siglo xvi el

⁷ Sobre la codificación y elaboración de este catálogo, ver Forster (1969: 9-10).

catálogo de las bellezas de la amada ya se prestaba a la parodia y la inversión (Forster, 1969: 56-57). El catálogo que pronuncia don Quijote también se coloca en una historia de imitación poética. En el soneto de Góngora está presente la influencia de Garcilaso y también la de un soneto del poeta italiano renacentista Bernardo Tasso («Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno»). Don Quijote define a Dulcinea como un compendio de los atributos femeninos que poseen las amadas de la poesía cortesana.

En su diálogo con Vivaldo, don Quijote nunca menciona a Aldonza Lorenzo, la campesina que ha servido para el modelo vivo de Dulcinea. Con respecto a su amada, don Quijote sigue su modo general de percepción en la primera parte, transformando todo lo cotidiano según los modelos literarios de los libros de caballerías. Por medio de este proceso, el caballero puede pasar por alto o reducir a otros términos los atributos de la campesina que no corresponden a su concepto de la dama en nombre de quien emprenderá sus hazañas. Don Quijote articula su método cuando define la calidad de su dama: «es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos» (I, 13, p. 116). Esta afirmación reconoce que la familia de su amada no ha alcanzado todavía la calidad de los señoríos de Iberia, pero afirma que mostrará su lustre en el futuro. Para don Quijote, esta promesa confirma la nobleza de su amada.

Aldonza Lorenzo aparece de nuevo como el modelo vivo de Dulcinea cuando don Quijote y Sancho están en la Sierra Morena. Aquí don Quijote practica de una manera consciente una especie de doble imitación. Por una parte, imita a otro personaje que se ha retirado a la sierra: Cardenio, quien se ha vuelto loco por la aparente traición de su amada. Por otra, imita al caballero Amadís de Gaula, quien hizo penitencia por causa del desdén de su dama Oriana. En un diálogo con Sancho, don Quijote explica un concepto de imitación que se funda en la poética renacentista. Los textos canónicos presentan modelos de virtudes para que sus lectores los imiten: Ulises es «un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento»; Eneas encarna «el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán» (I, 25, p. 234). Don Quijote afirma que en sus aventuras debe imitar a Amadís, el norte y lucero de la caballería. De todas las aventuras y virtudes de este ejemplar caballero, la más fácil de imitar es su penitencia amorosa en la Peña

Pobre⁸. Los dioses y ninfas de la sierra serán testigos de los lamentos y quejas de don Quijote; Sancho le traerá noticias de su penitencia a su dama. Don Quijote insiste en que su locura durará hasta que Sancho regrese con nuevas de Dulcinea: «Loco soy, loco he de ser hasta que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea» (I, 25, p. 236). Don Quijote, quien se ha vuelto loco por la lectura de libros de caballerías, se decide a imitar la locura amorosa de Amadís y de Cardenio.

Sancho expresa sus dudas respecto a esta nueva aventura. Protesta que su amo no tiene causa alguna para quejarse de la conducta de Dulcinea, pero don Quijote contesta que la mera ausencia basta: «harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso» (I, 25, p. 236). En un largo diálogo con Sancho sobre la carta que le va a mandar a su amada, don Quijote califica de «platónicos» los amores entre él y ella. También confiesa que durante los doce años que ama a Dulcinea apenas la ha visto cuatro veces, a causa de las costumbres sociales de sus padres: «tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado» (I, 25, p. 242).

Esta afirmación subraya que don Quijote y su escudero son distintos en sus modos de ver e interpretar las cosas. Don Quijote le atribuye a su dama las cualidades esenciales de la mujer virtuosa de alta clase social: el recato en la conducta y el encerramiento en espacios domésticos. Desde la perspectiva de Sancho, los nombres de los padres revelan la correspondencia entre Dulcinea y Aldonza. Sancho no entiende o no acepta la transformación de la campesina en una amada noble; para él, Aldonza Lorenzo *es* Dulcinea del Toboso. Por lo tanto, Sancho se echa a hablar de la Aldonza a quien conoce, una labradora que dista mucho de la amada ideal que don Quijote se ha imaginado. Se trata de una mujer que trabaja en las eras, que anda suelta por la aldea y que tiene el don de la gracia verbal: «con todos se burla y de todo hace mueca y donaire» (I, 25, p. 242). Con su fuerza y destreza podría ayudar a

⁸ Sobre el amor que don Quijote demuestra durante su penitencia, Close comenta: «If his notion of amatory service involves physical self-mortification, vigils, tears, meditation, and other exquisite spiritual refinements [...] then this follows from the fact that he has consistently followed out a code which presupposes that the mistress is a cold deity and the lover a spurned, martyred, and exclusively dedicated devotee» (1973: 239).

cualquier caballero andante, aunque Sancho duda que estuviera dispuesta a recibir a los vencidos que don Quijote le ha enviado. Don Quijote contesta que, sea la que sea la calidad de la campesina Aldonza, su Dulcinea es igual a una princesa en todo lo que toca a la caballería andante. Añade que su invención no es un caso excepcional:

Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo (I, 25, p. 244).

Don Quijote explica que ha seguido convenciones literarias al inventar y alabar a Dulcinea.

En esta tradición el nombre de la amada depende de la voluntad del poeta. En ciertos casos la dama corresponde a una mujer que existe fuera del texto; no obstante, en la mayoría de los casos se trata de una figura fingida. Para confirmar esta afirmación, don Quijote cita una lista de nombres femeninos sacados de libros de pastores —como *La Galatea* del mismo Cervantes— y de la poesía lírica. La invención de mujeres no se limita a textos cortesanos, sino que se extiende a géneros y espacios populares: los romances que se cantan en tiendas de barberos y las comedias que se representan en los teatros públicos urbanos. Don Quijote también explica los motivos de los poetas en la invención de figuras femeninas; necesitan materia para sus versos y quieren que otros crean que están enamorados y que tienen ánimo para soportar el sufrimiento del amante. En un proceso semejante, don Quijote ha inventado a Dulcinea para tener materia de aventuras y para mostrar su valentía y devoción: «yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (I, 25, p. 244). En los dos casos, la dama fingida confirma el valor del hombre.

El uso de convenciones literarias para caracterizar a Dulcinea surge de nuevo a principios de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho via-

jan a El Toboso para que aquel reciba la bendición de su dama. Sancho, quien ha afirmado ante don Quijote que ya le trajo la carta penitencial de la Sierra Morena a su amada (I, 31), se encuentra obligado a buscar a Dulcinea para presentársela a su amo. Como se ha dado cuenta de que su amo siempre trastorna las cosas en su imaginación, Sancho resuelve este dilema presentando a tres labradoras que aparecen por casualidad como Dorotea y dos de las doncellas de su palacio. Este truco revela la agudeza de Sancho y su capacidad para reproducir la retórica de su amo y las convenciones de la poesía amorosa.

Sancho le dirige la palabra a la primera labradora con la etiqueta debida a una mujer de la alta nobleza: «Reina y princesa y duquesa de la hermosura...» (II, 10, p. 619). Como ha observado Erich Auerbach, para suplicar a la labradora Sancho imita con destreza el lenguaje de los libros de caballerías: «Forms of address, syntax, metaphors, epithets, the description of his master's posture, and his supplication to be heard —it all comes out most successfully» (1953: 339-340). Es evidente que Sancho, en su oficio de escudero, ha llegado a comprender las situaciones y el estilo de los libros que han sido la lectura predilecta de su amo. Sancho también emplea el estilo caballeresco para describir a las tres labradoras como si fueran personas nobles:

Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento (II, 10, p. 618).

Sancho evoca una imagen que corresponde al mundo de castillos y aventuras. Todos los detalles enfatizan la riqueza y belleza de la fingida Dulcinea y sus compañeras. Las tres brillan como oro; están adornadas de joyas y rico brocado. Sancho añade un elemento convencional del catálogo de bellezas femeninas: los cabellos comparables a «rayos de sol» y desordenados por el viento⁹. El analfabeto de Sancho demuestra su dominio de la retórica y el léxico de los

⁹ Compárese con el segundo cuarteto del soneto XXIII de Garcilaso: «y en tanto que'l cabello, qu'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena» (Garcilaso, *Obra poética*, p. 43).

libros de caballerías. Como afirma Auerbach, «Sancho lives himself into don Quijote, whose madness and wisdom become productive in him» (1953: 353).

El uso que hace Sancho de convenciones y modelos literarios produce efectos cómicos. Lo que Sancho espera en El Toboso —que su amo transforme a las tres labradoras en Dulcinea y dos doncellas—no sucede, porque ahora don Quijote percibe las cosas como son. Don Quijote se desilusiona ante la metamorfosis de su amada en una fea aldeana y les echa la culpa a los encantadores. La postura de Sancho es ambigua. Por una parte, insiste en que ha visto a Dulcinea en toda su hermosura; por otra, condena a los encantadores por los cambios que han producido en su presencia visual y olfativa:

Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornequeñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocáredes en el olor; que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza (II, 10, p. 622).

Sancho reconoce a Dulcinea por su señora y describe su transformación en metáforas convencionales. Sus ojos ya no son perlas, sino negras agallas; su cabello no es de oro, sino de cerdas bovinas. El que huela la labradora a ajos crudos, y no a ámbar, sugiere que su fealdad no es una mera «corteza», sino que se extiende a su educación y conducta. La afirmación que los «bellacos» de los encantadores han transformado «todas sus facciones de buenas en malas» supone que Sancho sabe que en la poesía lírica las bellezas de la amada o señora aparecen con frecuencia en un catálogo. Aquí Sancho emplea su conocimiento de la figura poética de la dama para engañar a su amo. Don Quijote acepta que Dulcinea ha sufrido una metamorfosis o encantamiento. No obstante, cuestiona los atributos de ella que ha mencionado Sancho:

Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, y es que me pintaste mal su hermosura: porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes (II, 11, p. 624).

A base de su impresionante conocimiento de modelos literarios, don Quijote reconoce el error en que ha caído Sancho, atribuyéndole a Dulcinea ojos que no son humanos, sino de pescado. Porque domina todos los elementos del catálogo convencional, el caballero comprende que Sancho ha confundido una metáfora apropiada a los dientes con otra que se aplica a los ojos. Don Quijote no solo corrige a Sancho, explicando que los ojos de Dulcinea «deben ser de verdes esmeraldas», sino que también alaba otra facción de su cara, los dos «arcos celestiales» de sus cejas. Con esta elaboración retórica del discurso de Sancho, don Quijote confirma su afirmación que pinta a su amada en su imaginación tal como quiera, muchas veces sin pensar en el modelo vivo de Aldonza Lorenzo. Dulcinea es una mujer ideal, una ficción que don Quijote ha inventado para que estimule y apruebe sus aventuras.

El atributo de la nobleza señala la distancia entre Dulcinea y Aldonza Lorenzo. Don Quijote le atribuye a su señora una alta clase social para que se conforme con las damas de los libros de caballerías y la lírica cortesana, sin hacer caso de la posición social de su modelo. En el caso de Luscinda, se trata de una mujer noble que Cardenio transforma en una amada distante de la tradición petrarquista. Movido por la firme creencia que Luscinda lo ha abandonado para casarse con don Fernando, Cardenio se vuelve loco y huye a la Sierra Morena. En este retiro Cardenio recrea al hablante en un soneto petrarquista de Juan Boscán, quien anda en soledad por «páramos desiertos» mientras contempla los «desconciertos» y «tormentos» de su amor, en una situación que evoca las convenciones de la elegía amorosa latina. En el segundo terceto los sonidos de la vida pastoril le recuerdan el «cuidado» amoroso que experimenta:

Y quedan espantados mis sentidos,
 cómo ha sido no haber desesperado
 después de tantos lloros doloridos (Juan Boscán, *Obras poéticas*, p. 98).

Como ha comentado Anne Cruz, se destaca el enfoque de este hablante en la experiencia interior del amor: «Su obsesión, única y desmedida, es el dolor inmediato que siente» (1998: 45). En la Sierra Morena Cardenio reproduce la vida solitaria y el dolor del hablante de Boscán, escribiendo

poemas y cartas en que lamenta la perfidia e indiferencia de la amada que ha perdido. Don Quijote pinta en su imaginación a su alta señora; Cardenio inscribe en su libro de memoria la imagen escrita de su desdeñosa amada. Esta figura ausente e infiel es tan ficticia como Dulcinea.

En la sierra, Cardenio le cuenta su vida a don Quijote y Sancho. Al principio de esta narración, se presenta en términos de sus circunstancias de familia: su patria en Andalucía, su linaje noble, su riqueza. Afirma que amó a Luscinda desde sus primeros años, con la aprobación de los padres y el objetivo legítimo del matrimonio, «cosa que casi la concertaba la igualdad de nuestro linaje y riquezas» (I, 24, p. 224). Estos detalles confirman la impresión que Luscinda es una mujer de carne y hueso, que mantiene un amor lícito con Cardenio y que se encuentra sujeta a la pasión desenfrenada de don Fernando. No obstante, la amada de Cardenio aparece en el *Quijote* por primera vez en un soneto que este ha compuesto para lamentar su amor doloroso y contemplar sus causas. La amada de este poema es una figura distante y ambigua.

Mientras entran en la soledad de la sierra, don Quijote y Sancho encuentran una maleta abandonada que contiene cuatro camisas de Holanda, una cantidad de escudos de oro y un librito de memoria. Don Quijote entiende que estas cosas son señales que podrían revelar la identidad de su dueño. Halla en el librito un soneto que lee en voz alta:

O le falta al Amor conocimiento
o le sobra crueldad, o no es mi pena
igual a la ocasión que me condena
al género más duro de tormento.

Pero, si Amor es dios, es argumento
que nada ignora, y es razón muy buena
que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena
el terrible dolor que adoro y siento?

Si digo que sois vos, Fili, no acierto,
que tanto mal en tanto bien no cabe
ni me viene del cielo esta ruina.

Presto habré de morir, que es lo más cierto:
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina (I, 23, pp. 213-214).

Don Quijote alaba la calidad de la expresión poética, un talento que asocia con su propio oficio: «todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos» (I, 23, p. 214). El autor del soneto ha confirmado su alta clase social enfocándose en el tema predilecto de la poesía cortesana: el amor no correspondido. El hablante describe su experiencia en términos típicos de la lírica petrarquista: sufre «pena», duro «tormento» y «dolor», síntomas de una grave enfermedad. Trata de explicarse a sí mismo el estado anímico de sufrimiento y desesperación a que queda reducido. En el primer cuarteto se ve sujeto al dios pagano de Amor. Propone tres motivos que podrían explicar la aparente enemistad de este: o Amor no conoce lo que sufre, o es cruel, o el tormento no corresponde al amor desmesurado del hablante. El segundo cuarteto rechaza todos estos motivos, porque no respetan los atributos de un dios, y plantea la pregunta en que se centra el poema: «¿quién ordena / el terrible dolor que adoro y siento?». En el primer terceto el hablante le dirige la palabra a su amada Fili, una figura ejemplar que no puede haber entrado en el mal del amor frustrado. El segundo terceto sigue la lógica del discurso médico que describe la enfermedad del amor. En una afirmación general («de quien...») el hablante explica que es imposible aplicar la medicina sin saber la causa del mal. Como otros amantes poéticos, el hablante afirma que la condición irremediable del amor terminará en su muerte.

En este soneto Cardenio ha adoptado las convenciones de la tradición petrarquista. Emplea la metáfora que equipara el amor con una enfermedad, y utiliza un lenguaje paradójico para describir la pasión que atrae su devoción e inspira sus penas a la misma vez. Busca la medicina o el remedio del mal que sufre, pero sin esperanza de alcanzarlo. Bajo estas condiciones, el fin de su amor será la muerte. Aunque le dirige la palabra a su amada en uno de los tercetos, el hablante mantiene un enfoque en las contradicciones de su experiencia interna del amor. El nombre Fili que le pone a su amada es uno de los que don Quijote atribuye a los poetas que han inventado a sus damas, «las más se las fingen» (I, 25, p. 244). En su locura amorosa, Cardenio ha transformado a Luscinda en una dama ficticia que reproduce los atributos de la amada en la poesía culta de la corte. Como descubre don Quijote cuando hojea el libro, el tema central y constante de los textos de Cardenio es el amor no correspondido:

halló otros versos y cartas, que algunos pudo leer y otros no; pero lo que todos contenían eran quejas, lamentos, desconfianzas, sabores y sinsabores, favores y desdenes, solemnizados los unos y llorados los otros (I, 23, p. 215).

Cardenio domina los géneros y el lenguaje del amante en la tradición lírica que comienza con Petrarca.

En el contexto del petrarquismo en España, se puede comparar este soneto de Cardenio con el soneto II de Garcilaso:

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio me's ya defendido;
mi vida no sé en qué s'ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que solo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido.

Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte! (Garcilaso, *Obra poética*, p. 13).

Aquí se le dirige la palabra a la amada quien causa y aumenta el sufrimiento amoroso. No obstante, como en el soneto de Cardenio, el texto se enfoca en la experiencia interior del hablante, quien lamenta sus penas y anticipa su muerte. La extrema tristeza del hablante, que se expresa en sus quejas y lágrimas, es una convención petrarquista que aparece con frecuencia en los poemas amorosos de Boscán y de Garcilaso¹⁰. Aquí el hablante describe su estado anímico por medio de dos metáforas, en las cuales el amor

¹⁰ Cruz enfatiza el enfoque del hablante en su propio sufrimiento en un soneto de Boscán («Solo y pensoso en páramos desiertos»), poema en que este sigue fielmente un modelo de Petrarca: «El sufrimiento del poeta, por tanto, desborda los límites expresivos de la naturaleza, y el soneto enfatiza de este modo la mayor emotividad del poeta en comparación con su raciocinio» (1988: 43).

corresponde a la guerra y a la labor agrícola¹¹. En el segundo cuarteto el hablante afirma que sobrevive solo para que la espada enemiga se pruebe en su cuerpo; en el primer terceto explica que sus lágrimas han caído en tierra infértil y que han producido el «mal fruto» de sus dolores. Estas dos metáforas son tradicionales y están presentes en el *Canzoniere* de Petrarca, en el que el hablante lamenta su guerra con el amor y riega con sus lágrimas el laurel, emblema de su amada Laura. En el caso de la guerra, Petrarca y Garcilaso explotan una metáfora que le ha ofrecido una rica fuente de imágenes a la poesía lírica amorosa¹². La metáfora de la medicina también se emplea en este soneto: el hablante intenta reducir su pena con quejas, pero se le prohíbe este «remedio». Atrapado en las contradicciones del amor no correspondido, el hablante invita a su amada a que tome su «venganza» contra él. La crueldad de su dama ha inducido en el hablante el deseo de morir.

En sus vínculos con la poesía lírica, tanto Dulcinea como Luscinda son figuras ficticias. No obstante, cada una tiene su destino particular en el *Quijote*. Después de la visita a El Toboso, donde Sancho convence a don Quijote que los encantadores han transformado a Dulcinea en una fea labradora, el caballero andante se obceca con el desencantamiento de su amada. A lo largo de la segunda parte don Quijote insiste en que Dulcinea debe ser restituida a su propio estado de hermosura y nobleza, y el único personaje que menciona a Aldonza Lorenzo es Sancho, en una carta que le dicta a su esposa desde la casa de campo de los duques (II, 36). En efecto, el modelo vivo de Aldonza desaparece en la segunda parte del *Quijote*. En contraste, Luscinda reaparece como un personaje de carne y hueso en la venta de Juan Palomeque (I, 36). Después de mantener un enigmático silencio durante los avatares de su experiencia amorosa, toma la palabra para afirmar su lealtad a Cardenio y persuadir a Fernando que abandone su amor violento e ilícito:

¹¹ Heiple identifica y explica el uso de estas metáforas en este soneto: «Garcilaso employs two basic images, war and agriculture, both of which are paradoxical: the beloved is a victorious knight and irrigation has produced aridity» (1994: 148).

¹² Forster observa que en la poesía petrarquista el amor se compara con la guerra y se describe «in a wealth of military imagery» (1969: 2). Wyke comenta la metáfora de la *militia amoris* en la elegía latina (2002: 34). Hay muchos ejemplos en Moreno Soldevila: *Diccionario de motivos amatorios*.

Dejadme, señor don Fernando, por lo que debéis a ser quien sois, ya que por otro respeto no lo hagáis, dejadme llegar al muro de quien yo soy yedra, al arrimo de quien no me han podido apartar vuestras importunaciones, vuestras amenazas, vuestras promesas ni vuestras dádivas. Notad cómo el cielo, por desusados y a nosotros encubiertos caminos, me ha puesto a mi verdadero esposo delante (I, 36, pp. 377-378).

Con su elocuencia Luscinda participa en establecer relaciones apropiadas entre los amantes que se han encontrado por azar en la venta. En este momento ella demuestra la integridad y agencia de una heroína de una novela bizantina.

Por medio de Dulcinea y Luscinda, Cervantes explora la potencia de la representación literaria. Don Quijote y Cardenio son poetas en el sentido de que imaginan a las figuras hermosas y distantes de sus damas, imitando el modelo de la amada en la lírica petrarquista de la corte. La composición de esta poesía sobre las vicisitudes del amor se conecta con los códigos de la vida cortesana y con la defensa de la poesía. Como reconoce don Quijote, los nobles escriben poemas en alabanza de sus damas para confirmar su valor social y su dominio de las letras, una de las capacidades que Castiglione le atribuye al perfecto cortesano en su *Libro del cortegiano*¹³. En este contexto la poesía lírica es un modo de actuación masculina en el ambiente social de la nobleza. Con respecto a los usos y el valor de la poesía, tanto don Quijote como Cardenio siguen el modelo de Petrarca, presentando a una amada que existe en la mente del poeta y proyectando a un hablante que experimenta el amor como una serie de momentos líricos. Don Quijote y Cardenio crean a sus damas poéticas para mantenerse a sí mismos en un estado fijo y atemporal de sufrimiento amoroso. Como ha observado John Freccero en un artículo seminal sobre el *Canzoniere* de Petrarca, en este proceso creativo la poesía es autoreflexiva y autónoma: «the poetic lady created by the poet [...] in turn

¹³ En el tratado de Castiglione el conde Lodovico da Canossa aconseja que el cortesano debe cultivar un dominio activo de las letras para lucir bien en la corte: «Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare; ché, oltre al contento che egli stesso pigliarà, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne, le quali per ordinario amano tali cose» (Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 87).

creates him as poet laureate» (2015: 144). En las relaciones aquí entre dos personajes masculinos y sus amadas, Cervantes desarrolla uno de los temas centrales del *Quijote*: la libertad del artista¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953.
- AVELEYRA, Teresa, «El erotismo de don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, pp. 468-479.
- BOSCÁN, Juan, *Obras poéticas*, ed. de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957.
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il libro del cortegiano*, ed. de Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2005.
- CLOSE, Anthony, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 237-255.
- CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.
- EISENBERG, Daniel, *A Study of «Don Quixote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987.
- FIGUEIRA VALVERDE, José, «Don Quijote y el amor trovadoresco», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 493-519.
- FORCIONE, Alban K., «Cervantes and the Freedom of the Artist», *Romanic Review*, 61, 1970, pp. 243-255.
- FORSTER, Leonard, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- FRECCERO, John, «The Fig Tree and the Laurel», en *In Dante's Wake: Readings from Medieval to Modern in the Augustan Tradition* [1975], ed. de Danielle Callegari y Melissa Swain, New York, Fordham University Press, 2015, pp. 137-150.
- HEIPLE, Daniel, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.

¹⁴ Forcione discute la libertad que Cervantes reclama para el artista, frente a los preceptos neoaristotélicos sobre la imitación y la verosimilitud (1970: 254-255).

- IVENTOSCH, Herman, «Dulcinea, nombre pastoril», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, 1963, pp. 60-81.
- JOHNSON, Carroll B., *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1983.
- KENNEDY, Duncan F., *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Wiltrout, Ann E., «Las mujeres del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 12, 1973, pp. 167-172.
- WYKE, Maria, «Mistress and Metaphor in Augustan Elegy», en *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

PÓKER DE ASES: EL CANON DE REYES DE CERVANTES¹

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

En un lance del entremés *El hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes, Pero Díaz pierde la cabeza por el atrevimiento de una copla que dice así²:

Jugando estaba, jugando
y aun al ajedrez, un día
el famoso emperador
y el rey moro de Almería.

Cuestionado al respecto («¿qué os va a vos en que el otro escribiese eso?»), explica la causa de su enojo:

Mucho, porque es muy gran testimonio que levantaron al emperador, porque un príncipe de tanta majestad y tan colérico no se había de sentar a jugar a las tablas, juego de tanta flemma, y más con el rey moro de Almería. Yo tengo, si este poeta es vivo, de hacerle que se desdiga; y, si fuere muerto, ver en su testamento si dejó alguna cláusula que declare esto.

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el congreso internacional «El rey, la ley y los vasallos: derecho y literatura en la España del Siglo de Oro» (Université de Caen, 3-4 de abril de 2019) y se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

² Este texto y el siguiente proceden de Alonso (1936: 23-24).

La defensa del decoro debido al emperador es la razón principal del enfado, en un pasaje que recuerda al mentís a la crítica del soneto contra Roma del *Persiles* («¡Oh, grande; oh, poderosa; oh, sacrosanta!», IV, 3) y a la despedida testamentaria del *Quijote* contra Avellaneda («de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe», II, 74, p. 1334). Ahora bien, si espanta la bastardía del texto —pese a la aceptación mayoritaria—, en muchos otros lugares Cervantes demuestra interesarse y saber sobre las diversas caras de la monarquía: valga recordar como botón de muestra que el primer refrán del *Quijote* es —si se me permite decirlo así— monárquico: «debajo de mi manto, al rey mato» (I, prólogo, p. 10)³.

En el presente estudio, el asedio se centra en el canon de reyes cervantinos, dentro del triple marco de las visiones cervantinas sobre la autoridad y el poder, los reyes en la ficción de Cervantes y sus comentarios justicieros y legales⁴. Así, se pretende trazar el catálogo de nombres de monarcas de toda suerte en Cervantes para redondear su idea del poder y posteriormente comentar algunos detalles sobre su concepción de la justicia del rey.

NOMBRES DE REYES

A la cabeza de todo se encuentran unos pocos textos dedicados a los reyes del momento, con una gavilla de cinco poemas a la maternidad y la muerte de la reina Isabel II (núms. 1-5) y otro a las exequias de Felipe II («Ya que se ha llegado el día», núm. 25) con el reverso cómico del soneto del valentón «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!» (núm. 26), que se enmarcan dentro de la retórica del encomio funeral, más otro caso de atribución bastante dudosa («Ocupa breve término de tierra») y hasta se podría sumar a la cuenta la «Epístola a Mateo Vázquez» (núm. 25), que en última instancia se

³ Ver Williamson (1981).

⁴ Para el primer punto, ver Williamson (2007, 2009, 2017a y 2017b); para los monarcas, ver Sáez (2016), Arellano (2017) y Canavaggio (2017); para cuestiones legales, ver Byrne (2012). De modo general, hay que añadir el marco político de Marín Cepeda (2015) y Cascardi (2018 [2011]).

destina a Felipe II⁵. Con todo, no toca entrar en la dinámica de circunstancias y dedicatorias de los textos, sino contemplar las menciones puramente nominales dentro de una suerte de catálogo reconstruido, sin miedo alguno al vértigo de las listas de Eco (2009).

Para empezar, conviene trazar una lista con los reyes cervantinos (de historia, leyenda y literatura) por orden de ABC, comenzando por *La Galatea* que tiene un poco de todo:

<i>La Galatea</i>	Carlos V, «gran pastor del ancho suelo hispano» (VI, 353, poema)
	Cleopatra, «amiga» de Marco Antonio (IV, 246)
	David «adúltero y homicida» (IV, 245)
	Dido, «primera reina» de Cartago (IV, 225 y 246)
	Edipo y Layo (IV, 255)
	Felipe II, «famoso hermano» de don Juan de Austria (pastor Astraliano, V, 279) y «rabadán mayor de todos los aperos» (V, 312)
	«el avariento Mida» (IV, 232, poema)
	Orestes y Agamenón (IV, 255)
	Pasífae, esposa del rey de Creta (IV, 246)
	Pigmalión (VI, 428, poema)
	«miserable Rodrigo» (IV, 246)
	Salomón, el «más rico y satisfecho rey de los reyes» (IV, 246)
	Tarquino (IV, 224 y 246)
	Turno (IV, 246)

En el *Quijote* se multiplica la variedad de nombres de toda suerte:

⁵ El texto ahijado se encuentra en Gaos (1974-1981: II, 416). Ver Sáez (2018b).

<i>Quijote</i>	Adriano, <i>moles Hadriani</i> (II, 8)
	Agramante, rey de África (I, 26 y 45)
	Alejandro Magno (I, 1, 6, 39, 47, 49, 52; II, 2, 40, 59-60)
	rey Artús (I, 13)
	rey Bamba (I, 27; II, 33)
	Carlomagno (I, 5, 48, 49; II, 24, 26)
	«invictísimo Carlos Quinto» (I, 7 y 39, p. 500) – <i>La Carolea</i>
	César (I, 47 y 49; II, 6)
	Darío (I, 6)
	Emperador de la China (II, dedicatoria) – carta
	Emperador de Trapisonda (I, prólogo, 47)
	Euch Alí, rey de Argel (I, 39)
	«Faraones y Tolomeos» (II, 6, p. 736)
	Felipe II, «nuestro buen rey» (I, 39, p. 497)
	Francisco I de Francia (I, poema preliminar)
	reina Ginebra (I, 13, 16, 49; II, 19, 23)
	Gran Turco (I, 40; II, 1)
	Heraclio, emperador (I, 47)
	Mambrino, rey moro (I, 10, 19, 21, 25, 30, 37, 44, 45, 46) / Malandrino
	Marsilio, rey moro de Zaragoza (II, 26)
	Menalao (II, 71)
	Nero (Nerón) (I, 14)
	rey Pepino (I, 48)
	Preste Juan de las Indias (I, prólogo)
	Rodrigo, «último rey de los godos» (II, 26, p. 930 y II, 33, p. 990)

<i>Quijote</i>	«un nuevo Salomón» (II, 45, p. 1087)
	Selín, sultán de Constantinopla (II, 39)
	rey Sobrino (I, 45)
	Tarquino (I, 14)
	Trajano (I, 47)

Algo menos hay en las *Novelas ejemplares*, que miran un poco más al aquí y ahora:

<i>Novelas ejemplares</i>	Abén Humeya, «rey de las Alpujarras» (<i>La gitanilla</i> , 47, poema)
	Ana de Austria, «la tierna Aurora» (<i>La gitanilla</i> , 35, poema)
	rey Artús de Inglaterra (<i>Coloquio de los perros</i> , 618)
	Carlomagno (<i>El celoso extremeño</i> , 355)
	«Crasos y Cresos» (<i>Coloquio de los perros</i> , 618)
	«el emperador Carlos Quinto» (<i>El amante liberal</i> , 136)
	Felipe III, «el sol de Austria» y «humano Atlante» (<i>La gitanilla</i> , 35 y 37, poema)
	Gran Turco (<i>El amante liberal</i> , 125 y 128; <i>Coloquio de los perros</i> , 620)
	Isabel I de Inglaterra (<i>La española inglesa</i>)
	Margarita de Austria, «la mayor reina de Europa», «nácar de Austria» (<i>La gitanilla</i> , 34 y 37, poema)
	Midas (<i>La gitanilla</i> , 61; <i>Coloquio de los perros</i> , 618)
	Solimán sultán (<i>El amante liberal</i> , 128)
	Tamorlán, rey de Persia (<i>La ilustre fregona</i> , 421)

Poco, en contraposición, tiene la poesía cervantina:

<i>Viaje del Parnaso</i>	Alcínoo (III, vv. 430-432)
	David (VIII, vv. 415-417)
Poesías sueltas	Carlos V (núm. 35, vv. 184-189)
	David (núm. 19, vv. 122-123)
	Felipe II (núms. 1, 5, 19-20, 25-26, 35)
	Jerjes (IV, v. 426)

Con el teatro se vuelve a disparar la cosa:

Teatro	Agramante (<i>La casa de los celos</i> , vv. 2531, 2703, 2745, 2751; <i>El laberinto de amor</i> , v. 3061)
	Alejandro Magno (<i>El gallardo español</i> , vv. 1515, 3077; <i>La casa de los celos</i> , v. 1476; <i>El laberinto de amor</i> , v. 1870)
	Alejo, «falso» y «codicioso emperador» (<i>La conquista de Jerusalén</i> , vv. 1073 y 1498)
	Alfonso II el Casto (<i>La casa de los celos</i> , vv. 2461-2466)
	Amurates, sultán (<i>La gran sultana</i> , v. 2537)
	«fiero Atila» (<i>Numancia</i> , v. 482)
	Carlomagno (<i>La casa de los celos</i> , vv. 2458-2459)
	Carlos V, «el grande Carlo» (<i>El trato de Argel</i> , v. 403)
	César (<i>La casa de los celos</i> , vv. 1751-1754)
	rey Cuco (<i>El gallardo español</i> , v. 1880)
	Filipo II (<i>El trato de Argel</i> , vv. 370, 385, 1524; <i>Numancia</i> , v. 512)
	Genserico, rey de alanos y vándalos (<i>Los baños de Argel</i> , v. 656)
	Godofre de Gullón, rey de Jerusalén (<i>La conquista de Jerusalén</i> , v. 2593)

Teatro	Gran Turco (<i>La gran sultana</i>)
	Hassán Bajá, rey de Argel (<i>El gallardo español</i> , v. 1879)
	Justiniano, emperador (<i>Pedro de Urdemalas</i> , v. 356)
	Marsilio (<i>La casa de los celos</i> , v. 2707)
	Nabucodonosor («rey Donosor») (<i>La casa de los celos</i> , v. 1998)
	Nero (o Nerón) (<i>Los baños de Argel</i> , v. 655; <i>La entretenida</i> , v. 2406)
	Don Pelayo (<i>La casa de los celos</i> , v. 2476)
	Preste Juan de las Indias, emperador (<i>El vizcaíno fingido</i>)
	Salmón, «el rey discreto» (<i>Pedro de Urdemalas</i> , v. 198)
	Sardanápalo, rey de Asiria (<i>Los baños de Argel</i> , v. 846)
	Sobrino (<i>La casa de los celos</i> , v. 2707)
	Uchalí (<i>La gran sultana</i> , v. 542)

Y, por fin, en el *Persiles* predominan los personajes históricos:

<i>Persiles</i>	«rey Artús de Inglaterra» (I, 18)
	«venidero Augusto» (III, 5, «Canción a la Virgen de Guadalupe»)
	Carlos V (I, 5; II, 20, 22; III, 18)
	Constantino (IV, 6)
	Enrique II, rey de Inglaterra (I, 14)
	Felipe II (III, 18)
	«gran Felipe Tercero» y «rey invencible» (III, 6, 11; III, 18)
	Jerjes (o Artajerjes) (II, 3)
	Manasés, rey de Judá (IV, 3)
	Maximino, rey de Tile (IV, 12-14)

<i>Persiles</i>	«las cañas del rey Midas» (I, 14, 19)
	Noé, «de todo el mundo el general monarca» (I, 18)
	Pasífae (II, 3)
	Sebastián de Portugal, «coronado joven, tendido en la seca arena» (III, 18)
	Zoroastes, rey persa (II, 9)

Por de pronto, en la nómina se aprecian tres tendencias fundamentales: 1) hay un descarado dominio de los reyes históricos (grecolatinos, bíblicos, godos, bizantinos, españoles y moros) sobre los monarcas ficticiales (míticos y caballerescos), aunque pueda parecer un contrasentido, que, en todo caso, muestra la atención que Cervantes concedía a la realidad y a su tiempo; 2) asimismo, se nota una cierta distribución y evolución tanto cronológica como genérica, por la que —entre otros detalles— los monarcas españoles (de Carlos V a Felipe III) se mantienen de principio a fin, los reyes de la tradición caballeresca se concentran en el *Quijote* y dos comedias (*La casa de los celos* y *El laberinto de amor*), al tiempo que progresivamente predominan las referencias contemporáneas sobre las clásicas; y 3) los reyes cervantinos tienen su reino en la prosa y el teatro, mientras que la poesía (*Viaje del Parnaso* y poemas sueltos) parece estar un tanto al margen, si bien en dos romances gitanescos se hallan algunas menciones circunstanciales —y hasta apicaras— en exclusiva.

Igualmente, dentro de la pura lista de nombres, se pueden deslindar varios grupos que presento a modo de lista:

1. Ganan por la mano los reyes clásicos, con Alejandro Magno como uno de los nombres más repetidos (de los dos *Quijotes* a *Pedro de Urdemalas*), bien escoltado por muchos nombres romanos (Adriano, César, Constantino, Craso, Heraclio, Nerón, Tarquino y Turno), algunos orientales (Darío, «Faraones y Tolomeos», Jerjes, Midas y Sardánapalo) e incluso Cleopatra como amante («amiga») de Marco Antonio (*La Galatea*).

2. A bastante distancia se encuentran los poderosos de la mitología grecolatina: Agamenón, Alcínoo, Dido, Edipo y Layo, Menelao (como «Menalao»), Orestes, Pasífae y Pígalión entran en la cuenta generalmente como ejemplos de desgracias.
3. De la Biblia comparece con frecuencia el rey David con sus dos caras (buen monarca y pecador), seguido de su hijo Salomón (con una deformación chistosa en *Pedro de Urdemalas* de regalo) y luego ya Manasés, Nabuco («rey Donosor», *La casa de los celos*) y Noé como «de todo el mundo el general monarca» en un poema persilesco.
4. Bamba como rey santo y «el miserable» don Rodrigo encabezan la lista de reyes godos de Cervantes en *La Galatea* y el *Quijote*, a los que se suman en el teatro tanto el rey don Pelayo cual ejemplar defensor de Castilla, que inspira «el decoro / de animosa y valiente, / sin cansancio o desmayo» (*La casa de los celos*, vv. 2473-2475), como un representante de los alanos y vándalos (Genserico, «el que a Cicilia asoló», *Los baños de Argel*, v. 656) y —todavía un poco más lejos— se completa el grupo con el «fiero Atila» en la *Numancia*, tragedia en la que los monarcas de España se bautizan como «sucesión digna de los fuertes godos» (v. 504). Entre otros detalles, importa la conciencia de continuidad entre godos y españoles, de acuerdo con el mito neogótico, que parece perfilarse con el rey Maximino de Tile (*Persiles*), acaso nombrado a partir de un emperador de origen godo⁶.
5. Entre medias, se cuelan Alfonso II el Casto («el casto pecho», *La casa de los celos*, v. 2463) como único ejemplo de los monarcas medievales, junto al «codicioso» y «falso» emperador bizantino Alejo I (*La conquista de Jerusalén*), que hace frente al modélico Godofre de Gullón.
6. Del mundo caballeresco se ofrece solamente al rey Arturo (siempre como Artús, *Quijote*, *Coloquio de los perros*, *Persiles*) y el trío formado por Agramante y sus aliados Mambrino y Marsilio, el primero de los cuales da mucho juego con el «baciyelmo».
7. Con todo, la presencia de los reyes contemporáneos le sigue de cerca y con un alcance mayor, entre los monarcas españoles, dos guiños a sendos vecinos de muy diferente memoria (Francisco I de Francia y don

⁶ Para los godos, ver Sáez (2018a y 2019b).

Sebastián de Portugal) y un puñado de líderes moros (sea como Gran Turco o directamente como Amurates, Selín y Solimán, acompañados por el rey de Argel y el rey Cuco), además del rebelde morisco Abén Humeya. Especialmente brillan los miembros de la Casa de Austria, que permanecen de *La Galatea* al *Persiles* y siempre con comentarios jugosos: al frente está Carlos V, que se presenta entre elogios en todas las obras, luego viene Felipe II en casi todos los textos (salvo las *Novelas ejemplares*) y Felipe III, para cerrar con alguna que otra mención femenina más (Ana de Austria y Margarita de Austria).

Un tanto escondidos, también hay algún nombre exótico y sorprendente, como Abén Humeya, dentro de un malicioso elogio amoroso de Preciosa («más te quiere tu marido / que el rey de las Alpujarras», *La gitanilla*), el rey persa Tamorlán en una irónica comparación con el «rey de los aguadores» (*La ilustre fregona*) y el sabio Zoroastes (*Persiles*), así como el fantástico Preste Juan de las Indias (*Quijote*, *El vizcaíno fingido*), que vale para un roto y un descosido. En este sentido, todavía más interesante es la aparición del «emperador de la China» en la dedicatoria al conde de Lemos del segundo *Quijote* como un admirador lejano de los muchos que «de infinitas partes» le apremian a continuar las aventuras después del «hámago y la náusea» del falso Avellaneda, ya que no se refiere a ningún personaje de historia o ficción dentro de las tempranas relaciones hispano-chinas, sino que es una respuesta a las críticas apócrifas por ser «falto de amigos» y la cita de referentes lejanos en el prólogo a la primera entrega (el Preste Juan y el emperador de Trapisonada, I, prólogo, p. 8)⁷. La réplica ahonda en el juego:

Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio (II, prólogo, p. 678).

⁷ Sobre la conexión chino-española, ver Jauralde Pou (2015).

Sin embargo, acaso importe especialmente detallar un poco más la visión cervantina de los reyes de su tiempo:

1. La omnipresencia de Carlos V cual modelo pintiparado de poderoso («invictísimo», *Quijote*, I, 39, p. 500; «rey de España y emperador romano», «rayo espantoso de la guerra, jamás como se debe alabado», *Persiles*, II, 22 y III, 18), del que se recuerdan varias empresas (la batalla de Lepanto, la campaña de Argel) e incluso su reflejo épico (*La Carolea*, al final del escrutinio del *Quijote*, I, 7, aunque va al fuego sin examen alguno), lo convierten en el rey *par excellence* para Cervantes.
2. Aunque alguno no quiera (Botello, 2016 y otros), las cosas también son sencillas con la opinión cervantina sobre Felipe II. Se suele mantener que está en el centro de las críticas, cuando en verdad las palabras dicen todo lo contrario: si primero es únicamente el «famoso hermano» de don Juan de Austria (*La Galatea*), rápidamente pasa a recibir elogios como «buen rey» (*Quijote*, I, 39, p. 497), «ínclito» (casi un epíteto poético), «gran Filipo» (*El trato de Argel*) y un juego de palabras («segundo en nombre y hombre sin segundo», «el Segundo Filipo sin segundo») repetido en algún poema y la *Numancia*. Ni siquiera la imagen de «nuevo y pacífico Marte» de las quintillas «A la muerte del rey Felipe II» (núm. 25, v. 17) se puede ver como una pulla maliciosa, sino como un encomio paradójico de una nueva forma de hacer política (Sáez, 2018b: 45-49).
3. En cambio, Felipe III entra en juego solamente en un romance circunstancial de *La gitanilla* (como «el sol de Austria» y «humano Atlante»), para ya adivinarse con potencia detrás de la profecía del salvador de España en el *Persiles* (ver más adelante).
4. Para cerrar, otros miembros de la familia real son puras menciones ornamentales (Ana y Margarita de Austria), mientras que —como quien no quiere la cosa— se lanza un dardo chistoso contra Francisco I de Francia en el poema burlesco de Urganda la Desconocida del primer *Quijote* («qué rey Francisco en España se queja de la fortuna», vv. 39-40), al tiempo que en el *Persiles* se dedica un lamento funeral por la muerte del rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir (1578): «¡ay de mí!, que me hace entristecer otro coronado

joven, tendido en la seca arena, de mil moras lanzas atravesado» (III, 18).

Junto a las palabras van las obras y en los actos de los reyes hay un poco de todo, y no es lugar para entrar en ello. De hecho, hasta se puede encontrar una proclamación en vivo y en directo, con el nombramiento de Godofre de Bullón como rey de Jerusalén al final de la comedia, con «una corona de oro» y «un cetro» como atributos (v. 2578 acot.):

Pues para que ella, ¡oh, buen señor!, se vea
con quien la pueda asegurar el gusto
y la felicidad que se desea,
los que aquí estamos, de un acuerdo justo
acordamos que de ella te corones
por rey, que sea emperador augusto
(vv. 2588-2593).

A la par, interesa ver el manejo y el sentido de las apariciones de reyes. De entrada, hay un puñado de comparaciones tópicas que no dan mucho juego: el uso ejemplar de Alejandro Magno como paradigma de liberalidad (*Quijote*, *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* y *Pedro de Urdemalas*) y Midas como emblema de la avaricia (un poema de *La Galatea*, *La gitanilla*, *Coloquio de los perros* y *Persiles*), las equiparaciones habituales de los reyes con el sol (Ana de Austria en un romance de *La gitanilla*), etc. (Vélez-Sainz, 2017). Es más: hay figuras vacías, que se citan casi exclusivamente como referencia temporal («en tiempo del rey Bamba», *Quijote*, I, 27, p. 328, por ‘en un pasado remoto’) o en relación con una anécdota, como el «campo de Agramante», que es sinónimo de lugar de confusión y discordia (primer *Quijote*, *La casa de los celos*, *El laberinto de amor*) y tiene mucho de deuda literaria con el *Orlando furioso*, porque varios de los nombres de reyes en Cervantes son un guiño intertextual, que revelan más de lo que dicen de buenas a primeras⁸: por ejemplo, el rey Marsilio (*Quijote*) hace acto de presencia solo como parte de las tropas agramantescas dentro de la tradición carolingia.

⁸ Acerca de Agramante, ver De Armas (2016).

Con toda lógica, un mecanismo principal en el desfile de reyes es el gusto por la enumeración, que se ve en varias tiradas de *La Galatea* (la andanada de Lenio contra el amor, IV, pp. 245-247) y el *Quijote* (con tres catálogos en I, 47, 48 y 49). El parlamento galateico es una crítica de los efectos amorosos, que recurre a una amplia galería de *exempla*:

[...] si las razones hasta agora por mí dichas no bastan a persuadir la que yo tengo de estar mal con este pérfido amor de quien trato, oí en algunos ejemplos verdaderos y pasados los efectos suyos, y veréis, como yo veo, que no ve ni tiene ojos de entendimiento el que no alcanza la verdad que sigo. Veamos, pues: ¿quién, sino este amor, es aquel que al justo Loth hizo romper el casto intento y violar a las propias hijas suyas? Este es, sin duda, el que hizo que el escogido David fuese adúltero y homicida; y el que forzó al libidinoso Amón a procurar el torpe ayuntamiento de Tamar, su querida hermana; y el que puso la cabeza del fuerte Sansón en las traidoras faldas de Dalida, por do, perdiendo él su fuerza, perdieron los suyos su amparo, y al cabo, él y otros muchos la vida; este fue el que movió la lengua de Herodes para prometer a la bailadora niña la cabeza del precursor de la vida; este hace que se dude de la salvación del más s[a]bio y rico rey de los reyes, y aun de todos los hombres; este redujo los fuertes brazos del famoso Hércules, acostumbrados a regir la pesada maza, a torcer un pequeñuelo huso y a ejercitarse en mujeriles ejercicios; este hizo que la furiosa y enamorada Medea esparciese por el aire los tiernos miembros de su pequeño hermano; este cortó la lengua a Progne, arrastró a Hipólito, infamó a Pasífae, destruyó a Troya, mató a Egisto; este hizo cesar las comenzadas obras de la nueva Cartago, y que su primera reina pasase su casto pecho con la aguda espada; este puso en las manos de la nombrada y hermosa Sofonisba el vaso del mortífero veneno que le acabó la vida; este quitó la suya al valiente Turno, y el reino a Tarquino, el mando a Marco Antonio, y la vida y la honra a su amiga; este, en fin, entregó nuestras Españas a la bárbara furia agarena, llamada a la venganza del desordenado amor del miserable Rodrigo. Mas, porque pienso que primero nos cubriría la noche con su sombra, que yo acabase de traeros a la memoria los ejemplos que se ofrecen a la mía de las hazañas que el amor ha hecho y cada día hace en el mundo, no quiero pasar más adelante en ellos (IV, pp. 245-247).

A su vez, las tres series del primer *Quijote* se encuentran en el marco de la doble polémica literaria con el canónigo. Se abre fuego con los libros de caballerías y tres reyes salen a relucir como arquetipos ejemplares («la libe-

ralidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano», I, 47), en la mejor tradición de las listas *de viris illustribus*.

Algo distinto es el caso del teatro, cuando el cura se vale de un grupito de reyes para marcar diversas épocas, dentro del lanzazo contra las licencias temporales de la Comedia nueva:

Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiéndolo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? (I, 48, p. 606).

A continuación, en el combate dialéctico entre el canónigo y don Quijote, uno defiende los modelos bíblicos e históricos «de hazañas y de caballerías» (I, 49, p. 616) con ejemplos de César y Alejandro como reyes entre muchos otros héroes españoles, mientras el otro traza una defensa ardiente de la existencia de los caballeros, con recuerdo del «tiempo de Carlomagno», «el rey Artús de Inglaterra [...] convertido en cuervo» y los amores de Ginebra y Lanzarote, en una sorprendente mezcla de «verdades y mentiras» (I, 49, pp. 618-619).

Puede sorprender que quede fuera la descripción de los ejércitos en la batalla de los rebaños (I, 18) con su tanda de nombres, lugares y gentes, pero en ninguno de los dos bandos se pasa de la categoría de duques y señores, con la excepción de Timonel de Carajona, príncipe de la Nueva Vizcaya. Y, por cierto, este ejemplo permite apuntar el giro cómico de algunos nombres: Mambrino es Malandrino («o como se llame») para Sancho (*Quijote*, I, 19, p. 217) y en *Pedro de Urdemalas* los rústicos solo conocen al rey «Salmón».

Otra modalidad es la profecía, de la que hay dos ejemplos principales: el parlamento alegórico del río Duero en la *Numancia* («Madre y querida España...», vv. 441-528) y la predicción del jadraque Jarife en el *Persiles* sobre la expulsión de los moriscos por parte de Felipe III (III, 11), que tocan sendos asuntos candentes de la política española a caballo de los siglos XVI y XVII.

El primero conforma una suerte de *consolatio* del suicidio —una victoria en la derrota— de Numancia con las futuras glorias nacionales, en el que se anuncia la concesión del título de «católicos» a los reyes y la continuidad gótica (vv. 503-504), para después celebrar a Felipe II como monarca dual en el contexto de la etapa española de Portugal (1580-1640):

[...] el que más levantará la mano
 en honra tuya y general contento,
 haciendo que el valor del nombre hispano
 tenga entre todos el mejor asiento,
 un rey será, de cuyo intento sano
 grandes cosas me muestra el pensamiento:
 será llamado, siendo suyo el mundo,
 el Segundo Filipo sin segundo.

Debajo de este imperio tan dichoso
 serán a una corona reducidos,
 por bien universal y tu reposo,
 tres reinos hasta entonces divididos:
 el jirón lusitano tan famoso,
 que un tiempo se cortó de los vestidos
 de la ilustre Castilla, ha de zurcirse
 de nuevo y a su estado antiguo unirse
 (vv. 505-520).

El otro pasaje profético, que cuenta con dos movimientos cortados por una pausa nocturna y un ataque corsario, es en realidad el recuerdo de un vaticinio pasado del abuelo del personaje («famoso en el astrología»), que tiene toda la fuerza del momento y un poco más por enunciarlo un morisco («y ojalá que negarlo pudiera») desde dentro:

¡Ay, cuándo llegará el tiempo [...] donde se verá España de todas partes entera y maciza en la religión cristiana, que ella sola es el rincón del mundo donde está recogida y venerada la verdadera verdad de Cristo! [...] cerca de estos tiempos, reinaría en España un rey de la casa de Austria, en cuyo ánimo cabría la dificultosa resolución de desterrar los moriscos de ella, bien así como el que arroja de su seno la serpiente que le está royendo las entrañas, o bien así como quien aparta

la neguilla del trigo, o escarda o arranca la mala hierba de los sembrados. Ven ya, ¡oh venturoso mozo y rey prudente!, y pon en ejecución el gallardo decreto de este destierro, sin que se te oponga el temor que ha de quedar esta tierra desierta y sin gente, y el de que no será bien la que en efeto está en ella bautizada; que, aunque estos sean temores de consideración, el efeto de tan grande obra los hará vanos, mostrando la esperiencia dentro de poco tiempo, que, con los nuevos cristianos viejos que esta tierra se poblare, se volverá a fertilizar y a poner en mucho mejor punto que agora tiene. Tendrán sus señores, si no tantos y tan humildes vasallos, serán los que tuvieren católicos, con cuyo amparo estarán estos caminos seguros, y la paz podrá llevar en las manos las riquezas, sin que los salteadores se las lleven (III, 11).

Y luego remata: «¡Ea, mancebo generoso! ¡Ea, rey invencible! ¡Atropella, rompe, desbarata todo género de inconvenientes y déjanos a España tersa, limpia y desembarazada de esta mi mala casta, que tanto la asombra y menoscaba!» (III, 11). Entre las diversas modulaciones cervantinas de la espino-sa cuestión de la expulsión de los moriscos (1609-1613), este encomio juega con los tiempos (se hace desde el pasado pero es *a posteriori*) y defiende con firmeza la decisión⁹.

LA JUGADA JUSTA

Si bien se mira, en este cuadro hay poco de justicia: es cierto, Cervantes no suele conectar los reyes con la justicia porque le interesan otras cuestiones del ejercicio del poder y dispara contra otros personajes y vicios del sistema legal (corchetes, jueces, secretarios, etc.). De hecho, solamente dos de los reyes de ficción (la reina Isabel en *La española inglesa* y Carlomagno en *La casa de los celos*) brillan como jueces discretos y Godofre de Bullón es un príncipe perfecto en todo (*La conquista de Jerusalén*), mientras que el resto de monarcas (el Gran Turco de *La gran sultana*, el rey lascivo de *Pedro de Urdemalas*, el rey Policarpo del *Persiles* y los reyes moros de *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén*) muestran una galería de variaciones del conflicto

⁹ Ver Sáez (2019a). Sobre la condición de vaticinio *ante eventum*, *ex eventum* o *post eventum*, ver Lozano Renieblas (1998: 31-36).

entre el deber y las pasiones, según la imagen funcional donde las haya de los dos cuerpos del rey¹⁰.

En compensación, dentro del listado de nombres de reyes hay un par de modelos justicieros a juego con ciertos comentarios al respecto repartidos por aquí y por allí en los textos: así, con un chiste vulgar («Ensúciome», v. 356) se recuerda la compilación de jurisprudencia de Justiniano (*Corpus Authenticorum*) en *Pedro de Urdemalas* y Cristo se presenta como «venidero Augusto» en unión de «la justicia y la paz» (*Persiles*, III, 5, poema).

Además del inaugural «debajo de mi manto, al rey mato» del prólogo al primer *Quijote*, se cuenta un refrán de modo retorcido («allá van reyes do quieren leyes», II, 5, p. 728) y recto («allá van leyes do quieren reyes», II, 37, p. 1023) y la formulación personal de Sancho de la sentencia «Ni quito ni pongo rey [...], sino ayúdome a mí, que soy mi señor» (II, 60, p. 1220), pero en verdad hay pocos momentos de reyes justicieros en Cervantes: apenas una imagen poética y algo más en el *Persiles*.

En *La Galatea* se declina amorosamente una idea política (la cara del rey como dador de vida o muerte) en un soneto de Tirsi:

Como amansa el rigor de la sentencia
si el condenado el rostro del rey mira,
y es ley que nunca tuerce su derecho,
así ante tu hermosísima presencia
la muerte huye, el daño se retira,
y deja en su lugar vida y provecho (II, vv. 9-14).

Por fin, hay tres lances justicieros en el *Persiles*: primero, una pulla del malicioso Clodio da pie a un comentario sobre los pecados de los reyes, que —como los trapos sucios— se tienen que tratar en privado, de acuerdo con una antigua tradición:

[...] las verdades de las culpas cometidas en secreto nadie ha de ser osado de sacrlas en público, especialmente las de los reyes y príncipes que nos gobiernan; sí, que no toca a un hombre particular reprehender a su rey y señor, ni sembrar en los oídos de sus vasallos las faltas de su príncipe, porque esto no será causa

¹⁰ Según la clásica metáfora de Kantorowicz (1985 [1957]).

de enmendarle, sino de que los suyos no le estimen; y si la corrección ha de ser fraterna entre todos, ¿por qué no ha de gozar de este privilegio el príncipe?, ¿por qué le han de decir públicamente y en el rostro sus defetos?; que tal vez la reprehensión pública y mal considerada suele endurecer la condición del que la recibe y volverle antes pertinaz que blando; y, como es forzoso que la reprehensión caiga sobre culpas verdaderas o imaginadas, nadie quiere que le reprehendan en público; y así, dignamente, los satíricos, los maldicientes, los malintencionados son desterrados y echados de sus casas, sin honra y con vituperio, sin que les quede otra alabanza que llamarse agudos sobre bellacos, y bellacos sobre agudos; y es como lo que suele decirse: la traición contenta, pero el traidor enfada. Y hay más: que las honras que se quitan por escrito, como vuelan y pasan de gente en gente, no se pueden reducir a restitución, sin la cual no se perdonan los pecados (I, 14).

Y, pese a todo, en el elogio y defensa de la elección libre del rey en Hibernia importa que el monarca sea «el más virtuoso y mejor hombre», porque —entre otras cosas— puede ser elegido sin trampa alguna («sin intervenir de por medio ruegos o negociaciones y sin que los soliciten promesas ni dádivas») y se logra un mejor funcionamiento general, con alguna que otra crítica camuflada:

Con esto se cortan las alas a la ambición, se atierra la codicia y, aunque la hipocresía suele andar lista, a largo andar se le cae la máscara y queda sin el alcanzado premio; con esto los pueblos viven quietos, campea la justicia y resplandece la misericordia, despáchanse con brevedad los memoriales de los pobres y los que dan los ricos, no por serlo son mejor despachados; no agobian la vara de la justicia las dádivas ni la carne y sangre de los parentescos; todas las negociaciones guardan sus puntos y andan en sus quicios; finalmente, reino es donde se vive sin temor de los insolentes y donde cada uno goza lo que es suyo (I, 22).

En este orden de cosas, algo más adelante se debate sobre el ejercicio de la justicia, que puede dar lugar a desmanes («de los reyes las injusticias y rigores son bautizadas con nombre de severidad») cuando la teoría aconseja que se decante por la clemencia («la grandeza del rey algún tanto resplandece más en ser misericordiosos que justicieros», II, 14), actitud que tiempo atrás ya aconsejaba en *La Galatea*:

[...] una de las principales causas que mueve y fuerza a perdonar las ofensas es ver el ofendido arrepentimiento en el que ofende; y más cuando está el perdonar en manos de quien no hace nada en hacerlo, pues su noble condición le tira y compele a que lo haga, quedando más rico y satisfecho con el perdón que con la venganza, como se ve esto a cada paso en los grandes señores y reyes, que más gloria granjean en perdonar las injurias que en vengarlas (V, 342).

PÓKER DE REYES: FINAL

En suma, Cervantes no seguía mucho a Juan de la Cueva al sacar a escena «figuras graves, / como son reyes y reinas», como decía Rojas Villandrando (*Viaje entretenido*, I, p. 152), pero tanto la minigalería de monarcas de ficción como la lista de nombres de reyes diseminada un poco por todas partes permite conocer y reconstruir de cierta manera su canon de reyes. Y, de paso, se puede acercarse a la idea del poder en Cervantes.

Si la variedad define la lista pese al peligro del uso vacío, la jugada era buena: no hay ningún as en la mano sino un póker de reyes, por el que el canon cervantino está formado por Carlos V y Felipe II por la historia, junto a Carlomagno por la ficción y el Gran Turco del lado de la amenaza, más el comodín (*joker* o *kicker*, en argot) de Alejandro Magno, que vale para todo. Las razones de esta preferencia son bien claras: los reyes de Cervantes son fundamentalmente héroes guerreros, distinguidos por su *curriculum* bélico y su valor, así como por su perfecta conducta moral en todo momento, de modo y manera que se configuran como modelos pintiparados de un ideal y las más de las veces representan una idea política, que en Cervantes se decanta hacia el norte de África que tan bien conocía. De ahí la invitación de la «Epístola a Mateo Vázquez»: «haz ¡oh, buen rey! que sea por ti acabado / lo que con tanta audacia y valor tanto / fue por tu amado padre comenzado» (vv. 229-231). Y es que, a fin de cuentas, Cervantes sabía de lo que escribía cuando se trataba de cosas de reyes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «*El hospital de los podridos*» y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes, Madrid, Signo, 1936.
- ARELLANO, Ignacio, «Las caras del poder en el teatro de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 49, 2017, pp. 103-118.
- BOTELLO, Jesús, *Cervantes, Felipe II y la España del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- BYRNE, Susan, *Law and History in Cervantes' «Don Quixote»*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.
- CANAVAGGIO, Jean, «Autorité et pouvoir dans le théâtre de Cervantès», *Bulletin Hispanique*, 119, 1, 2017, pp. 79-88.
- CASCARDI, Anthony J., *Cervantes, la literatura y el discurso de la política*, Murcia, Universidad de Murcia, 2018. [*Cervantes, Literature and the Discourse of Politics*, Toronto, Toronto University Press, 2011.]
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- *La Galatea*, ed. de Juan Montero, Flavia Gherardi y Francisco J. Escobar Borrego, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- *Comedias y tragedias*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- *Poesías*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Ignacio García Aguilar, Laura Fernández y Carlos Romero Muñoz, estudio de Isabel Lozano Renieblas, Madrid, Real Academia Española, 2018.
- *Entremeses*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2020.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- DE ARMAS, Frederick A., «Charlemagne and Agramante: Confusing Camps in Cervantes' *El laberinto de amor*, *La casa de los celos* and *Don Quijote*», en *Charlemagne and his Legend in Early Spanish Literature and Historiography*, ed. de Matthew Bailey y Ryan D. Giles, Bristol, Boydell & Brewer, 2016, pp. 149-166.
- ECO, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.

- GAOS, Vicente, ed., Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 1974-1981, 2 vols.
- JAURALDE POU, Pablo, «Fuentes para el estudio de la historia de China y España», *Voz y Letra*, 26, 2015, pp. 3-29.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, trad. de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Alianza, 1985. [*The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University, 1957.]
- MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. de Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1995.
- SÁEZ, Adrián J., «Los reyes de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 92, 2016, pp. 447-462.
- «Los godos de Cervantes», *Rassegna Iberistica*, 41, 110, 2018a, pp. 239-254.
- «Sentir callando»: los poemas funerales de Cervantes», *Rilce*, 34, 1, 2018b, pp. 35-57.
- «“Es dulce el amor de la patria”: la escritura del viaje y la identidad nacional en el lance de Ricote (*Quijote*, II, 54, 63-65)», en *Viajes y escrituras: migraciones y cartografías de la violencia*, ed. de Nicoletta Pesaro y Alice Favaro, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2019a, pp. 181-194.
- *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2019b.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El rey planeta: suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- WILLIAMSON, Edwin, «“Debajo de mi manto, al rey mato”: inspiración e ironía en el *Quijote*», en *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 595-600.
- «The Power-Struggle between Don Quixote and Sancho: Four Crises in the Development of the Narrative», *Bulletin of Spanish Studies*, 84, 7, 2007, pp. 837-858.
- «La autoridad de don Quijote y el poder de Sancho: el conflicto político en el fondo del *Quijote*», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 241-266.
- «La influencia y el poder del *Quijote*», en *Diez lecturas cervantinas*, ed. de Carlos Alvar y Abraham Madroñal, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2017a, pp. 147-161.
- «Tiranía, autoridad y poder en el *Quijote*», *Ínsula*, 843, 2017b, pp. 17-20.

«¿QUÉ HAREMOS DESPUÉS QUE UNA MISMA COYUNDA
NOS ATE Y UN MISMO YUGO OPRIMA NUESTROS CUELLOS?»
COORDENADAS MESIÁNICAS DEL LIBRO IV DEL *PERSILES*

JUAN DIEGO VILA

*Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»-
Universidad de Buenos Aires*

I

La voz narrativa, al cerrar el libro III, no titubea. Es necesario remarcarle al lector «cuán extraños son los sucesos desta vida: unos a un mismo punto se bautizan, otros se casan y otros se entierran» (III, 21, p. 634)¹. Y ello se refuerza, al abrirse el libro IV, señalando que esta consideración ha fructificado, en la «peregrina escuadra» (IV, 1, p. 637), por dos cauces temáticos no necesariamente excluyentes.

Se nos hará saber, por un lado, que uno de los debates socorridos en la marcha retomada tras dejar Lucca es «si el casamiento de Isabela Castrucha, con tantas máquinas fabricado, podía ser valedero» (IV, 1, p. 637). Al tiempo que se nos precisará, también, que lo que más ha incomodado a Periandro fue «la junta del bautismo, casamiento y la sepultura y la ignorancia del médico, que no atinó con la traza de Isabela ni con el peligro de su tío» (IV, 1, p. 637).

¹ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, p. 634. El *Persiles*, salvo mención expresa en sentido contrario, se cita siempre por esta edición señalando el libro en números romanos y, a continuación, el capítulo y la paginación en arábigos.

Los peregrinos leen las experiencias compartidas con otras criaturas² y el narrador calla, mayormente, los singulares puntos de vista en conflicto. Solo remarcará —quizás por un velado designio— que Periandro ha defendido la validez del enlace con tantas tramoyas. Al tiempo que la recuperación de la curiosidad, que los peregrinos siguen suscitando en cuanto novel acompañante se les suma, tiende a desdibujar, para los lectores todos, el carácter ominoso y trascendental de semejante apertura para el decisivo libro IV del relato.

En efecto, al concluir la narración podría advertirse, con facilidad, que la despreocupada plática, de haber sido sopesada con otra atención, bien podría haber develado las claves alternas del desenlace ficcional entonces en proceso. Pues la defensa de un matrimonio que ha ocasionado tantos trabajos en Lucca³ terminará espejándose en aquel que se celebre, de un modo conclusivo, en San Pablo extramuros, al tiempo que, por otra parte, la compresión de múltiples sacramentos⁴ en un solo momento terminará obteniendo un

² Lejos de la monotonía que supondría la recurrente adopción de análogas estrategias de integración narrativa de nuevos personajes e historias, el *Persiles* parece progresar, desde el inicio del libro III, hacia un modo diverso de incorporar y hacer funcionar las aventuras o incisos argumentales. En efecto, si los primeros dos libros se decantan por la extrañeza del mundo y la progresiva conformación de una cohorte de peregrinos bien diversos, desde el libro III se insiste mucho más en el asombro —y enseñanza— que liberarían los múltiples grupos de personajes con los que se encuentran. Diversos por el hecho de que no suelen estar en fuga, desde la barbarie a la presunta civilización, y diferentes, también, porque el número de aquellos que se anime a la marcha a Roma o a la compañía de los protagonistas será muy menor en comparación con lo acaecido en los libros I y II. Las pasiones de los habitantes del mundo conocido —de Portugal a Italia— son básicamente la materia trabajada al abordar en otras figuras el entramado de afectos velados en *Persiles* y *Sigismunda*.

³ El liminar abordaje de Diana de Armas Wilson (1991) sobre el episodio de Isabel Castrucha —eficaz y enigmática clausura del libro III— ha sido complementado con sugerentes matices por las lecturas de Julia D'Onofrio (2018) y Juan Ramón Muñoz Sánchez (2018).

⁴ Uno de los aspectos a resaltar es, efectivamente, que el entierro no es, desde una perspectiva dogmática, un sacramento. Mas su mención convoca, en el imaginario cristiano recreado en la narración y en la mente de múltiples lectores, al quinto de los siete reconocidos: la unción de los enfermos, aquel que preludiaría la potencial finitud de múltiples ancianos o sujetos gravemente aquejados por algún tipo de enfermedad. En el eje de la vida del individuo —bautismo, confirmación, eucaristía, confesión y unción de los enfermos— se suman los que definen la disyuntiva existencial —orden sacerdotal y matrimonio—. El texto da cuenta de la

eco demorado en todo cuanto vivan Maximino, Persiles y Sigismunda en la clausura de la novela.

Lo extraño —según la advertencia del narrador— sería la coexistencia de diversos ritos en diferentes sujetos, mas, si bien se mira, ello es algo que ocurre todo el tiempo. Por lo cual no puede ignorarse que, en definitiva, lo que debería descolocar al lector es la contigüidad de tales rituales en el hilván de las aventuras narradas. Pues lo extraño, en síntesis, es que Periandro y Auristela —y con ellos toda su comitiva— contemplan, uno tras otro, los ritos que significan, en la existencia cristiana, un despliegue del tiempo radicalmente diverso.

Pues si lo usual resulta ser que, entre el bautismo, el matrimonio y el entierro de cada cual la vida parezca desplegarse indolente y despreocupada de la temporalidad, en esa iglesia de Lucca llegan a comprender, sin embargo, que la vida también se acorta, que se puede reconocer que se está subsumiendo en un conjunto de hitos significantes.

Pues el espectáculo de la sucesión de rituales tan varios solo podría significar, entre líneas, la velada amonestación del mundo a los peregrinos de que el tiempo, en tanto duración que se revela a la insignificancia, se vuelve exiguo. O, como lo dice el mismo Cervantes, en la «Dedicatoria», que «el tiempo es breve» («Dedicatoria», p. 108), aserción que, inequívocamente, hace resonar la tesis paulina según la cual, desde una mentalidad mesiánica, «el tiempo se ha contraído» (1, Corintios, 7, 29).

Es por ello, entonces, que no nos resulta forzado interpretar que una de las marcas privilegiadas de una estética tardía en el *Persiles* se vuelve legible, en este libro IV, prestando atención a los dos ejes de sentido que el íncipit narrativo ha jerarquizado.

En efecto, que el último libro de nuestra novela dirime su singularidad en un tratamiento calculado, bien específico y diverso de la temporalidad

acumulación de dos sacramentos, elide la mención de un tercero, aunque lo pueda sugerir, y comprime, bajo la mención del entierro, tres ritos asociados a la finitud: la vigilia por los fallecidos (velorio), la liturgia funeraria (misa) y el rito de compromiso (entierro en el cementerio). Tales variaciones, en verdad, jerarquizan una meditación sobre la finitud. Y es de notarse, asimismo, cómo la técnica narrativa pivotea sobre la figuración y los contenidos elididos, problemática que no puede disociarse de la imposible figuración, en términos mesiánicos, de la propia finitud, de la experiencia de extinguirse.

—tanto en el modo de representarla en la escritura cuanto en la particular figuración de su experiencia por parte de los personajes— es un hecho innegable. E importa agregar, asimismo, que ello se logra sin desatender su necesario engarce con la totalidad de la ficción ya consumida. Pues más allá del carácter divergente de esta sección, el *Persiles* no se desentiende —al menos no integralmente— de la expectativa estética de unidad en la variedad⁵. Puesto que si enfatizamos las señas de escritura tardía que reconocemos en el trabajo de escritura con el tiempo ello se explica porque, como se advierte en la cita que abre estas páginas, la apuesta creativa por focalizar el tiempo breve entraña un tipo de focalización reconocible desde dos ángulos epistémicos contrarios.

Que la vida quede figurada en el encadenamiento de ritos, uno propio del nacimiento, otro típico de la madurez y el último definitorio de nuestra senectud, instala un régimen de lectura y consumo artístico que se regodea, moroso, en escenas trascendentales. Mientras que, desde otro ángulo, también hay que admitir que la ausencia de derivas naturales entre unos y otros escaños del existir ritualizado transmite el vértigo de todo lo callado entre etapa y etapa junto con el asombro irrefrenable por el hallazgo de un hilván de instantes que triunfa en la cifra de una totalidad mayor, sugerida y aplazada en el mismo trazo de escritura.

Detención y aceleramiento destruyen el espejismo retórico de la uniformidad temporal y la narración no calla que tal catástrofe pende, inequívocamente, de la subjetividad. Pues quien nos cuenta la peregrinación de los falsos hermanos insiste en que la percepción de los viajeros debería sucumbir al extrañamiento, principio constructivo del libro IV.

Allí, cuando la llegada a Roma es inminente, el tiempo deja de ser un accidente objetivo propio del viaje infinito emprendido por todos y según el cual la duración del recorrido debería exhibirse naturalizada en cierta uniformidad reconocible y compartida de un modo semejante por todos los romeros

⁵ Abordajes canónicos e inexcusables, para una lectura respetuosa de la tradición crítica de esta problemática y de sus reformulaciones más actuales, son los de Joaquín Casaldueiro (1947), Alban K. Forcione (1970 y 1972), Isabel Lozano Renieblas (1998) y Michael Armstrong Roche (2009).

involucrados. Pues lo que cambia, a partir de la experiencia de Lucca, es que el tiempo será, prioritariamente, el de la subjetividad de los protagonistas⁶.

El tiempo, en el libro IV del *Persiles*, se encalla en la interioridad de Periandro y Auristela y el desenlace de la ficción explorará la compleja sincronización de voluntades entre quienes, según se terminará compartiendo con los lectores, terminan desarrollando representaciones diversas del propio existir y del tiempo restante a cada cual en la que —se figuraban— era una peregrinación «hermanada»⁷.

Los lectores comparten el temblor emotivo de las criaturas de ficción al enfrentarse al tiempo breve, ese tiempo que les da el tiempo para terminar la representación de sí mismos, giro operativo según el cual cada uno de ellos se ausculta, desde una cripta íntima, vueltos otros. Pues han comprendido que meditan su final⁸.

Esta tópica conclusiva —propia de una escritura *de senectute*⁹ imbuida de mesianismo¹⁰— no es gratuita ni tampoco lo es su acrisolamiento en las

⁶ La atención conferida al instante, en tanto tributo a una estética barroca inequívoca, implica un desplazamiento técnico evidente. Pues la lógica del instante representado, ligada a la obsesión por la fugacidad, supone, siempre, necesariamente, un espectador contextual. La voz narrativa se emplaza no en la asepsia de una presunta neutralidad objetiva sino en la subjetividad velada de los personajes protagónicos que observan lo que se desvanece y huye.

⁷ Puede enfatizarse, en este sentido, que uno de los efectos impensados de la novela es la doble destrucción de la fingida hermandad: no solo no son hermanos en términos biológicos, sino que tampoco puede apreciarse que el devenir existencial de ambos esté «hermanado».

⁸ Vengo trabajando esta problemática, en el segundo *Quijote* y en el *Persiles*, en varios trabajos previos: Vila 2017, 2019a y 2019b. Muchos otros están aún en prensa y son, unos y otros en conjunto, el resultado de un proyecto de investigación colectivo que dirijo en la Universidad de Buenos Aires, Ubacyt 20020170100427BA aprobado para los años 2018-2020.

⁹ La problemática *de senectute*, al modo de los ciclos lopescos, viene configurándose en la agenda crítica cervantina como un norte a explorar. Merecen recordarse los aportes de Jean Canavaggio (2014), de Giuseppe Grilli (2016) y de Mario Ortíz Robles (2016). Recientemente María Zerari-Penin (2014) ha compilado un número monográfico con aportes que abren esta problemática a otros ingenios del período. De su prólogo, además, es de destacarse la ajustada historización del fenómeno crítico de la *oeuvre ultime* desde las laderas de la filosofía, la literatura, la música y la plástica.

¹⁰ Sigo, para la problemática filosófica del tiempo que resta, uno de los ejes basales del mesianismo según la óptica paulina, los asertos críticos de Giorgio Agamben (2006).

divergentes figuraciones de lo temporal en el libro IV. Puesto que el desafío complejo que enfrentarán Periandro y Auristela de leerse extrañados y diversos de cómo se reconocían es perfectamente subsidiario del segundo eje de sentido, que se propondrá en la apertura del libro IV cuando los pareceres de los viajeros se engolfen, respecto de Isabela Castrucha, en la validez de lo diferente.

Pues en la condena consensuada de lo diferente, que haría aflorar el sentido común, late, también, la contracara que potencia, al mismo tiempo, la legitimidad de todo aquello que, aun siendo extraño, puede resultar perfectamente válido.

Al punto que —podría conjeturarse— el postrer desafío del *Persiles* radique no en la imposible y azarosa síntesis de un único baremo de legitimación que unifique el Septentrión y Roma sino, antes bien, en la jerarquización humana de lo diverso como atalaya privilegiada de lectura de la vida, el mundo y el arte¹¹.

Dado que la escritura final del *Persiles*, sin aclarárnoslo explícitamente, comienza a hacerse cargo de un desenlace «extraño» que se deberá legitimar, veamos, pues, cómo se encarga de que nosotros los lectores y los peregrinos protagonistas aprendamos esta verdad.

II

Un primer aspecto revelador de las múltiples articulaciones de la temporalidad en el libro IV es el que se sigue del detalle conferido, en la narración, a los procesos de verosimilización y ambientación del recorrido final. Habida cuenta de que, al tratarse de una marcha terrestre por el territorio civilizado

¹¹ Uno de los aportes más atractivos de la lectura de Edward Said (2009) sobre lo tardío es su análisis de la conciencia autorial de una imposible síntesis recapituladora que normalice la producción previa —y juvenil— con los últimos productos —propios de la vejez. Dice, al analizar las piezas finales de Beethoven: «Las obras tardías de Beethoven son irreconciliables y marginadas por una síntesis superior: no encajan en ningún sistema, y no se pueden reconciliar ni resolver, puesto que su irresolución y fragmentariedad no sintetizada son constitutivas, ni son ornamentales ni simbólicas ni nada más. De hecho, las composiciones tardías de Beethoven tratan sobre la “totalidad perdida” y, por lo tanto, son catastróficas» (2009: 35).

por excelencia de la Europa recorrida, el engarce cronotópico adquirirá una densidad muy otra conforme se expliciten o silencien los puntos insoslayables por los cuales los protagonistas transitarán.

Ese delicado equilibrio entre lo dicho y lo callado se verá también complejizado por el hecho de que en la coda romana de los últimos capítulos terminará volviéndose manifiesta la marcha alterna de Maximino, que comprimirá tiempos y espacios en sentido inverso al del hermano menor. Si este progresó hacia Roma desde Lucca, el heredero legítimo —según se sabrá— lo habría estado haciendo desde los confines napolitanos, al sur de la «ciudad eterna».

Y esto es esencial porque, en la cosmovisión cultural del siglo XVII, el peregrino es aquella figura cuya interioridad se perfila y escribe, en un diálogo metafísico con la divinidad, conforme la propia marcha moldea y martiriza el propio cuerpo¹². Aspecto que, en el postrer decurso italiano, empieza a adquirir una densidad diferente. Dado que, si hasta entonces, la expectativa de un traslado cómodo desnaturalizaba y mucho este horizonte existencial, aquí el mismo territorio parece imponerse a los individuos¹³.

Ya que, cuanto más se aproximen a la sede de san Pedro, se irán perdiendo todas las valencias que asociaban a Roma con un escrúpulo o fino subterfugio ideado para disuadir pretendientes de Auristela en los primeros libros de la novela al tiempo que, por peso propio, la sola cercanía, cada vez más tangible, parecerá irradiar y reconducir a la comitiva toda en un *crescendo* confesional innegable. Al punto que la ciudad santa se transforme en crisol último de las subjetividades en tránsito.

Por eso mismo, en términos geográficos, se debe atender a dos datos neurálgicos. El primero incumbe al punto final del viaje en el cual, en principio, podría haberse considerado concluido el relato o, como mínimo, dadas las condiciones básicas para que todas las resoluciones postpuestas se manifes-

¹² Françoise Crémoux (1991 y 2001) brinda certeras aclaraciones sobre las dimensiones subjetivas de la progresiva conformación de estas identidades.

¹³ Una de las variantes que tendrá la experiencia de recorrer un territorio, a partir del libro III, ya fue sugerida en la propuesta de Jean-Marc Pelorson (2003): el hecho de que, frente al sacrificio e incomodidad consecuente que se sigue de la marcha del norte al sur, desde Lisboa el recorrido mute —incluso en las comodidades al alcance de los viajeros— en una suerte de excursión turística.

taran una tras otra. Mas el punto, aquí, es que hay dos Romas y esa misma bifurcación es clave medular de la resolución narrativa. Ya que un primer final podría haberse pensado *intra muros*, en la tumba de san Pedro, pero otro diverso y geminado terminará aconteciendo, *extra muros*, donde descansan los restos del apóstol san Pablo¹⁴.

El segundo detalle —anejo al previo— es el eje vertical que configuran las rutas que, de norte a sur, desembocan en, o atraviesan, Roma. La marcha italiana de Periandro arranca, en el inicio de este libro IV, en «Acuapendente, lugar cercano a Roma» (IV, 1, p. 637). Mientras que Maximino, según lo referirá Seráfido, se encuentra demorado en un lugar llamado «Terrachina, último de los de Nápoles y primero de los de Roma» (IV, 12, p. 718).

Estos enclaves urbanos que ofician de márgenes septentrional y austral de los recorridos fraternos hacia Roma no son en punto alguno casuales, pues focalizan, en el territorio peninsular, el mutable confín —según el siglo en el que pensemos— del llamado «Patrimonio de san Pedro» o, más modernamente, «Estados Pontificios»¹⁵.

Es cierto, según refiere Carlos Romero en su edición¹⁶, que el camino de Acuapendente a Roma seguiría, básicamente, el trazado general de la antigua *via Cassia*, entre otros motivos porque al aproximarse a destino las múltiples rutas tienden a converger en la más antigua. Mas estimo, con todo, que lo más apropiado sería pensar en la denominada vía Francígena o ruta de Sige-

¹⁴ La visita de San Pedro y, luego, San Pablo extramuros, convoca el inicio de la gira de las siete iglesias, una de las prácticas devocionales y también turísticas de la primera modernidad. El recorrido empezaba en San Pedro y seguía en San Pablo, San Sebastián, Letrán, Santa Cruz, San Lorenzo y concluía en Santa María la Mayor. La práctica de su recorrido la había impuesto san Felipe Neri en 1540 y, a partir de 1575, constituyó un requisito excluyente para la obtención de una indulgencia plenaria. Su recupero resulta de particular interés para un texto que, difusamente, se emplaza cronológicamente en los últimos decenios del siglo xvi.

¹⁵ El siglo xvi fue, en términos geopolíticos, una época de esplendor para el papado en los confines italianos por el éxito de sus políticas expansionistas. Progresivamente, merced a una inteligente y variable sucesión de alianzas, fue expulsando de la península el poder veneciano y el francés. Y si bien es cierto que nunca pudo lidiar con los españoles y su importantísima presencia, se impone el recuerdo de que Felipe II nunca bregó por contender con esta autoridad.

¹⁶ «En italiano *Acquapendente*. Pueblo situado en la actual provincia de Viterbo, etapa en el viaje de Siena a Roma, de la que —hoy— dista unos 150 kms, siguiendo en general el trazado de la antigua vía Casia» (IV, 1, p. 637, nota 2).

rico si, en el diseño general del itinerario llevado a cabo por los protagonistas, se reinscribe Lucca como el punto de partida liminar del libro IV¹⁷.

Hacer esta mínima salvedad no es ocioso, puesto que durante toda la Edad Media este trayecto había quedado instituido y consagrado por Sigerico el Serio, arzobispo de Canterbury (989-994) —en un escrito en el que refiere las diversas estaciones que sigue en un viaje que emprende para recibir el *pallium* de manos del papa Juan XV—, como el sendero privilegiado de peregrinación de anglosajones y demás gentes septentrionales¹⁸ anhelantes de llegar a Roma. Salvedad más que pertinente si tenemos presente que en este libro IV terminarán de reencontrarse, con el príncipe de Tule y la princesa de Frislandia¹⁹, Arnaldo, el príncipe de Dinamarca y, claro está, el francés duque de Nemurs. Pues la denominación alterna se explica porque,

¹⁷ Otro punto para destacarse sobre la posibilidad de que los protagonistas estén siguiendo, prioritariamente, diversas vías de peregrinación existentes desde la Edad Media es el dato de que el motivo de la peregrinación tiene un peso argumental muy otro en los libros I y II, pues allí se insiste en que este subterfugio es esgrimido una y otra vez para ahuyentar rivales de los protagonistas. En los libros I y II, cuando no hay vías precisas, ser peregrino oficia de *deus ex machina* para la prosecución argumental y para evitar que los «peregrinos» queden encallados en algún enclave. En los libros III y IV, en los que sí habría vías romeas potencialmente reconocibles, el recurso de alegar ese modo de ser en el mundo se atenúa. Téngase presente, finalmente, que el recorrido por España y el sur de Francia formaba parte de la llamada «rama meridional» de la misma vía Francígena.

¹⁸ Uno de los aspectos, verosíblemente más llamativos, debería ser la presencia de islandeses —las gentes de Tule—, pues si bien en los siglos IX y X comenzó la colonización de la isla, fue en los albores del siglo XI que sobrevino la llamada «toma del cristianismo», adhesión a un credo que no impugnaba las creencias locales pero que sentó y consolidó los términos de una futura armonía y crecimiento confesional. Tal fue el impacto de esta legitimación del credo que, con posterioridad —durante el resto de los siglos XI y XII—, sobrevino un aluvión de peregrinos islandeses que viajaban a Roma para perfeccionar su fe, fenómeno acreditado en el registro de nacionalidades de las iglesias y abadías en las que descansaban en su marcha devota.

¹⁹ El primer peregrino islandés famoso fue Nicolás de Munkaþverá, abad que se dirigió a Roma y a Tierra Santa en 1154 y que es recordado por ser el autor de una crónica que historia su recorrido por el mundo, su *Guía de Peregrinos*, escrito en el cual, sugestivamente, muchos de los puntos de su marcha se repliegan sobre el itinerario adoptado, años antes, por Sigerico el Serio.

mayormente, la ruta era a través de Francia (Magoun, 1943a; 1943b; Lozzi Gallo, 2014)²⁰.

Reténgase, además, que con el correr de los siglos no fue un atractivo menor, para la potenciación de la dimensión devota del sendero, el que todo peregrino supiese que en el fin de su marcha podía visitar las tumbas de Simón Pedro —dentro de Roma— y de Pablo de Tarso —fuera de Roma—, destino final alterno que los protagonistas repiten²¹.

En el caso de Maximino, en cambio, cabe inferir que resultó trasladado, desde Terrachina, por una calzada que respetaría el trazado de la antigua *via Apia*, senda que, en la antigua Roma, se había gestado por la expansión bélica contra los samnitas y, posteriormente, las poblaciones del sur de la península. Senda en todo punto idónea para quien —en el origen de todas las acciones y de ser exacta la síntesis biográfica de Seráfido— estaba «ocupado en la guerra que siempre tenía» (IV, 12, pp. 717-718) con los enemigos del reino.

Ahora bien, los puntos de partida opuestos (Acuapendente y Terrachina), como cifras veladas de las suertes opuestas reservadas para cada hermano, se geminan, también, por tributar de modos diversos en una misma constelación simbólica ligada al agua²².

Pues claro, la localidad de Viterbo, como su nombre desea expresarlo, ha sido llamada así por el conjunto de pequeñas cascadas que tributan en el río

²⁰ La vía de Sigerico supuso la consagración de una marcha novedosa desde Inglaterra y Francia, favorecida por los accidentes naturales, cursos de ríos y pasos montañosos, y el engarce con una senda ya existente, desde época Lombarda, que culminaba en Roma. Hoy día la vía Francígena se ha visto apuntalada por la Unión Europea como senda privilegiada para la peregrinación y ha sido objeto de señalizaciones y apuntalamientos turísticos muy semejantes a, por caso, los existentes en el camino de Santiago.

²¹ Muchos textos de la alta Edad Media y del primer Renacimiento, consagrados a la descripción de las grandezas de Roma, enumeraban con sumo detalle los variados atractivos «turístico-devocionales» presentes en la «ciudad eterna».

²² Recuérdese, por lo demás, que etimológicamente «bautizar» —del griego *baptizein*, romanizado *baptisare*— significa 'sumergir en agua'. Para los primeros cristianos la inmersión en agua suponía una iniciación y el calco sagrado se hallaba en lo realizado por Juan el Bautista a Jesús, en el río Jordán. El bautismo por inmersión fue la forma primitiva generalizada en tanto que el bautismo por ablución o derramamiento es propio, generalmente, del catolicismo. Las Iglesias protestantes, bautistas, evangélicas y muchas otras que se denominan cristianas se adhieren a la inmersión.

Paglia. En tanto que, por el contrario, la localidad de Latina, al sur de Roma, estaba vinculada a la zona pantanosa del Agro Romano o Pontino, confín miasmático²³ por excelencia que explica, acabadamente, por qué Maximino «queda enfermo, porque le ha cogido esto que llaman mutación, que le tiene a punto de muerte» (IV, 12, p. 718).

Figurativamente, además, no puede dejar de señalarse que los dos puntos de partida evocan, sin medias tintas, las dos dinámicas bautismales²⁴ prototípicas: el verter agua bendita desde arriba sobre el iniciado o la inmersión total del cuerpo en un estanque o río.

Y no sería exagerado anticipar que el dispar desenlace para los hermanos pende del dinamismo del agua de vida, en un caso, y de las aguas estancas, y por tal razón mortíferas, en el otro. Pues si Periandro puede considerarse bendecido, desde lo alto, en su paso por Acuapendente, en marcha que solo podría mejorar por un renovado tránsito bautismal por la naturaleza, Maximino estará llamado a quedar opreso, en lo bajo del pantano y en la ulterior sepultura, y a no ver potenciados sus anhelos amorosos.

Quien provenga de Acuapendente ganará el desafío, aunque, por caso, el lector no sepa aún que la suerte de los fingidos hermanos habrá de dirimirse en la jerárquica oposición de los hermanos de Tule. Por lo cual no puede desatenderse que, en contraste con la naturaleza pútrida y degradada que emblematizan los pantanos que han engolfado el destino de Maximino, a Periandro lo asiste —sin ser consciente de ello— el privilegio de que sus

²³ En la Antigüedad grecolatina se creía que las enfermedades o epidemias recurrentes en ciertos ámbitos eran el resultado de un castigo divino. *Miasma* significaba ‘contaminación’ y era un envío divino a los humanos como castigo por algún ritual mal practicado o por una práctica impía. En el siglo xvii, en décadas posteriores a la publicación de la novela, la teoría miasmática de la enfermedad se generalizaría y se afianzarían las prácticas sobre la salubridad urbana, que no de los individuos.

²⁴ Uno de los aspectos usualmente olvidados por los creyentes es que, desde los primeros textos apostólicos, se recupera, como sentido de este sacramento, el hermanamiento del bautizado con la muerte y resurrección de Cristo: «Los que por el bautismo nos incorporamos a Cristo, fuimos incorporados a su muerte. Por el bautismo fuimos sepultados con él en la muerte, para que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos por la gloria del Padre, así también nosotros andemos en una vida nueva» (Romanos, 6, 3-4), «Porque su morir fue un morir al pecado de una vez para siempre; y su vivir es un vivir para Dios. Lo mismo vosotros consideraos muertos al pecado y vivos para Dios en Cristo Jesús» (Romanos, 6, 10-11).

pasos lo hayan guiado a la ciudad cuya fama y razón de ser para tantos viajeros dependía de un enclave que, sugestivamente, el narrador silencia: la más venerada reproducción de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Originariamente, sobre el año 1000, era la iglesia de un antiguo monasterio benedictino que, en la estela de las reformas de Cluny, había comenzado a dar albergue a lisiados y peregrinos cuyo destino final, en los primeros tiempos, era Tierra Santa, pero, con el correr de los años y la consolidación del poderío turco en Oriente, terminó fungiendo de sucedáneo devoto. Habida cuenta de que, para legitimar la reproducción del nombre de Jerusalén, los primeros monjes retornados habían traído un fragmento de la cruz, que hoy día sigue exhibiéndose.

Leído desde este ángulo, el paso de los peregrinos en Acupendente, donde se encuentra una Jerusalén alterna que es tal por el madero que evoca el Gólgota y la Resurrección, oficia de llave misteriosa para el viaje de Periandro y Auristela puesto que permite pensar, a partir del tiempo compreso, que el trayecto se ha reformulado como un viaje de Jerusalén a Roma, recorrido que, precisamente, cifra el después apostólico que se tensa entre la crucifixión y la consagración de la Iglesia en Roma.

En Acupendente, por lo pronto, se reformula parcialmente la isotopía de bautismo, casamiento y entierro, y es igualmente significativa que con la misma estética silente —más que idónea para la gesta de quienes, en verdad, se llaman Persiles y Sigismunda²⁵— la marcha final del libro IV calle que, con toda seguridad, de seguir su marcha por la vía Francígena, pasarían también por Bolsena, famosa por el milagro de la eucaristía en función del cual se terminaría instituyendo la solemnidad del Corpus Christi²⁶.

²⁵ Reyre, en su diccionario onomástico, recuerda la posibilidad de un juego etimológico: «*Per-silens*, “el archi-silencioso” propuesto al final de la novela como el modelo de los cristianos» (2003: 121). Para Auristela, en cambio, limita la base latina *sigillum* —presente en el *Sigis-* inicial— al sentido de signo celeste, cuando, en verdad, también se aplica al «Sigilo», secreto sacramental que el monje confesor debe callar obligatoriamente.

²⁶ La hagiografía cristiana recuerda que en 1623 el padre Pedro de Praga dudaba del misterio de la transubstanciación de la Sangre y el Cuerpo de Cristo en la Eucaristía. Atribulado, habría peregrinado a Roma para pedir la gracia de una fe fuerte en la tumba de san Pedro. A su regreso a Bolsena, cuando oficiaba misa en la cripta de santa Cristina, la sagrada hostia manó sangre y manchó el caporal. El papa Urbano IV se habría enterado del milagro e instauró, a

Y si se dudase de la polaridad Acuapendente/Terrachina aquí potenciada bastaría, simplemente, recordar que las únicas otras menciones de tales enclaves italianos en la constelación imaginaria cervantina ratifican, en toda su extensión, los ejes significantes aquí trabajados.

En el caso de Terrachina solo cuenta un antecedente de *El licenciado Vidriera* cuando, precisamente, Tomás emprende el viaje de Roma a Nápoles. Y allí, con toda claridad, se omite la mención del lugar donde enferma Maximino porque el protagonista resulta advertido de que era época de mutación. Tomás vivirá porque esquivó la mala tierra miasmática²⁷.

En tanto que Acuapendente, a su turno, resultará reconfirmada como territorio portentoso de muertes y resurrecciones cuando Ricaredo, el coprotagonista de *La española inglesa*, resulte emboscado arteralmente en una posada por el conde Arnesto. Este rival —lo recordamos— hace que sus criados lo ataquen con pistoletas y lo dejen abandonado en la recámara dándolo por muerto. Pero, gracias a la confesión y a todos los sacramentos, el enamorado de Isabela no muere. Es decir, puede pensarse que, figuradamente, renace.

¿Es casual que, puesta a concluir la marcha de los protagonistas, la pluma cervantina retorne, nuevamente, a la coordenada imaginaria de la cuarta de las *Novelas ejemplares*?²⁸ ¿Es una simple coincidencia que en la resolución de la trama la disyuntiva de Auristela evoque a la enamorada del portugués

partir de 1624, la sagrada festividad de la Eucaristía. Este detalle, si bien posterior al texto en unos años, trasunta una de las posibles incomodidades de los creyentes ante tal misterio. Y no nos parece excesivo evocar que el mismo texto refiere también la sorpresa por la presencia de sangre en entes no humanos ni animales: «A este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos» (IV, 2, p. 647).

²⁷ «Y habiendo andado la estación de las siete iglesias, y confesándose con un penitenciarío, y besado el pie de Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas, determinó irse a Nápoles, y por ser tiempo de mutación, malo y dañoso para todos los que en él entran o salen de Roma, como hayan caminado por tierra, se fue por mar a Nápoles, donde a la admiración que traía de haber visto a Roma añadió la que le causó ver a Nápoles, ciudad, a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa, y aun de todo el mundo» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 13).

²⁸ Uno de los gestos de lectura más atractivos que realiza Muñoz Sánchez (2018) del libro IV del *Persiles* es la continua y meditada remisión de escenas a precedentes narrativos explorados en alguna de las *Novelas ejemplares*. Apuesta exegética que potencia, además, la variable de la reescritura como marca del estilo tardío cervantino.

Sosa Coitiño y, a través de ellos, a la española Isabela, a punto de ordenarse por no poder desposarse.²⁹ ¿Es insignificante que, a través de Acupendente y su única precedente mención, pueda pensarse que Periandro, como otro Ricaredo, está llamado a sobrevivir el artero ataque de Pirro cuando el relato del *Persiles* se encuentra a pique de concluir de la peor manera?³⁰

III

Si el cronotopo del libro IV tributa en la coordenada mesiánica que va a perfilar el tratamiento de la coordenada temporal en el desenlace del relato, no es menor la importancia que se confiere a la narración de las experiencias de los protagonistas, velados amantes. Puesto que lo decisivo, en este caso puntual, es que el libro IV ahondará en la descripción, interpersonal, de saberse inscritos en el eje del tiempo. Ya que para Periandro y Auristela, los únicos conscientes de que han estado manteniendo un fingimiento, llegar a Roma significará, necesariamente, asumir una verdad y aceptar, en conse-

²⁹ Los vínculos entre la novela ejemplar y la historia intercalada del libro I del *Persiles* fue objeto de múltiples análisis que focalizan tal proximidad desde perspectivas bien diversas. Un paneo por la variedad de las intervenciones críticas merecería reparar en las lecturas de Lapesa (1950), Gargano (2001), Egido (2004), Lozano Renieblas (2004), Roig (2004), Armstrong Roche (2009) y Vila (2017).

³⁰ «Llegué con Guillarte, mi criado, a un lugar que se llama Aquapendente, que viniendo de Roma a Florencia es el último que tiene el papa, y en una hostería o posada donde me apeé hallé al conde Arnesto, mi mortal enemigo, que con cuatro criados disfrazados, y encubierto, más por ser curioso que por ser católico, entendía que iba a Roma. [...] Durmióse mi criado, y yo sobre la silla me quedé medio dormido; mas poco después de la medianoche me despertaron para hacerme dormir el eterno sueño cuatro pistoletes que, como después supe, dispararon contra mí el conde y sus criados, y dejándome por muerto, teniendo ya a punto los caballos, se fueron, diciendo al huésped de la posada que me enterrase, porque era hombre principal, y con esto se fueron. [...] Pedí confesión y todos los sacramentos como católico cristiano; diéronmelos, curáronme, y no estuve para ponerme en camino en dos meses, al cabo de los cuales vine a Génova, donde no hallé otro pasaje sino en dos falugas que fletamos yo y otros dos principales españoles, la una para que fuese delante descubriendo y la otra donde nosotros fuésemos» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, pp. 322-323).

cuencia, que algún orden de finalización se instaure. El tiempo, para ellos dos, cada día es más breve.

Esta segunda peculiaridad de lo temporal mesiánico en el libro final queda ejemplarmente expresada cuando, contrariando la constante de los libros previos, Periandro y Auristela busquen adelantarse y desprenderse de la comitiva para generarse un espacio de intimidad y poder hablar de sus planes a futuro. Gesto al unísono plenamente discordante si se retiene que, hasta ese entonces, lo propio de ellos era el ocultamiento y la posición reactiva a los planes y propuestas de un variopinto colectivo de terceros en pugna por alguno de ellos.

Por lo cual no quedan dudas de que se ha reservado el libro IV para obrar el despliegue de la interioridad amorosa de cada uno de ellos. El lector ya sabe lo suficiente de todo el calvario previo que la disimulación imponía; le consta cómo, en más de una ocasión, la pareja ha debido enfrentar el sacrificio de escuchar y aconsejar pretensiones eróticas de terceros y terceras; y también tiene bien presente hasta qué punto la anamnesis de esa pasión ha colapsado, una y otra vez, ante un misterio que es necesario volver a focalizar pues si bien es cierto que resulta evidente que la pasión entre ellos se ha fraguado como un compromiso velado, nadie alcanza a intuir por qué habría sido necesario huir por el mundo todo y, mucho menos aún, por qué esos peligros resultarían más tolerables y menores que todos los callados sobre los orígenes respectivos.

El narrador, con una solvencia que no nos cansaríamos de encarecer, precisa, de antemano, que la espontánea plática de los enamorados lo será «sin temor que nadie los escuchase ni oyese» (IV, 1, p. 638), rodeo gracias al cual el lector bien podría suponer sinceridad plena, en lo que a la veracidad atañe, y absoluta despreocupación expresiva, variable que impacta en nuestro análisis de los contenidos silenciados. Y no es un detalle insignificante, tampoco, el que se haya clarificado que el diálogo de nuestros protagonistas tendrá lugar mientras ellos se desprenden, «adelantándose» (IV, 1, p. 637), del resto de la comitiva. Pues la distancia de las escuchas circundantes apunta a iluminar una intimidad continuamente asediada por el colectivo en fuga o romería.

Es claro, los lectores pudieron gozar de muchos apartes discursivos entre los enamorados en los libros previos, momentos alquímicos en los que, secuencia tras secuencia, el tenor del vínculo y enamoramiento callado se iba

develando. Pero también era notorio que la sucesión espiralada de separaciones y reencuentros contaminaba los diálogos privados con datos propios de la coyuntura pública compartida. Hemos visto como Periandro y Auristela logran ponerse al tanto de lo que cada cual se había perdido del otro en términos aventureros —tono predominante en los libros I y II—, mas la marcha terrestre incide, favorablemente, en esta *gradatio* hacia los confines del corazón cuyo punto culminante se logrará en el despliegue del conclusivo libro IV.

Pero, con todo, el narrador no deja de jugar con su público. Pues si no vacila en referir contenidos que los lectores gozarán como confirmaciones de múltiples intuiciones previas en el incesante juego de sombras que planeaba sobre la identidad de los peregrinos, por caso el estatuto real de ambos y la existencia de una promesa amorosa de larga data, se muestra ambiguamente reticente sobre las motivaciones de la marcha: «las causas que nos movieron a salir de nuestra patria y a dejar nuestro regalo fueron tan justas como necesarias» (IV, 1, p. 638).

Periandro vela, una vez más, la causa primera del exilio compartido y apuesta por emplazar la racionalidad de esa marcha conjunta a la inminente conclusión del tiempo: «Ya los aires de Roma nos dan en el rostro; ya las esperanzas que nos sustentan nos bullen en las almas; ya hago cuenta que me veo en la dulce posesión esperada» (IV, 1, p. 638). Periandro sabe que el periplo está próximo a concluir y que esto debería significar, necesariamente, poder desposar a Auristela. Mas no habla con ella, a solas, para recordarle un pacto o acuerdo privado, la interpela porque necesita saber si, en el crisol de la experiencia del mundo, su voluntad se mantiene firme.

Y este efecto de cierre, en el que peripecia e historia de amor deberían fundirse, se ve apuntalado porque en su confesión el enamorado destruye, por vez primera, el enigma de la dúplice identidad con que se habrían protegido:

De mí te sé decir, ¡oh hermosa Sigismunda!, que este Periandro que aquí ves es el Persiles que en la casa del rey, mi padre, viste; aquel, digo, que dio palabra de ser tu esposo en los alcázares de su padre y la cumplirá en los desiertos de Libia, si allí la contraria fortuna nos llevase (IV, 1, p. 638).

Ahora bien, es evidente que el gesto expresivo de publicitar los nombres propios, potenciados por la amplificación conjetural de los más dispares am-

bientes para el cumplimiento de una promesa originaria, desvía el foco del problema. Puesto que el lector puede sentirse honrado por saber lo que los otros personajes siguen ignorando, pero no advierte, en definitiva, que ese aparente realce de la sinceridad del peregrino solo resulta idóneo para terminar de sellar el verdadero fuera de foco del enigma: ¿por qué es justo y necesario que esa peregrinación haya sido asumida por los dos protagonistas? ¿De qué sirve saber las verdaderas identidades y cuál es el grado de respeto a las palabras eróticamente empeñadas por cada uno de ellos si no se comprende y devela la razón profunda de todas las acciones previas?

El narrador vela este enigma y potencia la lógica de los contenidos verbalizados cuando refiere que las réplicas de Auristela serenán los enigmas de su enamorado: en la palabra empeñada solo primó su libre albedrío y entiende a la perfección que el futuro casamiento volverá seguras a las esperanzas de aquel. Periandro —en esta instancia— no debería temer ni amilanarse por el aleatorio porvenir.

Pero al ser interrogada por el futuro, Auristela libera, de un modo imprevisible, una duda fundacional para el libro IV:

Pero, dime: ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo nos oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades. No digo esto porque me falte el ánimo de sufrir todas las del mundo, como esté contigo, sino dígolo porque cualquiera necesidad tuya me ha de quitar la vida. Hasta aquí, o poco menos de hasta aquí, padecía mi alma en sí sola, pero, de aquí adelante, padeceré en ella y en la tuya; aunque he dicho mal en partir estas dos almas, pues no son más que una (IV, 1, pp. 638-639).

Era un trazo frecuente, tal como lo había demostrado Marcel Bataillon (1964) en su análisis de los matrimonios cervantinos, el que el *corpus* narrativo del alcaíno admitiese dos opciones: tramas que concluían en bodas en las cuales el proceso matrimonial fundaba la peripecia y argumentos que, por el contrario, se iniciaban con el enlace sacramental. Uno y otro impugnaban cualquier consideración sobre el excedente imaginable en forma posterior o previa, de modo tal que, en consecuencia, los lectores nada sabrían sobre la felicidad consagrada en las bodas de la conclusión del relato, sobre el ser esposos y la cohabitación en un matrimonio legitimado, ni, por el contrario,

sobre las sendas previas que habían emplazado, en el inicio de alguna fábula, a alguna pareja de esposos.

No venía a cuento, para este tipo de ficciones, si se habían enamorado, si su boda fue impuesta, si esperaron mucho o poco para consumir ese amor solidificado en el enlace o si, incluso, eran el resultado de un contrato erótico, sincero o engañoso, que hubiese comprometido la sexualidad de los contrayentes y forzado la solución legal.

Para el hispanista francés era evidente el privilegio de la ideación de enlaces pretridentinos porque potenciaban la ficción y la variedad en los meandros argumentales. Y una sanción aneja recaía sobre la legitimación tridentina puesto que, de un modo tangencial, podía pensarse que toda boda pública y oficial —según los mandatos de Trento—, aniquilaba la ficción. Constantes todas estas que potencian la singularidad de la duda de Auristela. Puesto que, al fin y al cabo, activa el recupero de la pregunta proscrita por toda la constelación cervantina en materia matrimonial. Gesto que nos autoriza a pensar que piensa, por vez primera, como una lectora de su peripecia.

Auristela inquiere por el después. Un excedente de tiempo que llega después del final —figurado en la posible boda romana de celebración más o menos inminente— y que se perfila, elongado, hacia un más allá difuso. En ese después las únicas certidumbres son el devenir dos en una misma alma, y si bien puede pensarse que el énfasis en la potencial soledad y falta de auxilios podría reputarse un exceso a la luz de las acciones experimentadas en la marcha de los tres libros precedentes, no hay que infravalorar el dato de que las metáforas elegidas para referir el matrimonio («coyunda» / «yugo») habilitan la presencia del gran Otro como sustento basal de esa relación:

Todos los yugos son pesados, si no es el de nuestro Redentor, del cual dice por el Evangelista san Mateo, cap. II: *Iugum meum suave est, et onus meum leve*, especialmente que yugo dice junta de dos, y si Cristo le lleva con nosotros, muy poco será nuestro trabajo (Covarrubias, *Tésoro*, s. v. *Yugo*, p. 977)³¹.

³¹ Todas las citas del *Tésoro* se indican en el cuerpo del trabajo mencionando la voz anotada y, a continuación, la página.

Auristela parece emplazarse, respecto de la realidad circundante, en posición de distanciamiento, *hexis* que, desde la tradición mesiánica, se enfatiza como propia de aquellos que, entreviendo el final, su duración, la distancia y el proceso, se asoman a un radical modo de ser diverso en el mismo mundo. Auristela, en verdad, no ha llegado todavía a su meta, pero el vértigo de su pensamiento la transporta allende el linde que el rito social prescribe. Y es dato insoslayable el que, a diferencia de su enamorado, sus preguntas se cimenten, extraviadas en su raptó elocutivo, en la infigurable materialidad de su espíritu. Auristela procura leerse, en senda de espiritualización elocuente, con los caducos parámetros aprendidos en la corporalidad mas redescubre, sabia, que tras el matrimonio el alma de los amantes está sacramentada.

Por eso, lo más asombroso de este punto de partida erótico para el desenlace que debe enfrentar la pareja protagónica en el libro IV radica en la asimetría de los prometidos. Puesto que, aunque la crítica desee naturalizar el desencuentro amoroso de ambos a partir de la instrucción religiosa que la peregrina recibirá en Roma, no hay que desatender que, en definitiva, aquí ya es legible cierto desfasaje en la pretendida correspondencia erótica. Pues si Auristela habla desde su espíritu, Periandro generará la respuesta más anticlimática que el lector pueda imaginar.

Y esta verdad se ratifica, meridianamente, con el primer aserto de su larga y, supuestamente, meditada réplica: «yo no puedo responderte agora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte» (IV, 1, p. 639). Es cierto que tal parecer lo expresa para impugnar la desmesura humana de considerar que cada cual es artífice excluyente del propio destino, mas no advierte, con todo, que desacraliza integralmente el destino conjunto. Su casamiento será el resultado de la «buena suerte» y a ella —y no a los contrayentes o a Dios— habrá que atribuir ese después en el que estarán juntos.

En ese rejunte no se vislumbra el destino místico de dos almas preparándose, en forma recíproca y con el auxilio de Dios, para ser una. Y esto permite explicar que, con una racionalidad prototípicamente viril, los puntos de incertidumbre del después resulten ser materiales. Periandro enfatiza que «campos hay en la tierra que nos sustenten, y chozas que nos acojan, y hatos que nos encubran» (IV, 1, p. 639), como si Auristela se hubiese preocupado por el lugar donde domiciliarían su destino amoroso, y a ello agrega el argu-

mento más disonante, el recordatorio de que en este devenir adultos casados, la madre reina podrá socorrerlos cual infantes en fuga:

No faltará medio para que mi madre, la reina, sepa donde estamos, ni a ella le faltará industria para socorrernos; y, en tanto, esa cruz de diamantes que tienes y esas dos perlas inestimables comenzarán a darnos ayudas; sino que temo que, al deshacernos dellas, se ha de deshacer nuestra máquina, porque ¿cómo se ha de creer que prendas de tanto valor se encubran debajo de una esclavina? (IV, 1, p. 640).

Periandro no sugiere una armonía marital de la mano de Dios pues en su mundano después señorea su madre, «la reina». No advierte el despropósito de entrever un destino en el que, cual pícaro, viva de las joyas de su esposa y el futuro, que en Auristela se figuraría en la plenitud de esa comunión recíproca, solo resulta atisbado como una prolongación del fingimiento que, hasta ese entonces, vienen manteniendo. El después de Auristela, mesiánicamente, es un tipo de fusión que ignora e intuye gozosa, el de Periandro, en cambio, es una simple extensión del antes.

Razón por la cual es factible señalar que este segundo eje de la temporalidad mesiánica del libro IV se expresa tanto en la discordancia de la percepción del propio tiempo, tal como hemos señalado, cuanto en el progresivo ejercicio de distancia, a ojos de los lectores todos, que se irá cristalizando conforme Auristela resulte instruida en los misterios de la religión católica y, en paralelo, se acepte que el futuro cónyuge no la necesita tanto. Deriva que avanzará, silente, pero con firmeza, hacia la disyuntiva que le plantearían dos posibles sacramentos: el matrimonial —eje en el cual Periandro no está luciéndose demasiado— y el de la, también posible, ordenación religiosa.

La catequesis que los penitenciaros ofrecen a la princesa de Frislandia será integral y exhaustiva y si bien se insiste en que esta pedagogía transporta a ambos enamorados a pasear «los cielos porque solo en ellos pusieron sus pensamientos» (IV, 5, p. 670) y que ello cataliza un sentir diverso de la pareja porque «con otros ojos se miraron de allí adelante» (IV, 6, p. 671), lo cierto será, sin embargo, que las percepciones del tiempo conjuntamente compartido fructificarán en ámbitos opuestos.

Para Periandro, como era de esperar, el cumplimiento del voto —tantas veces escuchado cual excusa en la peregrina narración— destraba todo obstáculo para sus terrenales apetencias: Auristela ya puede «libre y desem-

barazadamente, recibirle por esposo» (IV, 6, p. 671). Para ella, en cambio, lo esencial es darse cuenta «si por alguna parte le descubría el cielo alguna luz que le mostrase lo que había de hacer después de casada» (IV, 6, p. 671).

El después, para Periandro, se funde con la inmediatez del presente, para Auristela, por el contrario, lo seguro es que debe ser distinto de lo pasado. Y aquí, nuevamente, un nuevo guiño del narrador al lector atento pues al impugnar la sola posibilidad de que el pasado recobrado invada el tiempo posterior al matrimonio se expresa, por vez primera, el motor tabú de la fuga del terruño septentrional: el posible temple vengativo de un hermano mayor del prometido quien le habría birlado la esposa acordada en el enclave doméstico.

Por lo cual no toma tan desprevenido al público de la novela el que el último *tour de force* de la trama resida en que la heroína descubre, después de haberse sabido al borde de la muerte por los hechizos de la judía contratada por Hipólita, que la vida terrenal, por oposición a la religiosa, alarga la espera y dilata el tiempo de la fusión divina:

Querría agora, si fuese posible, irme al cielo sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dejas la parte que yo misma te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa. Déjame, señor, la palabra, que yo procuraré dejar la voluntad, aunque sea por fuerza, que, para alcanzar tan gran bien como es el cielo, todo cuanto hay en la tierra se ha de dejar, hasta los padres y los esposos. Yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejo es por Dios, que te dará a sí mismo, cuya recompensa infinitamente excede a que me dejes por él (IV, 10, p. 705).

Auristela, en síntesis, siente la urgencia del tiempo breve, lee el hiato existente entre el propio tiempo y su final, de ahí su insistencia en la figuración de este tránsito incierto con imágenes que potencian, contrariamente, la duración y un despliegue del tiempo mundano que alejan toda consideración del momento último («rodeos», «sobresaltos», «cuidados»). Meditación que, más llanamente, terminará reforzando, ante Antonio y Constanza tras la huida de Periandro, cuando exprese que «la compañía de Periandro no me ha de estorbar de ir al cielo; pero también siento que iré más presto sin ella» (IV, 11, p. 707).

Y es un signo que corrobora lo previo el que nuestra protagonista insista, en la confesión a su enamorado, en la lucha contra la propia «voluntad» pues

el tránsito que entrevé, desde una consideración mesiánica, lo es también de despojamiento y anonadamiento de la propia subjetividad. Pues en el vaciado de la esfera volitiva, libre de los contratiempos propios de la existencia seglar, el terreno propicio y más fértil para la intervención divina se abre en cada cual. De donde, en consecuencia, el énfasis en la velocidad que sería uno de los rostros conocidos del tiempo breve.

Pues el desafío de Auristela, ante la vida mesiánica, radica en comprender hasta qué punto la vocación mesiánica es revocación de toda vocación previa. Auristela, que tiene voluntad de desposar a Periandro, comprende que debe vivir como si no la tuviese. Apertura a una potencia que horada desde el interior lo preexistente y que se hermana, a la perfección, con el consejo paulino:

Os digo, pues, hermanos, el tiempo es corto; por lo demás, que los que tienen mujer vivan como no teniéndola y los que lloran como no llorando, y los que están alegres como no estándolo; los que compran como no poseyendo, y los que disfrutan del mundo como no abusando de él. Pasa de hecho la apariencia de este mundo. Deseo que no tengáis cuidados (1, Corintios, 7, 29-32).

IV

Una tercera variable, funcional a esta poética de las postrimerías en las que el tiempo parece contraerse para las criaturas de ficción en constelaciones significantes, diversas, pero bien cohesionadas, es la que se sigue de las enseñanzas de la peregrinación. Puesto que, en sintonía con la aculturación formal que recibe Auristela de los penitenciarios, porque «por haber nacido en partes tan remotas y en tierras adonde la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se requiere, tenía necesidad de acrisolarla en su verdadera oficina» (IV, 4, pp. 662-663), es posible leer, a lo largo de todas las peripecias compartidas con la comitiva constante u ocasional, un protocolo informal de aprendizaje *ex contrario*.

Palabras y acciones irán edificando, por adhesión voluntaria o repulsa, la velada subjetividad de la heroína cuyo protagonismo, a ojos de los lectores, empieza a ganar densidad en la medida en que su representación comienza a equilibrar la percepción comunitaria de su excelencia física y espiritual con un despliegue más seguro de su interioridad. Al punto que, si el libro II

marca la apoteosis de Periandro, el libro IV contará el delicado florecer de Auristela como criatura, núbil mujer que descubre, tras creerse destinada a un matrimonio humano, que también podría entrar en religión.

Y en este horizonte ampliado resulta medular la enseñanza *vitanda* que le tributará el destino de otra ocasional peregrina que, como ella, se ha visto asediada por múltiples pretendientes —unos legítimos y otros no—, alguien cuyo sino se ha precipitado por, irónicamente, terminar casada, una muy joven mujer que, por déficits propios, pero también pésimas coyunturas oficiará, en la marcha por España, Francia e Italia, de trágico espejo de lo que podría resultar la vida con un esposo humano. Pues claro, de un modo intermitente y a lo largo de toda la marcha terrestre de los libros III y IV, la historia de Luisa la talaverana oficiará de contrapunto degradado incesante del rumbo adoptado por los falsos hermanos peregrinos. Al punto que, como señalan Rey y Sevilla Arroyo (1999), puede pensarse que Cervantes apuesta por dramatizar, al modo lopesco, una historia secundaria con personajes bajos que refractan la acción principal. Aunque —justo es reconocerlo— la adopción de un modo alterno de estructuración narrativa no implique, necesariamente, comicidad.

Y este dato, por cierto, será clave medular, por cuanto lo que permite un registro rayano en lo burlesco —y con ello suscitar un efecto que desdibuje la censura moral— es que su integración a la historia de base se resuelva, continuamente, según puntos de vista reductivos y sesgados. Solo en el libro IV puede recuperarse, de un modo conclusivo, el registro de una órbita maculada que mima contrastivamente el derrotero aparentemente ejemplar de Periandro y Auristela.

A lo cual hay que agregar, también, cómo todo posible reconocimiento previo de este juego semiótico por parte de los lectores y del resto de la comitiva se ve condicionado por la ignorancia de las verdaderas identidades y motivaciones de los peregrinos. Lo que nos fuerza a reconocer que Auristela sería la única que podría sentirse progresivamente interpelada por el mal vivir de Luisa y sus consecuencias.

Por cierto, Luisa, como ella misma, estaba prometida a otro —Alonso/ Maximino—, pero la seducción monetaria del polaco Ortel Banedre convence a sus padres de desposarla con el extranjero. Es Luisa, también, quien se da a la fuga con su amor, tal como ella siente que lo está haciendo con

Periandro. De resultas de su huida la talaverana terminará encarcelada en Madrid, donde su enamorado fallecerá y ella será condenada al destierro. Y es muy posible, tal como reflexiona en Roma con Periandro, que la alternativa de regresar a Frislandia o Tule le resulte inviable. Al tiempo que el desamparo prostibular que pena en un mesón francés la talaverana, maltratada por un soldado español, quizás no sea muy diverso de la posible falta de arrimo que asusta, en sus cavilaciones por el futuro, a la heredera del trono septentrional.

Luisa, en verdad, es espejo que acompaña y podría anticipar la existencia de Auristela. Pues aun cuando la ilusión de sincronía se desprende, en parte, de la incorporación aleatoria de nuevas compartidas por esta figura desastrosa en la marcha de los peregrinos, no puede ignorarse, con todo, que el vértigo con el cual se figura su rapto erótico por Bartolomé el manchego la lleva a desprenderse y adelantarse a la marcha que están siguiendo los peregrinos. Con lo cual, finalmente, la recepción de malas nuevas, gracias a la carta que escribe el atribulado maletero desde prisión en Roma, deviene una posible auscultación al rostro abyecto de un futuro que podría llegar para Auristela. ¿No son, acaso, inquietantes estas primicias que la realidad le comunica?

El *omen* de Luisa parece sobrevolar a Auristela en la marcha que, por momentos ignorantes, comparten desde Talavera a Roma. Y entre ambas ciudades se tensa una sutil y delicada isotopía que viene a sugerir, en definitiva, que ambas dos están llamadas a figurar los dos rostros de Venus que, finamente, analizara Panofsky (2003) en la coordenada iconográfica. Puesto que si el inicio de este periplo acompasado puede leerse desde el momento en que los peregrinos llegan, cerca de Talavera, cuando los locales se aprestan a celebrar la fiesta de la Monda, que en otro tiempo «se celebraba en honor de la diosa Venus» (III, 6, p. 485) y ahora se conmemora en alabanza «de la Virgen de las vírgenes» (III, 6, p. 486), en el final del recorrido en Roma se insistirá en que las multitudes y su mismo hermano ensalzarán la belleza de Auristela cual otra Venus. Así, recordémoslo, un romano dirá al verla pasar que «la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas» (IV, 3, p. 658), en tanto que, en otra ocasión, Periandro le solicitará «Auristela, hermana, cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega y no nos deja ver por donde caminamos» (IV, 6, p. 673).

La disyuntiva de la protagonista no es menor: ser una Venus sensual, concupiscente, como lo ha sido la talaverana, o encarnar, en la medida de sus posibilidades, una Venus velada que gobierna un amor sublimado, intelectual y desprovisto de carnalidad. Alternativas polares que, desde su estancia en Roma, lucirán contrapuestas, también, por el resultado del cruce de tiempos y culturas. Ya que, si Luisa se asemeja a la gentil Venus de los paganos, Auristela tendrá la oportunidad, cual Venus velada, de remedar a la Virgen.

Ahora bien, uno de los aspectos más atractivos para esta lectura del registro de una doble concreción (sin velo/velada) de una misma identidad (Venus) es que nos alerta, en el diálogo de épocas pretéritas con coyunturas contemporáneas de la ficción, sobre el detalle de que, figurativamente, Luisa resulta ser, en el eje de la representación, tanto un registro próximo de su pasado, como el presente compartido, como un posible futuro de Auristela. Pues lo cierto es que, cuando encuentran a Ortel Banedre, todo lo que se sepa de ella será anterior a la diégesis del relato encastrado —de hecho ya habrá sido forzada a casarse y ya habrá resuelto darse a la fuga con Alonso, su amor—, cuando marchen por Francia será el único tiempo en que estén emparejadas e interactúen en forma directa, en tanto que, al llegar a Roma, la protagonista accederá al después de la separación de ambas cuando la talaverana se dio a la huida con Bartolomé y termina siguiendo, irónicamente, sus futuros pasos en la marcha a la «ciudad eterna».

Luisa, no casualmente, carece de un paciente narrador que la inmortalice paso a paso; lo que de ella se sepa serán fracturas del tiempo, en el eje de su vida, en las cuales, muy llamativamente, ha quedado fijada en posición de caída: será la adúltera fugitiva a quien Ortel busca para ejecutar, la prostituta arrepentida que dice anhelar la ocasión de una enmienda y termina desperdiándola por su torpe sensualidad, y quedará fijada, en la carta de Bartolomé, como la asesina del cónyuge que debería ser ejecutada en breve. Por todo lo cual no nos resulta arriesgado conjeturar que la evidente proximidad de la talaverana con Auristela depende del anhelo expresivo de señalar que Luisa es, en la ecuación narrativa, una prefiguración a la que debe atender, con toda claridad, la peregrina que experimenta el tiempo mesiánico.

En efecto, una de las particularidades del tiempo mesiánico y su vínculo con el tiempo cronológico es la noción de *typos*, figura o prefiguración (Auerbach, 1998). Pues gracias a esta noción, según el apóstol Pablo, todo evento

del pasado termina vinculándose con el tiempo presente. Y en esa relación tipológica, propia del mesianismo, lo acaecido, transformado en figura, termina encontrando en el futuro su cumplimiento.

El sentido profundo de este vínculo temporal es, entre otras cosas, el magisterio profundo de la historia sagrada, enseñanza posible porque el tiempo se contrae y coloca, uno junto al otro, pasado y futuro en el tiempo mesiánico que se experimenta. Pues, según expresa en 1, Corintios, 10, 6, «estas cosas sucedieron en figura de nosotros, para que no codiciemos lo malo, como ellos lo codiciaron».

Luisa, en más de una ocasión, será el pasado que alcanza a Auristela en su presente, como cuando pasan cerca de Talavera, y será también el futuro, que vuelve al presente de la lectura —transformada en escritura en una carta— porque ya es pasado su homicidio en Roma. Conjunto de paradojas temporales que a una catequizada Auristela no debería asombrar pues en la historia sagrada hay un sinfín de cosas «que fueron escritas para nuestra instrucción, para nosotros, para quienes las extremidades de los tiempos están una frente a la otra» (1, Corintios, 10, 11).

V

Que el desenlace del libro IV vehiculice como tercera constante de lo mesiánico la noción de prefiguración no debería asombrarnos. Puesto que, desde una perspectiva que analice una escritura *de senectute*, no puede soslayarse que la reescritura de lo propio es una de las *hexis* estético-expresivas típicas de lo tardío según el enfoque de lo más granado de la crítica en muy varios ingenios. Y Cervantes, en este punto, no es la excepción. Pues la historia de Luisa, la talaverana, puede ser interpretada como prefiguración para el sino de Auristela, pero también es, en todo el proceso de escritura, término de referencia para una reescritura, de tenor contrastivo, constante.

El ámbito de las reescrituras de la propia producción —como sabiamente lo expresa Juan Ramón Muñoz Sánchez (2018)— parece descollar en los más mínimos detalles del *Persiles*, al punto que no sería exagerado conjeturar que, en tanto texto pensado como legado para la posteridad, implica una infinita *variatio* de las fábulas conocidas por medio de la indagación de todos los

futuros no alcanzados por las resoluciones ya impresas en los volúmenes que había editado.

Los posibles futuros, los futuros que no fueron en las distintas historias o novelas escritas afloran por doquier y no puede callarse que, entre ellos, la personalísima historia de amor de Periandro y Auristela en el libro IV encuentra los ecos demorados del portugués enamorado del libro I y, también, la memoria de Isabela y Ricaredo, inmortalizados en *La española inglesa*. De forma tal que, si al leer el *Persiles* releemos múltiples otras ficciones que el alcalaíno imaginó, puede pensarse que el texto propone, por vía inversa, una reevaluación de la fragilidad de las elecciones humanas en el eje temporal en tanto y en cuanto toda opción vital clausura otras alternativas. De lo que se seguiría, entonces, la notoria y creciente preocupación obsesiva por el después. De forma tal que si múltiples pasados parecen pugnar en la resolución de un caso concreto en proceso de novelización, también se advierte, muy llamativamente, un trazo de escritura que aspira, ante la inminencia de un cierre, generar el efecto de una totalidad autosuficiente en, precisamente, la cuidadosa atención a los múltiples después que la trama había habilitado, los infinitos después que usualmente Cervantes dejaba fuera de foco pero que aquí, por el contrario, deben incorporarse en esta escritura atravesada por un tiempo compreso. Al punto que, si la prefiguración era una de las vías de expresión de la temporalidad mesiánica, no debe desatenderse que la recapitulación es la alterna. Porque en el tiempo mesiánico también se constata una abreviación de todas las cosas humanas o divinas, tal como se sostiene en Efesios 1, 10: «Por la economía de la plenitud de los tiempos, todas las cosas se recapitulan en el mesías, tanto las celestes como las terrestres».

Y ello nos interesa porque la recapitulación —en tanto dispositivo mesiánico— obra una jerarquización inequívoca del presente, porque en el ahora se actualiza un recuerdo que tiene que ver, precisamente, con la economía de la salvación. Y una de las marcas distintivas del libro IV es la posibilidad de leer esta compresión de tiempos a través de la infinidad de relatos retrospectivos, asumidos por criaturas secundarias, que, justamente, se focalizan en el después de los infinitos desvíos y separaciones que se novelan a propósito de un pletórico contingente de criaturas que habían sido parte de la narración en todos los libros previos.

En efecto, no nos asombran aquí los relatos retrospectivos como el que puede haber asumido Rutilio en el libro I para contar quién era y por qué lo encuentran en la isla Bárbara, relatos que ofician de memoria biográfica de todo cuanto importa hasta el momento del encuentro con los protagonistas en la fábula. Lo que nos interesa señalar como típicamente propio del libro IV es cómo múltiples pasados ya superados regresan a la consideración de los protagonistas a través de suplementos anecdóticos que llegan a conocerse por providenciales intervenciones y retornos de figuras secundarias que el lector debería haber creído olvidadas, abandonadas o desatendidas por el mismo vértigo conclusivo que informa la narración.

Marca expresiva según la cual, gracias a la recapitulación, el presente mesiánico que ausculta la finitud del tiempo se colma, pletórico, de infinitos después. Líneas de fuga que instauran, en la línea de tiempo, una sugestiva dinámica de carencia y plenitud. Pues los pasados de tantos que volverán a historiarse, recuperados desde el punto en que Periandro y Auristela ya nada pudieron saber de ellos porque se separaron, generarán el ilusionismo —en el tiempo de la escucha y al volverse relato— de que esos otros personajes sí han logrado acceder al futuro, al después que se ignora. En tanto que, en contrapartida, la carga de los peregrinos es siempre ser en presente. E importa señalar este cruce de perspectivas porque conduce a una jerarquización en la que el pensar mesiánico tributa: la idea de que todo lo pasado está contenido en el presente y que este vale no porque sea imposible acceder al propio futuro sino porque el presente es la condición de posibilidad para olvidar el tiempo, para reconocer un final y, de esa forma, acceder a la eternidad, instancia que no conoce pasado ni repetición y que, por tal razón, se desentiende del recuerdo.

El primer abordaje al dispositivo de la recapitulación tendrá lugar, tímidamente, cuando los peregrinos en busca de un *locus amoenus* donde pasar la tarde descubren que «todas aquellas hierbas manaban sangre» (IV, 2, p. 647). El territorio del duelo ha invadido la naturaleza y, para sorpresa de todos los peregrinos, los malheridos y desfallecientes serán el duque de Nemurs —relativamente próximo en la acción— y el ya olvidado príncipe Arnaldo. En esta ocasión, dadas las heridas que recíprocamente se generaron los contendientes, será un criado del duque quien inyecte, en el presente de los peregrinos, las impensadas consecuencias de la circulación de un retrato de

Auristela que habría llegado a manos de su señor en París. Este encastre — como bien puede advertirse— adosa sobre el presente de los peregrinos una potencial futura marcha a París que en Provenza no consideraron realizar y actualiza, en la hasta entonces serena comitiva, la velada rivalidad entre Periandro y Arnaldo potenciada por la enemistad pública entre el francés y el príncipe de Dinamarca.

La segunda recapitulación que se incorpora en el libro IV es una de las más llamativas y se centra en la gesta ignorada de Arnaldo que se expresa como un viaje de ida y vuelta desde sus confines. Una marcha a Dinamarca «donde apaciguó la guerra de su patria» (IV, 8, p. 693) y, a continuación, un prolijo hilván, profusamente documentado, del destino de Rutilio que abandonó la isla de las Ermitas para peregrinar a Roma, la suerte de las pescadoras y sus prometidos, el destino de Policarpa y Sinforosa, la mudanza a Inglaterra de Mauricio, Ladislao y Transila, la decisión de Leopoldio, rey de los dáneos, el sino de la isla Bárbara y, también, inexcusables menciones de los parientes de Periandro y Auristela a quienes, sin ser conscientes de ello, sobresaltaban en secreto con cada alusión.

Pero lo más llamativo de su marcha es que, a partir de la división de comitivas que ocurre al final del libro II, una septentrional y otra meridional, Arnaldo no sabrá el rumbo y el destino exacto que tendrían Periandro y Auristela y, sin embargo, proseguirá su retorno por, precisamente, los mismos enclaves que han visitado sus otrora compañeros de aventuras. De forma tal que se historia cómo, en la memoria de las gentes, el paso de los protagonistas septentrionales queda acrisolado como un inexcusable catálogo de hechos destacables.

Aunque, en verdad, la recursividad por todo lo ya narrado carece de impacto cierto en el desarrollo de la acción —muy poco de lo vivido será relevante para lo que de aquí en más suceda— a no ser, claro está, la emergencia renovada, en el fin de los tiempos de los protagonistas, del liminar antagonista erótico de la narración de la novela. Estos excesos noticiosos, respecto de los cuales los circunstantes oyentes en punto alguno se habían preguntado, previamente, por la ulterior suerte de todos los involucrados en el relato del danés, potencian, desde un punto de vista figurativo, la tesitura de la fusión de tiempos en el presente, propia de la coordenada mesiánica. Al tiempo que, en paralelo, por la dinámica de la recapitulación, se vuelve evidente que lo

único que subsistirá de toda esa abigarrada memoria es que Arnaldo no está dispuesto a darse por vencido, con lo cual su figura obra una focalización jerárquica y sumaria de lo que sí, realmente, contará para los enamorados.

El tercer retorno del pasado será, temáticamente, el más relevante, puesto que el diálogo de Seráfido está llamado a explicitar, por senda imprevista, el último y único punto que permanecía velado a la consideración lectora: quiénes eran Periandro y Auristela, la existencia del hermano mayor a quien estaba prometida la joven y, fundamentalmente, el hecho de que aquel, enamorado, también ha cruzado el mundo para dar con ella. Seráfido no precisa que Maximino busque venganza, tan solo busca poder desposar a Auristela. Y esta revelación se vuelve aún más crítica cuando se descubre que, próximo a alcanzarla —recordemos que está cerca de Nápoles—, contrae la mortal mutación.

La tercera recapitulación no será escuchada por Auristela o el resto de la comitiva y será Periandro quien se las refiera, *a posteriori*, en San Pablo extramuros. En forma complementaria, Periandro perderá el resto del relato porque opta, en mitad de la noche, por retornar a Roma para alertar a su prometida y falsa hermana. Esta mitad faltante —la narración lo explicitará claramente— le será ulteriormente referida por Rutilio en un cuarto gesto recapitulativo.

El relato, por cortesía hacia los lectores, prosigue como si Periandro siguiera escuchando entre el follaje y, en forma inversamente sintética, se omitirá la narración del momento de las finales revelaciones del sienés al príncipe de Tule. Datos que, probablemente, se minimizan porque se centran en las peculiaridades geográficas de los distantes reinos, diferencias que ni uno ni otro de los peregrinos necesitan que se les evoquen, aunque sí, por cierto, los lectores.

Esta modulación oscilante del tiempo en el libro IV, con recapitulaciones, pero también una prefiguración, emplaza a la protagonista en inequívoca centralidad. En el caso de las recapitulaciones es bien evidente que el mensaje que se recupera, en todos los casos, es la centralidad de Auristela y su efecto en el mundo, en la humanidad. Según el criado del duque es el motor inmóvil que vivifica el retrato y que infunde, a los duelistas, el desborde pasional necesario para, como los enamorados de Taurisa en la marcha septentrional, batallar a muerte por su conquista.

Para Arnaldo, evidentemente, Auristela es la única causa eficiente para fatigar todas las latitudes del universo recorrido en la accidentada peregrinación; ella es su norte y es guía que lo fuerza a remedar, melancólico, el recorrido por lo compartido. Y será la estela de su paso, como estrella fugaz perseguida, la que organice —desconocedor de todo previamente— una segunda peregrinación afanosa que se repliegue, a la perfección, por los pasos de la princesa en marcha hacia Roma.

¿Por qué, en todo caso, sería verosímil que en su progreso por el vasto y desconocido mundo meridional descanse o pase, siempre estratégicamente, por los mismos mesones, hogares o ciudades que antes ha conocido la comitiva de Auristela? ¿Por qué, en la fatiga de tantos días y noches de continuo camino, siempre podría retroalimentar su espíritu con las anécdotas de quien la precede si, en definitiva, el estar tras sus pasos no fuese la única explicación de su accionar?

Y en la recapitulación de Seráfido el lugar de la prometida de Frislandia no será divergente. Pues, cual cifra de la discordia primera, a través de conocimientos pictóricos, pero también visuales —conforme ya se ha referido en las dos recapitulaciones previas—, la belleza y honestidad de Auristela será el motor inmóvil que libere la industria de la reina madre de Maximino y Periandro.

Es cierto, con todo, que la cuarta recapitulación será estrictamente formal o que, en definitiva, podría considerarse un apéndice demorado de la tercera ya que allí solo se agregan las peculiaridades geográficas de Frislandia y Groenlandia. Lo que nos permite enfatizar cómo, por una u otra vía, todas las recapitulaciones versan, de un modo directo, sobre el impacto de Auristela en la vida de los seres circundantes. Efecto que resulta figurado, una y otra vez, como un salir de sí mismos, por parte de los enamorados. El duque de Nemurs, el príncipe Arnaldo y Maximino, el legítimo heredero del reino, arriesgarán sus vidas y dejarán la comodidad de sus enclaves para acortar la distancia con esa estrella que refulge en el propio firmamento erótico.

De lo que se seguiría que, si las recapitulaciones ofrecen un conocimiento directo de sí, de lo que puede y causa la propia imagen en los otros, la prefiguración de Luisa la talaverana aleccionará a Auristela de un modo alegórico y desviado, pues será el ejemplo de otra, potencialmente semejante a sí, que será llamada a leer para comprender la propia coyuntura y la índole de las

decisiones a adoptar cuando el final de la gesta fugitiva empiece a parecer un simple convencionalismo respecto de dónde y cuándo considerar que es justo pensar que todo ya ha acabado.

Este distanciamiento, finalmente, es emoción basal de la experiencia mesiánica, ya que, como sostiene una amplia variedad de teóricos, el reino mesiánico no es otra comunidad ni otro mundo del ya conocido, es el mismo reino en que moramos con un poco de distancia, un alejamiento operativo para experimentar el escurrirse del tiempo, para tomar cuenta, finalmente, del final y ordenar nuestro obrar en función de él. Detalle este que, en la lógica de la narración, se ve apuntalado por la única separación voluntaria de los enamorados. Dado que si en el final de libro I y durante el libro II se refería a los lectores cómo los dos penaron las separaciones en la peregrinación marina, alguna por las inclemencias naturales, otras por la violencia de la cultura, aquí, en Roma, Periandro la dejará sola, por vez primera, en toda la peregrinación. Apartamiento que, como los lectores saben, no se explicará por la fortuita asunción de quehaceres diversos — que sí ocurrieron a lo largo de todo el recorrido— sino, antes bien, por la necesidad de tomar distancia y pensar la respuesta amorosa que, en primera instancia, Auristela le ha tributado. Periandro partirá sin rumbo y Auristela temerá haberlo perdido.

VI

Nuestra lectura por los varios meandros por los cuales el libro IV da cuenta de una temporalidad mesiánica en el desenlace del *Persiles* quedaría trunca si, voluntariamente, desatendiésemos un particularismo muy propio de esta sección conclusiva cual es la constante incorporación de formas artísticas — literarias y pictóricas— que van jalonando y acompañando los distintos pasos y contingencias de los peregrinos. Al punto que, claramente, la narración parece susurrar, en su progreso incesante hacia la última plana de la novela, que todo arte resultaría ser, por definición, un tipo de praxis mesiánica, un ejercicio de constante negociación con el tiempo reducido en la que todo artista articula, limitaciones mediante, la ilusión de una totalidad que, a pesar de los esfuerzos, está llamada a ser un resto.

No es mi intención, en este caso, dar cuenta de las varias concreciones artísticas desperdigadas en la narración. Su análisis nos conduciría por las composiciones poéticas y las misivas íntimas de los libros I y II, por los comentarios metapoéticos sobre el arte de narrar —prioritariamente en los acápites del libro II—, por la emergencia de lo pictórico en el libro III y concluiría con la eclosión simultánea de todos estos ejes en el libro IV. Lo que mi lectura persigue, puntualmente, es constatar cómo los artefactos estéticos del libro IV apuntalan el eje de sentidos que venimos trabajando. Ya que aun cuando se pueda compartir que cada inciso estético merecería un análisis más pormenorizado, no puede callarse cómo muchas de las valoraciones que los personajes realizan de estas obras insisten, de uno u otro modo, en las aporías de lo temporal en todo arte.

La serie discursiva, por lo pronto, parecería la más idónea para plasmar o trabajar el fluir del tiempo frente a, por caso, esta problemática en lo pictórico. Y este enfoque del tiempo, claro está, se vincula con la posibilidad expresiva de figurar un todo. La prosa —en tanto macroforma— suele sucumbir al anhelo de totalidad y el eje del tiempo tiende a vertebrar el sucedáneo de lo que se desearía valorar como mimesis perfecta. La pintura, por el contrario, suele necesitar del ojo del espectador para decodificar lo que, por definición, luce comprimido. Puesto que aun cuando se acepte que hay estrategias figurativas en la plástica que apuestan por vertebrar la duración —usualmente escenas o apartes dentro de la totalidad pero también dípticos o trípticos que escenifican momentos diversos de una misma figura o historia sagrada o seglar—, es la colaboración del espectador la que enhebra y orienta el curso de un fluir del tiempo que parecería estático en la dimensión plana de lo pintado³².

En el libro IV, en un equilibrio que no parece azaroso, tres escrituras y tres imágenes acompañan la evolución de los acontecimientos y a ellos se les debe

³² Julia D'Onofrio (2019) en un volumen de muy reciente edición desgrana con fino criterio cuáles serían las coordenadas de la polémica simbólica figurativa en las *Novelas ejemplares* a partir de los protocolos estructurados en el «Prólogo» de la colección a propósito del retrato faltante del autor. Sobre esta moda editorial de los albores del xvii pueden consultarse los trabajos de Portús Pérez (1999), Sánchez Jiménez (2006 y 2011), Profeti (2000) y Brito Díaz (1996) centrados en su uso por parte de Lope de Vega en tanto que Cross (1995) es referencia inexcusable para la posición de Mateo Alemán.

sumar, enigmáticamente, dos museos. La primera serie, aquella de las palabras, es un conjunto cuya cohesión profunda se revela huidiza: el volumen de *Flor de aforismos peregrinos / Historia peregrina sacada de diversos autores*, los sonetos de alabanza y vituperio de Roma y la carta de Bartolomé el manchego. La segunda, en cambio, es mucho más precisa y elocuente en sí misma, el tríptico de retratos de Auristela: el primero mencionado es aquel por el que batallan el duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo, el segundo es la imagen alegorizada de Auristela en la calle Bancos en tanto que el tercero —primero en términos cronológicos por su factura— es el que había enviado la reina Eustoquia para enamorar a Maximino.

Los museos, finalmente, son dos, el dispuesto por un «monseñor, clérigo de la Cámara» (IV, 6, p. 676) que posee unas tablas donde se pintan «los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos» (IV, 6, p. 676) y, a renglón seguido, la lonja y camarín de Hipólita, la ferraresa, mundana galería que haría palidecer todos los palacios reales y que se presenta, en su abigarrada síntesis, como cifra ejemplar de todo lo celebrado en el arte pictórico.

La oscilación nominal con la que se presenta el primer ejemplar de la serie escrita es en sí misma ilustrativa. No solo por la sustitución léxica — que podría querer indicar la voluntad de expresar una equivalencia o, por el contrario, el anhelo de resignificar un título apresurado— sino también por la intención comunicativa de declarar, de forma más llana, el contexto productivo y los actores intervinientes.

En efecto, este volumen en proceso del cual el lector tiene noticia en el primer mesón donde descansan los protagonistas después de la mención de Acuapendente, se presenta como cómico tributo a la peregrinación por venir. Cada viajero debe estampar su máxima en un volumen que se irá conformando, cual libro de visitantes, con lo que cada cual sintetice, abrevie y compendie de sí mismo, su pensar, su conducta, su vida. Y es evidente que, al colaborar, todos dejan una memoria para el futuro, que reactualizarán los lectores, pero también los futuros pasajeros con los que tope el compilador.

La oposición *Flor / sacada de diversos autores* parece un despliegue preciso para testimoniar una deriva en los modos de titular obras colectivas. Las «Flores», «Espejos», «Mares» mucho más frecuentes en el medioevo que en sociedades posteriores donde se asienta el dispositivo de la autoría, solían ser

volúmenes —manuscritos o impresos— en los cuales los saberes o artificios transmitidos provenían de diversas fuentes.

Mas el conflicto emerge cuando se opone *aforismos peregrinos* a *Historia peregrina*, no solo porque la valencia léxica de ‘bizarro’, ‘poco frecuente’, ‘inusual’ se trasluce mucho mejor en la segunda opción, sino también porque el sema de ‘viajero devoto’ se ajusta más adecuadamente a la primera, pues, en definitiva, el compilador declara que apuesta a realizar un volumen de aforismos de peregrinos, no de cualquier tipo de sujeto.

Y se potencia aún más cuando la oposición se traslada al nivel de los géneros involucrados, pues lo más complejo de asociar es el despliegue mayestático del discurso de la «Historia» con el arte de la síntesis y comprensión propia de los «aforismos»³³. Es cierto, con todo, que sería posible interpretar ‘narración peregrina’ y descartar la valencia tipológica que precisaría el objeto del relato —la materia histórica—, pero esto es desalentado, plenamente, por el contenido de lo que se está compilando y su aleatoria organización.

Lo real, en definitiva, es que los peregrinos se cifran a sí mismos en esas escrituras mínimas. Y si bien es cierto que esto puede vincularse claramente con el auge del cultivo del género de los aforismos en el despunte del siglo xvii, en el momento de escritura del *Persiles*, aunque no encaje a la perfección con el horizonte de ambientación buscado para la fábula, creo que no debería desatenderse una de las resonancias más prístinas, y a la vez mejor difuminadas, del mesianismo paulino en el texto.

En efecto, Pablo comienza la *Epístola a los Romanos* con un versículo decididamente conceptual³⁴ del cual se seguiría, con toda exactitud, el programa

³³ Un abordaje ejemplar de la problemática, circunscrita a las particularidades de esta forma en el siglo xvii, es la que brinda Emilio Blanco (2006). Más centrada en el recupero de su cultivo por los autores contemporáneos españoles es la propuesta de Gutiérrez Pérez y Pérez Romero (2012). Bertrand (2016), con un corpus de referencias propias de la literatura francesa, indaga sobre los procesos retóricos de encastre en las novelas y las particularidades ideológicas de su empleo. Sobre este último aspecto hay aportes de valor de Bonhomme (2012), Lafond (1984) y Nemer (1976 y 1982).

³⁴ La propuesta de Agamben en su lectura del texto paulino pivotea sobre la centralidad programática del íncipit: «Según los usos epistolares de la época, Pablo comienza sus cartas con un preámbulo, en el que se presenta a sí mismo y nombra a sus destinatarios. Se ha señalado con frecuencia que el prescripto de la carta a los Romanos se distingue de los otros por su amplitud y contenido doctrinal. Nuestra hipótesis es más extrema: supone que cada

político teológico de la empresa mesiánica: «*Paulos doulos christoû Iesoû, kle-tôs apóstolos aforismenos eis evaggelion theotû*» («Pablo, siervo de Jesús mesías, llamado apóstol, separado para el evangelio de Dios»). Y no sería forzar la lectura admitir que en «aforismo» reverbera, en todo su esplendor, el *aphorismenos* utilizado por el apóstol. No, claro está, por una eventual etimología del término castellano sino, fundamentalmente, por la densidad significativa que le confiere a un pasaje de la novela.

Por cierto, la recta final de la peregrinación, aquella que iniciamos tras dejar Lucca en el inicio del libro IV, está toda ella teñida de mesianismo, de referencias al tiempo compreso y de sutiles indicaciones sobre la experiencia del fin, particularmente en el caso de Auristela, y no es un exceso considerar que todas las máximas legadas —en la estela de la recapitulación del tiempo— operan un recuerdo estratégico de quiénes han sido y de cómo esperan ingresar al más allá. Pues en cada aforismo escrito de improviso laten, acrisolados, todo lo sustantivo y definitorio de cada uno de ellos, el anhelo secreto de cómo desean pensarse «separados» para el nuevo tiempo.

El volumen de *Flor de aforismos peregrinos* contiene, supuestamente, múltiples contribuciones previas, pero las que se novelan se pueden agrupar en tres apartados bien precisos. Las primeras que se legan como ejemplo del arte en proceso son las de Luisa, la talaverana y la de Bartolomé, el manchego. Ofician de recordatorio de quiénes han sido, informan a los viajeros del sino ulterior y potencian, en la marcha incesante, el efecto prefigurador para la protagonista y los viajeros todos.

El segundo grupo son las escrituras mediante las cuales la novela muestra cómo participan los peregrinos en la propuesta del compilador. Allí se constata un perfilado subjetivo de corte genérico. Los hombres se piensan y se cifran en la dignidad beligerante, batalladora y en la pertenencia jerárquica que esta-

una de las palabras del incipit (comienzo) contiene en sí en una recapitulación vertiginosa (“recapitulación” es, como veremos, un término esencial del vocabulario mesiánico) de todo el texto de la carta, porque comprender su incipit significará comprender todo el texto». Y agrega, más adelante, a propósito de ciertas lecturas contrapuestas surgidas por puntuaciones diversas del original, que «será bueno no olvidar que desde el punto de vista sintáctico el versículo se presenta como un sintagma nominal único, absolutamente paratáctico, proferido en el único hábito de voz según el crescendo siguiente: *esclavitud, vocación, envío, separación*» (2000: 17-18).

blece la guerra en un mundo monogénico de príncipes y soldados, trazo en el cual se potencia la epicidad del *Persiles*. Las mujeres, en cambio, se redescubren en la tensión intergenérica del potencial vínculo con los hombres y se saben valoradas en tanto custodias de la propia honestidad. El punto aquí, no obstante, es que planea la temática matrimonial como piélagos inciertos ya que, si el azar puede incidir en la fortuna de la guerra de los hombres, también lo hace en los combates domésticos que enfrentarán las mujeres.

Esta polaridad se lee sin medias tintas en las cifras que construyen los protagonistas. Periandro sostiene «Dichoso es el soldado que, cuando está peleando, sabe que le está mirando su príncipe» (IV, 1, p. 643) mientras que, por el contrario, Auristela dirá «La mejor dote que puede llevar la mujer principal es la honestidad, porque la hermosura y la riqueza el tiempo la gasta o la fortuna la deshace» (IV, 1, p. 643). Y ello nos importa porque adelantan los dos focos problemáticos que la resolución de toda la peripecia tendrá que enfrentar: la sucesión dinástica —para la que Periandro no contaría, la biología ya ha dicho que no debe ser la cabeza mirada por el príncipe— y el valor de la honestidad de cara al contrato matrimonial.

En el tercer apartado, por último, ingresa a la narración un ejemplo que brinda el compilador de aquellos textos que ya sabe «de memoria de los que tenía allí escritos» (IV, 1, p. 644), ejemplo gracias al cual se potencia la utilidad de la empresa. Y no parece caprichoso el que la última máxima transcrita, antes de proseguir la peregrinación, sea la de «Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar en Castilla la Vieja, junto a Valladolid» (IV, 1, p. 644), cuyo mensaje puede resultar desdibujado por la perspectiva risueña de que fue retenido mentalmente por la graciosa firma pero que, por otra parte, encubre, sorpresivamente, un programa virtuoso focalizado en el presente: «No desees y serás el más rico hombre del mundo» (IV, 1, p. 644).

El futuro entrevisto en los aforismos mesiánicos se tiñe de clave neoestoica que preconiza la impasibilidad y el despojo, *hexis* gracias a la cual, en forma paradójica, se obtiene el señorío del mundo en el mismo momento de desprenderse y distanciarse de todo cuanto, infantilmente, se podría desear³⁵. Su

³⁵ Pelorson (2003) hace jugar el aforismo de Diego de Ratos como clave exegética que permitiría decodificar uno de los sentidos privilegiados de las novedades que el *Persiles* pondría: postular una narración que novela el deseo.

sentido, en contraposición con los aforismos que cada peregrino ya ha escrito, reverberará en la consideración de todos ellos en el resto de su marcha³⁶.

La segunda escritura —aunque se trate de un recitado improvisado— es el soneto de alabanza a Roma cuando la ciudad santa se deja ver por vez primera por la comitiva³⁷. Su interés para nuestra lectura también pende del tiempo ya que su composición, según expresa el anónimo peregrino que lo recita, es en respuesta a otro que, dos años antes, había ideado un «poeta español, enemigo mortal de sí mismo y deshonor de su nación» (IV, 3, p. 655). El soneto de alabanza dialoga con una ausencia, presencia fantasmática que la narración del *Persiles* no recupera, y en función de la cual se tematiza, ilusoriamente, el encomio de la pletórica concreción de todo lo bueno, bello y santo en la Roma que se estará por conocer³⁸.

«No hay parte en ti que no sirva de ejemplo / de santidad» (IV, 3, p. 655) sostiene la composición en su último terceto, mas la aclaración ulterior de una perspectiva alterna pone el foco en la prestidigitación verbal respecto de la totalidad y la imposibilidad de que todas las partes conformen, necesariamente, un todo, pues en la alabanza nada hay del vituperio³⁹. En ese tiempo presente en el que se anhela la fusión nutricia con la santidad de la urbe, la

³⁶ Una agudísima lectura del pasaje es la que propone Augustin Redondo (2012). Sobre la intención de Cervantes de compilar un volumen de aforismos la cita obligada es la introducción de Ruffinatto (1994).

³⁷ Sobre la funcionalidad de Roma y su imaginario en la época pueden verse los aportes de Canavaggio (2001) y de Alcalá Galán (2001).

³⁸ El análisis de Lara Garrido (1994) es el más sistémico y productivo. Romero (*Persiles*, IV, 3, p. 655, n. 4) recupera la problemática de la filiación autoral —¿Villamediana, Quevedo?— y encuadra su producción en el contrapunto ideológico que hacía de Roma tanto la figura del *caput mundi* cuanto la imagen de *sentina di peccati o cauda mundi*.

³⁹ Lo que sostiene ese hipotético texto fantasmático —que la filología reconstruye a partir de evidencias de la época pero no de certezas textuales— es bien claro: «Un santo padre electo a mojicones / en cuya creación votan lacayos, / de cuyas ceremonias los ensayos / causan espanto a todas las naciones, // sin religión trescientas religiones, / tres agujas asombro de los payos, / cuatro caballos que los partan rayos / porque no los adoren bujarrones, // un coliseo medio derribado, / duques de anillo, condes palatinos, / cortesanos comidos de carcoma, // tres calles solas para el desenfado, / putos y putas todos sus vecinos: / esta es, en suma, la triunfante Roma».

salvación incumbirá solo a un resto, a una parte, a los que creen en ella⁴⁰. Con lo cual la forma perfecta del soneto resultará tan insuficiente y mínima como los aforismos previos para decir la totalidad de los peregrinos.

Finalmente, el pasado compreso emergerá, capítulos más tarde, con la carta de Bartolomé el manchego. Entre los aforismos y esta nueva concreción de la escritura, se anudan las firmas⁴¹. Pues de la de «Diego de Ratos» se pasará a la del «desdichado Bartolomé Manchego» (IV, 5, p. 666).

Su misiva comprime la vida de los dos fugitivos eróticos y ese desvío se ve potenciado por el vértigo confluyente de tantos y tan varios enemigos en el infausto presente romano. Luisa no puede huir de su pasado, al punto que la ilusión de un futuro diverso se aleja por la emergencia en su presente de su pasado con Ortel y con el soldado español que la había llevado a Francia. La carta, en verdad, es el tiempo compreso de la culpa y el error y es la mejor lección para comprender que todo presente que se precie necesita de conductas diversas. Amonestación mesiánica que jerarquiza el obrar y el plano de la acción.

Las tres escrituras focalizan tiempos distintos (futuro, presente y pasado respectivamente), mas pivotean todas ellas en la emergencia de un presente diverso, lo único que, sustraído del devenir, sería propio del pensar mesiánico. Las tres, además, se personalizan en tanto obras de sus autores y esta jerarquización de la praxis humana ayuda a visualizar, en el progreso de la narración del *Persiles*, la creciente atención, a la hora de concluir, sobre la necesaria profundización de dos identidades protagónicas cuyos perfiles habían sido esfumados, estratégicamente, en la experiencia de lo desconocido que una repetitiva marcha les propiciaba.

⁴⁰ Agamben (2000) hace jugar la noción de «resto» a la hora de interpretar las valencias y sentidos en la *Carta a los Romanos* del término aforismenos. En su lectura el pasaje paulino que evoca es el que sostiene «En el tiempo presente se ha producido un resto» (*Romanos*, 11, 5).

⁴¹ Téngase presente, al evaluarse el efecto contrapuntístico de potenciales burlas e insoslayables veras, que la mixtura e imposible resolución de un sentido dominante sería, según Said (2009), uno de los vectores definitorios de toda praxis artística tardía. Pues nada sería más ilusoriamente totalitario que el anhelo de una síntesis o el triunfo de un único modo como clave exegética. La posición de estos autores que meditan su vejez y la concreción de la finitud sería también que la vida los ha adoctrinado en la limitación humana y en la imposible resolución de los conflictos o miradas contrapuestas.

VII

La serie de retratos de Auristela comienza cuando los peregrinos abandonan la vía Francígena para refugiarse en «una cercana selva que a su mano derecha se descubriría» (IV, 2, p. 647). E importa, a su respecto, que el narrador precise que se lo encuentra «pendiente de la rama de un verde sauce» (IV, 2, p. 647) puesto que potencia no solo la simbología de muerte y resurrección con la que el árbol resulta asociado en la cultura occidental, sino también el motivo del *salix babylonica* cuyo arranque, en la cultura cristiana propiamente dicha, comienza en el Salmo 137, que refiere el sufrimiento de los judíos cautivos y la nostalgia por Sión⁴².

Resulta sugerente, además, que Auristela tarde en reconocerse a sí misma como el modelo representado —«rostro de una hermosísima mujer y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato» (IV, 2, p. 647)— y que, a continuación, se insista en que

No podía pensar Auristela quién, dónde o cuándo pudiese haber sido sacado su rostro, ni se acordaba Periandro que el criado del duque de Nemurs le había dicho que el pintor que sacaba los de las tres francesas damas sacaría también el de Auristela con no más de haberla visto que, si de esto él se acordara, con facilidad diera en la cuenta de lo que no alcanzaba (IV, 2, pp. 647-648).

El segundo retrato hará una aparición sorpresiva cuando, tras ser catequizada y paseando por Roma, los protagonistas toman la calle Bancos y observan, súbitamente,

en una pared della un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta. Y apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso en duda de conocerlo (IV, 5, p. 672).

⁴² Sobre la reescritura del motivo en san Juan de la Cruz, véase el análisis de Gaitán (1978).

En consonancia con su perfeccionamiento espiritual, Auristela no tiene inconvenientes en reconocerse como la modelo de un cuadro transido de alegorismo. El rostro que le había resultado de compleja decodificación en el primer retrato se vuelve llano en esta formulación plástica de pretensiones significantes:

—¿Qué significa —respondió Auristela— haberla pintado con corona en la cabeza y los pies sobre aquella esfera, y, más, estando la corona partida?

—Eso, señora —dijo el dueño—, son fantasías de pintores o caprichos, como los llaman. Quizás quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecáis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero (IV, 5, p. 672).

Del tercer retrato será muy poco lo que sabremos y ello, entre otros motivos, porque solo existe, en la narración, como artefacto contado por Seráfido en su confesión nocturna a Rutilio. Cabe inferir que, quizás, Auristela haya tenido oportunidad de ver el traslado de su imagen al haber sido, precisamente, el único para el que habría modelado. Por lo cual el segundo de los narrados será, en verdad, el último.

Los tres se hermanan, con claridad, en el señalamiento de los efectos que generan en quienes lo contemplan. Maximino, sin conocerla personalmente, ordenará que «la regalasen y la guardasen para su esposa» (IV, 12, p. 716), el duque de Nemurs y Arnaldo sublimarán sus violentos deseos por la princesa retándose a duelo por el cuadro y un escenario de compraventa semejante referirá el vendedor del modelo alegorizado de la princesa.

A diferencia de la serie de escritos, los retratos transforman a la protagonista en objeto y la aleccionan, eficazmente, sobre uno de los peligros no considerados a la hora de emprender la fuga en Tule: el hecho de que al peregrinar muchos quedarán prendados de ella, que su imagen puede ser fetichizada como la deriva pictórica en el libro IV lo demuestra y que esas imágenes, en definitiva, implican una enajenación de su individualidad. Aspecto que es claro cuando se escenifican las pugnas —con armas o dineros— para poseerla, pero que se redescubre asimismo en el hecho de que no esté claro nunca que ella haya autorizado tales traslados, tales apropiaciones de su aura.

Este fenómeno merece resaltarse porque, aunque Periandro procure ponerle coto al desmadre de espectadores que su hermosura genera sugiriéndole a Auristela que se vele al salir de la morada romana, tal decisión será tardía —pues el daño ya se ha hecho— y no se debería desatender hasta qué punto potencia la ulterior ilusión de la clausura. Porque los retratos, su multiplicación enloquecedora por cauces y vías siempre impredecibles, y la potenciación de reacciones desmedidas por parte de conocidos o anónimos contempladores, solo apuntalarán la seguridad del resguardo.

Y un detalle conclusivo es que, por oposición al resto, el alegórico en su ausencia de referencialidad mimética sí le brinda un programa de individuación subjetiva alterna. La fantasiosa imagen de Auristela con media corona y pisando un mundo insuflan al vendedor comentarista la posibilidad de augurarle a la princesa, cual profeta, su futuro real: será reina y gracias a su belleza conquistará el mundo.

Estos dichos, que podrían interpretarse también como galantería incontenible, hacen que esta imagen de Bancos se oponga, también, en lo temporal. Puesto que al haberse procurado representar una suerte de abstracción, el empleo de la fisonomía femenina de Auristela debe ser pensada desprovista de los accidentes típicos de la edad y, asimismo, desligada de una coyuntura de modelado puntual. Por lo cual Auristela luce eterna y no se ve representada por ninguna limitación temporal. Y este mismo cuadro, además, integra todo su cuerpo. Los otros, según refiere el texto, solo serían retratos.

Ahora bien, frente a esta serie de tres imágenes de Auristela, la narración da cuenta, igualmente, de la existencia de dos museos. El de los poetas ilustres por venir no es visitado, pero sí es narrado por el mismo poeta peregrino que había dicho el soneto en alabanza. Del conjunto de tablas solo ha podido ver dos figuras anunciadas —Tasso y Zárate— y se debería creer en las propiedades mágicas de esas representaciones con la capacidad de vaticinar el arte por venir. La lonja y camerino de Hipólita⁴³, por el contrario, solo atiende al pasado, aunque, en este caso, no se llegue a individualizar ninguna figura y su encomio se articule, puntualmente, por medio de la mención de

⁴³ Alcalá Galán (2016) plantea que en el museo de Hipólita se esboza una teoría de la representación artística.

los plásticos antiguos y contemporáneos cuyas producciones han sido coleccionadas.

La serie pictórica —como sucede en otras obras cervantinas— pierde la contienda ante la palabra. El mundo por venir —parecería sugerir el texto— solo conoce poetas épicos. Y difícil se nos vuelve admitir que ante la inminencia del cierre del texto el narrador no bascule, nostálgico, ante lo que podría ser su legado, lo único que franquearía los límites del tiempo y le permitiría pervivir en el más allá⁴⁴.

Meditar que un Cervantes ya muy enfermo le confiera este privilegio a quienes sigan los moldes épicos —cuando el *Persiles* es, según la crítica, un diálogo bien fructífero con esta forma culta— es, como mínimo, una hipótesis bien viable cuando toda la narración se apresta a concluir, cuando los incisos metapoéticos comienzan a desaparecer y la fábula, por sí misma, deberá enfrentar las complejidades de figurar el final.

¿Qué es lo que queda cuando el libro IV comienza a concluir? ¿Hacia dónde se dirigirá el desenlace de una fábula transida de mesianismo? ¿Qué es lo que se logra focalizar, en definitiva, con la figuración del tiempo que resta?

VIII

Una de las consecuencias más evidentes de la llegada a Roma y de la catequización ya concluida es que subvierte, veladamente, las tensiones argumentales que permitían la cohesión del relato de los peregrinos. En efecto, haber cumplido el voto realizado logra que el tiempo sobreviniente y la dilatación de la estancia en el destino final vacíe de motivaciones evidentes la permanencia de los peregrinos en la «ciudad eterna».

Y esto es lo que determina que, a partir del capítulo 7, el libro IV jerarquice la trama erótica que, usualmente, quedaba postergada por la preeminencia de las aventuras. El viaje aplazaba decisiones y volvía natural la disposición

⁴⁴ Mercedes Blanco (2004) ofrece lúcidas indagaciones sobre la problemática del género en el texto, al tiempo que indaga el proyecto de escritura que se proponía el alcaíno para su última novela. En esta línea es que recupera el aporte de Nadine Ly (2003) sobre la centralidad del debate en torno a la verosimilitud para una ajustada apreciación del texto.

a la espera de los enamorados y los engañados pretendientes o, incluso, las evidentes tramoyas para que el recorrido resultara abortado, como cuando se detienen en la corte del rey Policarpo. En Roma, en cambio, todo mutará, porque ya no hay excusas para postergar una elección.

Por ello no hay que ignorar que las tensiones surgidas por los rivales eróticos resultarán desplazadas, en barroca torsión, por la estratégica emergencia de pruebas y asechanzas a los protagonistas. Pues si Auristela y Periandro no clarifican que no son hermanos y que, además, están peregrinando para ocultar el amor que los une, lógico resultará que se rice el argumento incorporando el acoso brujeril que encarga Hipólita, por haber sido rechazada por Periandro, y la experiencia de la pérdida de la salud y la belleza, al borde de la muerte, de Auristela⁴⁵.

Y allí, en verdad, muta la perspectiva del relato, pues no es arriesgado pensar que, al recobrar providencialmente la salud, Auristela termine creyendo que preferiría ordenarse puesto que, en síntesis, ha hecho experiencia de la decrepitud de la vida. Resulta evidente, en verdad, que Periandro se retira de la situación de cortejo cuando escucha de su enamorada su voluntad de seguir a Dios. La narración, en ese punto, aborta lo que podría haber sido la contienda y rivalidad con el príncipe Arnaldo, el único de los pretendientes que resiste, como el enamorado Periandro, la prueba de la fealdad y la salud exangüe de la princesa. Pero el texto nos reserva otra sorpresa.

En efecto, la fuga melancólica del príncipe de Tule, que suscita dudas en la heredera del reino de Frislandia y su pulsión por hallarlo, podría haberse ordenado hacia un feliz reencuentro de los enamorados, mas allí, claramente, emerge lo que ningún lector podría prever. Pues la aparición de Maximino trastoca, súbitamente, todos los potenciales desenlaces del relato. Es claro, los lectores no consumirán una triste historia en la que la protagonista abandona a su enamorado por preferir ordenarse como religiosa ni, tampoco, disfrutarán de las mieles providenciales que el arrepentimiento de la enamorada podría haber suscitado en el atribulado Periandro.

⁴⁵ Sobre los hechizos que aquejarán a Auristela, al igual que el presunto verosímil de la hechicería judía y morisca que habilitaría tales prácticas mundanas, consúltese Cruz Casado (1992), Andrés (1997), Díez Fernández y Aguirre de Cárcer (1992) y Fine (2019).

La ficción apuesta por hacerle saber a los lectores que toda la peregrinación fue, en verdad, una gran mentira. Pues todos podían, veladamente, gozar el fruto de estar mejor informados que los otros personajes respecto del amor que los protagonistas tanto se esforzaron por ocultar del Septentrión a Roma, pero ninguno de ellos puede ignorar que lo revelado por Seráfido no sea una verdad de difícil atenuación o usual enmascaramiento ficticio. Pues la aventura que se les hizo gozar no ha sido otra que la inusual y poco loable estrategia por medio de la cual un segundón se escapa con la princesa prometida a su hermano heredero del reino.

Y esta evidencia, con toda claridad, es lo que Periandro no puede desatender cuando ya estaba dispuesto a cejar en su cortejo por el amor a Dios de Auristela. Hecho que, además, desdibuja la ilusión de autonomía con la que Auristela soñaba:

pidió consejo a Auristela y a los demás de lo que haría, porque de la condición de su hermano el príncipe no podía esperar ningún blando acogimiento. Pasmóse Auristela con las no esperadas nuevas: desaparecieron en un punto así las esperanzas de guardar su integridad y buen propósito como de alcanzar por más llano camino la compañía de su querido Periandro (IV, 13, p. 723).

Maximino, en verdad, tiene pésima prensa en la novela. La madre lo infravalora, aunque batalle por la protección del reino:

Finalmente, Eustoquia habló a Sigismunda, encareciéndole lo que se perdía en perder la vida Persiles, sujeto donde todas las gracias del mundo tenían su asiento, bien al revés del de Maximino, a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible. Levantóle en esto algo más testimonios de los que debiera y subió de punto, con los hipérboles que pudo, las bondades de Persiles (IV, 12, pp. 716-717).

Seráfido, más honesto, reconoce que Periandro era, para él, un hijo y nuestro segundón, de creer a la voz narrativa, no escatima comentarios y sugerencias negativas que puedan predisponer al auditorio inmediato y, por supuesto, a los lectores todos.

Aunque, en efecto, ¿qué «blando acogimiento» cabría tributarle a aquel que, supuestamente, so pretexto de la custodia de la enamorada que tiene

prometida, se aparta con ella por el mundo por dos largos años? Y remárquese, además, que según el relato del «ayo suyo» (IV, 12, p. 715), Maximino no dudaría, en punto alguno, de la lealtad del hermano menor. Su mayor desasosiego se sustentaba en el debilitamiento del vínculo que debería guardarle su prometida por la distancia, el tiempo y la experiencia del mundo. Maximino, aunque se nos diga lo contrario, no estaría mal predispuesto para con Periandro, aunque la narración insista en que los lectores debemos percibir este peligro supletorio.

Y ello es central porque desplaza el meollo de la problemática latente a una falsa cuestión caracterológica y porque, además, coadyuva a resaltar, tras el intento de asesinato que padecerá Periandro a manos de Pirro, el calabrés, un agravio insoslayable a la fábula erótica cuya resolución favorable, con independencia de la verdad ya conocida, el ingenuo lector debería seguir esperando.

Pues claro, la simpatía generada o la habituación a determinada compañía no cuenta para la disolución de una componenda matrimonial ya acordada por dos casas reales soberanas. Y esto es lo que, criteriosa, Auristela advierte en su fuero interno. Si Maximino llega vivo a San Pablo extramuros y desea desposarla, debería aceptar. Carece de margen alguno para expresar, indócil, su voluntad de entrar en religión, pues la princesa Sigismunda, que no la experimentada Auristela, debe honrar los acuerdos parentales asumidos cuando resultó enviada a Tule.

Y análoga distorsión supondría, también, la atención al virulento y efec-tista ataque al segundón de Frislandia puesto que, a decir verdad, que siga vivo para enfrentar a Maximino no auguraría una sencilla y cómoda concesión amorosa del heredero a la novedad de que Persiles, el segundo en la línea sucesoria, desea la prenda amorosa guardada para el primero. Y esto, por más que incomode al público de la novela, el narrador ya lo deja entrever pues al describir la gravedad del cruel ataque previo recibido por Periandro concederá que el golpe fue «más mortal en la apariencia que en el efeto» (IV, 13, p. 724).

Pero ello no implica, sin embargo, que el narrador ceje en la sucesión de calibrados puntos de vista que permiten, sorpresivamente, alargar más el suspenso e incidir, novedoso, en percepciones diversas de aquello que, en verdad, debería primar y valorarse en el desenlace de una trama que, al

menos supuestamente, se adecua a los estándares sociales imperantes. Y esta tensión alterna de la ficción adopta dos cauces insoslayables.

El primero será la figuración de Periandro moribundo en los brazos de Auristela cual renovada *Pietà* vaticana, grupo escultórico de Miguel Ángel Buonaroti que, sin ninguna duda, deberían haber disfrutado en su visita romana nuestros peregrinos⁴⁶. Periandro —se nos hará creer— será como el Cristo muerto, cadáver cuidado por la Virgen tras el descendimiento y en virtud del cual se afianzaría, especialmente en la Edad Media, el motivo del lamento mariano ante el Hijo que ha aceptado su destino en beneficio de todos los pecadores.

El segundo, cohesionado al previo, será el recupero estratégico de los pensamientos de Auristela. Y aquí, ciertamente, primará la humanización de su persona antes que, por el contrario, la aceptación resignada, en la estela de la sensibilidad de la *mater dolorosa*⁴⁷. Pues Auristela piensa en su fortuna, en el hiato de libertad que tuvo cuando peregrinó desde el norte a Roma y en el que creyó seguir teniendo cuando albergó la expectativa de que podría elegir lo que prefiriese: la religión antes que el casamiento. Y ello importa aquí porque se les hará saber a los lectores que había cambiado de opinión, que había reconsiderado su negativa, pero que ya es tarde:

Pero, ¡mirad los engaños de la variable fortuna! Auristela, en tan pequeño instante como se ha visto, se vee otra de lo que antes era: pensaba reír, y está llorando; pen-

⁴⁶ Téngase presente que el emplazamiento actual de la *Pietà* en el Vaticano no es el sitio primigenio donde había sido colocada. La centralidad que hoy tiene fue resultado de un traslado del grupo escultórico entre 1749 y 1750. Originariamente, en tiempos de Cervantes, de sus criaturas de ficción y de los lectores primeros, había resultado colocada en la capilla de santa Petronila, cuyo emplazamiento primigenio había sido adyacente a San Pedro. En el siglo XVI, por el resultado de la devoción que mereció y mientras se emprendían las reformas del Vaticano, los restos de la santa mártir resultaron reinscritos en el extremo superior del lateral derecho, cerca de la cúpula. En lo que respecta al relato del *Persiles* debe tenerse presente que esta hipótesis no afecta las coordenadas de verosimilitud puesto que entre las actividades devotas y turísticas de todos los peregrinos el recorrido de las siete iglesias se complementaba, usualmente, con la visita de las tumbas de los mártires egregios y más renombrados. Petronila era una de ellas.

⁴⁷ Sendos motivos, el del Cristo muerto y el de la *mater dolorosa*, son objeto de dos exquísitas lecturas de Julia Kristeva (1987 y 1995).

saba vivir, y ya se muere; creía gozar de la vista de Periandro, y ofrécese a los ojos la del príncipe Maximino, su hermano, que, con muchos coches y grande acompañamiento, entraba en Roma por aquel camino de Terrachina (IV, 14, p. 725).

Maximino se ha hecho presente y su llegada marca, en el eje del tiempo en fuga continua en el que vivían los peregrinos, que ya es tarde. Que el final ha llegado y que, sin que nadie se haya percatado de lo contrario, el tiempo compreso en cuyo después Auristela tenía tantas dudas, ya ha pasado. Puede rememorar «lo que antes era» y puede distanciarse, reflexiva, de todas las experiencias en que se supo viva y en el eje del tiempo, pero el acto final, en el que los dos hermanos, en algún momento, deberían verse los rostros, ha llegado. De nada servirá que siga reflexionando, morosa, sobre cómo es la experiencia del tiempo, porque el distanciamiento se ha quebrado. Ahora, muy a su pesar, todo será vértigo.

Y lo que menos se imagina es que, al bajar del coche, Maximino terminará ocupando el crístico lugar del cuerpo muerto que antes usurpaba su hermano: «Dejóse caer del coche sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda y, en su imaginación, también reina de Tile» (IV, 14, p. 726).

El narrador no precisa cuándo Periandro deja de estar tan mal como para seguir postrado en los brazos de su amada, pero la sustitución de hermanos prepara a los lectores ávidos para el magistral desenlace, uno en el cual, por la vía más impensada, se termina de apuntalar el cometido de tan recurrentes figuraciones de un tiempo mesiánico, tiempo sustancialmente diverso cuyo cumplimiento penderá de las sabias últimas palabras de Maximino:

—De vuestra honestidad, verdaderos hijos y hermanos míos, creo que entre vosotros está por saber esto. Aprieta, ¡oh hermano! estos párpados y ciérrame estos ojos en perpetuo sueño y con esotra mano aprieta la de Sigismunda y séllala con el sí quiero que le des de esposo, y sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean. El reino de tus padres te queda; el de Sigismunda heredas; procura tener salud y góceslos años infinitos (IV, 14, pp. 726-727).

Maximino sacraliza un tiempo nuevo, pauta sorprendentemente las condiciones de posibilidad de un nuevo *eón*, habla como sacerdote que, en las

postrimerías propias y del tiempo compartido con los personajes, adquiere vigorizado en posición autorial de artífice, la capacidad de fundar, allende sus límites, la infinitud del tiempo en el que su gesto se perpetúe. Maximino encuentra en el despojo de sí —la memoria de su preeminencia, las vanas expectativas, todo a lo que renuncia— la posibilidad de que con el «perpetuo sueño» su tiempo finito mute en eternidad.

Maximino, como su nombre parece sugerirlo, ha mutado, mesiánicamente, de más en menos, pero en ese apocamiento⁴⁸ reside, como decía san Pablo, su inusitada potencia: «cuando soy débil, entonces soy poderoso» (2 Corintios, 12, 10). Y aquí, claro está, se impone el reconocimiento de las claves políticas que este mesianismo entraña pues lo cierto es, de seguirse los mundanos ejemplos que pueblan el *Persiles*, que los moribundos no ceden a la prerrogativa de desposar y aquí, notoriamente, Auristela no llegará a Periandro como viuda —como ocurrirá con el sino de Constanza—.

Maximino abjura de una preeminencia que, culturalmente, se funda en la primacía sanguínea, dato este que permite una lectura de doble sentido de la expresión «la sangre que estás derramando», pues si bien Periandro está tinto en sangre, también puede indicar que su desposorio implica, también, derramar la sangre, liberarla, dejarla correr.

Y si es sintomático que la sangre liberada sea uno de los testigos convocados en la autoinmolación que Maximino proclama postrero, no menor es el detalle de que se convoquen en auxilio y respaldo de la libre decisión adoptada «los amigos que te rodean», pues se recupera con ellos el sentimiento de comunidad que el pensar mesiánico defendía, el mentado resto que accede a la transformación sustancial del propio tiempo. Pues el *Persiles* también propone una renovada política de la amistad, isotopía legible, desde el mismo

⁴⁸ «*Saulos qui et Paulos* contiene pues una profecía onomástica que debía tener una larga duración. La metanomasia realiza ya el intransigente principio mesiánico, sólidamente enunciado por el Apóstol, según el cual en los días del mesías lo débil y de poca entidad —cosas que por así decirlo no existen— prevalecerán sobre las que el mundo considera fuertes e importantes (1 Corintios, 1, 27: “Dios ha escogido lo débil del mundo [...] para confundir a los fuertes [...] las que no son para hacer inactivas las que son”). El tiempo mesiánico separa el nombre propio de su portador, que de ahora en adelante solo puede tener un nombre impropio, un apodo. Después de Pablo todos nuestros nombres no son más que *signa*, sobrenombres» (Agamben, 2000: 21).

«Prólogo», cuando Cervantes se despide, moribundo, de quienes quedarán de este lado cuando él mismo ya se intuye con un pie en el más allá⁴⁹.

El libro IV se cierra con entierro y casamiento y con una boda que ni el más fanático habría creído viable de saber de antemano los pormenores traumáticos del desenlace, gesto en el cual, al menos parcialmente, se despeja la incredulidad con que se censuraba, en la apertura, la coincidencia de bautismo, matrimonio y entierro y la licitud de un enlace tan arrevesado.

Y en movimiento igualmente impensado se clausura la ficción diciendo que los tiempos y lugares del comienzo y el final se hermanan, que en ese mágico hiato donde alfa y omega se enfrentan toda creación está llamada a perpetuarse y se afirma, con vigor que desafía a la muerte humana, que el mayor legado de Cervantes es, en la estela de su constelación imaginaria, aprender a creer en la ficción. La modernidad y los tiempos futuros a él le deben esta nueva alianza.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *El tiempo que resta. Comentario a la «Carta a los Romanos»*, Madrid, Trotta, 2006.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «Vida y escritura a vuelapluma: la llegada a Roma de los peregrinos y el final del *Persiles*», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 25-34.
- «Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: “Pinturas valientes” en el museo de Hipólita/Imperia», *e-Humanista / Cervantes*, 5, 2016, pp. 1-25.
- ANDRÉS, Christian, «Erotismo brujeil y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Anales Cervantinos*, 33, 1997, pp. 161-175.
- ARMAS WILSON, Diana de, «The Histrionics of Exorcism: Isabela Castrucha», en *Allegories of Love. Cervantes' «Persiles and Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 200-247.
- ARMSTRONG ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

⁴⁹ Sobre la política de la amistad en el último «Prólogo» de todas las producciones cervantinas, consúltese Gerber (2018).

- «Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el *Persiles*», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. de Carmen Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 15-32.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- BATAILLON, Marcel, «Cervantes y el matrimonio cristiano», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 238-255.
- BERTRAND, Stéphanie, «L'aphoriste dans le roman, une figure d'autorité?», *CONTEXTES*, 18, 2016, pp. 1-13.
- BLANCO, Emilio, «De la sentencia al aforismo. Renacimiento y Barroco», *Quimera*, 267, 2006, pp. 20-25.
- BLANCO, Mercedes, «Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*, 91, 2004, pp. 5-39.
- BONHOMME, Marc, «Rhétorique de l'aphorisme et parole totalitaire», en *Repenser le langage totalitaire*, ed. de Victor Klemperer, Paris, CNRS, 2012, pp. 241-254.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «*Odore enecat suo*: Lope de Vega y los Emblemas», en *Literatura Emblemática Hispánica (Actas del I Simposio Internacional, La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, ed. de Sagrario López Poza, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 355-377.
- CANAVAGGIO, Jean, «Cervantes y Roma», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 53-63.
- «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès», *E-Spania*, 18, 2014, consultado el 6 de marzo de 2019.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Nacional, 1976.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.
- CRÉMOUX, Françoise, «Le pèlerin au XVI^e siècle. Images de l'autre accepté et refusé», en *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, ed. de Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1991, pp. 107-119.
- *Pélerinages et miracles à Guadalupe au XVI^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.

- CROSS, Edmond, «La puesta en escena del sujeto cultural: estudio semiótico de un retrato de autor», en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997, pp. 103-117.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Auristela hechizada: Un caso de maleficia en el *Persiles*», *Cervantes*, 12, 2, 1992, pp. 91-104.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio y Luisa Fernanda AGUIRRE DE CÁRCER, «Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*», *Cervantes*, 12, 2, 1992, pp. 33-62.
- D’ONOFRIO, Julia, «De Dorotea a Isabela Castrucha (*Persiles*, III, 20-21)», en *Don Quijote en Azul 10*, ed. de Julia D’Onofrio, Clea Gerber y Noelia Vitali, Tandil, Unicen, 2018, pp. 75-81.
- *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las «Novelas ejemplares»*, Buenos Aires, Eudeba, 2019.
- EGIDO, Aurora, «Los trabajos en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 2003)*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 17-66.
- FINE, Ruth, «Etnia y género en la representación de las hechiceras en el *Persiles*: entre la condena y la resistencia», en *Cervantes en el Septentrión*, ed. de Randi Lise Davenport e Isabel Lozano Renieblas, New York, Idea, 2019, pp. 121-133.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- *Cervantes’ Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- GAITÁN, José Damián, «San Juan de la Cruz: un canto en tierra extraña. Exégesis y actualidad de un romance», *Revista de Espiritualidad*, 37, 1978, pp. 601-621.
- GARGANO, Antonio, «Contra la “concepción progresiva de la historia”: barbarie y civilización en los primeros capítulos del *Persiles*», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 121-127.
- GERBER, Clea, «“Que yo me voy muriendo”: temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del *Persiles* de Cervantes», *Hipogrifo*, 6, 2, 2018, pp. 131-140.
- GRILLI, Giuseppe, *De senectute. Cervantes último*, Roma, Aracne, 2016.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, Regina y Juana PÉREZ ROMERO, «El cultivo del aforismo en España», *Analecta Malacitana*, 35, 1-2, 2012, pp. 169-177.
- KRISTEVA, Julia, «Le *Christ mort* de Holbein», en *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 117-149.

- «*Stabat Mater*», en *Historias de Amor*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1995, pp. 209-231.
- LAFOND, Jean, «Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles», en *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu*, ed. de Jean Lafond, Paris, Vrin, 1984, pp. 101-123.
- LAPESA, Rafael, «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*», en *Homenaje a Cervantes*, ed. de Francisco Sánchez Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, vol. 2, pp. 365-388.
- LARA GARRIDO, José, «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes (texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*)», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. de Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. 2, pp. 643-654.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- «“Mar sesgo, viento largo, estrella clara” o la metáfora de la nave de amor en el *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, pp. 299-308.
- LOZZI GALLO, Lorenzo, «Apulia en la literatura escandinava medieval», *Plurimondi*, 7, 14, 2014, pp. 9-44.
- LY, Nadine, «Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantès ou: de l’invention d’un resort romanesque», *Les langues Néo-Latines*, 327, 2003, pp. 39-72.
- MAGOUN, F. P., «Nikulás Bergsson of Munkaþverá, and Germanic Heroic Legend», *The Journal of English and Germanic Philology*, 42, 2, 1943a, pp. 210-218.
- «The haddeby and Schleswig of Nikulás of Munkaþverá», *Scandinavian Studies*, 17, 5, 1943b, pp. 167-173.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «*El mejor de los libros de entretenimiento*». *Reflexiones sobre «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional»*, de Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2018.
- NEMER, Monique, «1760-1820: de l’aphorisme didactique à l’aphorisme poétique», *Cahiers d’histoire littéraire comparée*, 1, 1976, pp. 77-90.
- «Les intermittences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l’évolution d’un genre», *Studdi francesi*, 78, 1982, pp. 484-493.
- ORTIZ ROBLES, Mario, «El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes», *e-Humanista / Cervantes*, 5, 2016, pp. 413-425.
- PANOFKY, Erwin, «Amor sacro y Amor profano», en *Tiziano. Estudios sobre iconografía*, Madrid, Akal, 2003, pp. 117-122.
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes enjuicia su obra: desviaciones lúdico-críticas», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de «Locos Amenos». Memorial Maurice Molho*, ed. de Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas, Salamanca/Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 423-442.
- REDONDO, Augustin, «El episodio del libro *Flor de los aforismos peregrinos* en el *Persiles* (IV, 1): tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1, 2012, pp. 115-132.
- REY, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO, «Introducción a Cervantes», en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey, Madrid, Alianza, 1999, pp. I-LXI.
- REYRE, Dominique, «Estudio onomástico», en Jean-Marc Pelorson, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 95-127.
- ROIG, Adrienne, «De la vida de Manuel de Sousa Coutinho al “triste y no imaginado suceso” del portugués que murió de amor en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 2003)*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 879-898.
- RUFFINATTO, Aldo, ed., Miguel de Cervantes, *Flor de aforismos peregrinos*, Madrid, Edhasa, 1994.
- SAID, Edward, *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate, 2009.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- VILA, Juan Diego, «“Daré fin a mi cuento con darle al de mi vida”. Manuel de Sosa Coitiño, las existencias precarias y la coordinada mortuoria en el *Persiles*», en *El Siglo de Oro español en Mendoza: recorrido por la obra cervantina y la de otros escritores áureos desde la mirada de especialistas nacionales y extranjeros*, ed. de Magdalena Nállim y María Lorena Gauna Orpianesi, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2017, soporte electrónico.
- «Las moribundas del Septentrión: éxodo y defecciones genéricas en el primer libro del *Persiles*», en *Cervantes en el Septentrión*, ed. de Randi Lise Davenport e Isabel Lozano Renieblas, New York, Idea, 2019, pp. 281-295.

- «“Con las ansias de la muerte”. El aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. de Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña/Madrid, Universidade da Coruña/Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE)/Universidad Autónoma de Madrid/Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS)/Queen Sofía Spanish Institute/SIELAE, 2019, pp. 813-827.
- ZERARI-PENIN, Maria, «Fleurs de cimetière. Réflexions sur l’oeuvre ultime, le “style de viellesse” et le “style tardif”», *E-Spania*, 18, 2014, consultado el 6 de marzo de 2019.

SOBRE LOS AUTORES

DAVID ÁLVAREZ ROBLIN es actualmente profesor titular en la Université de Picardie Jules Verne-Amiens (Francia). Anteriormente fue miembro de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos de la Casa de Velázquez (Madrid). Sus campos de investigación principales son las continuaciones literarias en la literatura áurea y la recepción del *Quijote* en Francia en la primera mitad del siglo XVIII.

JOSÉ MARÍA BALCELLS es catedrático de la Universidad de León (España), de la que se ha jubilado como docente. Es autor de diversos estudios y ediciones sobre escritores del Siglo de Oro, entre ellos fray Luis de Granada y Francisco de Quevedo. Acerca de poesía española del siglo XX ha publicado ediciones críticas de la poesía de Rafael Alberti, Miguel Hernández y José Corredor Matheos, así como varias monografías, entre ellas *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda* (1998), *Voces del margen. Mujer y poesía en España* (2009), *Miguel Hernández, espejos americanos y poéticas taurinas* (2012), *Las palabras de la bahía. Estudios sobre Rafael Alberti* (2013) y *Los desvelos de Isis. Sobre poetas, poemas y poesía* (2014). En 2016 reunió sus estudios acerca de la epopeya burlesca en su libro *La epopeya burlada. Del «Libro de buen amor» a Juan Goytisolo*. De 2020 es su libro *Miguel Hernández y los poetas hispanoamericanos y otros estudios hernandistas*.

ANTONIO CORTIJO OCAÑA es catedrático de Literaturas Romances Medievales y de la Temprana Modernidad. En su trabajo analiza las estructuras ideológicas y tensiones que han forjado la modernidad a ambos lados del Atlántico y en las culturas de la península ibérica y Europa. Estudia temas como la construcción de nación, poder, propaganda e ideología, religión y economía en la Edad Media tardía y la modernidad temprana hasta el siglo XVIII, así como en general el tema del humanismo y su relevancia en la construcción

de las naciones modernas. Es autor de unas 55 monografías y ediciones sobre historia religiosa, teoría literaria, construcción de la leyenda negra, teatro renacentista, ficción sentimental, Lull, Lope de Vega, Calderón, sor Juana Inés de la Cruz, etc. Es fundador y director de *eHumanista* (www.ehumanista.ucsb.edu) y director del Center for Catalan Studies (UCSB), así como miembro de la Reial Acadèmia de Bones Lletres (Barcelona).

YANGYOU FANG es alumna del programa de doctorado de español y portugués de la Princeton University. Su campo de estudio son las literaturas y culturas sino-hispanas y del Pacífico español (1521-1815). Sus intereses principales se centran en la historia de las misiones en China y en la producción de artes y diccionarios multilingües en Filipinas y China.

RUTH FINE es catedrática y directora del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Se especializa en la literatura del Siglo de Oro español, con énfasis en la obra de Cervantes y en la literatura de conversos. En estas áreas ha publicado libros y más de 120 artículos. Entre los primeros: *Una lectura semiótico narratológica del «Quijote»* (2006); *Cervantes y las religiones* (en colaboración con S. López Navia, 2008 y 2019); *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro* (en colaboración con I. Arellano, 2010); *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges* (en colaboración con D. Blaustein, 2012); *Lo converso. Orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)* (en colaboración con M. Guillemont y J. D. Vila, 2013); *Recreaciones bíblicas cervantinas* (2014); *Eros, Family and Community* (en colaboración con J. Kaplan, Sh. Peled e Y. Rinon, 2018); *The Relevance of Regions* (en colaboración con G. Press y A. Kacowicz, 2019). Actualmente se desempeña como presidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas y vicepresidenta de la Asociación Internacional de Cervantistas. En 2013, la Corona española le concedió la encomienda de la Orden del Mérito Civil por promover el conocimiento de la literatura hispánica. En 2016, la Real Academia Española la nombró académica correspondiente. Es también doctora *honoris causa* por la Universidad de Navarra.

CHRISTINA LEE es profesora titular del Departamento de Español y Portugués de la Princeton University. Es autora del libro monográfico *The Anxiety of*

Sameness in Early Modern Spain (2016), editora de la colección de ensayos *Western Visions of the Far East in a Transpacific Age (1522-1657)* (2017) y *Reading and Writing Subjects in Medieval and Golden Age Spain: Essays in Honor of Ronald E. Surtz*, con José-Luis Gastañaga (2016). Es también la editora de las ediciones críticas de *Los mártires de Japón* de Lope de Vega (2006) y de *The Spanish Transpacific, Between East and West, 1521-1821: A Reader of Primary Sources*, con Ricardo Padrón (2020). Ha publicado asimismo trabajos historiográficos y de crítica literaria sobre la temprana modernidad española en múltiples revistas, entre ellas: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Hispania*, *Comedia Performance*, *Bulletin of Spanish Studies* y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Es coeditora de la serie de libros de Amsterdam University Press titulada «Connected Histories in the Early Modern World», junto con Julia Schleck.

WOLFRAM NITSCH es catedrático de Literatura Francesa y de Literaturas Hispánicas en la Universität zu Köln donde dirige el Centro de Mediología y de Estudios sobre la Modernidad (MeMo). Sus principales áreas de investigación son la prosa francesa del siglo xx, la literatura española del Siglo de Oro y la narrativa argentina moderna, así como la mediología, la antropología literaria y la teoría del espacio. Acerca de la literatura áurea, escribió el libro *El teatro barroco como campo de juego* (2018), y editó los volúmenes *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen* (2008, con Bernhard Teuber), *Artificios* (2016, con Christian Wehr) y *La comedia cómica de Calderón* (2017, con Wolfram Aichinger y Simon Kroll). De 2014 a 2018 dirigió un proyecto de investigación sobre los terrenos baldíos en el cine y la literatura moderna. Actualmente está trabajando en un libro sobre ficciones vehiculares.

EDUARDO OLID GUERRERO, licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga y doctorado por la University of California (Davis), se especializa en literatura española de los Siglos de Oro, teatro, historia del pensamiento político, diplomacia secreta, anglohispanismo y literatura de viajes. Además de varios artículos en revistas como *eHumanista*, *Anales Cervantinos* o *Cervantes*, es autor de la monografía *Del teatro a la novela. El ritual del disfraz en las «Novelas ejemplares» de Cervantes* (2016), y editor principal del volumen *The Image of Elizabeth I in Early Modern Spain* (2019). Estable-

ció el Simposio Cervantino del Noreste de Estados Unidos y es miembro vitalicio de la Cervantes Society of America, de la Asociación de Cervantistas, así como miembro regular de la asociación Renaissance Society of America y de Premodern Diplomats Network. Es profesor asociado en Muhlenberg College (Allentown) desde 2009.

ISAAC CANTON es candidato a doctor en Lenguas y Literaturas Romances por Harvard University. Entre sus intereses se encuentran la cultura material, los estudios urbanos y los estudios sobre el sonido. Es miembro del consejo de redacción de las revistas *Malatesta* y *Criticismo*.

CHUL PARK, exrector de la Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros de Seúl, es traductor de la obra cervantina al coreano y académico correspondiente de la Real Academia Española.

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ es catedrático de Literatura Española e Hispanoamericana en la Université de Fribourg, en Suiza. Ha sido profesor visitante e investigador en diversas universidades (Basilea, ENS Lyon, Colonia, Harvard). Sus principales áreas de investigación son la literatura y cultura hispánica de la temprana modernidad de ambos lados del Atlántico y la literatura hispanoamericana del siglo xx. Es autor de los libros *El diagnóstico de la humanidad por Mateo Alemán: el discurso médico del «Guzmán de Alfarache»* (2005), *«El apando» de José Revueltas: una poética de la libertad* (2006), *Ensayos de literatura mexicana y española (De «La Celestina» a José Revueltas)* (2007), *Historia adoptada, Historia adaptada: la crónica mestiza del México colonial* (2019, con H. Costilla Martínez) y *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo* (2019). Asimismo, realizó las ediciones críticas de la *Ortografía castellana* y de los *Sucesos de don fray García Guerra* (2014) de Mateo Alemán. Ha editado numerosas obras colectivas entre las que destacan: *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas* (2007, con M. Oyata), *«El aura de la voz»: problemas y nuevas perspectivas en torno a la oralidad y la escritura* (2011), *Discursos de ruptura y renovación: la formación de la prosa áurea* (2014, con Ph. Rabaté), *Mateo Alemán: estudios críticos sobre la vida y la obra* (2016), *El «Quijote» de 1615: dobles, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles* (2016, con A. Cortijo y G. Illades), *Semblanzas del deseo en las*

letras áureas (2016, con Ph. Rabaté) y «*El llano en llamas*», «*Pedro Páramo*» y *otras obras* (2017, con P. A. Palou), *Sor Juana y su lírica menor* (2018), *Cronistas mestizos* (2018, con H. Costilla Martínez), «*Yo no le trocaría con otro escudero*»: *Sancho Panza ante la crítica* (2019) y *Cervantes transatlántico / Transatlantic Cervantes* (2019, con P. A. Palou). Ha escrito múltiples artículos sobre literatura medieval, áurea, colonial y mexicana.

STEPHEN RUPP enseña Literatura Española y Comparada en University of Toronto. Ha publicado estudios sobre el drama áureo y la teoría política, la recepción de textos latinos en el Renacimiento, y la representación de la guerra y la vida militar en las obras de Cervantes. Le interesan en particular los géneros de la literatura áurea y sus interrelaciones con la historia social e institucional. Sus investigaciones actuales se enfocan en los usos cervantinos de los géneros canónicos de Virgilio: la poesía pastoril, geórgica y épica. Su libro más reciente es *Heroic Forms: Cervantes and the Literature of War*.

ADRIÁN J. SÁEZ, profesor de Literatura Española en la Università Ca' Foscari Venezia, es doctor por la Universidad de Navarra (2013) y la Université de Neuchâtel (2017), ha trabajado en la Universität Münster y en la Universität Heidelberg (Alemania), gracias, respectivamente, al Premio Horstmann y a una *mercator fellowship*. Se ha ocupado de Calderón, Cervantes, Lope y Quevedo, así como de la relación entre la literatura y el arte, la geografía y la diplomacia, entre otras cosas. Algunas de sus publicaciones son *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo* (2015), *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro* (2019) y las ediciones de *La devoción de la cruz* de Calderón (2014), *Pedro de Urdemalas* (2016), las *Poesías* (2016), *La tía fingida* (2018), la *Información de Argel* (2019) y los *Entremeses* (en prensa) de Cervantes.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ es doctor por la Universidad de Salamanca (2001) y por Brown University (2004), y se especializa en literatura española de la Edad Media y del Siglo de Oro, particularmente en la obra poética de Lope de Vega. Ha sido profesor en las universidades de Brown, Miami, Ámsterdam, París X (Nanterre) y Ginebra. Desde agosto de 2012 ejerce como catedrático en el Institut de Langues et Littératures Hispaniques de la Université de Neu-

châtel, departamento que dirige. Tiene más de cien artículos sobre diversos temas (especialmente literatura del Siglo de Oro) y ha dirigido proyectos de investigación en ámbitos nacionales e internacionales. Ha publicado monografías sobre la respuesta española a la leyenda negra (*Leyenda Negra* 2016), sobre la actividad diplomática de Saavedra Fajardo (*Saavedra Fajardo y la Confederación Helvética*, 2014), sobre los usos de la pintura en la obra de Lope de Vega (*El pincel y el Fénix*, 2011), sobre la imagen que Lope proyectaba de sí mismo (*Lope pintado por sí mismo*, 2004) y sobre la figura de García de Paredes (*El Sansón de Extremadura*, 2004). Asimismo, ha publicado una biografía de Lope de Vega (*Lope. El verso y la vida*, 2018) y diversas ediciones críticas, como *El Zarco* (de Ignacio Manuel Altamirano, 2016), *Romances de juventud* (de Lope de Vega, 2015) y *Romances de senectud* (de Lope de Vega, 2018), la *Parte XVIII* (de Lope de Vega, 2019), *Textos náuticos* (de Eugenio Salazar, 2018), *Piratas de la América* (de Alexandre O. Exquemelin, 2013), *La cena del rey Baltasar* (de Calderón de la Barca, 2013), *La Raquel* (de Luis Ulloa y Pereira, 2012), *Arca-dia, prosas y versos* (de Lope de Vega, 2014), *Isidro. Poema castellano* (de Lope de Vega, 2010), *La Dragontea* (de Lope de Vega, 2007), *Rimas sacras* (de Lope de Vega, 2006). Tiene en prensa ediciones de *La Gatomaquia* (de Lope de Vega), *Beltraneja* (anónimo) y *Rimas y otros versos* (de Lope de Vega).

JUAN DIEGO VILA es doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires, ámbito en el cual, desde 1992, desarrolla sus labores docentes y de investigación. Es profesor titular regular en la carrera de Letras, director de equipos de investigación colectivos, becas y proyectos doctorales de graduados en esa misma institución y en el CONICET. Obtuvo la plaza de *chair visiting professor* de la Universidad Hebrea de Jerusalén y resultó convocado como profesor visitante en la Universidad de La República, en la Universidade de São Paulo y en la Université de Amiens Jules Verne. Entre sus publicaciones pueden mencionarse: *Para leer a Cervantes y Para leer el «Quijote»* (1999 y 2001) coeditados con Alicia Parodi, *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del «Quijote»*, con prólogo de Augustin Redondo (2008), *El «Quijote» desde su contexto cultural* (2013), *Lo converso. Realidad social y orden imaginario en la literatura española (siglos XIV-XVII)* (2013) coeditado junto con Ruth Fine y Michèle Guillemont y, también con esta última, *Para leer el «Guzmán de Alfarache» y otros textos de Mateo Alemán* (2015).

El carácter global de la obra cervantina reside en aspectos que se evidencian constantemente: la distribución mundial de sus lectores; la variedad de metodologías desde las que se la estudia; la profundidad misma de los textos, atractivos en todos los contextos culturales. *Cervantes global* ilustra la naturaleza heterogénea, multinacional y dialéctica del cervantismo con contribuciones de estudiosos de universidades de Alemania, Argentina, Canadá, Corea del Sur, España, Estados Unidos, Francia, Israel, Italia y Suiza, en una muestra de la vivacidad del cervantismo mundial.

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ es doctor en Lenguas y Literaturas Románicas por Harvard University y ha ejercido su labor docente en esa y otras universidades de prestigio, entre las cuales se halla la Université de Fribourg (Suiza), en la que detenta la cátedra de Literatura Española e Hispanoamericana. Destacado cervantista, entre sus libros se hallan *El diagnóstico de la humanidad por Mateo Alemán: el discurso médico del "Guzmán de Alfarache"* (2005), *"El apando" de José Revueltas: una poética de la libertad* (2006), *Ensayos de literatura mexicana y española (De "La Celestina" a José Revueltas)* (2007) y *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo* (2019), amén de diversas ediciones críticas y ediciones de obras colectivas, entre las cuales sobresale *"Yo no le trocaría con otro escudero": Sancho Panza ante la crítica* (2019).

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ es doctor por la Universidad de Salamanca y por Brown University, y se especializa en literatura española medieval y del Siglo de Oro, particularmente en la obra de Lope de Vega. Ha trabajado en Miami University y la Universiteit van Amsterdam, y ha sido profesor invitado en la Université de Genève y la Université de Paris-Nanterre. Desde 2012 es catedrático de Literatura Española en la Université de Neuchâtel. Es autor de diversas monografías sobre la literatura áurea, amén de cuarenta ediciones críticas y ediciones de obras colectivas. Entre sus monografías, destaca *Lope de Vega: el verso y la vida* (2018); entre sus ediciones críticas, *La Gatomaquia* (2022).

