PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE

PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / *Biannual online journal*

http://www.parolerubate.unipr.it

Fascicolo n. 8 / Issue no. 8

Dicembre 2013 / December 2013

Direttore / Editor
Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee
Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)
Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)
Roberto Greci (Università di Parma)
Heinz Hofmann (Universität Tübingen)
Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)
María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)
Diego Saglia (Università di Parma)
Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff
Maria Elena Capitani (Università di Parma)
Nicola Catelli (Università di Parma)
Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 8) / External referees (issue no. 8)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Antonio Gargano (Università di Napoli Federico II)
Sagrario López Poza (Universidade de A Coruña)
Michel Moner (Université de Toulouse Le Mirail)
Guillermo Serés (Universitat Autónoma de Barcelona)
Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Progetto grafico / Graphic design
Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi
Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010
© Copyright 2013 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cervantes

EL ROBO QUE ROBASTE. EL UNIVERSO DE LAS CITAS Y MIGUEL DE CERVANTES
bajo la dirección de Aurora Egido

Presentación 3-14

Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes
AURORA EGIDO (Universidad de Zaragoza) 15-32

Juegos dialógicos del discurso cervantino: la palabra de los clásicos antiguos
LÍA SCHWARTZ (The Graduate Center – The City University of New York) 33-49

Citas caballerescas apócrifas en el "Quijote"
MARÍA DEL CARMEN MARÍN PINA (Universidad de Zaragoza) 51-67

Itinerarios textuales del "Quijote" en América (siglos XVII a XIX)
EVA MARÍA VALERO JUAN (Universidad de Alicante) 69-79

Tras las huellas de Pierre Menard. "El Quijote" en el microrrelato hispanoamericano
ROSA PELLICER (Universidad de Zaragoza) 81-95

Cervantes e l'Italia. Un furto di parole in corso
MARIA CATERINA RUTA (Università degli Studi di Palermo) 97-124

Presencia y función de la palabra cervantina en la literatura alemana. Breve aproximación diacrónica
CARMEN RIVERO IGLESIAS (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) 125-139

Citations cervantines en France
JEAN-MARC PELORSON (Université de Poitiers) 141-157

Knight-Errantry. Code Word and Punch Line in Edmund Gayton´s "Festivous Notes on Don Quixote" (1654 and 1768)
CLARK COLAHAN (Whitman College – NWLC, Walla Walla / Washington) 159-169

"Miró al soslayo, fuese y no hubo nada". Fortuna y actualidad de un verso cervantino
JOSÉ MONTERO REGUERA (Universidad de Vigo) 171-186

El yelmo de Mambrino: del cartón a la cerámica
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense) 187-195

Cervantes y su intertextualidad española
ALBERTO BLECUA (Universidad Autónoma de Barcelona) 197-219

Cervantes, robador de palabras. Una pequeña bibliografía
JOSÉ MONTERO REGUERA (Universidad de Vigo) 221-231

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

AURORA EGIDO

PRESENTACIÓN

"Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?"
San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*

Con un título sacado de unos versos pleonásticos del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, presentamos un conjunto de estudios dedicado a las 'palabras robadas' cervantinas. El reclamo no es casual, pues Cervantes fue buen lector de la poesía sanjuanista, y aunque la mencionada cita se refiera a la sustracción del corazón herido, lo cierto es que la transformación de los amantes también puede extenderse al plano literario. Por otro lado, la idea platónica del corazón robado tiene mucho que ver con el desdoblamiento de la escritura y con la atracción que todo autor siente, como buen amante de las palabras, yendo a la búsqueda y caza de ellas por el ancho campo de las obras ajenas para hacerlas suyas.

Los versos sanjuanistas conllevan, como los de John Donne en *The Message*, ese misterio erótico entre robar y ser robado que también alcanza a la historia de la literatura, ya hablemos de fuentes, influencias, recreaciones, citas o incluso plagios. El caso de Cervantes es, en ese sentido, desbordante, no sólo por cuanto asimila de autores, géneros y

estilos anteriores, tanto clásicos como modernos, sino por la influencia de sus obras, particularmente el *Quijote*, a lo largo del tiempo y en las literaturas más diversas. Su estela ha trasvasado siglos y fronteras hasta convertirse en el libro más universal escrito en español.

Los trabajos aquí reunidos componen un sutil tejido sobre el juego de dar y tomar elevado a materia artística, que incluye también aspectos sobre la recepción. Decía Gracián que "las lenguas son las llaves del mundo" y es evidente que, a través de ellas, don Quijote, gracias a las traducciones, ha tenido todas las puertas abiertas, transformándose en un personaje imperecedero. En *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, decía Umberto Eco que "Traducir quiere decir entender tanto el sistema de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua".[1] Aunque "dire la stessa cosa in un'altra lingua"[2] no deje de ser una ilusión, lo cierto es que todo traductor aspira a ello, al igual que los autores tratan siempre de decir otra cosa diferente a lo ya dicho, incluso cuando parten de 'lo ya dicho', generando novedades en el proceso.

Cervantes, como buen humanista, siguió, desde *La Galatea* al *Persiles*, el dictado de los modelos, pero tendió a transformarlos, de modo que las palabras, los géneros, los asuntos, los argumentos o los conceptos imitados parecieran genuinamente suyos. No es por ello extraño que partamos más adelante de la distinción entre *robar* y *hurtar*, tratándose de un autor que nunca adornó gratuitamente con frases ajenas el texto propio, y que, cuando lo hizo, fue por causa pertinente y de manera natural. En ese sentido, Cervantes se acercó a Sánchez de las Brozas, cuando alabó a Garcilaso por su manera de trasladar sentencias y versos de otros poetas "a

[1] Cf. U. Eco, *Es lo mismo o no?*, en "El País", 2 marzo 2008. Véase Id., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

[2] Cf. *ibidem*, p. 9.

su propósito",[3] y con tanta destreza, que, al hacerlo, ya no parecían ajenos sino propios.

Por otro lado, el *Quijote* es tal vez el mayor exponente de las mil y una caras que ofrece la autoría y la paternidad auténtica de la obra propia en el sentido moderno. Con él nos encontramos ante un claro ejemplo de aquella polifonía intertextual que reclamara Julia Kristeva frente al concepto mimético de repetición. Claro que dicha *intertextualidad* se fue convirtiendo también en *interoralidad*, como prueba el acervo de frases sacadas de la obra de Cervantes que la gente ha asumido como patrimonio común sin saber a veces su verdadero origen. Se produce así un auténtico oxímoron entre lo oral y lo escrito, como el analizado en la épica homérica por Christos Tsagalis.[4]

No olvidemos que, como señala José Montero Reguera, Cervantes se hizo proverbial en el español del siglo XIX y todavía lo sigue siendo en el XXI, cuando, ya lexicalizadas, muchas de sus frases se han convertido en moneda corriente del español entre los hablantes, incluidos los políticos. Y otro tanto ha ocurrido en otras lenguas como el francés, según demuestra más adelante Jean-Marc Pelorson, quien hace además todo un homenaje a esa preciosa niña llamada Antonomasia que Cervantes sacó en el capítulo XXXVIIII de la Segunda Parte del *Quijote*. Aunque Francia no sea parangonable con la importancia de Italia en la obra cervantina, más allá de algunos personajes y pasajes o de los aforismos y fórmulas existentes en sus novelas, Cervantes, gracias a la riqueza de las traducciones, se caracteriza por haber dejado en el país galo algunas marcas tan curiosas como las antonomasias "un don Quichotte", "D(d)ulcinée", "M(m)aritorne"

[3] Cf. A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992, vol. I, p. 16.

[4] Véase Ch. Tsagalis, *The Oral Palimpsest. Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*, Harvard, Harvard University Press, 2008.

o la frase “laisser temps au temps” (“dejar tiempo al tiempo”), que empleara François Mitterand.

Es asunto de evidente calado que se da también en otras lenguas, donde (como ocurre también en el español) algunos personajes cervantinos y sus frases se han lexicalizado sin que los usuarios hayan leído el libro. Por esa y otras razones, no deja de ser relevante que el *Quijote*, surgido, entre otras cosas, de la parodia del romancero hispano y de un cuantioso sustrato oral, haya devuelto con creces lo que recibió, sirviendo al enriquecimiento del español hablado en España y América, y al de otras lenguas.

Alberto Blecua, en su amplio rastreo de las citas directas y alusiones tomadas de los autores españoles, cuenta cómo Cervantes las encajó a las mil maravillas en sus propias obras, mostrando hasta qué punto la literatura, como la materia, ni se crea ni se destruye, únicamente se transforma. El catálogo de fuentes se ofrece así como un conjunto de afluentes que van a dar al río caudal cervantino para alimentar a su vez nuevos y renovados textos.

Las obras de Cervantes se configuran actualmente en el espacio virtual como un crisol de citas casi infinito que Internet clasifica por imágenes y conceptos aplicables a cualquier ocasión: *Dios*, *tiempo*, *deseo*, *libertad*, *tristeza*…, formando un inmenso cartapacio a disposición de cualquier internauta. Ese mecanismo ordenado de extrapolación no dista mucho del que ofrecían en el Siglo de Oro las oficinas de Ravisius Textor o Frans Titelmans, entre otros: justamente los repertorios de los que se burlaba Cervantes, llenos de citas sacadas de los clásicos y de los modernos, cuyo mimetismo él trató siempre de evitar. Lejos de tal proceso acumulativo y de los excesos ornamentales de la cita, Cervantes tomó el difícil camino de la sencillez natural predicado por Juan de Valdés, que sin

embargo ocultaba detrás no pocas lecturas atentas y asimiladas, empezando por las de los clásicos.

A esa tarea se ha sumado Lía Schwartz, al analizar en *La Galatea*, el *Quijote*, una de las *Novelas Ejemplares* y el *Persiles*, la recuperación del canon grecolatino por parte de Cervantes, que hizo suyo el repertorio de géneros y formas literarias de la antigüedad grecolatina a partir de un proceso de *contaminatio*. Él bebió de las polianteas al uso y de lecturas directas de los clásicos, trasladando las prácticas retóricas al campo de la *inventio* y de la *elocutio*, o recordando pasajes y episodios directos de Apuleyo, Propercio, Virgilio, Ovidio y otros autores. Como decía Lope, estos fueron para él como el *canto llano* sobre el que construyó sus propios conceptos.

Harold Bloom, al antologar en *Cervantes's "Don Quixote"* las opiniones sobre dicha obra de Miguel de Unamuno, Thomas Mann, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Harry Levin y otros autores modernos, confesaba que Cervantes "intrust us how to talk to one another".[5] Esa sensación de conversación corriente y fluida todavía se desprende hoy de sus páginas, gracias a las dotes persuasivas de su autor y a su capacidad de referirse a las obras ajenas de manera distinta a la usual, hasta superar a los modelos.

Fiel a la mímesis creadora y libre, Cervantes se alejó de las licencias de algunos autores de su tiempo como Quevedo o Góngora, afines al cultivo ornamental y erudito de la cita, que luego extremaría ingeniosamente Baltasar Gracián. Tal vez por ello, estos brillaron como poetas o creadores de agudezas de estilo en la prosa, mientras que Cervantes lo hizo como novelista. Preocupado sobre todo por la invención,

[5] Cf. H. Bloom, *Introduction*, en *Cervantes's "Don Quixote"*, Edited and with an Introduction by H. Bloom, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2001, p. 1.

como luego veremos, supeditó a esta las cuestiones elocutivas, tal y como exigía la épica en prosa o en verso.

En ese sentido, creemos que el autor del *Quijote* se adelantó, desde presupuestos renacentistas, a los postulados de Gian Battista Marino en la carta a Claudio Achillini, que sirvió de prólogo a *La Sampogna* (París, 1620). Me refiero a cuando, al hablar este de la triple acción de todo encuentro artístico, "o a fine di tradurre, o a fine d'imitare, o a fine di rubare",[6] el poeta italiano dijo que la invención era propia del poema épico y la imitación particular del lírico. Esa distinción creemos subyace en el caso de las novelas de Cervantes, que subordinó lo particular a lo general, supeditándolo todo a la invención, incluido el estilo, lo que abriría el camino de la novela moderna como nueva épica en prosa.

Las citas caballerescas en el *Quijote* son tal vez el mejor ejemplo del quehacer cervantino, pues, como señala María del Carmen Marín Pina, aparte del romancero y de la épica italiana, estas configuran el sustrato paródico que sostiene la obra. La libertad con la que Cervantes recuerda por boca de don Quijote cuanto su memoria guardaba de los libros de caballerías demuestra que sus citas no son textuales, sino adaptadas a su buen saber y entender, según la ocasión lo requería. Marín analiza la imprecisión e infidelidad con la que adaptó dichas fuentes, ocultando a veces su procedencia, como ocurre también en algunas de las comedias cervantinas, donde se cuenta además con el conocimiento que de ello tienen los espectadores. Toda una caballería artúrica apócrifa surgió así en el *Quijote*; obra que ridiculiza y rinde culto a una materia reescrita y reinventada paso a paso hasta convertirla en hechura de un personaje nuevo

[6] Cf. G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1993, p. 43.

y nunca visto, mientras que en el resto de sus obras lo caballeresco apenas ocupa el estrecho espacio concedido a lo ridículo.

En ese ámbito, el trabajo de Clark Colahan acerca del código de la caballería errante en las notas festivas de Edmund Gayton sobre *Don Quijote*, ofrece un curioso ejemplo respecto a la novedad de un neologismo como "Knight-errant", surgido de las traducciones de la obra cervantina al inglés. La conducta arcaica de don Quijote propiciaba situarlo como caballero cobarde en una órbita ridícula y satírica; perspectiva que permitió a Gayton deconstruir, a la altura de 1654, la "Knight-errantry", dándole un sentido humorístico y desmitificador, hasta convertir la palabra "errant" en metáfora de cuanto careciera de sentido, no sólo respecto al plano sociológico de los valores de la aristocracia, sino a otros niveles lingüísticos.

Si, como dice el refrán popular, de lo que se come, se cría, la intertextualidad caballeresca nos ayuda también a conocer mejor el proceso digestivo de las lecturas con las que se alimentó Cervantes y su ruptura con los antiguos códigos, así como cuanto sus obras suscitaron en los lectores a lo largo del tiempo. Hablamos de un proceso de parodias y máscaras que llega a la literatura moderna, como ha señalado Rinaldo Rinaldi.[7]

Por lo que atañe a Hispanoamérica, la alargada sombra del *Quijote*, el *Persiles* y otras obras cervantinas permiten un sin fin de referentes que prueban su inmediata recepción al otro lado del Atlántico, así como su pervivencia hasta el famoso *boom* de la novela latinoamericana. Eva María Valero Juan ha rastreado el itinerario del libro y del personaje cervantino desde que salió de la imprenta en 1605 hasta el siglo XIX, en un continuo viaje de ida y vuelta entre las dos orillas. Su presencia junto a Sancho fue

[7] Véase R. Rinaldi, *Aprire il libro. Per una rapsodomanzia moderna*, en Id., *Aprire il libro. Esercizi di lettura comparata*, Genova-Milano, Marietti *1820*, 2008, p. 45.

particularmente temprana en Perú y Méjico, donde ambos cobraron vida propia en el teatro festivo. Los siglos XVIII y XIX conformaron la faz de un don Quijote reformador de costumbres, cuyo sesgo ideológico llegaría a la obra de Sarmiento para transformarse en símbolo de progreso moral. Ese diálogo alcanzaría al relato *D. Q.* de Rubén Darío, donde este se refirió a la derrota española de 1898 en Cuba: final de trayecto literario e histórico, pero también inicio de una larga trayectoria cervantina que llenaría las letras hispanoamericanas del siglo XX con renovados textos hasta nuestros días.

Rosa Pellicer, al rastrear en el microrrelato hispanoamericano actual las huellas del *Quijote*, incide precisamente en esa supervivencia más allá del propio libro, estableciendo una estrecha relación entre lectura y escritura a partir de diversas calas en relatos breves de escritores argentinos, chilenos, uruguayos o venezolanos, que lo han mitificado o sometido al juego borgiano de *Pierre Menard*. En dicho género elíptico, los lectores se quijotizan, surge el riquísimo juego especular de los autores y la cita se recrea a nueva luz. No olvidemos que, como ha señalado Franklin García Sánchez,[8] el *Quijote* y prácticamente todo Borges se han convertido en paradigma de la crítica y la teoría posmodernas; señales de un proceso de reescritura, a veces lindero con lo fantástico o con la inversión psicológica, transformado en el cuento de nunca acabar.

En ese y otros planos, hablamos de citas que generan a su vez nuevas citas, como apunta José Montero Reguera al rastrear el diálogo que Cervantes mantuvo con Góngora en el verso “Miró al soslayo, fuese y no hubo nada”. Reproducido por Juan de Tassis y Peralta conde de Villamediana y otros autores posteriores, como Leandro Fernández de

[8] Véase F. García Sánchez, *Estudios sobre la intertextualidad*, Ottawa, Dovehouse, 1996, p. 10.

Moratín o Serafín Estébanez Calderón, ha servido para sonados ataques entre los políticos actuales, aparte las millonarias entradas en Google que suscriben el significativo gesto: verdadera disolución en el vacío de tantas actitudes humanas más o menos inútiles.

En un fascículo como el presente, no podía faltar un trabajo sobre Cervantes e Italia, tema al que dedica iluminadoras páginas Maria Caterina Ruta, analizando su estrecha relación vital y literaria. De las obras de un escritor omnívoro como él, se deduce no sólo su conocimiento del país y del "toscano idioma", sino de sus autores, asimilados a través de traducciones o lecturas directas que se proyectan en un amplio abanico de géneros, incluido el de la preceptiva literaria. Ruta analiza sus vínculos con Sicilia y destaca particularmente la impronta en su obra de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso, planteando la posible relación de Cervantes con este y con Giovanni Battista Guarini en su estancia napolitana.

El estudio recoge también el proceso inverso, mostrando la asimilación al italiano de palabras y sintagmas, como "donchisciotesco" o "lottare contro i mulini a vento", así como la huella de Cervantes en la literatura italiana, desde Francesco Bracciolini y Giovanni Meli a Vittorio Alfieri, Giacomo Leopardi y otros autores, que lo imitaron en la prosa, la poesía, el teatro o la ópera. Ruta añade además un apartado sobre el cervantismo en Italia y cuanto este ha representado en la historia del hispanismo. Su análisis ofrece todo un "furto di parole in corso" entre los dos países, que seguirá sin duda dando jugosos frutos en las dos direcciones. Se trata, en definitiva, de una amplísima "trama intertestuale",[9]

[9] Cf. M. de las Nieves Múñiz Múñiz, *Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertestuale*, en Id., *L´immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna (da Petrarca a Montale, da Garcilaso a Guillén)*, Firenze, Franco Cesati, 2012, p. 213. Para las relaciones mutuas entre ambos países, véase *Entre Italia y España*, número especial coordinado por A. Egido de "Insula", 757-758, 2010.

por decirlo con palabras de María de las Nieves Múñiz Múñiz, llena de largos y prolongados lazos.

La palabra cervantina tuvo también constantes renuevos en la literatura alemana, de cuya diacronía da cuenta Carmen Rivero Iglesias a partir de la presencia escénica de don Quijote en 1613. El carácter burlesco del personaje, visto desde el enfrentamiento entre protestantes y católicos, continuaría en la sátira de Christian Thomasius, aunque otras obras como las *Novelas Ejemplares* suscitaran en esa época una doble proyección ética y estética. El Siglo de las Luces evolucionará, a partir de la obra de Johann Jakob Bodmer, hacia una concepción dual de don Quijote, paradigma de la mezcla de locura y cordura del género humano.

Al igual que en otras lenguas, el personaje serviría además para discutir sobre el problema de la verosimilitud literaria, lo fantástico o cuestiones universales, como el conflicto entre razón y pasión, patente en el *Quijote alemán* de Wilhelm Ehrenfried Neugebauer; aspectos que perduran hasta nuestros días, haciendo que la obra se consuma como un arsenal de conceptos crítico-literarios. La evolución filosófica del caballero andante en el *Werther* de Goethe y otras obras representativas del idealismo alemán supondría también una constante reflexión conceptual y léxica a lo largo del siglo XX. El ejemplo de Thomas Mann es bien significativo al respecto, abriendo un círculo que se cierra, en parte, con la visión crítica de Peter Handke, quien ha resucitado recientemente los valores fantásticos y caballerescos.

Las palabras del Q*uijote* y otras obras cervantinas no sólo pervivieron en manuscritos e impresos o en el teatro, sino en la oralidad de las fiestas, en los salones de la nobleza y hasta en los papeles rotos de la calle. Trasladadas a imágenes en las cartas de la baraja, en los emblemas o en las pinturas y esculturas, pasarían luego al cine y hasta a los videojuegos. De esa larga pervivencia en imágenes es buena muestra el

trabajo de José Manuel Lucía Megías, que tanto ha hecho por la proyección virtual de Cervantes, presentando, en este caso, algunos ejemplos sobre la fortuna artística del episodio quijotesco del yelmo de Mambrino. Uno de ellos, fruto de la fiebre de la porcelana china que en el siglo XVIII se ilustró con diseños europeos, es un plato decorado con un dibujo de Charles Antoine Coypel, que en 1716 había pintado la escena en cartón para la Manufacture des Gobelins. Sus dibujos servirían además para fabricar tapices con temas cervantinos, que llenarían con "imágenes robadas" los salones de los palacios y de las embajadas españolas hasta nuestros dias. Todo ello conforma una ingente bibliografía literaria y artística, que, en relación con el universo cervantino de las citas, queda reflejada en parte al final de este número, gracias a la aportación de José Montero Reguera.

Con esta colectánea sobre el universo de las citas cervantinas, completamos la trayectoria de dos publicaciones anteriores, obra de distintos autores, que también tuvimos la oportunidad de coordinar: *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna* y *Los rostros de don Quijote*.[10]

Al presentar estos trabajos, queremos dar las gracias más expresivas a todos sus autores, así como a Rinaldo Rinaldi, director de la revista *Parole Rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*, que, por mediación de la reconocida italianista de la Universidad de Barcelona, María de las Nieves Múñiz Múñiz, nos invitó a coordinar este número. Vaya también nuestro agradecimiento a Almudena Vidorreta, doctoranda del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, por

[10] Véase *Miguel de Cervantes: la invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y obra*, prólogo por A. Egido, Barcelona, Anthropos, 1989 y *Los rostros de don Quijote: IV Centenario de la publicación de su primera parte*, coordinado por A. Egido, Zaragoza, Ibercaja, 2004.

su apoyo técnico, y finalmente a María del Carmen Marín Pina, que tanto y tan bien ha iluminado las aventuras caballerescas de don Quijote, por el ánimo prestado.

Cervantes nos descubrió que el arte de citar sólo se convierte en invención si, una vez robadas las palabras, estas se transforman con significados nuevos. Pero, en su caso, más que de *palabras robadas*, deberíamos hablar de *palabras prestadas*, que él tomó de la tradición oral y escrita, clásica y moderna, para devolvérnoslas con brillo y significado nuevos. Ojalá que los lectores de este número de *Parole Rubate* vuelvan a las páginas de Cervantes para hurtar en ellas palabras, argumentos, imágenes y conceptos, haciéndolos suyos.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

AURORA EGIDO

LOS HURTOS DEL INGENIO Y LA PATERNIDAD LITERARIA EN MIGUEL DE CERVANTES

Había, y sigue habiendo, mucha distancia entre *robar* y *hurtar*. Miguel de Cervantes fue un verdadero maestro en el arte de hurtar con ingenio, discreción y donaire, al igual que Preciosa, encarnación de la poesía en *La gitanilla*, que fue educada en las "trazas de hurtar"[1] sin dejar por ello de ser aguda y honesta. Brillando "como la luz de la antorcha entre otras luces menores",[2] los romances viejos que salían de su boca parecían nuevos. En esa y otras obras, Cervantes empleó con más frecuencia *hurtar* que *robar*, lo cual no deja de ser interesante, pues si esta última voz equivalía a 'quitar con violencia', *hurtar* significaba hacerlo 'subrepticiamente', según la acepción latina de *furtum* que Virgilio y otros

[1] Cf. M. de Cervantes, *La gitanilla*, en Id., *Novelas ejemplares*, Madrid, Espasa – Calpe, 1966, vol. I, p. 24, por la que citaremos.

[2] Cf. *ibidem*, p. 25. Y véanse las anotaciones recogidas en Id, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, estudio preliminar de J. Blasco, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 737-756.

entendieron como hacerlo en secreto, a hurtadillas.[3] En la lengua de germanías, propia del hampa, son muy abundantes los *hurtos* de las clases marginales.[4] Covarrubias adscribió precisamente *hurtar* en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) a la licencia de los gitanos y al gusto y placer que ello conllevaba.

1. *Las "Novelas ejemplares" y el arte de hurtar*

El arte de hurtar con gracia e ingenio del *Lazarillo de Tormes* se hizo paradigma en *Rinconete y Cortadillo*, tan ingeniosos como rápidos en las tretas de la baraja o en cortar bolsos. Su entrada en el patio de Monipodio consagró literariamente el robo organizado, que llegaría hasta *Oliver Twist* de Charles Dickens. La obra cervantina lo modeló como si se tratara de una orden religiosa, una cofradía o una infame academia integrada por ladrones y ladronas que eran también poetas, según muestra irónicamente la Juracha al contrahacer a lo hampesco un romance del Cid. Otros pícaros cervantinos, como el Carriazo de *La ilustre fregona*, identificaron sus pecados con la gracia de sus bailes, romances y seguidillas. Estos, al igual que en *El celoso extremeño*, formaban parte de un patrimonio común que podía ser transformado continuamente por los "escuchantes".[5] Cervantes denunció sin embargo las malas artes del engaño en *El casamiento engañoso*, razón por la que Peralta justificó lo del engañador engañado con

[3] J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1994, señalan que *hurto* y *robar* se distinguen desde Berceo y Juan Ruiz. La diferencia se mantiene actualmente hasta en el Código Civil.

[4] Para su presencia en el vocabulario del romancero y en el de rufos, jaques y coimas, véase M. I. Chamorro, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Barcelona, Herder, 2002.

[5] Cf. M. de Cervantes, *La ilustre fregona*, en Id., *Novelas ejemplares*, cit., vol. II, p. 133.

dos versos del *Trionfo d'amore* de Francesco Petrarca: "Che, chi prende diletto di far frode, / non si de' lamentar s'altri lo 'nganna".[6]

El "raro ingenio"[7] del Licenciado Vidriera, que, de camino a Nápoles, llevaba en su faltriquera las *Horas de Nuestra Señora*, y las obras de Garcilaso y otros autores en el almacén de su memoria, es tal vez el mejor ejemplo de asimilación libresca (si no fuera por don Quijote). Gracias a ello, podía recitar versos de Ovidio y fragmentos del *Eclesiastés*, aunque, en cuestiones de imitación, distinguía claramente entre los buenos pintores que imitan a la naturaleza y los que la vomitan. A través de tan cristalino personaje, Cervantes ofreció además una escala moral en el arte de la apropiación que también mantuvo en otras obras suyas.

El Licenciado Vidriera supuso todo un proceso de asimilación lingüística y libresca italo-española que incorporó además refranes y citas en latín, parejas al fundido de fórmulas legales y literarias, llenas de ironía y gracia, que aparecen en *El celoso extremeño*, o al del lenguaje picaresco en *La ilustre fregona*. Se trata de un proceso de asimilación puesto al servicio de la verosimilitud del relato en esas y otras *Novelas ejemplares*, que a veces se tiñe de novedosa ironía. Así ocurre en *El coloquio de los perros*, donde Cervantes pone patas arriba la servidumbre genérica al poner en boca de Berganza el lenguaje de las églogas.

La clave de las obras se encuentra a veces en la historia de su recepción. No deja de ser interesante, en este sentido, comprobar la huella que las *Novelas ejemplares* dejaron en su tiempo, proyectando todo un ejercicio de reelaboraciones teatrales, basadas más en el enredo, los

[6] Cf. Id., *El casamiento engañoso, ibidem*, vol. II, p. 175. Y véase F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, en Id., *Trionfi*, en Id., *Opere. Canzoniere – Trionfi – Familiarium Rerum Libri*, con testo a fronte, Firenze, Sansoni, 1975, p. 195 (I, 119-120).

[7] Cf. M. de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en Id., *Novelas ejemplares*, vol. II, p. 46 y p. 49.

personajes y los temas que en frases o versos tomados de Cervantes.[8] Y lo mismo podría decirse del resto de sus obras, aunque el *Quijote* rebasara todas las expectativas, incluida la de tantas frases cervantinas que han pasado a ser patrimonio común hasta nuestros días.

2. *Teatro y patrimonio oral*

Burlarse de las citas, particularmente de las latinas, no fue sólo patrimonio del *Quijote*, sino de entremeses como *El juez de los divorcios* o *El rufián viudo*, por no hablar de *La guarda cuidadosa*, donde el soldado inserta con gracia un elevado verso de Garcilaso ("dulces prendas, por mi mal halladas"),[9] hablando de unas chinelas. Cervantes se apropió a su gusto y sazón de palabras y versos ajenos para darles un nuevo sentido, lo que no sólo nos habla de *intertextualidad*, sino de *interoralidad*, tanto cuando se trata de poesía tradicional o popular, como de poesía culta, recitada en voz alta. Así ocurre en sus comedias *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* o *La entretenida* y muchas otras entreveradas de canciones y romances bien conocidos.

Cuando Cervantes utilizaba palabras o frases de autores concretos, sin nombrarlos, apeló numerosas veces a la connivencia de los lectores o a la de los espectadores, que se sentirían felices al reconocerlas, como ocurre con "la lengua balbuciente y casi muda" de su siempre homenajeado

[8] Para tales cuestiones de intertextualidad genérica hasta 1709, véase K. Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las "Novelas ejemplares" de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

[9] Cf. M. de Cervantes, *La guarda cuidadosa*, en Id., *Entremeses*, ed. de M. Herrero, Madrid, Espasa – Calpe, 1966, p. 105, por la que citaremos. Para la burla de las citas en dicha obra, véase *ibidem*, p. 11 y p. 42; para *La elección de los alcaldes de Daganzo*, véase *ibidem*, p. 65; para *El retablo de las maravillas*, véase *ibidem*, p. 157 y p. 181. Sobre la perspectiva genérica entremesil, consúltese por extenso la clásica introducción de E. Asensio a M. de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1972.

Garcilaso, que aparece "de adulación y de mentir desnuda"[10] en *El trato de Argel*. De ahí que convenga operar con prudencia a la hora de analizar los supuestos robos o hurtos cervantinos, y entender la palabra 'influencias' más allá de las angustias de Harold Bloom,[11] en el sentido que le da el personaje llamado España en esa comedia, considerándolas como efectos de un sereno y espacioso cielo que todo lo engrandece. Este era también propiedad de los lectores de su tiempo, que reconocerían fácilmente los préstamos de *La Araucana* de Ercilla en *La Numancia* o el recuerdo de un conocido emblema de Andrea Alciato sobre las ataduras de la pobreza "para volar de amor"[12] en *La casa de los celos*.

A Cervantes le atraía sin duda el arte del ingenio lego y sin padre conocido de Pedro de Urdemalas, hijo de la piedra, que aprendió a leer y escribir como a hurtar y mentir. Pero fue mucho más lejos, sin duda, al consagrar un arte de imitar emulando, capaz de construir con mimbres ajenos obras nuevas, incluso en el ámbito elocutivo, ya fuesen pastoriles, caballerescas, bizantinas o remedo de novelas cortas italianas. Si, como decía Horacio en su *Ars poetica*, "es difícil decir de manera propia lo que es patrimonio común",[13] Cervantes insertó en una sutil labor de taracea versos del romancero o de la poesía culta antigua y moderna como parte de un acervo cultural que él hizo suyo. Acarrear, por ejemplo, un lugar común sacado del *Libro de Job* ("ya se sabe bien que es una guerra nuestra vida sobre la tierra")[14] era algo natural, o así lo sintió Darinto en *La Galatea*. Y

[10] Cf. Id., *El trato de Argel*, en Id, *Teatro completo*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Barcelona, Planeta, 1987, p. 856. Y véase *ibidem*, p. 930.

[11] Véase H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

[12] Cf. M. de Cervantes, *La casa de los celos*, en Id., *Teatro completo*, cit., p. 13.

[13] Cf. Horacio, *Arte poética*, en Id., *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, ed. de J. L. Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, p. 386.

[14] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, en Id., *Obras completas*, ed. de C. Peinado, Madrid, Cátedra, 2003, vol. I, p. 219. En esta edición, al igual que en otras que

otro tanto ocurrió al recordar Cervantes en el libro V el famoso verso de Serafino Aquilano, sin necesidad de nombrarlo: “che per tal variar, natura è bella”.[15]

3. *La polifonía de la égloga*

La Galatea, por adscripción genérica, rindió tributo a la tradición de la égloga, inscribiendo en ella versos y frases de Virgilio, Petrarca, Iacopo Sannazaro, Jorge de Montemayor y Gil Polo, entre otros. Pero el número de tales hurtos o ecos es bastante exiguo, y casi siempre sometido a un proceso de transformación en el que menudean más las ideas y conceptos traídos de cualquier autor que la *copia verborum*. No es extraño, por ello, que los críticos hablen de esa obra cervantina, como de otras, en términos de inspiración, recuerdo, lugar común, paralelismo o huella de este o aquel autor, ya sea a través de un texto intermedio o fruto de dos fuentes cruzadas en horaciano ejercicio de imitación compuesta.

Cervantes muestra una asimilación genérica de la égloga llena de novedades, incluso procedentes de la bizantina, pero no trató en ningún caso de convertir *La Galatea* en una colectánea de citas tomadas de otros autores. Sin las trazas del ‘robador’ (en el sentido de ‘salteador’, que el término ofrece en ella), se apropió sutilmente de lo ajeno sometiéndolo a un

---

mencionamos, de esa y otras obras cervantinas, pueden verse anotadas numerosas referencias y citas de autores, en este caso, sacadas de Jorge Manrique, Jerónimo de Tejeda, Dante Alighieri, Juan de Valdés, fray Luis de León, Fernando de Herrera, Luis Vaz de Camões, León Hebreo, Giovan Battista Giraldi Cinzio, con otros más del libro VI (Catulo, Horacio, Propercio, Ludovico Ariosto, Juan Boscán, Cristóbal de Castillejo, Bartolomé Torres Naharro, Francisco de Aldana o Hernando de Acuña), pero su número es relativamente pequeño, lo que prueba su capacidad de transformación. El *corpus* analizado por J. A. Monroy, *La Biblia en el “Quijote”*, Madrid, Victoriano Suárez, 1963, por poner un ejemplo, muestra un prodigioso método de asimilación, basado en la *emulatio* y no en la copia servil.

[15] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, ed. de F. López Estrada y M. T. López García, Madrid, Cátedra, 1999, 481, por la que citaremos.

discreto proceso mutacional a veces oculto. Así ocurre con la "Noche serena"[16] de fray Luis de León, o con las ideas de Pietro Bembo y León Hebreo, aunque no falte una paráfrasis extensa de Mario Equicola o mezclas de poesía cancioneril e italianizante en la mejor tradición renacentista.[17] Cervantes hizo todo eso con la misma habilidad con la que en el *Canto de Calíope* apenas un "Pastores, si le viéredes" remitía inmediatamente al *Cántico* de san Juan de la Cruz: "Pastores los que fuereis";[18] o cuando usó el adjetivo "abundoso"[19] de la *Diana enamorada* de Gil Polo para elogiar con propiedad a los poetas del Turia.

En ese aspecto, cabe decir que es más sencillo recoger la "fraseología de Cervantes" o los aforismos sacados de *El Persiles* que hacer otro tanto con las frases, refranes, adagios, versos o expresiones tomadas por Cervantes de otros autores, incluso si acudimos a las últimas ediciones críticas.[20] Nada mejor que su obra para aceptar el cambio del término *influencias* por los de *convención* y *tradición* que propusiera Claudio Guillén, refiriéndose no ya a un autor, sino a sistemas que funcionan sincrónica y diacrónicamente.[21] Todo ello sin olvidar el sentido polifónico

[16] Cf. *ibidem*, p. 249 y véanse p. 19, p. 302 y p. 364.

[17] Para Bembo, véanse *ibidem*, p. 227 y pp. 417-419; para León Hebreo, véanse *ibidem*, p. 417, p. 436, p. 443 y pp. 446-447. Sobre Mario Equicola, véanse *ibidem*, p. 418 y p. 428.

[18] Cf. *ibidem*, p. 576. Y véase San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual y poesía completa*, ed. de P. Elia y M J. Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, p. 8.

[19] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., p. 584.

[20] Me refiero a colectáneas como las de J. M. Sbarbi, *Colección "Quijote"*, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1882; A. García Arrieta, *Filosofía del Quijote o colección de máximas, reflexiones y sentencias entresacadas de esta obra y de otras del mismo autor*, Madrid, Bruno del Amo, 1933; M. de Cervantes, *Flor de aforismos peregrinos*, ed. de A. Ruffinatto, Madrid, Edhasa, 1995; Id., *Fraseología de Cervantes: Colección de frases, refranes, proverbios, aforismos, adagios y expresiones y modos adverbiales que se leen en las obras cervantinas recopiladas […] por Juan Suñé*, Sevilla, Madrid, Mairena de Aljarafe – Universidad Complutense, 2009.

[21] Véase C. Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa, 1989, pp. 95-117.

que Mijail Mijailovich Bajtin asignara al lenguaje como propiedad colectiva que permite todo tipo de reescrituras.[22]

4. *Busquemos otras fuentes y otros ríos*

Francisco Márquez Villanueva, tan buen conocedor de Cervantes, señala en el capítulo dedicado a las *fuentes* de la *Gran Enciclopedia Cervantina*, la dificultad que supone desentrañarlas, tratándose de un autor que leía hasta "los papeles rotos de las calles".[23] Entre el "ingenio lego"[24] que le asignara Tamayo de Vargas en 1624 y la revalorización que, desde Américo Castro y Marcel Bataillon, lo situara a lo largo del siglo XX en la órbita de un Erasmo o un Montaigne, los críticos han terminado por apuntalar un amplio aparato crítico en sus obras que remite a la imitación de numerosos autores antiguos y modernos. Pero, en líneas generales, incluido el *Quijote*, prima más el acercamiento conceptual y genérico, en términos de influencias, que la cita textual.[25] Incluso una visión somera de la bibliografía cervantina muestra una mayor dependencia de ideas y argumentos luego transformados, que de fuentes directas trasladadas a citas

[22] Véase G. Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 50 y F. García Sánchez, *Estudios sobre la intertextualidad*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1996, p. 10, para su relación con la parodia y la metaficción en el *Quijote*.

[23] Cf. F. Márquez Villanueva, *Fuentes*, en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Director C. Alvar, Coordinadores M. Alvar Ezquerra y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos – Castalia, 2005, vol. V, p. 4996.

[24] Cf. J. Montero Reguera, *Aspectos de la recepción del "Quijote" en el siglo XVII*, en "Edad de Oro", XII, 1993, p. 206. Véase Id., *Miguel de Cervantes. El Ovidio español*, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. de I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, GRISO – LEMSO, 1996, vol. III, pp. 327-334.

[25] Véase el aparato crítico de M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico y J. Forradellas, Barcelona, CECE, 1998, 2 vols., con varias reediciones corregidas y aumentadas.

de otros autores, aunque no falten, como es lógico, los paralelismos estilísticos o léxicos de todo tipo.

Lejos de la voluntad aleccionadora o erudita de otros autores, Cervantes trató de provocar el gusto de los lectores y cuanto de provecho se dedujera de ello.[26] El triunfo del deleite fue para él una meta buscada y encontrada, sobre todo tras la eclosión del *Guzmán de Alfarache* en 1599, tan cargado y sobrado de sermones. Para él, como para Quintiliano, los preceptos no servían de nada sin el ingenio; razón por la que este aparece como el móvil mayor de quien escribiera *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.[27] Consciente, al igual que dicho retor, de que "los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes",[28] y de la importancia que tiene la observación, procuró que la narración fuese breve, clara y verosímil, además de moderada en el adorno y en la digresión, lo que, en buena parte, iba en contra del abuso de citas y referentes ajenos.[29]

Cervantes trató, sin duda, de imitar a los excelentes antiguos, pero apropiándose de lo mejor de ellos, pues *imitar*, *remedar* y *contrahacer* venían a ser lo mismo, como querían el Brocense y Alonzo López Pinciano.[30] Ecléctico en la imitación, cuando seguía o contrahacía géneros anteriores, jamás se entregó al seguimiento de un solo modelo, procurando además mezclarlos, tanto en los aspectos genéricos y temáticos, como en

---

[26] Véase A. Egido, *El gusto de don Quijote y el placer del autor y de los lectores*, en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Ch. Stroseztki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos – Asociación de Cervantistas, 2011, pp. 51-76.

[27] Véase M. F. Quintiliano, *Instituciones oratorias*, ed. de I. Rodríguez y P. Saudier, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1944, pp. 31-34.

[28] Cf. M. de Cervantes, *El rufián dichoso*, en Id., *Teatro*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Turner, 1993, p. 484.

[29] Véase M. F. Quintiliano, *Instituciones oratorias*, cit., p. 191 y p. 116, sobre el encarecimiento del deleite y la violación de las reglas del arte.

[30] Véase F. Sánchez de las Brozas, *Anotaciones y enmiendas a las obras de Garcilaso*, Salamanca, 1581 y A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, Barcelona, PPU, 1992, I, p. 16.

los propiamente estilísticos.[31] En la prosa de Cervantes, al revés que en la de Quevedo y otros autores, pesó mucho más la creación de argumentos y situaciones que la de frases o versos, aunque también brillara en estos, poniendo siempre la elocución al servicio de la invención, que fue siempre, como decimos, su verdadero norte.[32]

5. *Todo por la invención*

La *copia verborum et rerum* era parte de la imitación, pero debía adaptarse a las pretensiones del autor.[33] Cervantes perteneció todavía a una corriente más preocupada por la invención y la disposición que por las elegancias y el ornato de la *elocutio*, a la que tanta importancia concedieron tanto los conceptistas como los llamados culteranos en el siglo XVII, situándola en primer plano. Dicho planteamiento tal vez sea una de las razones por las que Cervantes fue el creador de la novela moderna. Recuérdese además que ya para Pedro Simón Abril la invención era algo personal y particular de la habilidad de cada uno, lo que casaba precisamente con las facultades del ingenio con las que Cervantes trató de dominar toda su obra de manera personal y discreta.[34] Y puesto que había tantos ingenios y juicios como hombres, según creía Huarte de San Juan,

[31] "Elegir lo mejor de las contribuciones de muchos autores antes que entregarse de manera exclusiva a uno solo" fue consejo de Cicerón: cf. M. T. Cicerón, *La invención poética*, ed. S. Núñez, Madrid, Gredos, 1997, p. 199, luego seguido curiosamente por los anticiceronianos.

[32] Aristóteles decía que el poeta lo era porque imitaba acciones, de ahí que debiera "ser creador de argumentos más que de versos" (cf. Aristóteles *Poética,* ed. de T. Martínez Manzano y L. Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2011, p. 51).

[33] Así lo querían Cicerón y Quintiliano, según V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español (con una edición y traducción del diálogo "De imitatione" de Fox Morcillo*, Sevilla, Diputación Provincial 1994, p. 18.

[34] Véase *ibidem*, p. 122. Y para la elección, véase A. Egido, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

había que saber elegir con prudencia entre los mejores modelos, no sólo las palabras sino las cosas, adecuando el estilo al asunto.[35]

Así nació *Don Quijote de la Mancha*, como un aparente ejercicio de imitación caballeresca, que sin embargo estaba lleno de novedades. Cabe recordar al respecto que la imitación, según Sebastián Fox Morcillo, debía nutrirse "en el espíritu, las costumbres y la naturaleza del autor (en este caso, autores) que uno haya aprobado y al mismo tiempo, reproducir su forma de pensar y hablar".[36] Pero esa perspectiva, que también desaconsejaba el método de reunir copia de expresiones para luego conformar un discurso, se quedó corta en el caso de don Quijote, carne viva de la literatura caballeresca y otros géneros como la épica ariostesca o la égloga, que, al ponerse a la prueba de la realidad vivida, sufriría portentosas y nunca vistas transformaciones.

En ese proceso, fue siempre fundamental contar con la cultura y la connivencia de los lectores. Ya Edward C. Riley llamó la atención sobre las palabras y frases sacadas del *Amadís* y otros libros caballerescos, que permitían saborear el absurdo de las mismas o tomar nombres ridículos sobre los que Cervantes inventó a la princesa las distinguir entre aquellas tácitas de un romance o de una novela concreta, y aquellas otras que critican o defenestran un vocabulario o un estilo en el *Quijote*, como ocurre no sólo con los referentes caballerescos o pastoriles, sino con el lenguaje del romancero.

---

[35] Véase Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. de G. Serés, Madrid, Cátedra, 1960 y V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español (con una edición y traducción del diálogo "De imitatione" de Fox Morcillo*, cit., p. 200, p. 205 y p. 219.

[36] Cf. *ibidem*, p. 185. Aunque Fox aconsejaba usar citas ajenas, creía que se sacaba más fruto de observar cómo los autores usaban las palabras y los períodos (véase *ibidem*, pp. 229-230).

La *cita*, como el *ejemplo*, estaba integrada en la retórica clásica, y hacerla no explícita formaba parte del estilo, que servía "para adaptar a los argumentos de la invención las palabras y frases apropiadas", según decía la *Retórica a Herenio.*[37] En esa línea, la imitación era un estímulo para alcanzar la efectividad, pero ni ella ni la disposición alcanzaban la relevancia de la invención, que debía emplearse en todas las partes del discurso. El asunto es capital en Cervantes, preocupado precisamente por encontrar argumentos verdaderos o verosímiles, como pedía la invención, a través de un orden y un estilo que sirviera para adaptarlos convenientemente. Siendo fiel a ciertos presupuestos retóricos, encontró en ellos su verdadero camino, pues dedicó más talento a conseguir que sus obras fueran elegidas como ejemplo a imitar, que en imitar al pie de la letra ejemplos de los autores elegidos.[38]

6. *Consecuencias de la 'ruminatio'*

En el *Viaje del Parnaso,* Cervantes confesó abiertamente desde el título su deuda con "un quídam Caporal italïano",[39] autor del *Viaggio di Parnaso,* pero lo hizo para establecer a partir de ahí su propio canon de la poesía española. No es por ello extraño que entretejiera las alabanzas y los vituperios a los poetas seleccionados con títulos y versos sacados de sus

[37] La *Retórica a Herenio*, ed. de S. Núñez, Madrid, Gredos, 1997, p. 30, concede a la cita categoría de tópico, basándose en fórmulas estoicas, epicúreas o pitagóricas.

[38] Véase *ibidem*, pp. 224-226 y p. 332. En el caso del *exemplum* tomado de otros autores para embellecer y dar brillo al discurso, la *Retórica a Herenio* aconsejaba ser comedido, tratando de buscar ejemplos sacados del propio numen. Ello no quitó que Cervantes se liberara de la retórica, utilizando sus recursos *pro domo sua*, como los sacados de la caída de príncipes, según G. Serés, *Uso y parodia de algunos recursos retóricos en el "Quijote" II, 55*, en "Bulletin of Hispanic Studies", LXXVII, 1, 2000, pp. 47-56.

[39] Cf. M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Alianza, 1997, p. 19.

obras (caso de Pedro Medina Medinilla, Bernardo de Balbuena y González de Bobadilla), o aludiendo a lo burlesco con "estancias polifemas".[40]

En su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes llevó a cabo un ejercicio de autoimitación adjetiva con fórmulas que se repiten, ya sea por referencia al sosegado y maravilloso silencio, que también se oye en *La Galatea* y en *El Quijote*, o a muchos otros lugares comunes (caso del tópico del llanto, de la nave, de la condición de las mujeres, etc.), sin que falten palabras y versos tomadas del italiano, del árabe o del turco utilizados con los fines más diversos.[41] Pero todo ello y mucho más no llega a lo que deviene en un ejercicio máximo de lo que hoy se entiende por intertextualidad, al hacer en *El Persiles* que un personaje componga una "Historia peregrina sacada de diversos autores",[42] con aforismos emanados del ingenio y de la experiencia de los demás personajes, convertidos así en inusitados *autores* que vivían además literariamente.[43]

Cervantes asimiló las transformaciones de la *ruminatio* clásica, apelando constantemente a una memoria visual y auditiva, extendida a los lectores, que digerían también las palabras y el pensamiento de los

[40] Cf. *ibidem*, p. 141.

[41] Véase Id., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Castalia, 2002[2], pp. 718-719. Véanse *ibidem* paralelos con Virgilio (p. 242 y p. 393), la Vulgata (p. 275), el Marqués de Santillana (p. 583) Pérez de Hita (p. 622), Garcilaso y Montemayor (p. 134, p. 382, p. 421, pp. 504- 505), Torquato Tasso (pp. 748 ss.), aparte tópicos y lugares comunes (p. 136, p. 165, p.169, p. 196) o palabras árabes y turcas (p. 530, p. 552).

[42] Cf. *ibidem*, p. 636. Véase la compilación de Aldo Ruffinatto: Miguel de Cervantes, *Flor de aforismos peregrinos*, cit..

[43] Para una síntesis desde los clásicos a la postmodernidad, véase J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textua*l), Madrid, Cátedra, 2001 y C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivass sobre la intertextualidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007. No entramos en el desbordante ámbito de la intertextualidad cervantina, en orden bibiliográfico creciente, sobre todo en el inagotable (y borgiano) palimpsesto del *Quijote.*

maestros.[44] Pero él trató de que esa *manducación* literaria se hiciera carne y sangre propias, personificándola en la figura del ingenioso don Quijote, tal vez el ejemplo mayor de la literatura universal en semejante proceso digestivo.

Cervantes quiso discurrir a lo libre, sin las ataduras de la imitación servil, y siempre "en competencia" con los demás autores, como confiesa en el prólogo del *Persiles* haber hecho con Heliodoro, pero fue siempre fiel a lo que él mismo dijo de sí en el libro VI de *La Galatea*: "libre nací y en libertad me fundo".[45]

Además de hurtar palabras de autores conocidos, Cervantes entró a saco en el habla cotidiana robando las palabras de la calle para darles, con claridad y sencillez, nuevo sentido y brillo, lo que facilitó sin duda que fuese leído y traducido inmediatamente hasta convertir su prosa en la quintaesencia de la lengua castellana o española. Los refranes, romances y frases hechas ensartados en *El Licenciado Vidriera* o recreados por Sancho Panza de manera automática, fueron un fiel reflejo de lo que, en definitiva, hacia cada uno de los lectores de su tiempo. Pero el mimetismo innato de la literatura oral no debía reproducirse del mismo modo cuando se trataba de la escrita. Me refiero a cómo huyó del acopio erudito e indiscriminado de frases y citas tomadas directamente de los autores o de las polianteas, como muestra "la del alba sería",[46] ridiculizando el tópico amanecer mitológico, al igual que cuanto suponía el hartazgo del refranero, tan presente en los diálogos entre amo y criado.

---

[44] Véase H. J. Martin, *Le débat. Histoire, politique, societé,* Paris Gallimard, 1982 y J. Harnesse, *De la 'ruminatio' a la lectura*, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, bajo la dirección de G. Cavallo y R. Chartier, Madrid, Santillana-Taurus, 1998, pp. 146-148.

[45] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., p. 615.

[46] Cf. Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., vol. I, p. 62.

Cervantes distinguió palmariamente entre la erudición inútil que acarreaba la mente del Primo – tan preñada como su burra – a las puertas de la cueva de Montesinos en el *Quijote*, y los buenos libros y pliegos que sus personajes llevan, en esa y otras obras, dentro de bultos, maletas y envoltorios. Estos, al igual que los almacenados en la memoria, debían ser bagaje y alimento de los lectores, pero nunca objetos de apropiación indebida por parte de los autores que quisieran destacar por el ingenio.

7. *La poética prologal y la paternidad auténtica*

Los prólogos de sus obras nos suministran un precioso recorrido por la poética de Cervantes, que, ya desde *La Galatea*, puso el énfasis en la *invención* (la creación de personajes y peripecias) y en la *disposición* (articulación del relato en estructuras y técnicas narrativas de las peripecias); aunque no falten alusiones a la dulzura y elocuencia de la ingeniosa poesía castellana, en la que cabían todo tipo de conceptos. Su voluntad de destacar en todo llevó a Cervantes a autorretratarse como "el primero que ha novelado en lengua castellana"[47] al frente de sus *Ejemplares*, donde dijo: "estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas, mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma".[48] Téngase en cuenta además que en el *Viaje del Parnaso* se definió a sí mismo como "raro inventor".[49]

Cervantes llevó a sus últimas consecuencias el tópico del libro-hijo al que se refirió Horacio en su epístola XX, presentando cada obra como engendrada por su propio numen y con todos los garantes de la verdadera

[47] Cf. M. de Cervantes, *Prólogo al lector*, en Id., *Novelas ejemplares*, cit., vol. I, p. 19.

[48] Cf. *ibidem*.

[49] Cf. Id., *Viaje del Parnaso*, cit., p. 30.

paternidad. Presumió en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* de haber sido el primero que representó en escena "las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma",[50] aspirando a que dichas obras fueran "las mejores del mundo o, a lo menos, razonables".[51] No es por ello extraño que se quejara de que un tal Avellaneda hubiera usurpado la paternidad de su don Quijote sacando "otro supuesto, que quiso ser él y no acertó a serlo".[52]

Cervantes sabía perfectamente que *concepto* deriva de *concipere*, engendrar.[53] Por ello afirmó con rotundidad que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) era "hijo del entendimiento" de quien lo escribió, engendrado legítimamente y, como suyo, "lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno".[54] Distanciándose irónicamente de él como padrastro para que el lector lo juzgara libremente, Cervantes lo presentó sin notas, márgenes y sentencias de los clásicos o de los Padres de la Iglesia, como quien, de un plumazo, deshacía siglos de oficinas y polianteas llenas de citas y referencias eruditas desde la A de Aristóteles a la Z de Zeuxis.

Los prólogos cervantinos a las dos partes del *Quijote* encierran no solo un alegato sobre la autoría, sino toda una denuncia en regla contra el plagio desde una perspectiva moderna difícilmente superable, que reclamaba a los cuatro vientos la propiedad del autor sobre sus obras.

El prólogo de la Primera Parte es, en este sentido, el mayor y mejor revulsivo contra las trampas de la cita, las llamadas marginales y de la

---

[50] Cf. Id., *Teatro completo*, cit., p. 158.
[51] Cf. *ibidem*, p. 160.
[52] Cf. *ibidem*, p. 161.
[53] Tratamos de ello en B. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, introducción de A. Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005 y Id., *Agudeza y arte de ingenio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.
[54] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., vol. I, p. 9 (nota 2, para la superación ovidiana del tópico del libro *hijo*).

erudición forzada en la literatura, cuando se reviste y adorna gratuitamente con ropas ajenas y sin motivo aparente. A cambio de ello, Cervantes propuso que el abecedario de fuentes y acotaciones emanara de la propia obra, que, como realmente ocurrió en su caso, debería ser citada e imitada por méritos propios hasta la saciedad en los siglos futuros. Al igual que Dulcinea, su obra no pertenecería a una estirpe noble por nacimiento, sino que inauguraría una propia. Su defensa de la imitación perfecta en el prólogo a la Primera Parte del *Quijote* (1605) se basaba precisamente en no mendigar sentencias de filósofos, lugares de la escritura o fábulas de poetas, "sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas"[55] se dieran a entender los conceptos propios.

No es por ello extraño que la aparición en 1614 del apócrifo *Quijote,* firmado por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, le viniera de perlas a Cervantes, que así pudo construir la continuación de su *Don Quijote* en 1615 desde los presupuestos de la paternidad auténtica. El prólogo de esta Segunda Parte muestra, por ello, toda una poética contra el plagio inadmisible y un desprecio olímpico hacia quien lo comete, aparte de acusar al autor apócrifo de no dar la cara y esconderse bajo un falso nombre. El hecho de que Cervantes sepultara en ella al *verdadero* don Quijote para que ninguno se atreviera a levantarle falsos testimonios, cerraba de una vez y para siempre los límites de la verdadera autoría en el sentido moderno.

Esta se fundaba en la paternidad probada y comprobada de Miguel de Cervantes, cuyo entendimiento había engendrado y parido con ingenio un personaje-libro que no podía ser sustituido por un hijo robado como el *Quijote* de Avellaneda, basado en la ilegitimidad y en el plagio a todos los niveles. Como decía Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, "cada uno ama lo

[55] Cf. *ibidem*, p. 8.

que él mismo ha hecho, como los padres a sus hijos y los poetas a sus versos".[56]

8. *Primores de primero*

En la dedicatoria del *Persiles*, escrita pocos días antes de morir, Cervantes recordó con nostalgia

> "aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas que comienzan:
>
> 'Puesto ya el pie en el estribo
> con las ansias de la muerte,
> gran señor, esta te escribo'".[57]

Ese fue el último testimonio del tipo de apropiaciones que gustaban a un raro inventor, que rescató de la despensa literaria común pequeños y jugosos bocados en connivencia con los lectores, y que consideró sus libros como hijos auténticos y no robados a otros. Salidos del entendimiento que los había engendrado, contenían, como es lógico, argumentos, conceptos y palabras 'hurtadas' con gracia y discreción, pero siempre transformadas por la mente ingeniosa y honesta de quien aspiró a ser el primero en todo.

---

[56] Tomo la referencia de A. Barnés Vázquez, *"Yo he leído en Virgilio". La tradición clásica en " El Quijote"*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, p. 78, que remite al discurso de don Quijote en II, 16, sobre la relación padre-hijo. Esa referencia a la *Ética a Nicómaco* se repite en *El Persiles* (III, XIV) donde Cervantes dice que "el amor que el padre tiene a su hijo desciende […] y el amor del hijo con el padre asciende" (cf. M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 572). Perspectiva que creo puede aplicarse a lo literario. Barnés recogió 1274 referencias de la literatura griega y romana en el *Quijote*, prueba de cómo las hizo suyas sin agobiar con citas a los lectores.

[57] M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 116.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

LÍA SCHWARTZ

JUEGOS DIALÓGICOS DEL DISCURSO CERVANTINO. LA PALABRA DE LOS CLÁSICOS ANTIGUOS

La conformación del discurso narrativo de Cervantes no podía sino depender de las nuevas prácticas retóricas que se desarrollaron desde el Renacimiento, a medida que se fueron recuperando las obras de los clásicos antiguos, cuya difusión se vio además asegurada gracias al desarrollo de la imprenta. Este proceso permitió renovaciones importantes tanto en el plano de la *inventio* como de la *elocutio*. Al mismo tiempo, la recuperación del canon clásico amplió el repertorio de géneros literarios a escoger y recrear. Un nuevo mundo de formas literarias guió la producción artística mientras que la comprensión más precisa de las poéticas clásicas de Horacio, Aristóteles y de los teóricos italianos que las comentaron durante el siglo XVI, permitió reflexionar sobre cuestiones de estructura y estilo, cambiantes hasta finales del período barroco.

La obra que nos legó Cervantes se despliega así como un modelo de las opciones artísticas que hizo suyas en el ámbito de la ficción, de la

literatura dramática y aun de la sátira. Para esta última eligió el modelo de las epístolas y sátiras horacianas sobre las que dio su opinión en *Viaje del Parnaso* o asignó al discurso de algunos de sus personajes más famosos: don Quijote, o Cipión en el *Coloquio de los perros*.[1] La imitación de géneros clásicos, en el caso de Cervantes frecuentemente en *contaminatio* con otros de moda en su época – de la novela pastoril a la novela griega, de los libros de caballería a la *novella* de Bocaccio – se sumaba al método de la *imitatio* que regía la construcción de todo discurso literario. Esta cuestión ha sido examinada ya en las últimas décadas, tanto en términos generales como en la obra de no pocos autores.[2] Como es sabido, se aprendía este método en la preparación escolar que incluía la recopilación de *dicta* de los antiguos. Los alumnos los memorizaban o copiaban en sus *codices excerptorii*, de modo que quienes escribirían profesionalmente contaban ya con un primer repertorio de *topoi*, *sententiae*, *exempla*, aforismos y apotegmas.[3] No parece necesario insistir en que esta manera de

[1] Comenté la opinión de Cervantes sobre este género clásico en *Satura y sátira en el siglo XVII. Teoría y Praxis*, en *Difícil cosa es no escribir sátiras. La sátira en el siglo de oro*, dir. A. Gargano, eds. M. D'Agostino y F. Gherardi, Santiago de Compostela, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 21-48.

[2] Véanse, entre otros estudios recientes, F. Goyet, *Le sublime du "lieu commun". L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996 y A. Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

[3] Aurora Egido ha tratado estas cuestiones en su edición de *El discreto* de Baltasar Gracián, Madrid, Alianza, 1997, pp. 40 ss., en las que menciona los usos del "cartapacio escolar", recomendado por Erasmo y por otros educadores: desde Juan Luis Vives a Juan Lorenzo Palmireno, Pedro Simón Abril y Baltasar Gracián. Véase, también de Egido, *Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte*, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. de L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 171-184 y *Las serpientes enlazadas en un soneto de Lope de Vega*, en *Hommage à Robert Jammes*, editeur F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. I, pp. 361-374. En su edición de *El discreto*, cit., p. 45, reitera además: "Los escritores, como Lope confirma en *La Dorotea*, usaban también estos cartapacios de contenido vario con los fines más heterogéneos", definidos como auténticas "arcas de Noé", tanto en prosa como en verso. Véanse además, entre los numerosos trabajos de Sagrario López Poza, *Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica*, en "Criticón", 49, 1990, pp.

componer textos no debe entenderse sólo como un fenómeno de la *elocutio* al uso. Por el contrario, estas citas guiaron ideológicamente a quienes leían y componían textos literarios ya que transmitieron ideas de los clásicos sobre el universo, el cuerpo humano, el espíritu o las emociones que se creían universales en esos siglos. Esto explica, por ejemplo, el esquema temático adoptado por los autores de polianteas en latín o ya en español, como la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, y de las colecciones de máximas, adagios y proverbios antiguos que facilitaban el acceso a las 'verdades' del saber de griegos y latinos.[4] No sorprende, por tanto, que Lope de Vega definiera los lugares comunes como "el canto llano sobre que se fundan varios concetos".[5]

1. *El canto llano y la formación de conceptos*

En las obras de Cervantes se confirma además otra de las funciones atribuidas a los *iudicia* o κρίσεις en griego: la de asignar *autoridad* a las palabras de un narrador o de los personajes que las citaban acentuando en algunos casos el valor ejemplar de lo narrado. El procedimiento era asimismo el recomendado por Quintiliano en su *Institutio oratoria*, y, por

61-76 y Id., *Quevedo y las citas patrísticas*, en "Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo", 67, 1991, pp. 75-156.

[4] Para Mexía, véanse los trabajos de Isaías Lerner sobre fuentes clásicas de la *Silva*, en *Lecturas de Cervantes*, Málaga, Universidad, 2005 y su edición de Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, Castalia, 2003.

[5] En lo que atañe a Lope, señalé ya las dedicatorias "A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla", reproducidas en *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 258: "Usar lugares comunes, como engaños de Ulises, salamandra, Circe y otros, ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios concetos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo; pues a un mismo sujeto, bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España". Véase L. Schwartz, *La retórica de la cita en las "Novelas a Marcia Leonarda" de Lope de Vega*, en "Edad de Oro", XIX, 2000, pp. 265-298.

ello, fue adoptado por los autores de manuales de retórica renacentistas. Quintiliano, como sabemos, describió las sentencias como los ojos de la elocuencia: "Ego vero haec lumina orationis velut oculos quosdam esse eloquentiae credo".[6] Erasmo reiteraría en *De duplici copia* que las *sententiae* extraídas de las obras de poetas celebrados, historiógrafos o filósofos clásicos ofrecían valiosas máximas morales sobre el mundo o el comportamiento de los hombres.[7] Quintiliano, por su parte, seguía a Aristóteles, quien había codificado en su *Retórica* las γνῶμαι entre los recursos de la *inventio*; estas permitían ensamblar las palabras autorizadas del 'otro' en un nuevo texto.[8] Por tanto, retórica y poética renacentistas coincidieron en el valor atribuido a la palabra ajena en el entramado del discurso.

Cervantes, como sus contemporáneos, compuso su obra desde esta perspectiva y, como los antiguos, inventó varios tipos de juegos según se adhiriese a esta práctica en tono serio, haciendo resaltar la verdad expresada en una máxima o sentencia y/o el poder poético de la palabra de un clásico, o en son de burla de las citas manipuladas por los mediocres para jactarse de eruditos y conferir así inmerecido interés a sus obras. Los ejemplos siempre mencionados son, por supuesto, los citados en el prólogo a la Primera Parte del *Quijote*, en el que el diálogo con un amigo ficcional le permite reírse capciosamente de la 'falsa' erudición, la que afectaban los ignorantes. En cambio, a lo largo de la historia del famoso hidalgo o

[6] Cf. Quintilian, *The Orator's Education. Books 6-8*, Edited and Translated by D. A. Russell, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 2001, pp. 422-424 (8, 5, 34).

[7] Véase Erasmus, *Opera omnia*, Ordo I, vol. 6: *De duplici copia verborum ac rerum* [1512], ed. B. I. Knott, Leiden, Brill, 1988, pp. 248-249.

[8] Véase Aristotle, *The Art of Rhetoric*, edición y traducción de J. H. Freese, London – New York, W. Heinemann – G. P. Putnam's Sons, 1926, pp. 279-289 (II, 21). Sobre algunas diferencias entre el pensar de Aristóteles y el de Quintiliano, véase A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, pp. 140-145.

caballero, se hace evidente este procedimiento retórico de la cita de un texto, o de la referencia a *exempla* clásicos para caracterizar a sus personajes. Por un lado son los narradores quienes recuerdan la palabra antigua; por el otro, los personajes mismos son quienes se autodefinen o comparan con figuras históricas o mitológicas clásicas. Ya identificó numerosos de estos *exempla* Antonio Barnés refiriéndose, por ejemplo, a analogías establecidas entre don Quijote y Alejandro Magno por su valor, o entre don Quijote y Cicerón, por su elocuencia, y a Sancho con Catón por sus refranes, que la duquesa calificó de "sentencias catonianas" en evidente tono de burla.[9]

En otros capítulos de la historia de su hidalgo manchego, Cervantes incorpora al discurso directo de su protagonista, por ejemplo, una cita de *Eneida*, VI, 853 en traducción, convertida ya en lugar común ("Parcere subiectis et debellare superbos"), que don Quijote aplica a su misión caballeresca para asegurar a la dueña que remediará la trágica situación de su hija: "Que el principal asumpto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, quiero decir, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos".[10] El contexto marca con ironía la aplicación del *topos* a la función que le asigna al personaje, como ya había ocurrido en el capítulo 18 de la Segunda Parte, cuando al despedirse del hijo del caballero del Verde Gabán, le hace afirmar: "Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle como se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo

[9] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999, t. I, p. 910 (II, 33). Véase A. Barnés Vázquez, *"Yo he leído en Virgilio". La tradición clásica en el "Quijote"*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2009, p. 189.

[10] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 1055 (II, 52), donde remite a p. 588 (I, 52) y a p. 781 (II, 18). Véase A. Barnés Vázquez, *"Yo he leído en Virgilio". La tradición clásica en el "Quijote"*, cit., p. 138.

profeso”.[11] Las variaciones de la cita, también irónicas, contribuyen a describir la locura de quien la manipula para darse importancia. Más aún, al presentarla en el discurso de Sancho en la Primera Parte, ya anticipaba Cervantes este tratamiento retórico al invertir irónicamente el orden de los adjetivos con los que se enumeraban las virtudes de un héroe: “Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes”.[12]

2. *Fuentes de la ‘inventio’ en la literatura grecorromana*

La tendencia de no pocos críticos que comentaron y aún comentan la obra de Cervantes ha sido remitir a repertorios renacentistas de máximas y *topoi* para identificar préstamos retóricos con la aparente intención de subestimar su conocimiento del canon greco-latino. En efecto, es muy probable que Cervantes, como todo escritor de su época, haya aprovechado estas polianteas para refrescar la memoria de lo estudiado o de lo leído. Casos se hallan, sin embargo, en los que un lector competente descubre que Cervantes estructuró un pasaje o un episodio de su obra de ficción a partir del recuerdo de lo leído directamente en una obra clásica, incluyendo no pocas veces una cita procedente del contexto recreado.

Un ejemplo es el que ofrece el caso de las *Metamorphoseos* o *Asinus aureus* de Apuleyo, cuya influencia sobre tres obras cervantinas ha sido ya mencionada. Por un lado, se ha propuesto como fuente de la batalla de los cueros de vino tinto en el *Quijote* (I, 35) el pasaje del *Asinus* en el que Lucio, que creía haber luchado con tres fuertes ladrones, descubre que sólo eran “tres utres inflati”, ya analizada por Ramón Menéndez Pidal.[13] Por el

[11] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 781 (II, 18),
[12] Cf. *ibidem*, p. 588 (I, 52).
[13] Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, Edited and Translated by J. A. Hanson, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1989, vol. I, p. 144 (III, 9).

otro, se ha comentado la referencia al relato de Apuleyo que Cervantes incluyó en el *Coloquio de los perros*, al hacer decir a la bruja Cañizares sobre la transformación de Cipión y Berganza en animales y el posible retorno a su forma primitiva: "el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa".[14] En cambio, no se ha insistido en que la caracterización de Camacha recuerda asimismo los rasgos del personaje Pamphile, el ama de Photis, transformada en lechuza por obra de un unto mágico. Lucio, entusiasmado con este fenómeno, quiere que se repita pero por error de Photis quedará convertido en asno. También la Camacha, según relata Cañizares, "tuvo fama que convertía a los hombres en animales y que se había servido de un sacristán seis años en forma de asno, real y verdaderamente lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga".[15] Del personaje de Cañizares, descrito como si sólo conociera de oídas el relato del *Asinus aureus* – "el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo" – no podía esperarse una lectura detenida de la historia de Lucio en la que hubiera obtenido información más completa sobre el caso.

También en el *Persiles* se halla una escena que dialoga con el relato de Cupido y Psique en las *Metamorphoseos* de Apuleyo. El narrador cervantino de este relato de aventuras que recrea recursos característicos de la novela griega, inventa una escena en la que el personaje de Ruperta

---

Véase *ibidem*, pp. 122-132 (II, 32 – III, 3) y R. Menéndez Pidal, *Cervantes y el ideal caballeresco*, Madrid, Patronato del Cuarto Centenario de Cervantes, 1948, p. 15. Véase además M. Bambeck, *Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino*, en "Prohemio", V, 1974, pp. 241-252.

[14] Cf. M. de Cervantes, *Coloquio de los perros*, en Id., *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 594-606.

[15] Cf. M. de Cervantes, *Coloquio de los perros*, cit., p. 592.

intenta vengarse del hijo del hombre que había matado a su marido.[16] Aurora Egido había ya interpretado este relato, "ejemplo de la ira engendradora de venganza y odios", otro componente de los celos, desde la perspectiva semántica del "triunfo del amor sobre la muerte", ya que el deseo de venganza se transforma en una pasión incontrolable.[17] La versión del *Persiles* describe a Ruperta escondiéndose en el cuarto a oscuras en el que duerme su enemigo. Munida de un cuchillo y una "lanterna" se acerca así a Croriano para ejecutar su venganza, como Psyche a su amante con navaja y lámpara ("prolata lucerna et arrepta novacula"),[18] pero al verlo tan hermoso, le tiembla a Ruperta la mano: "halló tanta hermosura que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano".[19] Cervantes cita con algún leve cambio la descripción de Psyche, quien al acercarse a su amante dormido, descubre que es el dios del amor y embargada de emoción, se le escapa la navaja de la mano: "ferrum timore tanti flagitii manibus temerariis delapsum evolasset".[20] Se impone así la paradoja que Apuleyo describía con esta frase: "Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem".[21] Sin saberlo, pues, Psyche se enamora de Amor, es decir, del dios del amor, y acercándose aun más a Cupido, con la lámpara en la mano, se desliza una gota de aceite que cae sobre su hombro y lo despierta. Ruperta, ya enamorada de Croriano se arrepiente de haber querido matarlo: "quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada" pero "*e*sto

[16] Véanse M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 597-605 (III, 17).

[17] Cf. A. Egido, *La enfermedad de amor en el "Persiles"*, en Id., *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea" el "Quijote" y el "Persiles"*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 263-264.

[18] Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, cit., vol. I, p. 288 (V, 22).

[19] Cf. M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 602 (III, 17).

[20] Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, cit., vol. I, p. 290 (V, 22).

[21] Cf. *ibidem*, p. 292 (V, 23).

diciendo, ya turbada y arrepentida, se le cayó la lanterna de las manos sobre el pecho de Croriano, que despertó con el ardor de la vela".[22]

La *imitatio* cervantina en el plano del discurso gira en torno de ciertas frases de Apuleyo que describen el poder de la belleza y su capacidad de influencia sobre las emociones de Psique, quien transforma en pasión su deseo de venganza. Recreadas en la historia de Ruperta y Croriano el narrador cita indirectamente su fuente, cuando dirige su discurso al personaje anticipándole el modelo literario del que derivaría su propio argumento:

> "¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos."[23]

Los tres oxímora iniciales resumen, por así decirlo, las emociones en conflicto de Ruperta; pero la figura con la que designa a Croriano, "ese hermoso Cupido que vas a descubir", señalan el texto clásico que había funcionado asimismo como modelo de la *inventio.* En efecto, a Croriano no se lo compara con el dios del amor sino con el personaje de Apuleyo, Cupido, que había hecho a Psyche, aun virgen, su esposa, durante la primera noche ("uxorem sibi Psychen fecerat").[24]

3. *Eros en el relato pastoril de Cervantes*

[22] Cf. M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 602 (III, 17).

[23] *Ibidem*, p. 601 (III, 17).

[24] Cf. Apuleius, *Metamorphoses,* cit., vol. I, p. 256 (V, 4).

El lector competente reconoce de inmediato que en el *Persiles*, el tratamiento de su figura difiere del que Cervantes escogió para otras de sus obras, en las que aparece con variaciones como clara referencia mitológica. Mientras que en *El trato de Argel*, por ejemplo, Cervantes cita el lugar común para describir la pasión ("regalarse en el fuego de Cupido"),[25] en el capítulo del mismo *Persiles*, donde Periandro cuenta el suceso de su viaje, entre las barcas que describe aparece "una de ellas que llevaba por insignia un vendado Cupido",[26] uno de sus atributos, que con el arco, las flechas y el carcaj, lo definieron en la iconografía tradicional estudiada por Erwin Panofsky y Edgar Wind y aplicados ya por Egido en sus estudios sobre el *Desengaño de amor en Rimas*.[27] En *La Gitanilla* Preciosa menciona su nombre en el romance celebratorio de cuando Margarita de Austria "salió a misa de parida en Valladolid, y fue a San Llorente":[28]

> "El dios parlero va en lenguas
> lisonjeras y amorosas
> y Cupido en cifras varias
> que rubíes y perlas bordan."[29]

"Dios parlero" refiere evidentemente a Mercurio; en cambio, de la figura de Cupido se dice que aparece bordada con piedras preciosas en "cifras" es decir, en jeroglíficos. En el *Quijote*, reaparece su nombre en el episodio de las Cortes de la Muerte II, 11, como disfraz de uno de los

---

[25] Cf. M. de Cervantes, *El trato de Argel*, en Id., *Teatro Completo*, ed. de F. Sevilla y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 886 (II, v. 1505).

[26] Cf. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 346 (II, 10).

[27] Véanse E. Panofsky, *Blind Cupid*, en Id., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper Torchbooks, 1967, pp. 95-128; E. Wind, *The Pagan Mysteries of the Renaissance*, New York, W. W. Norton, 1968 y A. Egido, *La iconografía amorosa del "Desengaño"*, en Id., *Silva de Andalucía (Estudio sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación provincial de Málaga – Servicio de publicaciones, 1990, pp. 143-172.

[28] Cf. M. de Cervantes, *La Gitanilla*, en Id., *Novelas ejemplares*, cit., p. 35.

[29] *Ibidem*, p. 35.

cómicos que representarán el auto: "a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos pero con su arco, carcaj y saetas";[30] a cuyas "pintadas alas" se referiría don Quijote en el capítulo siguiente: "si tú Sancho, me dejaras acometer, como yo quería, te hubieran cabido en despojos, por lo menos, la corona de oro de la Emperatriz y las pintadas alas de Cupido".[31]

Cervantes, que conocía muy bien la poesía de Garcilaso, como lo confirman las imitaciones y referencias que se hallan en la *Galatea*, el *Quijote* y en otras de sus obras, fue también lector cuidadoso de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera y de su poesía original. Así lo confirma el soneto que le dedicó al humanista-poeta sevillano, transmitido en un manuscrito autógrafo del pintor Francisco Pacheco fechado en 1613, cuyos primeros versos dicen: "El que subió por sendas nunca usadas / del sacro monte a la más alta cumbre". Cervantes indica así su autoría: "Miguel de Cervantes, autor de D. Quijote. Este soneto hice a la muerte de Herrera, y para entender el primer cuarteto, advierto que él celebraba en sus versos a una señora, debajo de este nombre de Luz. Creo que es de los buenos que he hecho en mi vida".[32] Cervantes había leído más que probablemente el soneto VII de Garcilaso, según aparecía impreso en las *Anotaciones*, en el que el amante interpela a Eros:

> "No pierda más quien á tanto perdido;
> bástet', Amor, lo qu`á por mí passado;
> válgam' agora aver jamás provado
> a defenderme de lo qu' as querido."[33]

[30] Cf. Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 713 (II, 11).
[31] Cf. *ibidem*, p. 718 (II, 12).
[32] Véase Id., *Poesías completas*, edición de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1981, vol. II, p. 381.
[33] F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 317.

Herrera apuntó en su comentario que el motivo central del poema recogía una amplia tradición tanto literaria como filosófica que resume citando en primer lugar el *Simposio* de Platón y continúa con los neoplatónicos renacentistas, así como con la poesía amorosa de los poetas elegíacos romanos. Como sabemos, la elegía II, 12 de Propercio ofreció un modelo que se hizo famoso en la poesía española del XVI y del XVII, y sería imitado por Lope de Vega y Francisco de Quevedo, mientras se hacía referencia a los tópicos desarrollados en manuales mitográficos y emblemáticos, así como en el discurso cervantino. Herrera, que transcribe la elegía en latín, incluye la versión realizada por Francisco de Medina, quien tradujo el primer dístico elegíaco de Propercio ("Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus?")[34] con un acostumbrado terceto, como era habitual en la época: "Cualquiera que fue, quien al Amor tirano / pintó en edad tan tierna, ¿n' os parece / que tuvo buen consejo y diestra mano?".[35] Es la imagen pintada del niño-amor, con sus ventosas alas la que dialoga con la mención que hace don Quijote de las "pintadas alas" del Cupido de los cómicos ya aludido.

Más significativas aun son las relaciones intertextuales que la elegía de Propercio entabla temática y verbalmente con la sección del libro IV de la *Galatea*, en los que "el desamorado Lenio" habla mal del amor. Sus "vituperios"[36] se relacionan, por un lado, con los del amante de Propercio, pero, por el otro, tiene puntos de contacto con una égloga de Ausonio que versa sobre varias figuras de amantes quejosas que se resisten a sufrir amando. En la égloga titulada *Cupido cruciatur*, su autor dice describir una pintura que retrata a Cupido llegando al lugar donde penan las enamoradas

[34] Cf. Propertius, *Elegies*, Edited and Translated by G. P. Goold, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1990, p. 152 (II, 12, 1-2).

[35] Cf. F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 326.

[36] Véase M. de Cervantes, *La Galatea*, edición de F. Sevilla y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, pp. 257-260 (IV).

abandonadas por sus amantes: “Quas inter medias furvae caliginis umbram / dispulit inconsultus Amor stridentibus alis”.[37] Amplificando los versos del libro VI de la *Eneida*, donde se relata el descenso de Eneas al mundo de los muertos, Ausonio enumera los nombres de varias víctimas del amor que quieren vengarse de Cupido y por ello lo crucifican: “Cupidinem cruci adfigunt mulieres amatrices”.[38] Algunos de estos personajes literarios y mitológicos están también presentes en el discurso de Lenio: Medea, Hipólito, Pasífae, Dido, mientras que tanto sus invectivas en prosa como la canción que Lenio afirma tener “hecha, en vituperio de este mi enemigo”,[39] recrean los males que genera la pasión amorosa:

> “Sin que me pongan miedo el hielo y fuego,
> el arco y flechas del amor tirano,
> en su deshonra he de mover mi lengua
> que ¿quién ha de temer a un niño ciego,
> de vario antojo y de juicio insano?”[40]

La opinión negativa de Lenio sobre Eros, el “niño” amor, se conjuga en el discurso pastoril cervantino con su opuesto: las declaraciones de amor eterno que el poeta-amante hace públicas trasladándolas al escenario bucólico. Tanto en las églogas de Virgilio como en las elegías eróticas de Propercio u Ovidio se hallan imitaciones de este conocido *topos*, que deriva a su vez de la obra de quien fue fuente importante del poeta de Umbria: el alejandrino Calímaco. El lugar común recrea el gesto de los amantes que inscriben en la corteza de los árboles el nombre de la amada, para que éste sobreviva el paso del tiempo: a medida que crezcan los árboles, crecerán

---

[37] Cf. Ausonius, [*Opuscula*], with en english translation by H. G. Evelyn White, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1988, vol. I, p. 210 (VIII, 45-46)

[38] Cf. *ibidem*, p. 206 (*Ausonius Gregorio Filio Sal.*).

[39] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., p. 257 (IV).

[40] *Ibidem* (IV).

pues sus amores. La formulación de Virgilio de la égloga X tuvo amplia fortuna: "certum est in silvis, inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores".[41] No menos imitados fueron asimismo estos dos versos de Propercio, en los que declara que los árboles serán sus testigos, "si saben los árboles de amor, haya y pino querido del dios de Arcadia": "vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo".[42]

No sorprende, pues, que Cervantes lo recree en el episodio de Marcela en el *Quijote*, haciéndolo parte del relato de Pedro al describir la pasión que esta despertaba, amor por el que la pastora manifestaba sólo "desdén y desengaño":[43]

> "No está lejos un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una acorona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana."[44]

De hecho, se alude nuevamente al *topos* para describir las finezas que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena:

> " [...] y, así, se entretenía paseando por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza y algunos en alabanza de Dulcinea."[45]

En la *Galatea* queda relacionado con el motivo también tópico de escribir versos en los árboles. Aurora Egido ya señaló un precedente

---

[41] Cf. Virgil, with an english translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1986, vol. I: *Eclogues – Georgics – Aeneid* I-VI, p. 74 (X, 52-54).

[42] Cf. Propertius, *Elegies*, cit., p. 100 (I, 18, 19-20).

[43] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 133 (I, 12).

[44] *Ibidem*, pp. 133-134 (I, 12).

[45] *Ibidem*, p. 292 (I, 26).

también en las bucólicas de Virgilio (V, 13) y recordó su presencia en poemas pastoriles, en particular, en el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas, interpretándolo como efecto de la tendencia de la égloga a convertir la naturaleza en espacio de la escritura.[46]

4. *Proyección metafórica de un mito ovidiano*

Numerosas son las referencias mitológicas en la *Galatea* siempre esperadas en la poesía y prosa pastoril, tan cercanas a sus fuentes clásicas. Como se ha dicho, Cervantes se apoyaría probablemente en polianteas y diccionarios al uso para citar nombres de figuras tradicionales en aquellos repertorios de *exempla*. Sin embargo, en algunos casos parece establecerse una relación directa con las *Metamorphoses* ovidianas, particularmente cuando Cervantes adapta un mito y lo integra a una construcción metafórica que describe una figura o personaje diferente del que leyó en Ovidio. Un ejemplo es el que ofrece su adaptación del mito de Clicie, que se lee en el libro IV de las *Metamorphoses*. Ovidio narra en este episodio la pasión de Clicie por el Sol y los celos que despierta en ella la relación de Apolo con Leucotea, a quien denuncia. Su padre la mata pero Apolo se venga asimismo de Clicie impidiéndole gozar de la luz de su amado. Mirando constantemente el rostro del Sol en su trayectoria diurna, Clicie se consume en nueve días. Transformada ya en flor de color azulado,

[46] Véase A. Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea" el "Quijote" y el "Persiles"*, cit., p. 71: "Cervantes no sólo acomodó a sus solitarios pastores a la sombra de los árboles del deleitoso bosque de la égloga (I, 67), sino que convirtió a estos en texto poético con un 'cortecido' poema […] . Se trata del pasaje de la *Galatea* en el que Teolinda recuerda 'un cortecido álamo blanco' en el que ve escritas unas letras que reconoce ser de Artidoro". Sobre la escritura de versos en las hayas, de Virgilio a Soto de Rojas, véase, en la misma página 71, la nota 74.

semejante al de la violeta, "violaeque simillimus ora / flos tegit",[47] retenida, pues, por la raíz, Clicie, aunque ya heliotropo, no puede olvidar su pasión y por ello continúa mirando a su amado Apolo: "quamuis radice tenetur / vertitur ad Solem mutataque seruat amorem".[48] Ahora bien, de este relato de las *Metamorphoses* sólo conserva Cervantes algunos elementos que entran a formar parte de un discurso diferente.

En el libro IV de la *Galatea*, unos pastores se encuentran con tres caballeros y unas damas de paso por ese lugar, entre los que se desarrolla un animado diálogo en torno al *topos* de menosprecio de corte y alabanza de aldea. El personaje del pastor Damón refrenda el elogio de la vida campestre que expresa uno de los caballeros, citando una canción compuesta por su amigo Lauso, "el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida".[49] Damón, que había aprendido de memoria la canción, la recita ante su nuevo público. Desde el primer verso, "El vano imaginar de nuestra mente", se alaba la conducta del pastor que despreciaba la vida del cortesano "falso" y "mentiroso" en palacio.[50] Resuelto a convertirse en pastor, desde la realidad de su nuevo estado libremente escogido puede entonces alabar la independencia y la libertad que obtuvo por decisión propia:

> "No su semblante o su color se muda
> porque mude color, mude semblante,
> el señor a quien sirve, pues no tiene
> señor que fuerce a que con lengua muda
> siga, cual Clicie a su dorado amante,

[47] Cf. Ovid, *Metamorphoses*, with an english translation by F. J. Miller, Third Edition, revised by G. P. Goold, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1984, vol. I, p. 196 (IV, 268-269).

[48] Cf. *ibidem* (IV, 269-270).

[49] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., p. 235 (IV).

[50] Cf. *ibidem*, p. 240 (IV).

el dulce o amargo gusto que le viene."[51]

En el texto de Lauso, por metáfora, el "señor a quien sirve un cortesano"[52] es como el dios del Sol; el cortesano que permanece en la Corte, termina siendo como Clicie. El pastor cervantino, en cambio, se ha liberado de su esclavitud por interés o conveniencia, rechazando así el *exemplum* de la desdichada enamorada de Apolo que pierde la vida por amor.

No erraba Lope de Vega cuando definió la palabra de los clásicos antiguos como el "canto llano" sobre el que se construían conceptos. Fuentes de la *inventio* y de la *elocutio* los textos recuperados de Grecia y Roma que Cervantes sin duda leyó dejaron su impronta en los relatos y poemas que compuso para el deleite de sucesivos lectores.

[51] *Ibidem* (IV).
[52] Cf. *ibidem* (IV).

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

MARIA DEL CARMEN MARÍN PINA

CITAS CABALLERESCAS APÓCRIFAS EN EL "QUIJOTE"

Cervantes se sintió atraído por la literatura caballeresca, leyó muchos libros de caballerías, romances y relatos caballerescos breves así como poemas caballerescos italianos y, a partir de estas lecturas, ideó y compuso el *Quijote*, entre otras muchas cosas, un libro de caballerías burlesco. Por razones obvias, sus páginas encierran citas de héroes y aventuras de las materias artúrica, carolingia y, por supuesto, de los libros de caballerías españoles, la "máquina malfundada"[1] a la que supuestamente pretendía derribar. Todas ellas son citas obligadas para crear su mundo. Don Quijote se ampara en la autoridad de estos personajes referenciales para hacer pedagogía caballeresca y para proceder a su imitación (la heroicidad es emulación de lo leído), y Cervantes para ilustrar y contrastar su fábula con la caballeresca. El conocimiento de todas estas obras es incuestionable y nos hace pensar en un autor seducido por el imaginario caballeresco, al

[1] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, p. 19 (Prólogo).

tanto de las novedades editoriales y, a la vez, muy crítico. Conocer dónde pudo leer todos estos libros, quizá en la librería madrileña de Cristóbal López o en Sevilla, núcleo librero por excelencia y puerto de salida de los envíos de libros a Indias, si logró reunirlos en una biblioteca propia como la del hidalgo manchego, si los leyó en su juventud, como hicieron el canciller López de Ayala, González de Oviedo o Juan de Valdés, en la madurez o a lo largo de su vida son cuestiones importantes todavía pendientes de precisar en las que, sin embargo, no voy a entrar ahora.[2]

Como don Quijote, Cervantes cita de memoria pero en general sólo retiene la materia y no las palabras y la ordenación, no se ha aprendido los textos al pie de la letra, pero sí ha asimilado los aspectos *elocutivos* y es capaz de imitarlos haciendo pasar incluso lo propio como robado, sin la necesidad perentoria de recurrir a las obras para la confirmación de sus citas.[3] El texto es su memoria, un rico almacén de libros leídos al que acude reiteradamente para hallar y extraer con erudición y sutileza, con prontitud y facilidad, la cita adecuada para cada ocasión, dando así prueba de su agudeza de ingenio.[4] La única vez que en la edición de 1605 se emplea la cursiva para resaltar una cita textual es para una cita caballeresca, para ofrecernos un ejemplo de la "claridad de la prosa" de Feliciano de

[2] De ellas se han ocupado M. de Riquer, *Nueva aproximación al "Quijote"*, Barcelona, Teide, 1989[7], p. 18 y D. Eisenberg, *La interpretación cervantina del "Quijote"*, Madrid, Compañía literaria, 1995, p. 3. Resume el estado de la cuestión y responde a algunas de estas preguntas V. Infantes, *La librería de Don Quijote y los libros de Cervantes (I, 6)*, en *"Por discreto y por amigo". Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 79-92.

[3] Para el tema de la memoria véase A. Egido, *La memoria y "El Quijote"*, en Id., *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea", "El Quijote" y "El Persiles"*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 93-135.

[4] Estas son las cualidades exigidas años después por Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, para la cita conceptista, como explica M. Blanco, *Ingenio y autoridad en la cita conceptista*, en *La recepción del texto literario (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, Jaca, abril de 1986)*, estudios coordinados por J.-P. Étienvre y L. Romero, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1988, pp. 105-115.

Silva, esa prosa enrevesada que tanto agradaba a don Quijote y que en su época fue ya objeto de mofa y crítica por autores como Diego Hurtado de Mendoza y Antonio de Torquemada.[5] La famosa cita a la que en la *princeps* se le quiso otorgar la condición de literal: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura",[6] no es, sin embargo, textual y aunque su fuente de inspiración podría encontrarse en un discurso de Darinel de la cuarta parte de *Florisel de Niquea* (1551), no deja de ser una cita apócrifa y burlona que nos alerta de su modo de proceder. Cervantes cita sin el texto delante y, a falta del mismo, se inventa unas líneas que imitan la poética y el estilo de Silva, que a su vez remedaba, no sin ironía, el conceptuoso estilo de la poesía cancioneril. Lejos de someterse a la disciplina del hipotexto, en general Cervantes confía a su memoria, al recuerdo de lo leído, la recreación del mundo caballeresco y aporta citas certeras y puntuales, pero también otras imprecisas e incorrectas, algunas ocultas y unas cuantas apócrifas en las que prosigue o reescribe el material heredado en deliciosos juegos intertextuales, especialmente sugerentes para los lectores coetáneos y para los aficionados al género de las caballerías.

Respecto a las imprecisas, su infidelidad a las fuentes caballerescas realmente importa poco si no es para ver cuál pudo ser su forma de trabajar. El atribuir, por boca del cura y de don Quijote, al pastor Darinel (I, 6) y no al pastor Archileo (Rogel) las églogas y las bucólicas del *Rogel de Grecia* (*Florisel de Niquea*, IV), el aplicar el sobrenombre del Caballero de la Ardiente Espada a Amadís de Gaula en vez de a su biznieto Amadís de

[5] Véase F. Sebastián Mediavilla, *La puntuación del "Quijote"*, en "Anales Cervantinos", 39, 2007, pp. 101-145. No hay que olvidar, sin embargo, que con dicho estilo Silva buscaba ya la risa de sus lectores, como bien explica S. Cravens, *Feliciano de Silva and His Romances of Chivalry in "Don Quijote"*, en "Inti: Revista de literatura hispánica", 7/1, 1978, pp. 28-34.

[6] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 40 (I, 1).

Grecia (I, 18), o el confiar que don Quijote tuviera el sabio de turno que registrara sus hazañas como lo tuvo Platir (I, 9), cuando este héroe del tercer libro palmeriniano curiosamente carece del mismo, son citas imprecisas pero verosímiles, nada disonantes en el discurso en el que se integran y que sólo podían llamar la atención de los avezados en el género y de lectores puntillosos como don Quijote.

Cierta competencia lectora se requiere también para filiar las citas ocultas, en las que, a falta de la mención de un personaje referencial, es el caudal de lecturas el que permite ubicar referencias como la de la torre navegante mencionada por el canónigo (I, 47), procedente del *Florambel de Lucea* (1532). Esta fantástica torre es obra de la Dueña del Hondo Valle, que podría ser, a su vez, la mencionada en la novela ejemplar *La tía fingida* para caracterizar a la recadera Claudina, "la dueña del *huy* o del hondo valle, que dice el libro de caballerías".[7] Silenciado el título del libro de caballerías, para los lectores modernos, carentes de la competencia citacional de los coetáneos, el nombre citado no es un nombre referencial y está inicialmente "vacío", como lo ha estado durante mucho tiempo el de Fraudador de los Ardides en la comedia *Pedro de Urdemalas*.[8]

La mayoría de los personajes caballerescos mencionados son, sin embargo, personajes y nombres referenciales y con su cita la "historia" ya está contada porque son síntesis de una historia ya leída y conocida, por ello "gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las

[7] Cito esta novela ejemplar de controvertida autoría por la edición de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 635, y completo la fuente caballeresca allí sugerida.

[8] Apuntó ya la relación E. J. Sales Dasí, *El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes*, en "Literatura: teoría, historia, crítica", 7, 2005, pp. 115-157, y más recientemente E. Sarmati, *Maritornes, el caballero Metabólico y Fraudador de los Ardides: una nota al "Quijote" I, 43 (y a "Pedro de Urdemalas II", 554)*, en *"Amadís de Gaula": quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. J. M. Lucía Megías y M. C. Marín Pina, col. A. C. Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 755-768.

transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido".[9] El juego intertextual resulta especialmente sugestivo en las citas apócrifas, aquellas en las que Cervantes reescribe a su modo y voluntad la materia caballeresca heredada, en este caso la procedente de la tradición artúrica y la de los libros de caballerías españoles, creando por la vía de la parodia un nuevo hipertexto.

1. *La caballería artúrica apócrifa*

Cervantes enlaza la caballería amadisiana, y por extensión los libros de caballerías españoles, con la tradición artúrica en el pasaje donde Vivaldo es adoctrinado por don Quijote sobre los orígenes de la caballería andante, que se remontan a las historias de Inglaterra:

> " [...] donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que comúnmente en nuestro romance castellano llamamos 'el rey Artús', de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamento se convirtió en cuervo [...] Pues en tiempo deste buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quintañona."[10]

La apreciación en torno al nombre del fundador de la Tabla Redonda no es errónea, pues efectivamente Artús es el nombre por el que se cita en textos caballerescos como *Tirant*e *el Blanco* (1511) o *Arderique* (1517), libro éste último donde se alude a su encantamiento y esperado regreso, aunque nada se dice de su conversión en cuervo. La metamorfosis animal la vuelve a mencionar Cervantes en el pasaje en el que discute con el

---

[9] Cf. L. A. Pimentel, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2005[3], p. 64. Empleo los conceptos de hipotexto e hipertexto de acuerdo con G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

[10] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 149-150 (I, 13).

canónigo la existencia de todos estos héroes caballerescos (I, 49) y, años después, en el *Persiles*, cuando Mauricio y Arnaldo hablan de hechiceros y de incrédulas transformaciones.[11] La metamorfosis en cuervo no figura en los textos caballerescos que relatan su desaparición y su mesianismo, como es el caso de la *Espejo de caballerías* (Toledo, 1527, II, 5), conocido y citado en el escrutinio, por lo que cabe pensar que Cervantes ha enriquecido la leyenda con un dato probablemente tomado de la *Historia de los reyes Godos*, de Julián del Castillo (Burgos, 1582), que pudo conocer a través de su amigo el poeta Pedro Laynez, firmante de la licencia. Al margen del asunto de las fuentes, lo cierto es que la cita cervantina dio el espaldarazo definitivo a la 'leyenda' del córvido Arturo.

Lanzarote y Ginebra son también personajes referenciales de la materia artúrica y la simple mención de su nombre cuenta ya la historia leída u oída, los amores adúlteros de la pareja, favorecidos por la dueña Quintañona, la alcahueta mencionada en el popular *Romance de Lanzarote* que, en este caso, Cervantes toma como fuente y cuya personal historia acaba reescribiendo a lo largo de las dos partes del *Quijote*.[12] El casto caballero se proyecta en el Lanzarote romanceril y, como él, desea ser de damas tan bien servido, aunque luego, en los momentos previos a la visita de Maritornes, armado de castidad, "propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dueña Quintañona se le pusiesen delante".[13] La cita abunda en la condición adúltera de la mujer de Arturo y le sirve para acrecentar su ego conquistador y para reafirmar su fe hacia Dulcinea. Si don Quijote no la quiere para sí, no duda en hacerla pareja potencial de Basilio, quien merece

[11] Véase Id., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002[2], p. 246 y p. 725.

[12] Véase J. Joset, *Aquella tan honrada dueña Quintañona*, en "Anales Cervantinos", 34, 1998, pp. 51-59.

[13] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 188 (I, 16).

casarse no sólo con Quiteria "sino con la mesma reina Ginebra, si fuera hoy viva, a pesar de Lanzarote y de todos aquellos que estorbarlo quisieran".[14] Cervantes también planea un nuevo final para Ginebra, pues no acabará en un monasterio de monjas dispuesta a arrancar su corazón en ofrenda a Lanzarote, como se lee en *La demanda del santo Grial* (Toledo, 1515), sino hechizada en la cueva de Montesinos junto a la dueña Quintañona (II, 23). Allí permanecen encantadas, desde hace más de quinientos años, por el mago Merlín, el encantador francés que de la literatura artúrica emigra también a la carolingia y a los libros de caballerías españoles. Como los anteriores, Merlín es, igualmente, un nombre referencial y aunque sólo existe en el nivel discursivo (palabras de Montesinos) o en las representaciones burlescas (palacio ducal), tendrá un papel capital en la trama en relación con el desencantamiento de Dulcinea, un nuevo episodio apócrifo que sumar a la larga lista de sus encantamientos.[15]

En el contexto de la novela, estas citas de personajes artúricos introducen una historia conocida, en principio, por todos, a la que, sin embargo, Cervantes da una vuelta de tuerca completándola con nuevos datos (conversión en cuervo, encantamiento de Ginebra) y personajes (dueña Quintañona). Sin entrar en mayores honduras, no rememora episodios concretos de las tramas artúricas, simplemente se limita a jugar con los datos más populares de la leyenda y, a través de la cita, en un juego intertextual, matiza o reescribe parcialmente la vieja fábula.

2. *Amadís y familia*

[14] Cf. *ibidem*, p. 855 (II, 19).

[15] Véase D. Gutiérrez Trápaga, *Caracterización, tradición y fuentes caballerescas en el personaje de Merlín en el "Quijote"*, en "Tirant", 13, 2010, pp. 39-50.

Con esta tradición artúrica, irónicamente degradada o devaluada por la contaminación de tipos celestinescos como el de la alcahueta dueña Quintañona, entroncan los libros de caballerías que le han trastornado el juicio. Amadís de Gaula es el personaje caballeresco más veces citado en el *Quijote*, pues, como el caballero manchego explica, es el norte y el lucero de la caballería andante. Éste se fija fundamentalmente en su historia amorosa y a ella acude en busca de inspiración para su penitencia de amores, un afortunado episodio profusamente imitado en otros libros de caballerías. Don Quijote resume para Sancho los pormenores básicos del episodio cuando se adentran por Sierra Morena y han de dormir a la intemperie: "Y uno déstos fue Amadís, cuando, llamándose Beltenebros, se alojó en la Peña Pobre, ni sé si ocho años o ocho meses, que no estoy muy bien en la cuenta: basta que él estuvo allí haciendo penitencia, por no sé qué sinsabor que le hizo la señora Oriana".[16] La memoria le flaquea y no sabe precisar a su escudero la duración de dicha penitencia, dato totalmente superfluo y sin especificar en el *Amadís de Gaula*. El sinsabor no comentado son los celos de Oriana por Briolanja, pero esto importa poco pues lo que le interesa realmente es el gesto del caballero, lo imitable, y no los motivos. La cita la repite y completa más adelante cuando opta por el modelo penitencial amadisiano (I, 25), desechando, por complejo, el orlandiano.

Dispuesto a imitarlo, don Quijote echa en falta al ermitaño, cita indirecta de Andalod, e invoca a su memoria: "Venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios; pero, ¿qué haré de rosario, que no le tengo?".[17] El hidalgo reinventa la historia, pues en el

[16] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 181 (I, 15).
[17] Cf. *ibidem*, p. 319 (I, 26).

texto amadisiano sólo se dice que Amadís pasaba el tiempo consumiendo sus días en lágrimas y en continuos dolores (*Amadís de Gaula*, II, 48), pero nada se dice de sus oraciones. Quizá la falta del ermitaño, que otorga la dimensión religiosa al episodio caballeresco, la suple don Quijote, a su manera, con la ingeniosa confección del irreverente rosario de tela, improvisado con una tira de las faldas de su camisa, lo que acentúa el tono jocoso de la penitencia. La cita acaba siendo, una vez más, apócrifa, aunque para lo que interesa poco importa su veracidad.

De las personas más allegadas a Amadís, Cervantes cita a su hermano Galaor, para el barbero uno de los más valientes caballeros y menos melindroso y llorón que Amadís (I, 1), y para Vivaldo, un caballero libre y desenfadado en sus amores, pues recuerda "haber leído que don Galaor, hermano del valeroso Amadís de Gaula, nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse".[18] Don Quijote, sin embargo, lo defiende y justifica desvelando a los lectores del *Amadís de Gaula* un dato inédito:

> " [...] que yo sé que de secreto estaba ese caballero muy bien enamorado; fuera que aquello de querer a todas bien cuantas bien le parecían era condición natural, a quien no podía ir a la mano. Pero, en resolución, averiguado está muy bien que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad, a la cual se encomendaba muy secretamente, porque se preció de secreto caballero."[19]

Por muchas averiguaciones que hiciera don Quijote, lo cierto es que Galaor tenía fama de donjuán y así acaba reconociéndolo él mismo cuando habla con Sancho de las inevitables murmuraciones: "De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasiadamente rijoso; y de su hermano, que fue llorón".[20] Por esta fama

[18] Cf. *ibidem*, p. 154 (I, 13).
[19] *Ibidem.*
[20] Cf. *ibidem*, p. 702 (II, 2).

de seductor lo recuerda también el pícaro Pedro de Urdemalas en la comedia del mismo título, aunque el zagal Clemente no comprende la cita.

Don Quijote menciona igualmente al escudero Gandalín, discreto y poco hablador y, por ello, modelo referencial para el parlanchín Sancho: "Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la Ínsula Firme, y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo *more turquesco*".[21] La cita es precisa en su primera parte y totalmente original en las cualidades que le atribuye, así como en los atavíos y en la gestualidad con la que adorna al personaje. No le va a la zaga Gasabal, "escudero de don Galaor, que fue tan callado, que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, solo una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia",[22] una cita puntualísima y correcta que denota una lectura muy atenta y minuciosa, similar a la que hace del caballero Fonseca del *Tirante*.

De la prolífica familia amadisiana, Agrajes, primo de Amadís de Gaula, es, no obstante, el que mejor lleva el paso de los siglos, pues la cita textual de sus palabras: "Agora lo veredes, dixo Agrajes", con el verbo *dicendi* inclusive, se lexicalizó y se convirtió en una frase proverbial propia de retos y desafíos, habitual en tiempo de Cervantes y todavía hoy registrada en diccionarios y repertorios de proverbios y frases hechas. La cita pertenece al *Amadís* primitivo (c. 1420), pues, como ha explicado Martín de Riquer,[23] no se encuentra en la refundición de Rodríguez de Montalvo (1508), por lo que cabe pensar que en tiempos de Cervantes ya estaba en circulación y pudo tomarla de la tradición oral. La pone en boca de don Quijote para desafiar al vizcaíno, pero también se la escuchamos a

[21] Cf. *ibidem*, p. 241 (I, 20).
[22] Cf. *ibidem*, p. 242 (I, 20).
[23] Véase M. de Riquer, *Agora lo veredes, dixo Agrajes*, en Id., *Estudios sobre el "Amadís de Gaula"*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 7-53.

personajes de entremés como Panduro en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, donde da pie a un chiste verbal paronomástico con "grajos", o a Lorenzo Pasillas, el sacristán que compite con el soldado por la fregona Cristinica en *La guarda cuidadosa*, hasta acabar en boca del rufián Lugo (Cristóbal) en la comedia a lo divino *El rufián dichoso.*

Los magos Arcalaús, Alquife y la sabia Urganda la Desconocida completan el mundo amadisiano recordado en el *Quijote.* Hablando con Sancho de las miserias que les aguardan como caballeros andantes, el manchego rememora las pasadas por Amadís de Gaula "en poder de su mortal enemigo Arcalaús el encantador, de quien se tiene por averiguado que le dio, teniéndole preso, más de docientos azotes con las rienda de su caballo, atado a una coluna de un patio".[24] Don Quijote se inventa media cita, pues aunque efectivamente Amadís fue hecho prisionero por Arcalaús, no consta que fuera azotado, tormento infamante para un caballero, y menos en la cifra especificada, tan del gusto, por otro lado, de Cervantes. Como Merlín, "Arcalaús el encantador, enemigo mortal de Amadís de Gaula y de toda su parentela", cobrará vida en las bromas del palacio ducal, lo mismo que Alquife, "el grande amigo de Urganda la Desconocida".[25]

La primera en citar a Alquife es, no obstante, la sobrina que, ajena al mundo caballeresco y en un juego de prevaricación idiomática derivado de una falsa *interpretatio nominis*,[26] sólo perceptible para versados en el género como don Quijote, lo convierte en "Esquife".[27] La muchacha nos informa de que es el mago que le traía el vaso de agua con el que su tío apaciguaba sus demencias, una aventura más que sumar a las ya conocidas de este mago ahora también aguador. La sobrina no ha llegado a

[24] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 178 (I, 15).
[25] Cf. *ibidem*, p. 1005 y p. 1004 (II, 34).
[26] Véase G. K. Zucker, *La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el Quijote*, en "Thesaurus", 28/3, 1973, pp. 515-525.
[27] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 81 (I, 5).

familiarizarse con el mundo caballeresco y desvirtúa los nombres, como le sucede también al ama, que convierte el nombre de Urganda en "hurgada",[28] y a Sancho con el nombre del bálsamo de Fierabrás ("feo Blas"),[29] con el yelmo de Mambrino ("Malandrino" y "Malino")[30] o con el de la reina Madasima ("Magimasa o como se llama").[31] A diferencia de la sobrina, Sancho vive la caballería, se deja seducir por los relatos de su señor y se va apropiando progresivamente de la poética caballeresca hasta el punto de ser capaz de retener nombres como el de la giganta Andandona, mencionada como término comparativo para elogiar a su mujer Teresa (II, 25). Sancho cita de oídas y en estas citas de citas nos desvela parte de los diálogos mantenidos con su señor don Quijote no registrados para los lectores.

Esta particular reescritura amadisiana a través de las citas de sus personajes alcanza al maestro Elisabat, médico, hombre de misa al servicio de Amadís y testigo de vista y cronista de *Las sergas de Esplandián*. En la personal lectura e interpretación del *Amadís de Gaula*, el loco Cardenio discute a don Quijote la condición del personaje, pues, a su juicio, "aquel bellaconazo del maestro Elisabat estaba amancebado con la reina Madasima".[32] La apreciación de Cardenio es totalmente personal y errónea, pues en el libro de caballerías ninguna de las tres mujeres llamadas Madasimas alcanza la categoría de reina y no guardan relación alguna con el maestro, al que el calificativo "bellaconazo" nada cuadra tampoco con su actuación. Don Quijote, acalorado, lo rebate defendiendo la honestidad y reputación de la dama en cuestión, a la que sigue haciendo de condición

[28] Cf. *ibidem*, p. 82 (I, 5).
[29] Cf. *ibidem*, p. 175 (I, 15).
[30] Cf. *ibidem*, p. 217 (I, 19) y p. 569 (I, 44).
[31] Cf. *ibidem*, p. 297 (I, 25).
[32] Cf. *ibidem*, p. 294 (I, 24).

real, y rebaja al maestro tachándolo despectivamente de "sacaprotas",[33] de mal cirujano.

Más adelante, sin embargo, cuando Sancho saque el tema de la reina Magimasa, don Quijote restituirá al médico achacando el falso juicio a la locura de Cardenio. La cita encierra, no obstante, una reescritura de la historia pues, al margen del inverosímil amancebamiento ("porque es muy gran blasfemia decir ni pensar que una reina esté amancebada con un cirujano"),[34] improvisa una inexistente relación entre Elisabat y Madasima ("la verdad del cuento es que aquel maestro Elisabat que el loco dijo fue un hombre muy prudente y de muy sanos consejos y sirvió de ayo y de médico a la reina; pero pensar que ella era su amiga es disparate digno de muy gran castigo")[35] y elogia la figura de Madasima:

> " [...] a quien yo tengo particular afición por sus buenas partes; porque, fuera de haber sido fermosa, además fue muy prudente y muy sufrida en sus calamidades, que las tuvo muchas, y los consejos y compañía del maestro Elisabat le fue y fueron de mucho provecho y alivio para poder llevar sus trabajos con prudencia y paciencia. Y de aquí tomó ocasión el vulgo ignorante y malintencionado de decir y pensar que ella era su manceba."[36]

Es decir, acaba buscando una explicación al juicio de Cardenio e inventando en el fondo un nuevo personaje y una nueva trama, un nuevo hipertexto.

Idéntico proceder sigue en las citas de personajes caballerescos de otros libros ajenos a la saga amadisiana, como sucede con el sabio Frestón (Fristón) de su admirado *Belianís de Grecia*, al que la sobrina, de acuerdo con el plan urdido por el cura y el barbero, presenta como artífice de la desaparición de la biblioteca del hidalgo. La treta resulta muy verosímil

[33] Cf. *ibidem*.
[34] Cf. *ibidem*, p. 297 (I, 25).
[35] Cf. *ibidem*.
[36] *Ibidem*, p. 298 (I, 25).

dentro de los parámetros del género y don Quijote hace suya la enemistad que Frestón tiene con Belianís:

> " [...] ése es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece y le tengo de vencer sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede."[37]

A diferencia de otras citas, ésta encierra la originalidad de fundir la fábula cervantina con la caballeresca en un juego intertextual aprendido en los libros de caballerías, donde sabios y magas de diferentes tradiciones (Merlín, Medea) proyectan encantamientos milenarios o migran de unos libros a otros propiciando estos cruces de tramas y personajes. A través de esta cita, don Quijote está cumpliendo de algún modo aquel deseo que en su momento tuvo de coger la pluma y proseguir el *Belianís* (I, 1).

Palomeque el zurdo, otro fanático del género, demuestra también cierta capacidad inventiva a la hora de citar a sus héroes y atribuirles aventuras, en mayor o menor grado, apócrifas. La selección, una vez más, está condicionada por el contexto, en este caso por la discusión que el ventero mantiene con el canónigo sobre la verdad de los libros de caballerías y por los ejemplos aducidos por el religioso, en los límites de lo inverosímil. Palomeque revuelve en su memoria y contraataca con dos citas apócrifas. Primero esgrime las hazañas de Felixmarte,

> " [...] que de un revés solo partió cinco gigantes por la cintura, como si fueran hechos de habas [...] Y otra vez arremetió con un grandísimo y poderosísimo ejército, donde llevó más de un millón y seiscientos mil soldados, todos armados desde el pie hasta la cabeza, y los desbarató a todos, como si fueran manadas de ovejas."[38]

[37] *Ibidem*, p. 98 (I, 7).
[38] *Ibidem*, p. 407 (I, 32).

Las dos proezas citadas resultan ser totalmente inventadas, pero perfectamente ajustadas a la poética del género, y revelan una habilidad por parte del ventero pareja a la que pocos años antes mostró el morisco Román Ramírez, procesado por la Inquisición. Suma después a la cita la de Cirongilio, caballero también excepcional, pues

> " [...] navegando por un río le salió de la mitad del agua una serpiente de fuego, y él, así como la vio, se arrojó sobre ella, y se puso a horcajadas encima de sus escamosas espaldas, y la apretó con ambas manos la garganta con tanta fuerza, que viendo la serpiente que la iba ahogando no tuvo otro remedio sino dejarse ir a lo hondo del río [...] ."[39]

En su caso, como ha explicado Javier González, Palomeque "no crea de la nada la aventura inexistente, sino mezcla, fusiona y distorsiona dos aventuras que existen y están relacionadas – bien que separadas – en la obra de Vargas: la de la nave encantada y la de la Tremenda Roca".[40]

Para disfrute de los simpatizantes del género, don Quijote incrementa las aventuras del Caballero del Febo con un nuevo episodio que relata a Sancho tras el molimiento sufrido a manos de los yangüeses, en la misma cita antes comentada sobre los azotes de Amadís a manos de Arcaláus:

> "Y aun hay un autor secreto, y de no poco crédito, que dice que habiendo cogido al Caballero del Febo con una cierta trampa, que se le hundió debajo de los pies, en un cierto castillo, y al caer se halló en una honda sima debajo de tierra, atado de pies y manos, y allí le echaron una destas que llaman melecinas, de agua de nieve y arena, de lo que llegó muy al cabo, y si no fuera socorrido en aquella gran cuita de una sabio grande amigo suyo, lo pasara muy mal el pobre caballero."[41]

Este episodio no consta que le sucediera al Caballero del Febo, protagonista del *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), uno de los libros

[39] *Ibidem*, p. 408 (I, 32).

[40] Cf. J. R. González, *Introducción*, en B. de Vargas, *Cirongilio de Tracia*, ed. de J. R. González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. XXVII.

[41] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 178-179 (I, 15).

salvados del fuego, pero lo cierto es que, con la mención de las "melecinas", Cervantes introduce una jocosa nota escatológica ajena por completo a los libros de caballerías españoles, que se mostraron reacios a incorporar este tipo episodios fisiológicos (recuérdese, por ejemplo, que en la versión española del *Baldo* (1542) se suprimieron los episodios escatológicos del original italiano).

En mejores circunstancias el Caballero del Febo escribió el soneto que, junto a los de Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana y Gandalín, aparece en los paratextos del *Quijote*. Cervantes nos descubre las dotes poéticas de estos personajes caballerescos y ello le sirve para abrir el juego intertextual y superar con creces el que había visto en los prólogos de algunos libros de caballerías (*Olivante de Laura*, *Febo el Troyano*, continuaciones del *Espejo de príncipes y caballeros*) donde, por la vía del sueño y/o del encantamiento, caballeros de diferentes series se dan cita en torneos y desfiles multitudinarios. En este caso los personajes caballerescos salen también de sus libros e irrumpen en la ficción cervantina para arropar y elogiar con sus versos al héroe manchego, a Dulcinea y a Sancho, dando muestras de conocer bien su historia. Estas primeras citas apócrifas inician un juego intertextual sostenido, con ingenio e ironía, a lo largo de la novela que demuestra el conocimiento que Cervantes tenía del género y su capacidad para reorientarlo.

Fuera del *Quijote*, las citas caballerescas apenas tienen cabida y las pocas que pueden espigarse pertenecen a la tradición carolingia (especialmente a la orlandiana) antes que a la artúrica y a los libros de caballerías españoles, que parecen desaparecer por arte de magia en el resto de la producción cervantina. En los entremeses, comedias y novelas ejemplares, las citas caballerescas afloran muchas veces en boca de sacristanes, pícaros y rufianes y este desplazamiento contextual de la cita, fuera ya de su ámbito primigenio, trae consigo una devaluación y

degradación de la caballería. Poco o nada queda del mundo soñado por don Quijote.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

EVA MARIA VALERO JUAN

ITINERARIOS TEXTUALES DEL "QUIJOTE" EN AMÉRICA (SIGLOS XVII A XIX)

Recorrer la biografía textual de don Quijote en América entre los siglos XVII y XIX, desde que, tras salir de las imprentas, arrojó sus pasos por todo lo largo y ancho del continente de habla hispana, es tarea que daría lugar a infinitud de páginas, tales como las que de hecho pueblan la bibliografía que a día de hoy existe sobre el *Quijote* en América. No obstante, una breve muestra de esa bibliografía puede resultar ilustrativa para visualizar la trayectoria de los personajes cervantinos en los textos hispanoamericanos de los siglos mencionados. Para ello, es preciso partir del viaje que los llevó, desde su nacimiento en 1605, hasta la otra orilla, a cuyo arribo saltaron de inmediato del libro a las calles, y más en concreto a sus escenarios festivos. Este camino de ida y vuelta (de la literatura a la vida y a la inversa) supondría el regreso de los personajes desde las calles hasta los textos o 'relaciones' que relatarían tales fiestas; un itinerario textual que, llegados al siglo de la Emancipación, y sobre todo a su ocaso – con el hito histórico del '98 –, significaría finalmente, en la poesía, la

novela y el ensayo, el afincamiento de don Quijote como símbolo imperecedero de la identidad hispanoamericana contemporánea.

Tal muestra ha de comenzar, necesariamente, por los primeros textos en los que encontramos a don Quijote y Sancho cobrando vida propia y convertidos en protagonistas de las remotas Indias de Occidente. Como es bien conocido, tras la aparición de la Primera Parte del *Quijote* su protagonista y sus principales personajes se convirtieron en figuras muy populares de las mascaradas propias del Barroco,[1] tanto en España como en América. Desde la primera aparición de don Quijote en las fiestas relatadas en las *Memorias de Valladolid*, en el mismo 1605, configurado como "la más notable farsa y figura que jamás se vio en este mundo",[2] su peregrinación por ciudades de la Península parece trazar una nueva ruta de don Quijote, convertido en actor cómico de esos teatros urbanos de los que se adueñó como protagonista indiscutible.[3] Recorrió también ciudades europeas, pero en estos itinerarios que sus intrépidos pasos dibujaron por la geografía del planeta, las llamadas provincias de Ultramar fueron un destino primero y predilecto.

Efectivamente, los escenarios de las colonias integraron muy pronto a los personajes cervantinos en sus representaciones festivas, dada la tempranísima llegada de la obra a sus ciudades: al Virreinato de la Nueva España en octubre de 1605, y al del Perú en mayo de 1606. Y si temprano es este arribo, más perplejidad causa el hecho de que su protagonista, don

[1] Con esta idea confeccionó Francisco Rodríguez Marín un itinerario festivo que tiene su kilómetro cero en la Península, con un recuento pormenorizado por las fechas y ciudades en las que aparece la figura de don Quijote en fiestas burlescas, populares o religiosas: véase F. Rodríguez Marín, *El "Quijote" en América*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1911. Su inventario ha sido ampliado por M. L. Lobato, *El "Quijote" en las mascaradas populares del siglo XVII*, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, vol. II, 1994, pp. 577-604.

[2] Cf. F. Rodríguez Marín, *El "Quijote" en América*, cit., p. 52.

[3] Salamanca en 1610, Zaragoza en 1614, Córdoba en 1615, Sevilla en 1617, Baeza y Salamanca en 1618, o Barcelona en 1633.

Quijote, apareciera en un texto americano en tan pasmosa fecha como es la primavera peruana (es decir, entre octubre y noviembre) de 1607. Con tan sólo un año de estancia en el Nuevo Mundo, don Quijote y Sancho ya salían de las páginas cervantinas para comenzar su viaje literario en solitario. El texto, que relata una mascarada para festejar la llegada de un nuevo virrey al Perú, el marqués de Montesclaros, lleva por título *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa*.[4] Sorprende la fecha, 1607, pero también el lugar de la representación: un pueblo minero de los Andes, llamado Pausa, cercano a la capital incaica, Cuzco. Fue en aquel inverosímil rincón andino donde puso por primera vez su estampa don Quijote en un texto literario americano; y seguramente donde hizo su primera aparición ante un público atónito que, como dice el autor del texto, asistió a la salida de don Quijote y Sancho con "extraña risa" de los que miraban. El espectáculo representado en Pausa es un "juego de la sortija",[5] en cuya competición participan diversos caballeros representados por la elite gobernante de este pueblo minero, y una gran algazara de indios. Y en medio de este escenario caballeresco trasplantado aparece nuestro don Quijote como el "de la Triste Figura", en un caballo flaco y seguido de su fiel escudero Sancho Panza:

[4] Véase *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de Virrey en la persona del Marqués de Montesclaros…*, en F. Rodríguez Marín, *El "Quijote" en América*, cit., pp. 129-137. Diez años después, en 1921, Rodríguez Marín realizó una edición ampliamente anotada que contiene el facsímil del mismo: *"Don Quijote" en América en 1607. Relación peruana, autografiada y reimpresa con notas*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921. Puede encontrarse una última edición anotada y modernizada (con transcripción del manuscrito) en E. M.ª Valero Juan, *Tras las huellas del "Quijote" en la América virreinal*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 161-188.

[5] Según Sebastián de Covarrubias, se trata de "un juego de gente militar, que, corriendo a caballo, apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera". Cf. S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Castalia, 1995, s. v.

"A esta hora asomó por la plaza el Caballero de la Triste Figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozavo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el Cura y el Barbero con los trajes propios de escudero e infanta Micomicona que su crónica cuenta, y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino, llevábale la lanza […] y presentándose en la tela con extraña risa de los que miraban, dio su letra, que decía:

Soy el audaz don Quixó-,
y maguer que desgraçiá-,
fuerte, brabo y arriscá-."[6]

A esta salida de don Quijote antecede la de otro caballero que, en su traje y representación, introduce una relevante nota sincrética: el Caballero Antártico de Luzissor, disfrazado de Inca, acompañado de muchos indios vestidos de colores, haciendo gran ruido con sus *huáncares* o tamborinos, y multitud de indias bailando *taquíes* (bailes autóctonos) al son de las canciones de su tierra. Esta fantástica escena es una imagen muy significativa de aquel Nuevo Mundo en el que la civilización precolombina estaba imprimiendo sus formas a la cultura importada de la vieja Europa. En un mismo espacio literario coexisten así ambos caballeros, don Quijote y el Caballero Antártico, que paradójicamente son nuevos en el ámbito de la caballería, como nuevo es también el mundo americano en el que aparecen.

Catorce años más tarde, en 1621, vemos a don Quijote hacer su primera aparición en el virreinato de la Nueva España (México), en un texto que relata un desfile de máscaras por las calles de la capital para celebrar la beatificación de San Isidro Labrador: se trata de la *Verdadera relación de una máscara que los artífices del gremio de la platería de*

[6] *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de Virrey en la persona del Marqués de Montesclaros…*, en E. M.ª Valero Juan, *Tras las huellas del "Quijote" en la América virreinal*, cit., pp. 183-184.

México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación,[7] en la que aparecen vistosos carros (una más de las arquitecturas efímeras de la teatralidad barroca) que llevan a los protagonistas del desfile con sus máscaras. Y lo interesante, en este caso, es que don Quijote, Sancho y Dulcinea no sólo vuelven a introducir la nota paródica sino que además aparecen, de forma explícita, en su cualidad de personajes "modernos":

> " […] todos los caballeros andantes autores de los libros de caballerías, Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el caballero del Febo, etc., yendo el último, como más moderno, Don Quijote de la Mancha, todos de justillo colorado, con lanzas, rodelas y cascos, en caballos famosos; [...] y últimamente a Sancho Panza, y doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos, los representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto."[8]

En fiestas como esta, el motivo lúdico era precisamente la discordancia entre los caballeros que como motivo festivo lucían una esplendente vestimenta medieval, y la imagen anacrónica de quien, queriendo revivir esa herencia de un pasado aniquilado en la esfera de la realidad, aparece con un traje real, envejecido, mohoso y por tanto ridículo. Esa disonancia movía a la risa a un público que ya no estaba formado por conquistadores sino por colonos o criollos, lo cual me lleva a plantear que del mismo modo que el *Quijote* traducía la historia de la crisis de la España del siglo XVII, la presencia de don Quijote en los textos de Pausa y México significa también un cambio esencial en la historia de togliere smart tagthispana: el siglo XVII se convertía en un período histórico inspirado en la idea de colonización, más que en la idea de conquista que había

[7] Publicado en M. R. Zarco del Valle Espinosa y J. G. López Valdemoro de Quesada conde de las Navas, *Cosas de España*, Sevilla, Rasco, 1891.

[8] *Verdadera relación de una máscara que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación*, en E. M.ª Valero Juan, *Tras las huellas del "Quijote" en la América virreinal*, cit., pp. 194-195 (edición modernizada y anotada).

presidido la centuria anterior. Y en este sentido, la inmediata fama del *Quijote* en América es un símbolo inequívoco de esta evolución histórica y social. La presencia de don Quijote en los Andes o en la ciudad de México a comienzos del siglo XVII puede considerarse una precisa metáfora de esta evolución de la conquista a la colonia, en un escenario en el que los caballeros del pasado ya no tenían el equivalente en la realidad americana que habían tenido en el siglo anterior en la figura del conquistador. Su presencia ya no se encontraba sino en un ámbito festivo: la ficción de mascaradas y fiestas como las descritas en las dos Relaciones. Pero incluso en estas festividades, el protagonista ya no era Amadís ni Esplandián, sino el 'moderno' don Quijote, que vino desde España con la risa para divertimento de la sociedad colonial.

Evidentemente, esta geografía festiva de la América colonial, que contó con la participación estelar o secundaria de los personajes cervantinos, no concluye en estos textos. La presencia de don Quijote se hizo habitual en otros festejos americanos, como los celebrados en la capital del Virreinato del Perú en 1630 y 1656.[9] Así por ejemplo, en la relación de unas fiestas públicas celebradas en Lima entre 1630 y 1631, y organizadas para festejar el nacimiento de Baltasar Carlos, escrita por el poeta antequerano Rodrigo de Carvajal y Robles y titulada *Fiestas que celebro la ciudad de los Reyes del Pirv, al nacimiento del serenísimo Principe Don Baltasar Carlos de Austria nuestro señor…* [10], leemos:

[9] Aurora Egido recorre otros "curiosos ejemplos de su huella en los vejámenes de grado" en Perú. Cf. A. Egido, *Don Quijote en el patio de escuelas (Vejámenes de grado en España y América. Siglos XVI-XVIII)*, en "Boletín de la Real Academia Española", 85, 291-292, 2005, pp. 244-246.

[10] Impreso en Lima por Geronymo de Contreras en 1632, reeditado en 1950: *Fiestas de Lima por el nacimiento del Principe Baltasar Carlos, Lima, 1632*, Prologo y ed. de F. Lopez Estrada, Sevilla, Universidad de Sevilla – Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950.

"Mas con ayroso brio
ostenta al animal su desafio
en vn caballo triste
Que lleuaua los ojos
tapados con antojos,
si bien juzgaron todos de su empeño
que mas tapados los lleuò su dueño,
pues no viò por desdicha de sus hados
al toro, que le embiste,
y el toro a ojos cerrados
le acertò de manera
que no le defendiò la talanquera
de su quadrupedante,
porque de solo vn bote
diò en tierra con el triste rocinante,
y rebolcò al segundo don Quijote.
El vulgo su cayda celebraua
con fisgadoras vozes,
y el rocín asombrado respingaua
dando vueltas en coro,
siendo allí mas temido por sus coces,
que por sus cuernos el rebelde toro.
Y el Ioben aturdido,
se leuantò corrido,
y no se yo por que, si la desgracia
de su cayda a todos cayò en gracia,
y con su aporreada valentia
regocijò la fiesta deste dia."[11]

En estos versos, la visión de don Quijote en su "aporreada valentía" implica una nueva lectura de la obra por parte del poeta, quien supo ver y transmitir la magnitud del antihéroe por excelencia creado por el genio de Cervantes, rebasando así su mera figuración cómica.

Con esta muestra, bien puede afirmarse que hasta el siglo XVIII el *Quijote* había significado en América – como también en España – la risa, la burla, el divertimento. De hecho, en ambos virreinatos fue menos leído por los doctos americanos que representaban la cultura que por autores mucho más populares cuyas referencias al *Quijote* se dirigen hacia la

[11] *Ibidem*, pp. 334-335. Esta referencia a don Quijote se encuentra en la *Silva* VI, donde se describen los lances a un toro de don Francisco López Gutiérrez.

alabanza del hombre de acción que encontraron en su protagonista. Escritores que, fundamentalmente a finales del siglo XVIII y principios del XIX, acercaron ya los conceptos de escritura y revolución y, en su valoración del *Quijote*, hicieron evolucionar el significado de la obra, dejando atrás el componente burlesco para ver un libro reformador de costumbres, edificante respecto al momento en que se gestaban las nuevas naciones latinoamericanas. El mexicano Francisco de Icaza denomina esta etapa como "período del cervantismo americano",[12] encabezado por José Joaquín Fernández de Lizardi, quien en *La Quijotita y su prima* (1818)[13] nos ofrece la primera mención literaria del *Quijote*[14] en la Hispanoamérica emancipada:

> "Para justificar el apodo puesto a la protagonista dice el autor por boca de uno de sus personajes: 'Don Quijote era un loco y Doña Pomposa es otra loca. Don Quijote tenía lúcidos intervalos en los que se explicaba bellamente, no tocándole sobre caballería; Doña Pomposa tiene los suyos, en los que no desagrada su conversación; pero delira en tocándole sobre puntos de amor y de hermosura. […] Don Quijote siempre esperaba llegar a ser emperador a costa de la fuerza de su brazo; Doña Pomposa siempre espera ser cosa grande, título de Castilla cuando menos, a favor del poder de su belleza. […] Don Quijote... pero ya habré cansado vuestra atención, serenísimo congreso, con tanto quijotear'."[15]

Llegados al siglo XIX, las referencias al *Quijote* y a Cervantes se multiplican, sobre todo en autores que fueron grandes ideólogos e

---

[12] Cf. F. A. de Icaza, *El "Quijote" en la América Española, hasta principios del siglo XIX* [1918], en *El Quijote en México*, recopilación de E. M.a Valero Juan, en *El "Quijote" en América*, introducción por Ead., Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2006, dirección electrónica http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/icaza_1.htm.

[13] Que "no es una imitación del *Quijote*, como pudiera creerse sino un cuadro de cómo era la vida en los albores del siglo último, en la más próspera de las antiguas colonias españolas" (cf. F. de Icaza, *El "Quijote" en la América Española, hasta principios del siglo XIX*, en *El "Quijote" durante tres siglos*, cit.).

[14] Recordemos que México fue, además, el país donde se realizó la primera edición hispanoamericana del *Quijote*, en 1833.

[15] F. A. de Icaza, *El "Quijote" en la América Española, hasta principios del siglo XIX*, cit.

intelectuales de los nuevos países nacidos tras la convulsión de la Independencia. Entre esa profusión de referencias podemos destacar, en Argentina, las de Juan Bautista Alberdi, en *Peregrinación de Luz del Día*, y Domingo Faustino Sarmiento, por entresacar los nombres más sonoros. Quedémonos aquí con la de Sarmiento, en un ensayo titulado *El donquijotismo en política electoral*, (publicado en "El Nacional" el 4 de febrero de 1879), en el que trae a colación a don Quijote para presentar los problemas de la Argentina de aquella década posterior a su presidencia:

> "Si por mi arte me fuera dado presentar los cuerpos de los espíritus, vería Vd. al ingenioso hidalgo, e involuntariamente se descubriría Vd. en presencia de aquella encarnación del bien, soñado, presentido; pero vivo y real, en el mundo de lo posible, don Quijote es el progreso moral, es un programa de gobierno, de instituciones venideras, como la crítica acerba de sus tiempos en que Cervantes al crearlo, vivía desdeñado, a merced de la caridad de un poderoso, no obstante sus heridas de Lepanto, batalla que salvó a la cristiandad y a la civilización moderna."[16]

El autor del *Facundo*[17] hace aparecer así a un Quijote que será el del futuro: el símbolo del bien y del progreso moral, que aclamarán décadas después los intelectuales del '98 desde las dos orillas.

Pero si se trata de destacar referencias célebres al *Quijote* en la Hispanoamérica independiente, sin duda la más conocida se encuentra en la obra que el ecuatoriano Juan Montalvo le dedicó bajo el famoso título *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, publicada en 1895. De su conocido prólogo, titulado *El buscapié*, son innumerables las citas que pudieran resaltarse. Quedémonos con la siguiente:

---

[16] D. F. Sarmiento, *El "donquijotismo" en política electoral* [1879], en *El "Quijote" en Argentina*, recopilación de L. Fleming y S. Sylvester, en *El "Quijote" en América*, cit., dirección electrónica http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/argentina/sarmiento.htm

[17] Véase Id., *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, Santiago, Imprenta del Progreso,1845.

"Don Quijote es una dualidad; la epopeya cómica donde se mueve esta figura singular tiene dos aspectos: el uno visible para todos; el otro, emblema de un misterio, no está a los alcances del vulgo, sino de los lectores perspicaces y contemplativos que, rastreando por todas partes la esencia de las cosas, van a dar con las lágrimas anexas a la naturaleza humana guiados hasta por la risa. Don Quijote enderezador de tuertos, desfacedor de agravios; don Quijote caballero en Rocinante, miserable representación de la impotencia; don Quijote infatuado, desvanecido, ridículo, no es hoy necesario para nada. Este don Quijote con su celada de cartón y sus armas cubiertas de orín se llevó de calles a Amadises y Belianises, Policisnes y Palmerines, Tirantes y Tablantes; destrozólos, matólos, redújolos a polvo y olvido: España ni el mundo necesitan ya de este héroe. Pero el Don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este Don Quijote es de todos los tiempos y todos lo pueblos, y bien venida será a donde llegue, alta y hermosa, esta persona moral."[18]

Estamos en 1895, y esta aclamación a un Quijote convertido en símbolo, en encarnación de la verdad, la virtud y la moral – válido pues para todos los pueblos –, sería retomada en el período de entresiglos no sólo por Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Ángel Ganivet, sino también, desde la otra orilla, por Rubén Darío, José Enrique Rodó, José Santos Chocano, Ricardo Palma, Fernando Ortiz, quines tras el '98 iniciaron un nuevo diálogo cultural en el que Cervantes y el *Quijote* fueron utilizados como un vínculo principal. En este diálogo, que dará sus frutos principales superada la frontera del fin de siglo, concluyamos en 1898 con el curioso relato de Darío titulado *D. Q.,* en el que el poeta evoca la derrota española en Cuba frente a Estados Unidos. Ubicada la trama en Santiago de Cuba, el cuento nos introduce en el contexto de aquella derrota que no era tan sólo la del imperio español sino también la de esos valores esenciales de la pretendida *raza* ibérica del '98 (idealismo, nobleza, hidalguía), encarnada en el protagonista principal de todas las derrotas, don Quijote.

D. Q. son las siglas por las que se conoce en el cuento al enigmático personaje: un manchego maduro y enjuto que, antes de cumplir con el protocolo de la rendición ante "el gran diablo rubio de cabellos lacios",

[18] J. Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes: ensayo de imitación de un libro inimitable*, Barcelona, Montaner y Simón, 1898, p. VI.

"fuese paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura".[19] Con este desenlace Darío rememoraba la imagen final del Imperio: la fragata española varada en la costa de Santiago que protagonizó un estoico suicidio bajo el fuego de los potentes acorazados norteamericanos. El simbólico suicidio de don Quijote nos sitúa así ante la España mutilada del '98: la España "sin Quijote, sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios",[20] por la que el vate nicaragüense rogaría siete años después en su famosa *Letanía de nuestro Señor don Quijote*, escrita en 1905 para homenajear a Cervantes en el III Centenario de la publicación del *Quijote*. Pero la *Letanía* ya es otro cantar, que ante todo mira hacia el futuro. *D. Q.*, sin embargo, marca un final, que es el del '98 y su *desastre*, y que cierra definitivamente el relato de España, madre de América. Un relato hecho de héroes y antihéroes, conquistadores y quijotes que dieron forma a la utopía soñada por Sancho: la ínsula Barataria, tan remota, desconocida y prometedora como las fantásticas Indias de Occidente. Concluyamos por ello con *D. Q.* este breve fragmento de la dilatada biografía textual que don Quijote, y sus acompañantes de sueños y quimeras, protagonizaron a lo largo y ancho de la América colonial y republicana.

[19] Cf. R. Darío, *D. Q.*, en J. E. Arellano, *Don Quijote no puede ni debe morir (Páginas cervantinas)*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2002, p. 24.

[20] Cf. Id., *Obra poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 2011, p. 469.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

ROSA PELLICER

TRAS LAS HUELLAS DE PIERRE MENARD. "EL QUIJOTE" EN EL MICRORRELATO HISPANOAMERICANO

1. *Un libro no escrito*

Vladimir Nabokov, al comienzo de sus lecciones sobre el *Quijote*, impartidas en la Universidad de Harvard durante el curso 1951-1952, alude a que Cervantes, a diferencia de Shakespeare, influye en "the long shadow cast upon receptive posterity of a created image which may continue to live independently from the book itself".[1] El escritor ruso comparte la opinión de Pierre Menard de que "el *Quijote* es un libro contingente",[2] no obstante

[1] Cf. V. Nabokov, *Lectures on "Don Quixote"*, San Diego – New York - London, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 8.

[2] Cf. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, en Id., *Ficciones*, en Id., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. 1, p. 448.

reconoce que es "one of those books that are, perhaps, more important in eccentric diffusion than in their own intrinsic value".[3]

Algunas de las características fundamentales del microrrelato como la elipsis, la alusión y la intertextualidad hacen del *Quijote* un libro privilegiado para lograr el diálogo necesario entre escritura y lectura: aunque no se haya leído, todos los lectores conocen a los personajes principales y algunos de sus episodios, favoreciendo la brevedad. Para Basilio Pujante Cascales las razones de esta provechosa relación entre la novela y el microrrelato son las siguientes:

> "En primer lugar, el *Quijote* se ha convertido, especialmente en el ámbito de la cultura en español, en el libro por excelencia, leído por muchos, y conocido por casi todos. Este hecho les permite a lo autores de minicuentos trabajar con un hipotexto fácilmente reconocible y al que una mera alusión abre una gran fuente de conocimientos compartidos. Tampoco debemos olvidarnos de los valores propios del texto cervantino. El microrrelato es un género de escritores para escritores, donde son innumerables los guiños al oficio de escritor y a otras obras literarias; se trata ésta de una tendencia de clara estirpe cervantina."[4]

La relación privilegiada que establecen los microrrelatistas con Cervantes queda de manifiesto en *De cuerpo presente* del argentino Rogelio Ramos Signes, donde la misteriosa identidad de un escritor muerto

---

[3] Cf. V. Nabokov, *Lectures on "Don Quixote"*, cit., p. 111. Como afirma Santiago Alfonso López Navia, "ningún personaje de Shakespeare, Goethe o Dante ha tenido la suerte (a veces la mala serte) que ha tenido don Quijote de la Mancha con la literatura que se inspira en el modelo que representa. Y es que don Quijote sabe a poco. Unos lo resucitan para hacerle cabalgar de nuevo en pos de nuevas y aún más disparatadas aventuras; otros – no muchos – restañan las heridas recibidas en tantos lances desastrosos e inventan un don Quijote excepcionalmente vencedor, y no faltan quienes los convierten en un recurso al servicio de la difusión de propuestas ideológicamente casi siempre conservadoras" (cf. S. A. López Navia, *Inspiración y pretexto. Estudio sobre las recreaciones del "Quijote"*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2005, p. 45).

[4] B. Pujante Cascales, *El "Quijote" en una línea. Relaciones textuales entre "Don Quijote de la Mancha" y los microrrelatos hispánicos*, en *Visiones y versiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Ch. Strosetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 768-769.

queda revelada mediante el escrutinio de su biblioteca, que realiza un estudiante de Letras:

> "Sólo había tres libros: *La Biblia*, *Don Quijote de La Mancha* y *Las mil y una noches*.
>
> Para él, el enigma era fácil de resolver y se lo hizo saber al juez de paz con total convencimiento.
>
> – No sé cómo se llamaba el escritor fallecido – le dijo [al juez de paz] – , pero estoy seguro de que era un microrrelatista."[5]

Los autores de microrrelatos acuden al *Quijote* con el entusiasmo que producen en este tipo de escritura los juegos con la literatura, sobre todo los relacionados con imitación de lo que Jorge Luis Borges llamó "magias parciales", y la reescritura de textos clásicos, en el sentido borgeano: "clásico no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad". [6] Por esta razón la lectura de la novela cervantina varía con el paso del tiempo, tal como lo resume el escritor argentino Fabián Vique en *La trabajosa perdurabilidad del "Quijote"*, donde, tras la muerte del hidalgo, los personajes que pueblan la obra le otorgan diversos sentidos, de modo que

> " […] Montesinos crea en los lectores la ilusión del texto barroco. El canónigo lo torna legible entre los clásicos. Dulcinea lo vuelve romántico, y el cautivo, modernista. Cide Hamete Benengeli lo distribuye entre los vanguardistas. Ginés de Pasamonte lo representa como obra surrealista o neorrealista. Altisidora dicta conferencias bajo el título *El "Quijote", pastiche postmoderno*. La sobrina, Teresa Panza, Cardenio y los demás, esperan su turno."[7]

---

[5] R. Ramos Signes, *De cuerpo presente* (del libro inédito *La Mancha de don Quijote*), dirección electrónica http://nalocos.blogspot.com.es/ 2012/03/rogelio-ramos-signes.html.

[6] Cf. J. L. Borges, *Sobre los clásicos*, en Id., *Otras inquisiciones*, en Id., *Obras completas*, cit., vol. 1, p. 773.

[7] F. Vique, *La trabajosa perdurabilidad del "Quijote"*, en *MicroQuijotes*, Selección de J. A. Epple, Barcelona, Thule, 2005, p. 45.

El desarrollo de las diversas lecturas que ha conocido el *Quijote* a lo largo del siglo pasado y de los primeros años del actual queda reflejada en el corpus, todavía inestable, de los microrrelatos que lo tienen como punto de partida. El autor de la necrológica de Pierre Menard servirá de guía para adentrarnos en la biblioteca microquijotesca.

2. *El arte detenido y rudimentario de la lectura*

Puesto que don Alonso Quijano debe su conversión en don Quijote de la Mancha a la lectura, no es de extrañar que los lectores del *Quijote*, tras haberlo leído, sufran una metamorfosis similar, como le sucedió al profesor de *Reencarnación*, de la escritora chilena Pía Barros, que lo leyó y enseñó toda su vida en la Universidad de Oregón, en Eugene: "Cuando se fue, dejó un reguero de letras aburridas de ser sueños y a nadie le cupo duda de que el *Quijote* había reencarnado".[8] Don Pedro, el protagonista de *En resolución* de A. White, perdió el juicio tras la lectura continuada del *Quijote* y "decidió proseguir, por los desmontes de su tierra, las hazañas del caballero cervantino".[9] Por su parte, *Parábola de la literatura, la locura, la cordura y la ventura* del escritor chileno Andrés Gallardo presenta a un hidalgo cincuentón de Ñipas (Chile) que amanece un buen día transformado en don Quijote la Mancha, hablando y obrando como tal; recobra la cordura bajo la identidad de Alonso Quijano, y, finalmente, vuelve a despertar como Ignacio Rodríguez Almonacid, lo que "alteró para siempre el concepto de identidad personal en Ñipas".[10] Más hilarante es la fábula *De cómo una vaca pinta ocupa la cátedra de literatura española en*

[8] Cf. P. Barros, *Reencarnación*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 79.
[9] Cf. A. White, *En resolución*, *ibidem*, p. 47.
[10] Cf. A. Gallardo, *Parábola de la literatura, la locura, la cordura y la ventura*, *ibidem*, p. 42.

la universidad, del mexicano Raúl Renán, donde dicha vaca se comió un ejemplar del *Quijote*, lo rumió y se convirtió en lo que señala el título; en *La ínsula prometida* del mexicano Alberto Paz la ingesta de la novela tiene como consecuencia el vómito de "molinos y gigantes".[11]

El escritor chileno Andrés Gallardo dedica una serie de microrrelatos a este motivo. En *La memoria pertinaz* da cuenta del triste destino de Herminio Labraña Duarte que, ante la imposibilidad de leer todos los libros que contenía la biblioteca de la Escuela Normal de Victoria, decidió leer, y memorizar, uno solo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Al llegar a la última página presiente su muerte:

> "Esto lo sabemos porque su señora lo encontró inclinado sobre el libro abierto, sosteniendo todavía en la mano crispada el lápiz rojo con que había subrayado el párrafo de la dedicatoria de la Segunda Parte, donde Miguel de Cervantes promete al conde de Lemos una extensa novela de aventuras que se llamaría *Los trabajos de Persiles y Segismunda*."[12]

Un fin semejante encontró en *La súbita reconsideración* el profesor de literatura en la Universidad de Georgetown, Adalberto Mendoza, que se negó durante mucho tiempo a leer el *Quijote*. Un buen día cambió de opinión y comenzó la lectura en voz alta, "hasta que la voz se le quebró sin remedio apenas en el undécimo capítulo de la Segunda Parte".[13] También puede suceder que la lectura de la novela de Cervantes sea deliberadamente postergada, como leemos en *La lectura póstuma*, donde don Lizardo Barría en el momento de la muerte, "Tomó su libro y dijo, 'ahora, a leer con calma', expiró tan campante y dejó a sus deudos sumidos en sentimientos encontrados".[14] Menos suerte tuvo el coleccionista de ediciones del

---

[11] Cf. A. Paz, *En la ínsula prometida*, dirección electrónica http://quimicamenteimpuro.blogspot.com.es/2008_06_22_archive.html

[12] A. Gallardo, *La memoria pertinaz*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 38.

[13] Cf. Id., *La súbita reconsideración*, *ibidem*, p. 39.

[14] Cf. Id., *La lectura póstuma*, *ibidem*, p. 41.

Quijote, don Amancio Garay Barría, que "falleció sin haberse creído digno de leer ninguna de sus ediciones",[15] como leemos en *La colección*.

Distinta es la situación, ahora trágica, del estudiante que debe abandonar apresuradamente la biblioteca debido al allanamiento de la facultad por parte de la policía y que decide salvar el *Quijote*, de entre todos sus libros, en *Las armas y las letras* del chileno Juan Armando Epple, una nueva versión del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano.[16] También en *La bolsa* de Jorge Etcheverry, el libro de Cervantes es "el compañero de estas décadas de exilio".[17]

3. *Las atribuciones erróneas*

Uno de los aspectos que más han interesado tanto a los estudiosos como a los escritores de microrrelatos ha sido el juego cervantino de autores , que tiene un antecedente en *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, como sucede en los casos de Mario Levrero y Ana María Shua. El uruguayo, en una nota informativa, da cuenta de que el profesor Salvatore Ragni, en un estudio publicado en 1973 en el número 877 de la "Ricerca" de Milán, afirma que el cuento fue escrito casi veinte años antes por el italiano Giambattista Grozzo, en una revista humorística donde comenzó a publicar Italo Calvino. La falta de información sobre el autor hizo sospechar a Ragni que Grozzo es uno de los seudónimos de Calvino y Borges se habría limitado "a traducir el relato de Grozzo, con muy pequeños retoques adaptativos, impresionado tal vez por la teoría de la 'reescritura' que el propio cuento propone; y el resultado final, el 'Menard'

[15] Cf. Id., *La colección*, *ibidem*, p. 40.

[16] Véase J. A. Epple, *Las armas y las letras*, en Id., *Con tinta sangre*, Barcelona, Thule, 2004[2], p. 17.

[17] Cf. J. Etcheverry, *La bolsa*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 56.

de Borges, sería en realidad la puesta en práctica de esa teoría".[18] Pero también es plausible la hipótesis planteada por un lector en el número 879 de la misma revista: Giambattista Grozzo sería un seudónimo de Borges, que habría preparado, junto a su amigo Calvino, un juego de espejos antes de dar a conocer su versión en español de *Pierre Menard*.[19]

También presenta una inversión especular el microrrelato *Máquina del tiempo* de la argentina Ana María Shua, cuya propuesta es que Cervantes copió el *Quijote* a Pierre Menard, su verdadero autor, lo que implica la consideración de su deuda con Borges, siguiendo las ideas de Menard:

> "A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por el ojo de una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros antes de hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard."[20]

En el caso de *Moneda 16*, del escritor y crítico chileno Luis Correa-Díaz, es evidente la alusión a la relación de Borges con el *Quijote*. El título, aparentemente críptico, se refiere a las *Quince monedas* de *La rosa profunda*, trece de las cuales aparecieron con anterioridad en *El oro de los tigres*; entre ellas hay una dedicada a Miguel de Cervantes, de modo que

---

[18] Cf. M. Levrero, *Giambattista Grozzo, autor de "Pierre Menard, autor del Quijote"*, en *La cervantiada*, ed. de J. Ortega, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 59.

[19] Comenta Pedro Luis Barcia: "Tal vez don Jorge Luis no se animó a reescribir inicialmente el texto de la magna novela en la lengua original de composición e hizo un primer ensayo en la del Lacio, en tanto, su personaje seguía la tarea lenta y adensada de la reescritura" (cf. P. L. Barcia, *Ficciones cervantinas contrafácticas*, dirección electrónica http://asale.org/ASALE/pdf/Lecturascervantinas/Barcia.pdf, p. 5.

[20] A. M. Shua, *Máquina del tiempo*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 43.

este microrrelato se añadiría a la serie.[21] En este texto hecho de referencias a la obra borgeana, una moneda sirve, como la máquina del Ana María Shua, para anular el tiempo a la vez que para borrar identidades, una especie de zahir en el que también se confunden sueño y realidad. Las dos caras de la moneda son Cervantes y un ciego, Borges, y Alonso Quijano lee en ella que "el autor que haríanos conocer el músico y significativo amor de la sin par Dulcinea es un sueño gastado".[22] La identificación de sueño y literatura vuelve a aparecer en el brevísimo *Cervantes* del hispano-mexicano José de la Colina: "En sueños, su mano tullida escribía el *Antiquijote*".[23]

Más habitual es la variación en la que se atribuye la creación de don Quijote a uno de sus personajes, tal como sucede en el relato de Franz Kafka *Die Wahrheit über Sancho Pansa*, donde, como señala Saúl Yurkievich, "Sancho es aquí el autor, una especie de Cervantes disminuido. El Quijote es, aquí, fantasma autónomo que actúa fuera de la mente de Sancho, y también fuera de la letra. El Quijote es un mito que se pone a vivir por sí mismo, a pervivir en la imaginación colectiva".[24] También José Emilio Pacheco fabula con la misma idea en *En un lugar de la Mancha*, donde un porquerizo, lector de libros de caballerías, se creyó caballero andante y escribió su delirio, que regaló a Cervantes, quien "noble y honrado como era, la atribuyó a un inexistente historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, y dio el nombre de Sancho al escudero del Quijote".[25]

---

[21] "Crueles estrellas y propicias estrellas / Presidieron la noche de mi génesis; / Debo a las últimas la cárcel / En que soñé el Quijote" (cf. J. L. Borges, *La rosa profunda*, en Id., *Obras completas*, cit., vol. 2, p. 91).

[22] Cf. L. Correa-Diaz, *Moneda 16*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 49.

[23] Cf. J. De la Colina, *Antiquijote*, *ibidem*, p. 36.

[24] Cf. S. Yurkievich, *Tres ficciones que simulan ser verdades*, en "Revista de Estudios Cervantinos", 9, octubre-noviembre 2008, dirección electrónica http://www.estudioscervantinos.org./9/Saul_Yurkievich.pdf

[25] Cf. J. E. Pacheco, *En un lugar de la Mancha*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 37.

El mismo Cide Hamete es el protagonista de dos microrrelatos del venezolano Armando José Sequera: *¿Qué te parece, Zoraida?* y *Últimas palabras de Cide Hamete*. En el primero, tras el rechazo de los imanes a publicar su libro por considerarlo impío, piensa hacerlo bajo el nombre de un soldado manco, ya fallecido, que se alojó en su casa de Argel. En el segundo, el historiador arábigo se lamenta de que tenga que morir como apócrifo bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

4. *Variantes de tipo formal o psicológico*

Dado que los microrrelatos quijotescos unen el acto de lectura al de escritura y que escribir es reescribir, no podía faltar el procedimiento de la cita, la forma más explícita de la intertextualidad, que supone la acción de recortar y pegar. La cita puede estar indicada en el texto al ir entrecomillada o en cursiva, o no tener indicación expresa.[26] Aunque la cita aparezca en su forma más simple como la repetición de una unidad de discurso, como una reproducción, el desplazamiento puede afectar a su significado y el texto que lo cita verse perturbado. Sin lugar a duda, la cita del *Quijote* privilegiada por los escritores de microrrelatos es su gastado comienzo: "En un lugar de la Mancha" aparece sin modificar en los títulos, fundamentales en este tipo escritura, de José Emilio Pacheco o Raymundo Barros, de modo que adelanta al lector la vinculación con el hipotexto bien conocido; la sustitución realizada por el uruguayo Eduardo Galeano en "1597. Sevilla. En un lugar de la cárcel" remite no al hipotexto, sino a la

[26] Como señala Antoine Compagnon: "Ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre: les guillemets désignent une ré-énonciation à un droit d'auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la sihouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise" (cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 40).

situación de escritura, el momento en el que Cervantes, supuestamente, comienza a escribir su novela, e incluye una cita literal en cursiva de su comienzo: "Sobre la hoja desnuda, empieza a contar las malandanzas de un poeta errante, *hidalgo de los lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*".[27]

Es un procedimiento habitual que las primeras líneas del *Quijote* pasen a formar parte del nuevo texto modificando su sentido original. Rodrigo Fresán propone una idea para un microrrelato, que podría titularse "Olvido" o "Amnesia": "*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no* puedo *acordarme*".[28] En *Don Quijote y Dulcinea*, del crítico y microrrelatista argentino David Lagmanovich, se sustituye al hidalgo por Dulcinea, que decide transformarse en Aldonza Lorenzo y se enamora de un caballero, don Quijote, que a su vez, con la intención de pasar inadvertido, se hizo llamar Alonso Quijano; en un momento dado, para eludir las intrigas de la corte, los felices enamorados se fingen locos y se rebautizan con el nombre cortesano. El mismo autor da otro uso al inicio de la novela, ahora sin modificar, en *La primera palabra*, donde nos muestra a Cervantes en el momento de comenzar a escribir su novela.[29] Por su parte, *Teoría de Dulcinea* de Juan José Arreola es una parodia de la frase cervantina en la que se reduce la complejidad de la novela a la antítesis de la mujer concreta frente a la soñada: "En un lugar de la Mancha cuyo

[27] Cf. E. Galeano, *Memoria del fuego. I. Los nacimientos*, Madrid, Siglo XXI, 1985, p. 188.

[28] Cf. R. Fresán, *Apuntes para una teoría de los quijotesco como virus*, en *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, coordinador M. Barchino, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 52.

[29] Véase D. Lagmanovich, *La primera palabra*, en Id., *Los cuatro elementos. Microrrelatos*, Palencia, Menoscuarto, 2007, p. 88. Esta situación es frecuente entre los numerosos textos relacionados con la escritura del *Quijote*. Basta recordar *Historia de alguien. (Ejercicio narrativo)* de José Balza.

nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta".[30] Raúl Aceves, también mexicano, en *Homenaje a los primeros astronautas* transforma el comienzo del *Quijote* y sustituye a su protagonista por Clavileño, lo que permite un viaje a la imaginación: "En un lugar de la mente de cuyo nombre quiero acordarme, vivía un caballo de madera, un Pegaso castizo del siglo diecisiete, un caballo-símbolo de todos los viajes literarios, escapado del carrousel de la feria del mundo".[31] Finalmente, para no alargar la nómina, el escritor colombiano José Cardona López, en *Que trata de la indagatoria al ingenioso caballero don Miguel*, convierte las primeras frases del *Quijote* en las respuestas de Cervantes, identificado con su personaje, a las preguntas de un impaciente buscador de caballeros.

Apenas existen más citas, literales o modificadas, en los microrrelatos considerados, prácticamente solo se puede añadir la de "ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño", que pertenece al último capítulo y pronuncia don Quijote en el lecho de muerte, citada por Juan Armando Epple, sin ninguna indicación, en *Don Aldonzo*[32] y recortada en el título de *Nidos de antaño*, cuya referencia es a la experiencia carcelaria durante el golpe de Pinochet.[33]

---

[30] Cf. J. J. Arreola, *Teoría de Dulcinea*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 25. El texto que precede a *Teoría de Dulcinea* es *Dama de pensamientos* donde se afirma lo contrario: "Ésa te conviene, la dama de pensamientos. No hace falta consentimiento ni cortejo alguno. Sólo, de vez en cuando, una atenta y encendida contemplación" (cf. Id., *Cantos de mal dolor*, en Id., *Bestiario*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1990, p. 75). *Los ardides de la impotencia* de Marco Denevi abundan en la misma idea: "Quizá Dulcinea exista, pero don Quijote le hace creer a Sancho lo contrario porque es incapaz de amar a una mujer de carne y hueso" (cf. M. Denevi, *Los ardides de la impotencia*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 35).

[31] Cf. R. Aceves, *Homenaje a los primeros astronautas*, en *La cervantiada*, ed. de J. Ortega, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 147.

[32] Cf. J. A. Epple, *Don Aldonzo*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 53.

[33] Véase Id., *Nidos de antaño*, en Id., *Con tinta sangre*, cit., pp. 38-39.

5. *Considerar capítulos aislados*

En algunos microrrelatos, no demasiados, se reescribe un episodio famoso del *Quijote*, generalmente de la Primera Parte, ofreciendo una explicación o modificándolo. Uno de los episodios privilegiados es la aventura de los molinos del capítulo VIII de la Primera Parte. Así en *Donde, una vez más, el ingenioso hidalgo incordia y ataca*, de Rogelio Ramos Signes, se produce una inversión: "don Quijote cargó contra los gigantes con brazos de casi dos leguas de largo, imaginando que eran molinos de viento".[34] *Razones son amores*, de Epple, explica los motivos que llevaron al hidalgo a lanzarse contra los molinos:

> "Alonso Quijano, rechazado por la molinera de la aldea, decidió terminar sus días contra el molino de viento. Al verlo tan maltrecho el bueno de Sancho, que algo sabía de amores, le puso una compresas al destartalado hidalgo, inventó la aventura de los gigantes y lo demás es historia conocida."[35]

Enrique Anderson Imbert construye un relato fantástico en *La cueva de Montesinos*, que a su vez es la reescritura de un cuento anónimo que aparece en la antología de Bennet Cerf, *Famous Ghost Stories* (1944), de modo que el autor sitúa esta historia en otra historia, la del episodio cervantino, como señala Raúl Brasca.[36] En ambas desaparece el límite entre realidad y ficción: aunque ahora don Quijote tenga la posibilidad de ver los prodigios, vuelve a soñar con ellos. Así, después de soñar tres noches con "el transparente alcázar" y sus prodigios, cuando en la cueva se halla ante

---

[34] Cf. R. Ramos Signes, *Donde, una vez más, el ingenioso hidalgo incordia y ataca*, dirección electrónica http://nalocos.blogspot.it/2008/09/rogelio-ramos-signes-1.html

[35] J. A. Epple, *Razones son amores*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 51.

[36] Véase R. Brasca, *Microficción: el juego de lo aparente*, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006)*, eds. I. Andrés-Suárez y A. Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 500-503.

suntuoso palacio y le abre la puerta Montesinos, se confunden el plano real y el sueño:

"– ¿Me dejarás pasar? – preguntó don Quijote.
– Yo sí, de mil amores – contestó Montesinos con aire dudoso –, pero como tienes el hábito de desvanecerte cada vez que voy a invitarte…"[37]

Una práctica común es la variación psicológica de los personajes en la que suele producirse una inversión con respecto a lo conocido. Asistimos a la evolución del idealismo de don Quijote al materialismo exacerbado, cuestionando la lectura habitual. En *Don Quijote y Sancho* (1931) del argentino Leonardo Castellani, unos fantasmales Quijote y Sancho, trasladados a un rancho argentino de principios del siglo XX, hacen que el narrador se plantee el modo de actuación ante el maltrato que sufre una mujer por parte de su marido borracho. Finalmente, prevalece el modo de actuar del hidalgo y el narrador establece la paz en el hogar aun a riesgo de recibir una paliza. Dado que se trata de una fábula, no podía faltar un final moralizante:

"'*O mythos légetai*'… Esta fábula nos enseña que cuando se trata de hacer una acción buena que sea peligrosa, hay que tirarse al agua no más sin miedo, que casi siempre saldrá mejor de lo que uno de imaginaba."[38]

En este caso, como en *D. Q.* de Rubén Darío, no se parte de ningún episodio del *Quijote* para reformularlo, sino del personaje que cobra vida en otros tiempos y lugares, encarnando los tópicos del idealismo. En cambio, tras cuatrocientos años, en *Don Quijote 2005* del chileno Diego Muñoz Valenzuela, encontramos a un don Quijote gordo y enriquecido,

[37] E. Anderson Imbert, *La cueva de Montesinos*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 26.
[38] L. Castellani, *Don Quijote y Sancho*, en Id., *Camperas*, Buenos Aires, Ediciones Thau, 1984, p. 129.

que se dirige a casarse con Dulcinea, desatendiendo el aviso telefónico de Sancho:

"'Ella no es quien usted cree que es, don Alonso – resuella el fiel escudero – , grandes decepciones le aguardan, mi señor, contestadme por la gracia de Dios'. Don Quijote carga con el rostro iluminado, sin hacer caso de la infernal sonaja."[39]

Tras la muerte de don Quijote, Sancho piensa en continuar sus andanzas en *Pensaba Sancho* de David Lagmanovich, en *Diálogo postrero entre Sancho Panza y Alonso Quijano, oído por el autor del "Quijote"* del venezolano Gabriel Jiménez Emán o en *Sanchijote* del colombiano Enrique Hoyos Olier. También los personajes femeninos que han recibido mayor atención – Aldonza Lorenzo, Dulcinea del Toboso y Teresa Panza –, como dice Epple, "reinterpretan las motivaciones de los personajes masculinos, invocan omisiones y postulan perspectivas diferentes sobre la naturaleza del amor y del amor convertido en fantasía sublimadora".[40] En estos casos, estamos ante un tipo de versiones contrafácticas, ya que señala Pedro Luis Barcia:

"No se trata sólo de lecturas anticanónicas o revulsivas, libres de acepciones codificadas. Se trata de rifaturas o *rifacimento*, como dicen los italianos, que modifican el curso de los acontecimientos del relato, la índole de los personajes, la dirección de la acción, los finales, etc. imaginando otras salidas y soluciones posibles."[41]

Don Quijote creía que fue el encantador Frestón el que robó los libros de su aposento; santificado por Julio Torri como el patrono de los ladrones de libros,[42] bien podía serlo también de los microrrelatistas que

[39] D. Muñoz Valenzuela, *Don Quijote 2005*, en *MicroQuijotes*, cit., p. 66.
[40] Cf. J. A. Epple, *Prólogo*, *ibidem*, p. 13.
[41] P. L. Barcia, *Ficciones cervantinas contrafácticas*, cit., p. 1.
[42] En el diálogo que mantienen el tomo primero y el séptimo del *Parnaso español* de López de Sedano, leemos: "*Tomo séptimo.* – Me pelaría las barbas, a tenerlas, con aquel que dijese que no es lícito hurtar libros a quien no los emplea sino en

acuden a la novela cervantina para leerla, reescribirla y proponer nuevos modos de interpretación.[43] Desoyendo las célebres palabras que dijo Cide Hamete a su pluma – "para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir"[44] – siguen el ejemplo de Pierre Menard. De modo que después de la lectura de los "microquijotes", tal vez sintamos lo que sintió el exégeta de Pierre Menard al considerar su obra invisible:

> "He reflexionado que es lícito ver en el Quijote 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse rastros – tenues pero no indescifrables- de la 'previa' escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas." [45]

adornar su casa y en adquirir, con la grande copia de ellos, autoridad y plaza de docto a ojos de simples y mentecatos. Día vendrá en que a los hombres lleguen barruntos de que a la mesa de los bienaventurados se sienta un santo abogado de corsarios de biblioteca, llamado san Frestón, y que fue aquel encantador que hurtó el cuarto de los libros a don Quijote" (cf. J. Torri, *Diálogo de los libros*, México, FCE, 1980, p. 33).

[43] Para Laura Pollastri "estas reescrituras, estas lecturas a contrapelo, esta manipulación desviada de un texto paradigmático de la literatura occidental del que no se dice casi nada porque todo, o casi todo, queda librado a la biblioteca del lector, reorganizan los modos de valoración de los lugares destacados en la producción cultural de Occidente. A la extensa formulación verbal de las andanzas del hidalgo manchego, se le opone el exiguo apunte; a su locura literaria, su delirio erótico, y su viril empuje de luchador contra molinos de viento queda agonizando en el marasmo masturbatorio del 'goce manual de la lectura'. ¿Es esto sólo un juego paródico?" (cf. L. Pollastri, *Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina*, en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, ed. de F. Noguerol, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, p. 58).

[44] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004, p. 1336 (II, 74).

[45] J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., p. 450.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

MARIA CATERINA RUTA

CERVANTES E L'ITALIA.
UN FURTO DI PAROLE IN CORSO

Il valore riduttivo attribuito nei secoli più recenti a parole come 'fonte', 'imitazione', 'prestito', 'variante', oggi si è modificato a favore di un'ottica che considera il gioco intertestuale e la contaminazione fra opere e generi come processi normali di trasmissione della tradizione letteraria, colta e popolare, nel tempo e nello spazio. La definizione di 'parole rubate' nella nuova interpretazione, allora, trasforma il furto linguistico in una relazione fra testi il più delle volte utile e fertile di nuovi risultati. Si rubano parole agli autori della propria cultura, agli autori di altre culture o lo stesso scrittore opera una relazione intertestuale fra le sue stesse opere. Rubare parole, inoltre, significa anche trasferire idee, conoscenze, abitudini, abbattere frontiere, insomma, e costruire un mondo ideale più aperto all'altro e più ricco di esperienze.

Pensando a Cervantes, possiamo affermare, senza tema di smentita, che era un autore onnivoro rispetto alle letture che le perigliose vicende della sua vita gli avevano consentito di effettuare e di cui una specifica

bibliografia ha riconosciuto la presenza. Ciò non esclude che ci possano essere ancora sorprese per la speciale, ma probabilmente spontanea, tecnica di scrittura usata da Cervantes, dove i riferimenti agli scrittori italiani, poeti soprattutto, non sempre sono riferiti direttamente, ma a volte si nascondono tra le pieghe delle sue parole e in ogni caso diventano consustanziali al suo nuovo testo.

Nel ripercorre sommariamente gli "encuentros y desencuentros"[1] di Cervantes con l'Italia e la sua cultura, ho sempre dedicato particolare attenzione al rapporto dello scrittore spagnolo con la Sicilia e per questo mi soffermerò un po' più dettagliatamente su alcuni episodi della sua vita o alcuni percorsi delle sue opere che hanno una maggiore relazione con l'isola.[2]

In realtà, assieme al mondo islamico, l'Italia è il paese con cui la vita e l'opera di Miguel de Cervantes hanno il maggior numero di relazioni. Nel suo soggiorno in Italia e nella pratica soldatesca ebbe l'opportunità di

---

[1] Si veda B. Lolo, *El "Quijote" en la música europea. Encuentros y desencuentros*, in "Edad de Oro", XXV, 2006, pp. 317-327.

[2] Ricordo i miei studi su questo tema già pubblicati: M. C. Ruta, *Cervantes y el "granero de Italia"*, in *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, ed. de A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 387-396; Id., *Il Mediterraneo e la Sicilia nella vita di Cervantes*, in *Figure e miti della Sicilia e del Mediterraneo nelle letterature europee moderne*, a cura di G. Costa Ragusa, Palermo, Flaccovio, 2001, pp. 57-64; Id., *La renovación crítica y el "Quijote". Notas sobre el cervantismo italiano*, in *Literatura y pensamiento en España, Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, ed. de F. La Rubia-Prado, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2003, pp. 77-100; Id., *Presencias sicilianas en la vida de Cervantes*, in *Siglos dorados. Homenaje a Agustin Redondo*, coord. P. Civil, Madrid, Editorial Castalia, 2004, t. II, pp. 1315-1323; Id., *L'Italia nel "Don Quijote" di Cervantes*, in *À la croisée des chemins. Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino*, a cura di A. Brudo e L. Grasso, Fasano, Schena, 2006, pp. 423-436; Id., *Lecturas italianas de Cervantes*, in "Península. Revista de Estudos Ibéricos", 4, 2007, pp. 11-21, poi rielaborato in Id., *Memoria del "Quijote"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 110-124; Id., *La rivisitazione del "Chisciotte" di Giovanni Meli*, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, a cura di A. Baldissera, G. Mazzocchi e P. Pintacuda, Como, Ibis, 2011, vol. III, pp. 527-542.

visitare luoghi, di parlare con la gente, di ammirare paesaggi e opera d'arte per poi trasferire nei suoi lavori l'eco di quelle esperienze, mai dimenticate fino alla fine dei suoi giorni. Di conseguenza le parole italiane disseminate nelle sue opere sono anche i nomi di città, isole, monumenti, fenomeni naturali, tradizioni popolari, assimilate sia in relazione all'esperienza personale realizzata nel nostro paese sia ad altre vie di conoscenza praticate prima e dopo la sua presenza in Italia.

Un evento imprevisto interrompe il corso regolare della vita di Cervantes e lo proietta verso l'Italia. Nel mese di settembre del 1569, mentre il giovane alcalaino cerca di dare un assetto alla sua vita in Spagna, un provvedimento reale ordina di arrestare "a un tal Miguel de Cervantes, estudiante, acusado de haber herido en duelo a un maestro de obras llamado Antonio de Sigura".[3] Miguel fugge a Siviglia e poi si dirige a Roma, dove diventerà cameriere del Cardinale di Acquaviva, un giovane di ventitré anni, che era stato in Spagna nel 1568 in occasione della morte di Carlos, il figlio di Filippo II. Cervantes comincerà la carriera di soldato nel gennaio del 1572. Pare, tuttavia, che in questi due anni non abbia risieduto solo nella Città Eterna e che piuttosto si sia spostato in diversi luoghi e città italiani, che la scarsezza di documenti al riguardo non permette di individuare con precisione. Il soggiorno italiano, comunque, giustifica non solo le letture degli autori italiani, già abbondantemente segnalate negli studi sull'opera del Nostro e probabilmente iniziate ancor prima in Spagna, ma anche i riferimenti geografici all'Italia e ai suoi usi e costumi reperibili in quantità consistente nelle sue opere.[4]

---

[3] Cfr. J. Canavaggio, *Cervantes y Roma*, in *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, cit., p. 55.

[4] Fondamentale per le ricerche su questo tema è il citato volume *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001).*

Che lo scrittore abbia appreso la nostra lingua, riuscendo a consultare in maniera diretta opere italiane come l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, ce lo dice lui stesso nel capitolo 62 della Seconda Parte del *Quijote*. Entrato nella tipografia di Barcellona in compagnia di Sancho e di due servi di don Antonio Moreno, il cavaliere prende in mano un libro intitolato *Le bagatele*, di autore non identificato, e apprende dal traduttore che è scritto in "toscano", denominazione dell'italiano in quel tempo. Approfondisce il significato spagnolo della parola che, secondo il traduttore, corrisponde al castigliano "juguetes" e poi afferma: "– Yo – dijo don Quijote – sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto".[5] A questa dichiarazione seguono le dimostrazioni della sua conoscenza dell'italiano: "Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?"[6] Le parole che seguono sono di uso comune "piache", "*più*", "*su*", "*giù*") e hanno la funzione di velare di ironia le espressioni di meraviglia del cavaliere che esclama: "¡Cuerpo de tal […] y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma!"[7] Va osservato, tuttavia, che Cervantes si era già esibito nella sua conoscenza linguistica a chiusura della Prima Parte del romanzo, quando aveva citato il verso dell'*Orlando furioso*: "Forse altro canterà con miglior plectro" (XXX, 16).[8] Ancora prima, nel corso del noto

[5] Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, p. 1248 (II, 62). La traduzione in spagnolo dell'*Orlando furioso* fu pubblicata nel 1549 ad Anversa a cura di Jerónimo de Urrea.

[6] Cfr. *ibidem*. La nota dell'edizione Rico suggerisce opportunamente che Cervantes usa una specie di trascrizione fonetica delle parole comuni che cita. La forma corretta è 'pignatta' e in seguito "piache" è 'piace'.

[7] Cfr. *ibidem*.

[8] Cfr. ivi, p. 653. Cervantes modifica "altri" con "altro": si veda la nota dell'edizione Rico. Egli ripete lo stesso verso in traduzione spagnola ivi, p. 696 (II, 1).

scrutinio della Biblioteca di Don Quijote, per corroborare la sua lettura dell'originale italiano del poema, aveva fatto dichiarare al curato di essere ostile alla traduzione spagnola dell'opera di Ariosto, degna, secondo lui, di essere mandata al rogo con gli altri libri condannati.[9] Le notizie trasversali che lo scrittore invia al lettore confermano la sua capacità di intendere oralmente la lingua italiana, oltre che poter leggere i testi letterari, anche se, come crede Daniel Eisenberg, molti di questi si trovavano in traduzione o in rifacimenti in spagnolo.[10]

1. *La geografia dell'Italia*

Passo ora alla presenza concreta dell'Italia nel *Quijote*, un'Italia che non dipende esclusivamente dalle impressioni ricevute durante i suoi spostamenti reali, ma che poteva in parte esistere nella sua memoria come prefigurazione teorica.[11] È possibile, quindi, che l'immagine del Bel Paese si sia imposta nella mente del giovane Miguel già negli anni spagnoli per la sua riconosciuta superiorità culturale, e che si sia trasformata in una costruzione letteraria che può aver influenzato la rappresentazione che ne avrebbe dato nell'opera scritta.

---

[9] Cfr. ivi, p. 87 (I, 6): " […] al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza".

[10] Si veda D. Eisenberg, *Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes*, in *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, cit., pp. 87-92.

[11] Walter Romero afferma che "la estrategia narrativa se dispondrá a partir de una imagen de Italia que representa una variedad de formas que deslumbraron a Cervantes; una imagen que no se desvanece y que surge de un origen sumamente complejo: hasta podríamos pensar, en el imaginario cervantino, en una Italia antes de Italia, como si existiera una protohistoria de la relación entre Cervantes e Italia mucho antes de que el autor viaje a la península o que integre a su literatura esta fuente" (cfr. W. Romero, *La costruzione dell'immagine dell'Italia in Cervantes*, in *Estudios de Literatura española Siglo de Oro*, vol. I: *Para leer a Cervantes*, editores A. Parodi y J. D. Vila, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 343-348.

Luoghi italiani sono menzionati, più che raffigurati, in tutta la produzione cervantina da *La Galatea* al romanzo postumo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, secondo modalità che variano da un testo all'altro e all'interno della stessa opera. Sappiamo che, scelta la vita militare, Miguel fece parte insieme al fratello Rodrigo della flotta della Lega Santa, bloccata per alcuni giorni da una tempesta nel porto di Messina fra i mesi di agosto e settembre del 1571. Ripreso il viaggio, nei pressi della città di Lepanto la flotta cristiana si scontrò con la flotta ottomana e la sconfisse. Nella gloriosa impresa Cervantes ricevette una ferita al braccio sinistro e due pallottole nel petto. Per curarsi, nel viaggio di ritorno, il poeta fu costretto a un soggiorno prolungato nell'ospedale di Messina, che durò fino al 24 aprile 1572.[12] Dalla ferita al petto sarebbe guarito del tutto, restando però con la mano offesa e guadagnandosi per questa menomazione il soprannome di "Manco de Lepanto". Dai documenti reperiti si apprende che nei mesi successivi l'eroico soldato si muove fra Messina, Palermo e poi anche Napoli, forse la città da lui più amata,[13] tornando infine a partecipare alle operazioni militari della flotta spagnola nel Mediterraneo, come racconta Ruy Pérez de Viedma nei capitoli 39-41 della Prima Parte del *Quijote*.[14]

---

[12] Si veda J. Canavaggio, *Cervantés*, Paris, Mazarine, 1986, p. 67. L'ultima edizione in spagnolo di questo volume (Id., *Cervantes en busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992) è stata corretta e aumentata.

[13] Per il ruolo avuto dalla città di Napoli nella cultura spagnola si veda A. Egido, *Don Quijote habla toscano*, in *El "Quijote" de Carlos III*, Madrid, Istituto Cervantes, 2005, pp. 43-49. Per i riferimenti alla città nell'opera cervantina si veda T. Cirillo, *Nápoles en el "Viaje del Parnaso" cervantino y en dos parnasos partenopeos*, in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Napoles, 4-9 de abril de 1994)*, ed. G. Grilli, Napoli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 65-73; J. Canavaggio, *Cervantes y Nápoles*, in *Spagna e Italia attraverso la letteratura spagnola del secondo Cinquecento. Atti del Colloquio Internazionale (Napoli, 21-23 ottobre 1999)*, a cura di E. Sánchez García, A. Cerbo e C. Borrelli, Napoli, Istituto Orientale di Napoli, 2001, pp. 173-187.

[14] Su questo episodio si veda M. C. Ruta, *Zoraida: los signos del silencio en un personaje cervantino*, in "Anales cervantinos", XXI, 1983, pp. 119-133, poi confluito

In questi continui spostamenti Cervantes ha modo di conoscere tutte le coste della Sicilia e le sue isole minori, che vengono evocate diverse volte a cominciare dalle pagine del romanzo pastorale, avvolte talora dall'alone mitico ereditato dalla cultura classica. Sedi di figure e miti archetipici, l'isola e i suoi arcipelaghi hanno sempre stimolato l'immaginario poetico, a maggior ragione in una fase di rielaborazione dei modelli rinascimentali si muove verso l'intensificazione e la complicazione del Barocco. La Sicilia lussureggiante, ricca delle più stupefacenti sfumature di colore, illuminata da un sole abbagliante, terra dove la natura ha concentrato eccessi di ogni genere, non poteva non presentarsi con prepotenza all'attenzione dell'arte barocca. Quando la visione letteraria si sovrappone alla riproduzione realistica, però, può accadere che si sbaglino le collocazioni dei luoghi o le direzioni della navigazione[15] o che l'allusione rimanga sospesa fra realtà e fantasia. Cervantes lascia scorrere la sua penna liberamente nella consapevolezza che il principio aristotelico del verosimile attiene alla poesia e non alla storia e si può, dunque, essere imprecisi purché non si ripetano le assurde manipolazioni dei romanzi cavallereschi o di certo teatro alla moda.

Nei paesaggi mediterranei delle opere cervantine appaiono le città e le coste italiane: Napoli, Genova, Milano, Messina, Palermo. In quanto al *Quijote*, come avviene per Genova, Napoli e Milano, la Sicilia viene nominata la sua amministrazione o in relazione alla difesa del regno, facendo riferimento al percorso delle truppe spagnole che da Barcellona viaggiavano fino ai porti italiani.[16] Più legati all'esperienza personale mi

---

con il titolo *La parola negata* in Id., *Don Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000, pp. 61-86.

[15] Per alcune sviste si veda Id., *Cervantes y el "granero de Italia"*, cit., pp. 587-597.

[16] Due esempi fra i tanti: " […] con este temor, con que casi cada año nos toca arma, estaba puesta en ella toda la cristiandad y Su Majestad había hecho proveer las

sembrano i riferimenti ad alcune leggende, che il Cervantes militare avrebbe potuto sentir raccontare durante gli spostamenti della truppa o nel periodo in cui fu curato a Messina. Nel *Quijote* si ricorda il mito di Scilla e Cariddi,[17] si cita l'esistenza dei resti dei giganti che secondo la tradizione erano stati antichi abitatori dell'isola[18] e si richiama la leggenda di Colapesce.[19] Nella novella *El Licenciado Vidriera* il protagonista finalmente esprime uno specifico e favorevole commento sulle due città siciliane: "Desde allí se fue a Sicilia y vio a Palermo y después a Micina. De Palermo le pareció bien el asiento y belleza; y de Micina el puerto, y de toda la isla la abundancia, porque propiamente y con verdad es llamada granero de Italia".[20]

Sede del pellegrinaggio per eccellenza, Roma subisce da parte di Cervantes uno strano trattamento. Dominante nel finale del *Persiles*,[21] la Città Eterna è descritta nella novella *El Licenciado Vidriera*[22] ed è nominata, sempre come una meta di viaggi di espiazione e purificazione, nella *Española inglesa*.[23] Queste pagine rappresentano una città caratterizzata dall'assetto su sette colli, dalla presenza di sette importanti

---

costas de Nápoles y Sicilia y la isla de Malta"; "Señor, nosotros somos dos capitanes de infantería española; tenemos nuestra compañía en Nápoles y vamos a embarcarnos en cuatro galeras que dicen están en Barcelona con orden de pasar a Sicilia" (cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 683 [II, 1] e p. 1230 [II, 60]).

[17] Si veda ivi, p. 487 (I, 37). Per questo mito nel resto dell'opera cervantina si veda M. C. Ruta, C*ervantes y el "granero de Italia"*, cit., pp. 390-392.

[18] Cfr. ivi, p. 694 (II, 1): "También en la isla de Sicilia se han hallado canillas y espaldas tan grandes, que su grandeza manifesta que fueron gigantes sus dueños, y tan grandes como grandes torres, que la geometría saca esta verdad de duda".

[19] Si veda ivi, p. 845 (II, 18). Si veda J. Caro Baroja, *El Pesce Cola o el Peje Nicola*, in "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", XXXIX, 1984, pp. 7-16.

[20] Cfr. M. de Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, in Id., *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 273.

[21] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* fu pubblicato postumo nel 1617. Roma è presente nei quattordici capitoli del quarto e ultimo libro del romanzo cervantino. Si veda J. Canavaggio, *Cervantes y Roma*, cit., pp. 53-63.

[22] Si veda M. de Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, cit., pp. 272-273.

[23] Si veda Id., *La espanola inglesa*, in Id., *Novelas ejemplares*, cit., p. 249 e p. 259.

templi, dalla particolare topografia disegnata fra strade che si proiettano verso le altre città del mondo, dal fiume e dai suoi ponti. Roma è anche il teatro delle reliquie dell'antica grandezza, un insieme di rovine che ricordano la vitalità di una civiltà che si diffuse in tutto il mondo. Ai molti e notevoli attributi positivi che l'adornano bisogna aggiungere, tuttavia, i vizi sfrenati e i peccati dei suoi abitanti, le cui dimensioni uguagliano quasi le virtù ricordate. La sua caratteristica fondamentale è comunque quella di essere sede del papato, e come tale destinazione privilegiata dei pellegrini di tutto il mondo che si recano in Vaticano nella speranza di guadagnare le indulgenze promesse.[24]

Per quel che riguarda il *Quijote*, raramente il nome di Roma figura in senso geografico: la città è luogo di arrivo del viaggio diabolicamente immaginario del dottor Torralba,[25] anche occasione di luoghi comuni passati nel linguaggio quotidiano dei contemporanei. Si ricorda l'incendio

[24] La "cara janual" di Roma è oggetto di un interessante testo felicemente recuperato dallo studioso Enrique Galé: si veda P. M. de Urrea, *Peregrinación de las tres casas sanctas de Herusalem, Roma y Santiago*, ed. lit. de E. Galé, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, 2 voll. Aurora Egido, che si è interessata a questa opera in diversi momenti, esamina in particolar modo l'articolata visione che Urrea riceve della capitale italiana, nella sua visita anteriore al saccheggio del 1527. La studiosa si sofferma sulla percezione della città come *caput mundi* e come sede di pellegrinaggio cristiano, rappresentata nella letteratura spagnola a partire dal Medioevo per arrivare ai poeti contemporanei: si veda A. Egido, *El viaje a Italia. Nota sobre un libro recuperado de Pedro Manuel de Urrea*, in *Entre Italia y España*, número especial coordinado por A. Egido de "Insula", 757-758, 2010, pp. 2-6. Inoltre, per la complessità di significati che la peregrinazione può assumere in special modo nel *Persiles*, si veda *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1/5 de septiembre 2003)*, ed. de A. Lecumberri, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, *passim*. Una bibliografia esauriente sul tema, oltre a illuminanti osservazioni, si trova in A. Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.

[25] Personaggio reale, ma avvolto da leggenda per le accuse di magia, Torralba compie un viaggio a Roma nel 1527, quando le truppe dell'imperatore Carlo V la saccheggiarono e il conestabile Carlo di Borbone morì: " […] y acuérdate del verdadero cuento del licenciado Torralba, a quien llevaron los diablos en volandas por el aire caballero en una caña, cerrados los ojos, y en doce horas llegó a Roma, y se apeó en Torre de Nona" (cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p.1051 [II, 41]).

della città appiccato da Nerone[26] o si esaltano gli eroi storici a paragone di quelli immaginari dei romanzi cavallereschi ("un César, Roma").[27] Fra i monumenti più significativi si riconosce l'esemplarità del Pantheon[28] e si celebrano i mausolei di Cesare e Adriano, divenuti in tempi successivi rispettivamente l'obelisco collocato di fronte al Vaticano e Castel Sant'Angelo.[29] Assecondando la vena paremiologica di Sancho, gli si mette in bocca per tre volte il proverbio "Bien se está San Pedro en Roma",[30] e l'altro "Cuando a Roma fueres, haz como vieres".[31] In sostanza l'evocazione di Roma nel *Quijote* non appare sfumata dall'emozione di ricordi autobiografici, ma piuttosto filtrata da un patrimonio di notizie, stereotipi e proverbi abbastanza comune, familiare a qualsiasi spagnolo di cultura media che non necessariamente avesse visitato la Città Eterna.

Fra gli altri centri, Firenze è lo scenario della lunga novella *El Curioso impertinente* raccontata nei capitoli 33-35 della Prima Parte del *Quijote*, delle cui fonti in parte italiane si già detto molto.[32] Nell'*incipit* della storia il narratore la introduce semplicemente ("En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana […] ")[33] e si limita a fornire al lettore o all'ascoltatore in modo neutro solo i parametri indispensabili per situare l'azione in un luogo ben preciso, che in seguito non avrà una particolare funzione. Soltanto allusa nel *Persiles*, Firenze riceve maggiore attenzione nel *Licenciado Vidriera*, il cui protagonista

[26] Si veda ivi, p. 166 (I, 14): "¿Vienes [...] ¿O a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma?".

[27] Cfr. ivi, p. 61 (I, 49) e p. 736 (II, 6): "los Césares de Roma".

[28] Qui Cervantes ricorda un aneddoto legato alla visita di Carlo V nel 1536: si veda ivi, p. 752 (II, 6).

[29] Si veda ivi, p. 755 (II, 8).

[30] Cfr. ivi, p. 1045 (II, 41), p. 1163 (II, 53) e p. 1215 (II, 59).

[31] Cfr. ivi, p. 1169 (II, 54).

[32] Si veda la nota bibliografica di Jörg Neuschäfer nel *Volumen complementario* dell'edizione citata del *Quijote*, p. 79.

[33] Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 411 (I, 33).

esprime la sua ammirazione per le bellezze artistiche e paesaggistiche della città: "Contentóle Florencia en estremo, así por su agradable asiento como por su limpieza, suntuosos edificios, frescos ríos y apacibles calles".[34] Prima Tomás Rodaja ha visitato Lucca, dove, a suo parere, gli spagnoli erano visti con maggiore affabilità che in altri luoghi italiani.[35] Al suo arrivo in Italia, dopo un viaggio in nave, il protagonista approda a Genova, luogo di cui apprezza anche la bella presenza degli abitanti: "llegaron a la hermosa y bellísima ciudad de Génova […] Admiráronle también al buen Tomás los rubios cabellos de las ginovesas y la gentileza y gallarda disposición de los hombres, la admirable belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas como diamentes en oro".[36] Nel suo peregrinare Tomás Rodaja visita anche Loreto, Ancona, Venezia, Ferrara, Parma, Piacenza, Milano e Asti, dove si conclude il suo giro. Diversi sono i commenti che egli introduce per molti luoghi e non è il caso di ripeterli perché abbastanza conosciuti. Forse merita una segnalazione particolare il paragone che stabilisce fra Venezia, di cui riconosce la bellezza della posizione, la sapienza del governo e l'attrazione dei divertimenti, e la capitale del Messico recentemente scoperta da Hernán Cortés, che come "espanto del mundo nuevo", può competere per il suo eccezionale impianto urbano con la meraviglia italiana.[37]

Altre città si nominano nelle novelle *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre* e *La señora Cornelia*, ma, per quanto le azioni si svolgano in quei siti, non si notano elementi descrittivi specialmente significativi. È tuttavia evidente che le città italiane con i loro costumi, il loro paesaggio urbano e geografico, sono più spesso ricordate nella raccolta delle novelle

[34] Cfr. Id., *El Licenciado Vidriera*, cit., p. 272.

[35] García López ricorda che la città toscana era indipendente per un privilegio concesso da Carlo V nel 1532: si veda *ibidem*.

[36] Cfr. ivi, pp. 271-272.

[37] Cfr. ivi, p. 274.

cervantine che nelle altre opere. Una facile giustificazione può trovarsi nella possibilità di variare la contestualizzazione per ogni storia raccontata, ma ciò non basta a scusare il tono distaccato e libresco con cui Cervantes si riferisce all'Italia nel *Quijote*.

Accenno rapidamente anche al *topos* delle squisitezze gastronomiche che lo scrittore non trascura, enumerando i vini della penisola nel *Licenciado Vidriera* e confrontandoli con i vini spagnoli, forse da Cervantes preferiti.[38] Nel *Quijote* il ricordo delle delizie della cucina italiana appare solo nel momento della cena, tanto desiderata, di Sancho governatore dell'isola Barataria: "Entregose en todo, con más gusto que si le hubieran dado francolines de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento".[39] Entrambi i passi fanno supporre una conoscenza concreta dei vini e dei cibi menzionati, che va oltre una semplice ripetizione di luoghi comuni ascoltati in Italia o in Spagna.

In conclusione, nel *Quijote* i riferimenti all'Italia, con la sola eccezione dei siti che ricordano l'esperienza della battaglia di Lepanto e le altre imprese militari del Mediterraneo, sembrano rispondere a una visione convenzionale, derivata dalla cultura letteraria e popolare con alcuni interventi più personali e significativi.

2. *L'Italia letteraria*

Abbastanza ricco è l'inventario dei nomi di autori italiani conosciuti da Cervantes o direttamente citati nelle sue opere. È questo un aspetto degli studi cervantini sempre *in fieri*, che in futuro potrà rivelare ulteriori dati interessanti per l'incertezza che circonda alcune fasi della vita dello

[38] Si veda ivi, p. 271. Sul tema dei vini si veda J. Aladro, *La novela cervantina contra los vinos italianos*, in *Cervantes en Italia*, cit., pp. 21-23.

[39] Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1118 (II, 49).

scrittore e per la sua capacità di tessere, in alcuni casi, un sottile gioco intertestuale. Se molto aveva potuto leggere nei momenti d'ozio degli anni italiani,[40] non è sempre possibile immaginare le circostanze che gli permisero più tardi di approfondire quelle stesse letture e di farne altre.

Non mi soffermo sull'incidenza dell'uno o dell'altro autore nel complesso della sua produzione e mi limito a una semplice ricognizione dei titoli e degli scrittori di volta in volta citati, a testimonianza di un'agevole assimilazione della letteratura italiana, vuoi per un'individuale e spontanea affinità con i testi, vuoi per l'indiscussa esemplarità del Rinascimento italiano rispetto alla coeva letteratura europea.[41]

Cervantes avrà certamente letto in traduzione o nei rifacimenti spagnoli i romanzi cavallereschi, sia quelli burleschi come il *Morgante* di Luigi Pulci, *Il Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino, *Il Meschino* di Tullia d'Aragona o il *Baldus* di Teofilo Folengo, sia quelli seri come l'*Orlando furioso* di Ariosto e l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo. Cambiando genere, non si possono trascurare l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, l'*Aminta* di Torquato Tasso e *Il pastor fido* di Giovanni Battista Guarini e, in ambito teatrale, le opere di Lodovico Dolce e Giovan Battista Giraldi Cinzio. Il dialogo continua con poeti, novellieri e trattatisti fra Trecento e Cinquecento: Cervantes si confronta con i testi di Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca, con la poesia burlesca, con le novelle del *Novellino* e di Matteo Bandello, con i trattati di Pietro Bembo, Baldassar

[40] J. Canavaggio immagina: "Nos complacemos en imaginarlo saciando su sed de lecturas, alternando los versos de Petrarca con los poemas de Boiardo y del Ariosto, las novelas del *Decamerone* con los cuentos de los *novellieri*, la bucólica de Sannazaro con las tragedias senequistas de Dolce y Giraldi Cinzio" (cfr. J. Canavaggio, *Cervantes y Nápoles*, cit., p. 180).

[41] Si veda A. Ruffinatto, *Cervantes en Italia, Italia en Cervantes*, in *Cervantes en Italia*, cit., pp. 3-18. Non si può prescindere in questo percorso dalla consultazione del *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* del *Proyecto Boscán*, dirigido por M. de las Nieves Muñiz Muñiz, dirección electrónica www.ub.edu./boscan

Castiglione, Lodovico Domenichi, Mario Equícola e León Ebreo, con lirici come Giovan Battista Amalteo, Serafino Aquilano e Luigi Tansillo.

Sono poche, invece, le tracce della *Commedia* di Dante: oltre a un'esplicita citazione nella *Galatea*[42] e ad un'altra nel *Coloquio de los perros*,[43] si sono rintracciati altri riferimenti all'*Inferno* nel *Quijote*.[44] Non mancano echi delle teorie naturaliste di Bernardino Telesio, Giordano Bruno e Tommaso Campanella,[45] che si discutevano apertamente presso la corte di Napoli; ma anche accenni a personaggi più defilati come l'umanista Polidoro Virgilio, autore di un *De prodigiis* citato nel *Quijote*.[46]

Cervantes si dimostra anche attento ai dibattiti teorici, svolti vivacemente nell'Italia cinquecentesca a partire dalla *Poetica* di Aristotele. Egli conosceva certamente il trattato di López Pinciano[47] ma non si può escludere che avesse notizia di qualche commento italiano dell'opera aristotelica, come quelli di Franesco Robortello (1555), Lodovico Castelvetro (1570) e Alessandro Piccolomini (1575), che si facevano notare

[42] Si veda M. de Cervantes, *La Galatea*, in Id., *Obras completas*, ed. de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, vol. II, p. 121 (IV).

[43] Si veda Id., *Novelas ejemplares*, cit., p. 565 e J. B. Avalle-Arce, *Dante*, in Id., *Enciclopedia Cervantina*, Universidad de Guanajuato – Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato – Alcalá de Henares, 1997, p. 133.

[44] Si veda A. Gargano, *Gigantes, torres y molinos. Dante, "Infierno", XXXI (Cervantes, "Quijote", I, 8)*, in *Modelli Memorie Riscritture*, a cura di G. Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp.117-129; M. Morreale, *Apuntes bibliográficos para el estudio del tema "Dante en España hasta el siglo XVII"*, en Id., *Escritos escogidos de Lengua y Literatura española*, Madrid, Gredos, 2006, 213-250.

[45] Si veda F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973; Id., *Sobre el contexto religioso de "La Galatea"*, en *Actas del II Congreso Internacional de la asociación de Cervantistas (Napoli, 4-9 aprile 1994)*, cit., 181-196.

[46] Si veda J. Canavaggio, *Tradición culta y experiencia viva: Don Quijote y los agüeros*, in "Edad de Oro", XXV, 2006, pp. 129-139.

[47] Si veda W. Atkinson, *Cervantes, El Pinciano and the "Novelas ejemplares"*, in "Hispanic Review", XVI, 1948, pp. 189-208; J. Canavaggio, *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"*, in "Anales cervantinos", VI, 1958, pp. 13-107; E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus 1966.

per le contaminazioni apportate al testo dello Stagirita.[48] In questo spazio si situa la polemica nata in Italia sull'arte di comporre "romanzi", fra i fedeli seguaci della dottrina aristotelica e gli autori più inclini a raccogliere gli stimoli della modernità. Cervantes recepì in particolar modo le sollecitazioni che gli venivano da Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, scrittori diversi fra loro ma ugualmente presenti nella sua attività creativa.[49] Non si può escludere che l'autore spagnolo avesse conosciuto, già nel periodo napoletano o più tardi, i *Discorsi dell'Arte poetica* e la loro successiva riproposta *Discorsi del Poema eroico*.[50] È stata comunque ampiamente riconosciuta la presenza di echi tassiani nell'opera di Cervantes, sia sottolineando l'adesione alle teorie dei *Discorsi*, sia suggerendo un approccio polemico da parte dello scrittore di Alcalá.[51] Per quanto riguarda invece l'influenza di Ariosto, il tema del rapporto fra il *Quijote* e la peculiare ironia dell'*Orlando furioso* è stato trattato da diversi punti di vista, minimizzandola o accentuandola ma snza mai escluderla.[52] Il poema ariostesco, inoltre, può aver suggerito a Cervantes alcune

[48] Ricordo anche i testi di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1554), Giovan Battista Nicolucci detto il Pigna (1554), Antonio Minturno (1559), Giulio Cesare Scaligero (1561).

[49] I riferimenti alle loro idee, non sempre univoci ed espliciti, hanno suscitato fra i critici del *Quijot*e un ampio dibattito che ho avuto modo di riassumere in altra sede: si veda M. C. Ruta, *Lecturas italianas de Cervantes*, cit., pp. 11-21.

[50] I tre *Discorsi dell'Arte poetica*, probabilmente elaborati tra il 1562 e il 1564, furono pubblicati nel 1587 a Ferrara. La riproposta con il titolo *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, in sei libri, fu data alle stampe nel 1594 a Napoli.

[51] Si veda A. Ruffinatto, *Tasso-Cervantes: Cervantes vs Tasso*, in Id., *Cervantes*, Roma, Carocci, 2002, pp. 210-225.

[52] Per un contributo fondamentale in questo dibattito si veda M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pp. 439-497.

interessanti modalità compositive, a tutto vantaggio della modernità del suo romanzo.[53]

Fra gli incontri con i poeti contemporanei, infine, mi piace ricordare con maggiore enfasi quello avvenuto in circostanze singolari con un autore poco noto e particolarmente suggestivo. Nel *baño* di Alí Bajá, nel corso dei cinque lunghi anni della sua prigionia algerina, Cervantes ha modo di rinnovare il suo rapporto con la Sicilia nella persona del monrealese Antonio Veneziano: figura inquietante per gli avvenimenti della sua vita e per la misteriosa morte, durante un incendio del carcere del Castello a Mare di Palermo. Questo raffinato poeta vernacolo di scuola petrarchista[54] fu fatto prigioniero da pirati magrebini nell'aprile del 1578, poi trasferito ad Algeri dove incontrò Cervantes,[55] che forse aveva già conosciuto a Palermo. Dalle loro conversazioni nascono i versi che i due si dedicano reciprocamente, dodici *Ottave* spagnole e un sonetto italiano di risposta.[56] Il nome di Celia, destinataria del canzoniere del monrealese, appare nella dedica in prosa dello spagnolo che, secondo Leonardo Sciascia, ne tracciò il ritratto ideale nella novella esemplare *El amante liberal* ambientata a Trapani.[57]

---

[53] "No cabe duda de que Cervantes leyó y releyó el *Furioso* asimilando todo lo que coincidía con sus ideas; pero desde el punto de vista narrativo, lo que más asimiló fue la técnica de la interrupción y el engarce, junto con la intercalación de relatos ajenos a la trama" (cfr. C. Segre, *Introducción*, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, traducción de J. de Urrea, Edición bilingüe de C. Segre y M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, vol. I, p. 27).

[54] Si veda A. Veneziano, *Ottave*, a cura di L. Sciascia, G. M. Rinaldi e P. Mazzamuto, Monreale, Edizioni Comune di Monreale, 1990.

[55] Si veda L. Sciascia, *Introduzione* a A. Veneziano, *Ottave*, testo e traduzione a cura di A. Rigoli, Einaudi, Torino, 1967, pp. 5-29, poi in Id., *La corda pazza*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 18-42.

[56] Si veda M. C. Ruta, *Le ottave di Cervantes per Antonio Veneziano e Celia*, in "Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani", 14, 1980, pp. 171-185.

[57] Cfr. M. de Cervantes, *El amante liberal*, in Id., *Novelas ejemplares*, cit., pp. 113-114: "Y así, te pregunto, primero, si conoces en nuestro lugar de Trápana una

3. *La ricezione di Cervantes nella cultura italiana*

Se Cervantes attinse nomi, parole e idee dalla letteratura italiana e li ricontestualizzò nei suoi testi, inversamente la cultura italiana ha tratto dalle opere cervantine altrettanta linfa, che ha alimentato non solo la produzione letteraria e artistica ma anche l'immaginario collettivo e conseguentemente la lingua. Il mito di don Chisciotte, a prescindere dalla sua origine spagnola, è entrato a far parte del linguaggio comune e le espressioni 'lottare contro i mulini a vento', 'donchisciotte', 'donchisciottesco' e 'donchisciottismo' sono di pubblico dominio. Nel corso dei secoli il grande romanzo non ha mai perduto la sua forza evocativa, in ambito letterario ma anche figurativo e musicale, fino a forme espressive nuove e in un caleidoscopio di riscritture che ne attestano la continua vitalità.

Prescindo dalla storia delle traduzioni delle opere cervantine che è stata analizzata in diverse occasioni, ricordo solo che in Italia se ne sono eseguite in minor numero che in altre culture europee. Non si può tuttavia affermare che nei secoli XVII e XVIII l'attenzione per il *Quijote*, le *Novelas ejemplares* e il teatro da parte dei letterati italiani si sia attenuata,[58] e si è pensato allora che i testi fossero letti in originale o nelle traduzioni francesi.[59] È quindi interessante tracciare una breve rassegna, a cominciare

---

doncella a quien la fama daba nombre de la más hermosa mujer que había en toda Sicilia".

[58] Si veda E. Mele, *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, in "Revista de Filología Española", 6, 1919, pp. 364-374. Per la conoscenza dei contributi sui rapporti dell'opera di Cervantes e la letteratura italiana rimando alle *Referencias bibliográficas* in coda allo studio di Aldo Ruffinatto, *Cervantes en Italia e Italia en Cervantes*, cit., pp. 14-18.

[59] Sulla ricezione dei testi cervantini dal punto di vista linguistico si veda D. Pini, *Cervantes en Italia*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de*

dal poligrafo Francesco Bracciolini (Pistoia, 1566-1646) che fu tra i primi in Italia a realizzare una sorta di riscrittura di un episodio del *Quijote*. Dopo aver tradotto, pare senza strumenti adeguati, un ampio frammento del *Curioso impertinent*e, Bracciolini ritornò sul tema in un episodio del canto X del suo poema epico *La Roccella espugnata* (1630),[60] contribuendo ad arricchire il percorso dei rifacimenti italiani nel Seicento.

Fra il Sei e il Settecento l'interesse si concentra soprattutto in ambito teatrale e melodrammatico.[61] Solo per fare qualche esempio, ricordo che verso la metà del XVII secolo, Carlo Celano realizza due commedie ispirandosi a *La fuerza de la sangre* e a *La gitanilla*, ma attraverso riproposte delle novelle da parte di autori del teatro spagnolo. Possiamo anche pensare ai nomi di Carlo Gozzi e Apostolo Zeno, che operano sul versante del melodramma, e non sono certo da trascurare gli esperimenti teatrali dei gesuiti.[62]

Diverso è il caso della narrativa, che non offre molti esempi di rifacimenti. Per confrontarci con un'opera che si può considerare una vera riscrittura del *Quijote*, anche se scritta in versi e in vernacolo siciliano, dobbiamo arrivare alla fine del Settecento e al poema eroicomico *Don*

---

la AIH, coord. P. Botta, vol. III: *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, ed. M. L. Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 219-224.

[60] Iole Scamuzzi colloca la riscrittura fra il 1605, data di pubblicazione dell'opera cervantina, e il 1622, data di pubblicazione della traduzione di Lorenzo Franciosini. Il testo di Bracciolini è rimasto manoscritto, fortunatamente conservato nel ex fondo Fortini della Biblioteca Nazionale di Firenze, poi diversamente distribuito nel patrimonio della stessa biblioteca: si veda I. Scamuzzi, *Il "curioso impertinente" fra Spagna e Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 1-73. La traduzione del *Quijote* di Franciosini del 1622 (la Seconda Parte nel 1625) apparve con un certo ritardo rispetto a quella inglese (1612) e a quella francese (1614).

[61] In quest'ambito molto lavoro è stato fatto dai gruppi di ricerca costituiti intorno a Maria Grazia Profeti e a Mariarosa Scaramuzza in Italia, e a Begoña Lolo in Spagna.

[62] Si veda M. G. Profeti, *Commedia, riscrittture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 375-379. La studiosa fornisce un catalogo provvisorio e riproduce due pagine di scenari di commedie ispirate al *Quijote*, fra i testi che i gesuiti facevano rappresentare ai convittori.

Chisciotti e Sanciu Panza dell'abate palermitano Giovanni Meli. L'opera, pubblicata nel 1787,[63] si compone di dodici canti in ottave e rivela una complessa rielaborazione dei testi interrelati dall'autore.[64] Per comprendere il lavoro realizzato da Meli si deve risalire alla traduzione con cui Alain-René Lesage nel Settecento riporta alla ribalta il testo apocrifo di Alonso Fernández de Avellaneda del 1614.[65] Nella sua presunta continuazione del romanzo l'anonimo scrittore piega personaggi e situazioni a una visione del mondo diversa da quella cervantina e, se tenta di mantenere i tratti esteriori del protagonista, non ne rispetta quelli intellettuali e morali. Fin dalla *Préface* Lesage manifesta una sostanziale ammirazione per il Sancho del testo di Avellaneda, elaborando una specie di rifacimento che tiene anche conto, però, anche del *Quijote* di Cervantes. Meli elimina dal titolo la regione della Mancia per decontestualizzare la storia rispetto alle precedenti versioni e, in ossequio alle idee illuministe, attribuisce il ruolo principale a Sancho. Questi acquista gradatamente un'indipendenza di giudizio e di azione, imparando a salvaguardarsi dalle storture ideologiche del suo padrone e a confidare solo nel proprio senno, guidato dall'esperienza. Il tema del disinganno, che domina tutta la Seconda Parte del *Quijote*, si sposta qui sulla figura di Sancho e perde una parte del significato metafisico che riveste nell'opera cervantina, per trasferirsi sul versante sociale in armonia con l'atmosfera culturale settecentesca.

[63] Si veda G. Meli, *Opere*, a cura di G. Santangelo, Milano, Rizzoli, 1965 e M. C. Ruta, *La rivisitazione del "Chisciotte" di Giovanni Meli*, cit., pp. 527-542.

[64] In totale si tratta di 1018 ottave, alle quali si aggiungono le dodici denominate *Argumentu*, distribuite all'inizio di ogni *Cantu*. Dopo ventisette anni (1814) Meli aggiunge la *Visioni* composta da 56 ottave, in cui consacra definitivamente come eroe della narrazione il povero e paziente contadino.

[65] Si veda A.-R. Lesage, *Nouvelles aventures de l'Admirable Don Quichotte de la Manche, composées par le licencié Alonso Fernández de Avellaneda*, Paris, chez la Veuve de Claude Barbin, 1704, 2 voll.

Se ci muoviamo infine sul piano delle influenze o delle affinità, possiamo citare le analogie fra il teatro di Cervantes e quello di Vittorio Alfieri, accomunati da caratteristiche di forma e contenuto e da obiettivi similari: come dichiara Jesús Maestro, si esaurisce qui il cammino della tragedia classica e si anticipa il dramma e il melodramma borghese.[66] E possiamo aggiungere che da tempo si sono individuate le risonanze di alcuni elementi compositivi e contenutistici del *Quijote* nei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni ,[67] mentre non estraneo a letture cervantine fu anche Giacomo Leopardi.

4. *La ricezione di Cervantes in musica*

Nel dialogo fra l'opera di Cervantes e la cultura italiana primeggia l'interesse verso l'autore spagnolo mostrato dai musicisti e dai coreografi. Siamo in presenza di una produzione di notevoli proporzioni, la cui entità è apparsa nella sua reale consistenza grazie all'inventario di Giacomo Moro pubblicato in appendice al volume *Don Chisciotte a Padova*.[68] Oggi il panorama degli studi è ricco di approfondimenti che ci permettono di apprezzare, con approssimazione sufficientemente documentata, il successo musicale ottenuto in modo precipuo ma non esclusivo dal *Quijote*.[69]

---

[66] Si veda J. Maestro, *Referencias teatrales cervantinas en las tragedias de Vittorio Alfieri*, in *Cervantes en Italia*, cit., pp. 165-184.

[67] Si veda H. Hatzfeld, *"Don Quijote" e "I promessi sposi"*, in Id., *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 1972[3], pp. 321-346 e A. Ruffinatto, *Cervantes en Italia, Italia en Cervantes*, cit., p. 12.

[68] Si veda G. Moro, *Trasposizioni musicali*, in *Don Chisciotte a Padova (Atti della I Giornata Cervantina Padova, 2 Maggio 1990)*, a cura di D. Pini Moro, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 261-268.

[69] Ciò si deve in particolar modo al *Proyecto de investigación interdisciplinar "Cervantes y el Quijote en la música"*, diretto da Begoña Lolo e sviluppato presso l'Universidad Autónoma de Madrid a partire dal 2000.

Se diamo uno sguardo al catalogo dell'opera italiana nel Settecento, che già nel secolo precedente si era mostrata attenta alle suggestioni cervantine, scopriamo un numero veramente sorprendente di spettacoli, destinati nella maggior parte a rallegrare le corti della penisola e d'Europa. Sebbene si incontrino diverse *pièces* con il titolo del romanzo, solitamente sono state privilegiate quelle sezioni dell'opera che spontaneamente si confacevano a una trasposizione spettacolare. Da *Don Chisciotte in Sierra Morena* (tragicommedia per musica di Apostolo Zeno e Francesco Bartolomeo Conti nel 1719) a *Sancio Panza governatore dell'isola Barataria* (commedia per musica di Bernardo Pasquini e Antonio Caldara nel 1723), da *Don Chisciotte in corte della duchessa* (opera semiseria di Pasquini e Caldara nel 1727) a *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (divertimento teatrale in un atto con libretto di Giovan Gastone Boccherini e musica di Antonio Salieri, rappresentato a Vienna nel 1770), passando per le varie riproposte del *Curioso impertinente*,[70] si può seguire l'evoluzione delle diverse modalità operistiche e coreutiche che caratterizzarono quel secolo.[71]

[70] Iole Scamuzzi, ha individuate tre opere ispirate dalla novella cervantina. Due sono opere buffe, *Il curioso indiscreto* di Filippo Maria Gherardeschi che debuttò nel 1764 (di cui non si è trovato né il libretto né la partitura) e la prima versione del *Curioso del suo proprio danno* di Niccolò Piccinni con libretto di Antonio Palomba (1756). Questa fu successivamente modificata e riproposta come *Il curioso imprudente* (1761), con libretto di Antonio Palomba e musica di Antonio Sacchini e Niccolò Piccinni. La terza *pièce* è il dramma giocoso *Il curioso indiscreto* di Pasquale Anfossi con libretto presumibilmente di Giovanni Bertati (1777). Si veda I. Scamuzzi, *Il "curioso impertinente" fra Spagna e Italia*, cit., pp. 180-209.

[71] Si veda E. Giuliani, *"Don Quichotte" en musique. Liste des œuvres musicales adaptées ou inspires de l'œuvre de Cervantès*, in "L'Avant-scène Opéra", 93, Décembre 1986, pp. 89-94; S. Albertini, *Variazioni cavalleresche*, in *Le trame di don Chisciotte*, a cura di R. Giambrone, Palermo, Associazione Figli d'arte Cuticchio, 2005, pp. 87-107; B. P. Esquival-Heinemann, *El "Quijote" en la música italiana de los siglos XVIII y XIX*, in *Cervantes y el "Quijote" en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura di B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia – Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 171-186; I. Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Editorial Academia del

Nel melodramma italiano di epoca romantica, che non è più uno spettacolo elitario, si attenua l'attenzione alla produzione di Cervantes e si accolgono invece le suggestioni provenienti dai drammi contemporanei spagnoli.[72] Fra Otto e Novecento, infatti, si riduce il numero delle realizzazioni ispirate al *Quijote*: pensiamo a Saverio Mercadante,[73] a Gaetano Donizetti,[74] a Goffredo Petrassi,[75] a Vito Frazzi.[76]

L'attualità dell'argomento non si è tuttavia esaurita e l'opera cervantina si è trasferita nel *musical*,[77] nella canzone[78] e nel cinema[79]. Fra

Hispanismo, 2007; A. Presas, *La recepción del "Quijote"en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición*, in *Visiones del "Quijote" en la música del siglo XX*, a cura di B. Lolo, Ministerio de Ciencia e Innovación – Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2010, pp. 377-395; J. Cortines, *Italia y España: el vínculo de la ópera*, in *Entre Italia y España*, cit., pp. 44-48.

[72] Giuseppe Verdi utilizza *El Trovador* di García Gutiérrez per *Il Trovatore* e *Simn Boccanegra* per l'opera dallo stesso titolo; il testo del Duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino* per *La forza del destino*. Si veda A. Egido, *Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en "La fuerza del sino" y "La forza del destino"*, in "Revista de Literatura", LXXIV, 147, 2012, pp. 249-276.

[73] *Les noces de Gamache*, opera buffa in tre atti con libretto di Jean Henri Dupin e Thomas Sauvage e musica di Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante, è messo in scena a Parigi nel 1825.

[74] Si veda R. M. Pugliese, *"D'amore furente e cieco": la vicenda di Cardenio tra Cervantes e Donizetti*, in *Luoghi per il don Chisciotte*, a cura di M. Scaramuzza, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 213-238; A. Presas, *"Il furioso all'isola di San Domingo" de Gaetano Donizetti (1833) o la locura de Cardenio en la opera italiana*, in *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Ch. Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 749-758.

[75] *Il ritratto di Don Chisciotte*, balletto in un atto con musica di Petrassi, soggetto e coreografia di Aurelio M. Miloss, è messo in scena a Parigi nel 1947. Si veda M. D'Alessandro, *La ricezione di Cervantes nell'opera creativa di Goffredo Petrassi*, in *Cervantes y el "Quijote" en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, cit., pp. 521-535 e B. Martínez del Fresno, *El "Quijote" a mediados del siglo XX: creación y recepción de los ballets de Milloss y Lifar*, in *Visiones del "Quijote" en la música del siglo XX*, cit., pp.567-596.

[76] *Don Chisciotte. Interpretazione musicale (della vita, del Cervantes e del Commento di Unamuno)*, opera in sei quadri e tre atti, libretto e musica di Frazzi, è messo in scena a Firenze nel 1952. Si veda A. Presas, *La recepción del "Quijote"en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición*, cit., pp. 390-392.

[77] *Don Chisciotte di Girgenti*, con musiche di Tony Cucchiara, è andato in scena al Teatro Valle di Roma nel 1990. Si veda S. Albertini, *Variazioni cavalleresche*, cit., pp. 106-107.

le recenti realizzazioni teatrali in prosa mi limito a ricordare lo spettacolo *Don Chisciotte: frammenti di un discorso teatrale*, diretto da Maurizio Scaparro, andato in scena al festival di Spoleto il 3 luglio 1983 e sapientemente commentato da Maria Teresa Cattaneo.[80] Nell'opera dei pupi, genere spettacolare tipicamente siciliano che fra molte difficoltà rimane ancora vitale, Mimmo Cuticchio ha riproposto una versione del romanzo da 'cuntastorie' in occasione del centenario della Prima Parte del *Quijote* (2005) e una versione teatrale con pupi e attori rappresentata in tre giornate a Polizzi Generosa nell'agosto 2005.[81]

5. *La ricezione critica*

Diversamente articolata nel tempo la letteratura critica italiana su Cervantes si è notevolmente incrementata nel Novecento, parallelamente all'accresciuto interesse della critica spagnola e internazionale. Il centenario del 1905 e il noto commento al *Quijote* di Miguel de Unamuno[82] sono stati un stimolo efficace per rileggere non solo il

[78] In Italia segnalo il brano *Don Chisciotte* di Francesco Guccini, cantato in duetto con Juan Carlos Biondini. Si veda S. Albertini, *Variazioni cavalleresche*, cit., p. 102.

[79] Commenti sulle versioni cinematografiche italiane del *Quijote*, realizzate o solo progettate, si trovano in U. Cantone, *Lost in Chisciotte*, in *Le trame di don Chisciotte*, cit., pp. 65-83.

[80] Si veda *Rappresentare Don Chisciotte*, in *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale*, adattamento di R. Azcona, T. Kezich e M. Scaparro.Roma, Officina, 1984, pp. 11-18.

[81] Nell'ambito dell'iniziativa "Le trame di don Chisciotte" (Polizzi Generosa, 8-21 agosto 2005), l'allestimento è stato curato dalla compagnia Figli d'arte Cuticchio con la regia di Mimmo Cuticchio e nei ruoli principali gli attori Vincent Schiavelli, Katia Vitale e Francesco Giordano. Si veda *Le trame di don Chisciotte*, cit., pp. 158-173.

[82] Si veda M. De Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* [1905], Madrid, Cátedra, 1992.

capolavoro ma anche le altre opere meno studiate.[83] Non essendo possibile in questa sede una rassegna esaustiva, ci limiteremo a fornire qualche esempio rilevante.

Nella prima metà del secolo Cesare De Lollis, specialmente attento agli aspetti retorico-formali, ha letto l'opera intera dello scrittore spagnolo in chiave controriformista e reazionaria.[84] Attenti lettori furono anche Giuseppe Antonio Borgese e Giovanni Papini, e non mancarono analisi dettagliate delle *Novelas ejemplares* ad opera di Arturo Speziale e dello stesso De Lollis.[85] Ma si impone soprattutto il richiamo a Luigi Pirandello, che a proposito del rapporto fra l'ironia ariostesca e quella cervantina distingueva fra ironia e umorismo: se nell'*Orlando furioso* il tono ironico riconsidera serenamente il passato alla luce delle ragioni del presente, nel *Quijote* predomina una visione drammatica dell'attualità che trasforma quel tono in umorismo, come segno di un equilibrio ormai impossibile.[86]

---

[83] Si veda *Interpretazioni di Cervantes*, a cura di G. Di Febo e R. Rossi, Roma, Savelli, 1976; P. Cherchi, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Roma, Bulzoni, 1977; J. Montero Reguera, *El "Quijote" y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997; Id., *La crítica sobre el "Quijote" en la primera mitad del siglo XX*, in *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1/8 de octubre de 2000)*, coordinado por A. P. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. I, pp. 195-236; J. M. Martín Morán, *Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el "Quijote" de la segunda mitad del siglo XX*, ivi, pp. 141-194; M. C. Ruta, *La renovación crítica y el "Quijote". Notas sobre el cervantismo italiano*, cit., pp. 77-100; D. Pini, *Uno splendido disordine. Percorsi della ricezione di Cervantes in Italia*, in *Quixote / Chisciotte 1605-2005*, Mostra a cura di D. Ferro, Catalogo di A. Scarsella , Milano-Venezia, Biblion, vol. 1, pp. 67-79.

[84] Si veda C. De Lollis, *Cervantes reazionario*, Roma, Treves, 1924 e I. Lozano Renieblas, *El Cervantes reaccionario de Cesar De Lollis*, in *Cervantes en Italia*, cit., pp. 245-249.

[85] Si veda A. Speziale, *Il Cervantes e le imitazioni della novellistica italiana*, Messina, D'Angelo, 1914 e C. De Lollis, *Cervantes reazionario*, cit., pp. 41-72.

[86] Si veda L. Pirandello, *L'umorismo* in Id., *Saggi*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1908, pp. 15-160 e F. Zangrelli, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996. Un richiamo al concetto dello scrittore agrigentino si trova anche in U. Eco, *Il comico e la regola*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 258-259.

In anni più recenti Franco Meregalli ha avuto il merito di incrementare in Italia gli studi cervantini anche in chiave comparatistica,[87] dando vita a una vivace scuola che fra i propri studiosi annovera Carlos Romero Muñoz, autore fra l'altro della più completa edizione del *Persiles* in lingua originale.[88] Fra filologia, semiotica e antropologia si muovono poi le ricerche di Mario Socrate,[89] Cesare Segre,[90] Lore Terracini,[91] Giuseppe Di Stefano,[92] Aldo Ruffinatto,[93] José Manuel Martín Morán,[94] per citare solo alcuni nomi di studiosi che alla luce di una rinnovata narratologia hanno esaminato globalmente e in dettaglio la struttura delle opere di

[87] Si veda M. de Cervantes, *Tutte le opere*, a cura di F. Meregalli, Milano, Mursia, 1971, 2 voll.; F. Meregalli, *Presenze della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974; Id., *Introduzione a Cervantes*. Roma-Bari, Laterza, 1991.

[88] Si veda M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2000[2]; *Le mappe nascoste di Cervantes*, a cura di C. Romero Muñoz, Treviso, Santi Quaranta, 2004.

[89] Si veda M. Socrate, *La chimera e l'utopia: per una lettura del "Quijote"*, in "Angelus Novus" 23, 1972, pp. 1-53; Id., *Prologhi al "Don Chisciotte"*, Padova, Marsilio, 1974; Id., *Il riso maggiore di Cervantes*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

[90] Si veda fra gli altri C. Segre, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel "Don Chisciotte"*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp.183-219.

[91] Si veda L. Terracini, *Una frangia agli arazzi di Cervantes*, in *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. Segre, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 281-311.

[92] Si veda G. Di Stefano, *La nobildonna e le dilettevoli trasgressioni dello scudiero Sancho Panza alla corte dei duchi*, in *Codici della trasgressività in area ispanica. Atti del convegno di Verona 12-14 giugno 1980*, a cura dell' Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, Verona, Università degli Studi di Padova – Facoltà di Economia e Commercio, 1980, pp. 53-62; Id., *Panico e rivalsa: Sancho Panza nell'avventura delle gualchiere ("Quijote", I, 20)*, in *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, a cura di G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 153-170; Id., *"Venid mochachos y veréis el asno de Sancho…"*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", 38, 1990, pp. 887-899; Id., *A espaldas de Don Quijote*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, ed. de F. Sevilla Arroyo y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 397-407.

[93] Si veda A. Ruffinatto, *La galassia "Quijote". In margine ai mondi possibili dell'Ingegnoso hidalgo*, Torino, Giappichelli, 1983; Id., *Semiotica ispanica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1985; Id., *Cervantes*, cit.

[94] Si veda J. M. Martín Morán, *El "Quijote" en ciernes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, a cura di J. M. Martín Morán, Padova, Unipress, 2002; Id., *Autoridad, palabra y lectura en el "Quijote"*, Vercelli, Mercurio, 2008.

Cervantes.[95] Una fine prematura e improvvisa ha stroncato l'attività scientifica di Stefano Arata, che era in procinto di definire un'importante ricerca sui testi teatrali cervantini.[96]

Non mancano gli studi di impostazione psicoanalitica, a volte apertamente lacaniani e sempre legati ad altri metodi critici, fra gli altri quelli di Rosa Rossi,[97] Mariarosa Scaramuzza,[98] Donatella Pini,[99] Antonio Gargano,[100] Erminia Macola.[101]

---

[95] Si veda M. C. Ruta, *La renovación crítica y el "Quijote". Notas sobre el cervantismo italiano*, cit., pp. 77-100; Id., *Il "Don Chisciotte". Un libro esemplare per letture esemplari*, in *Semiotica. I testi esemplari (XXIX Convegno dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, Castiglioncello, 5-7 ottobre 2001)*, a cura di P. Bertetti e G. Manetti, Torino, Testo & Immagine, 2003, pp. 253-266.

[96] Si veda S. Arata, *"La conquista de Jerusalén". Cervantes y la generación teatral de 1580*, in "Criticón", 54, 1992, pp. 9-112; Id., *Notas sobre "La conquista de Jerusalén" y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino*, in "Edad de Oro", 16, 1997, pp. 53-66.

[97] Si veda R. Rossi, *Ascoltare Cervantes*, Roma, Editori Riuniti, 1987; Id., *Il "Chisciotte" 'disvelato': intertestualità, trascodificazione, dialogicità e scrittura*, in *Don Chisciotte a Padova (Atti della I Giornata Cervantina Padova, 2 Maggio 1990)*, cit., pp. 39-47; Id., *Sulle tracce di Cervantes: profilo inedito dell'autore del "Chisciotte"*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

[98] Si veda M. Scaramuzza Vidoni, *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, Roma, Bulzoni, 1998.

[99] Si veda, fra l'altro, D. Pini Moro, *Lingua e struttura narrativa nel "Quijote". Un caso di correlazione nei capitoli I, 25-26*, in "Studi Ispanici", 1980, pp. 169-185; Id., *El "Quijote" y los dobles*, in *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 223-233; Id., *Don Chisciotte in viaggio*, in *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 1996, pp. 53-68. La stessa coordina l'edizione di Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares – Il Novelliere Castigliano – Novelle*, Edizione complanare del testo spagnolo e delle versioni di G. A. Novilieri Clavelli e D. Fontana, Testi a cura di C. Castillo Peña e A. Vencato, Padova, Unipress, 2008, 3 voll.

[100] Si veda A. Gargano, *Introduzione all'edizione italiana*, in E. C. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes*, trad. ital. a cura di A. Gargano, Bologna, il Mulino, Bologna, 1988, pp. 7-31; Id., *L'esploratore errante ("Quijote", II, 29)*, in *Il viaggio e le letterature ispaniche*, a cura di V. Galeota, Napoli, L'Orientale Editrice, 1998, pp. 49-55; Id. *"Burlas que arremeten a los ojos". Cecità e visione nel "Viejo celoso" di Cervantes*, in *Dal testo alla scena*, a cura di G. B. De Cesare, Edizioni del Paguro, Salerno, 2000, pp. 19-38; Id., *Contra la "concepción progresiva de la historia": barbarie y civilización en los primeros capítulos del "Persiles"*, in *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, cit., pp. 121-127; Id., *Barbarie y civilización en los primeros capítulos del "Persiles". 2: La historia de Transila*, in *Le mappe nascoste di Cervantes*,

Nel post-strutturalismo la strumentazione critica si è ampliata introducendo, fra altri ausili, gli studi di genere e quelli culturali, il concetto di lettura e l'estetica della ricezione. Un ricco repertorio di saggi testimonia comunque la presenza di giovani studiosi di Cervantes accanto a quelli meno giovani: i loro contributi fanno sperare nella fervida continuazione e nell'entusiastico sviluppo dell'ispanismo italiano.[102]

Alcuni colleghi hanno avuto anche meriti che vanno oltre i loro contributi scientifici personali: intendo sottolineare la loro perspicacia nell'organizzare incontri attorno a temi cervantini o elaborare volumi miscellanei di fondamentale sostegno alla ricerca. Mi riferisco agli incontri di Padova e Venezia voluti da Donatella Pini e Carlos Romero,[103] al secondo congresso internazionale di Napoli curato in prima fila da Giuseppe Grilli,[104] all'antologia critica curata da Mariarosa Scaramuzza[105] e al saggio bibliografico sul cervantismo italiano della stessa Pini.[106] Altri studiosi hanno organizzato convegni e volumi collettanei di notevole

---

cit., pp. 227-236; Id., *Humanismo y Renacimiento*, in *Entre Italia y España*, cit., pp. 12-16.

[101] Si veda *Psicoanálisis y arte de ingenio: de Cervantes a María Zambrano*, ed. de E. Macola y A. Brandalise, trad. de P. Sánchez Otín, Málaga, Miguel Gómez, 2004.

[102] Anna Bognolo, Giovanna Calabrò, Enrica Cancelliere, Maria Luisa Cerrón Puga, Maria Grazia Ciccarello Di Blasi, Gaetano Chiappini, Maria D'Agostino, Loretta Frattale, Felice Gambin, Giuseppina Ledda, Giuseppe Mazzocchi, Margherita Morreale, Pina Rosa Piras, Assunta Polizzi, Maria Grazia Profeti, María Roca Mussons, Carmelo Samonà, Elisabetta Sarmati. Posso avere dimenticato qualche nome e chiedo scusa per le involontarie omissioni.

[103] Ci riferiamo ai volumi di Atti delle sei giornate cervantine tenute a Padova e Venezia, pubblicati da Editoriale Programma e Unipress.

[104] Attento ai rapporti fra il *Quijote* e i romanzi cavallereschi, Grilli è autore, fra l'altro, dei volumi *Dal "Tirant" al "Quijote"*, Bari, Adriatica, 1994, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, *Sobre el primer Quijote*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.

[105] Si veda *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, a cura di M. Scaramuzza Vidoni, Milano, LED, 1994.

[106] Si veda D. Pini Moro e G. Moro, *Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano*, in *Don Chisciotte a Padova (Atti della I Giornata Cervantina Padova, 2 Maggio 1990)*, cit., pp. 149-259.

interesse, ma nel pionierismo delle iniziative citate si è concentrato un impulso decisivo (e ad alto livello) per il consolidamento di questi studi in Italia. Come si vede, fra Cervantes e gli italiani il furto di parole è ancora in corso e, lo speriamo, si perpetuerà nel tempo.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

CARMEN RIVERO IGLESIAS

PRESENCIA Y FUNCIÓN DE LA PALABRA CERVANTINA EN LA LITERATURA ALEMANA. BREVE APROXIMACIÓN DIACRÓNICA

1. *Siglo XVII*

"Das weit erschallende gerücht meiner übermenschlichen künheit / vnd die unbegreifliche stärcke meines Arms / welchem keiner vnter allen denen / die eine andere / als meiner vnvergleichlichen Dulcinea del Toboso, schönheit geehrt haben / ohne den tod oder gefängnüß entgehen können / hat nunmehr dermaßen allen Vmbschweifenden Rittern / den hasen in busem gebannet / daß ich nicht mehr ein einigen kan antreffen / wider welchen ich die hohe vollkommenheit der Prinzessin meines herßens beweisen / und mit meiner mannlichen hand behaupten möge. Derowegen und damit auß mangel guter Kempfer / die löblichen vnd vhreltesten Ritterspiel nicht ganß in abgang gerathen / bin ich zufrieden/ mich der schwachheit derjenigen (die sich vor meiner gefürchteten gegenwart / nicht mehr mit ihren gewöhnlichen Waffen sehen lassen dörffen) zubequemen."[1]

[1] T. Hübner, *Beschreibung Der Reiß: Empfahung deß Ritterlichen Ordens: Volbringung des Heyraths: vnd glücklicher Heimführung: Wie auch der ansehnlichen Einführung: gehaltener Ritterspiel vnd Frewdenfests* [...] *mit schönen Kupfferstücken geziert*, Heidelberg, in Gotthardt Vögelins Verlag, 1613, p. 51: "La ampliamente resonante fama de mi valentía sobrehumana y la fuerza inconcebible de mi brazo, al que ninguno de los que han osado venerar otra belleza distinta a la de mi incomparable Dulcinea del Toboso ha podido escapar sin muerte o prisión, han acobardado a todos los caballeros andantes hasta tal punto que no he podido encontrar a ninguno a quien poder

En esta actitud desafiante y presuntuosa aparece don Quijote por primera vez en la escena germana en 1613, con motivo de los festejos de las bodas de Federico V e Isabel Estuardo en la ciudad de Heidelberg. Se trata de una pieza conservada en las crónicas de las festividades con el título de *Cartel zum Kübelstechen*, de un pronunciamiento, por tanto, del desafío y de las condiciones de lucha que precedía tradicionalmente a las justas o torneos. El carácter burlesco de la pieza resulta evidente tanto por el tono inequívocamente hiperbólico de don Quijote como por el hecho de que el desafío es a un *Kübelstechen*, una lucha de carácter grotesco en la que los luchadores no son caballeros sino campesinos, no llevan armadura sino trajes acolchados y un barril en la cabeza en lugar de casco que los contrincantes, para proclamarse vencedores, deben alcanzar con un palo en lugar de una lanza.[2]

La elección de la pieza para la celebración de los esponsales no es casual sino que responde a criterios políticos y religiosos. El organizador de las festividades, Tobias Hübner, pertenecía a los emisarios que negociaban las alianzas matrimoniales en Londres para fortalecer una alianza protestante liderada por el Palatinado contra el emperador católico del Sacro Imperio[3] y el recién casado, Federico V, era, además de elector del Palatinado desde 1610, miembro influyente de la Unión Protestante,

---

demostrar y a quien poder afirmar, con mi mano viril, la belleza de la princesa de mi corazón. Por ello y para que por causa de la ausencia de buenos luchadores no desaparezcan los loables y antiquísimos torneos caballerescos, me conformo con la debilidad de aquellos que ya no pueden dejarse ver ante mi temida presencia con sus habituales armas". La presente traducción, así como las que siguen, son nuestras.

[2] Véase H. Watanabe-O'Kelly, *Turniere*, en *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, Herausgegeben von W. Paravicini, Bearbeitet von J. Hirschbiegel und J. Wettlaufer, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2005, pp. 502-505.

[3] Véase D. Briesemeister, *La primera salida a escena de don Quijote en Alemania*, en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. de C. Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 321.

organización fundada por su padre para proteger el protestantismo en el Imperio. La representación negativa de don Quijote reúne las características negativas que según el historiador Heinz Schilling son atribuidas por los protestantes a la nación española en la época en la que la leyenda negra ostenta mayor vigencia: anclaje en el pasado medieval, arrogancia, fanfarronería y ridículos delirios de grandeza.[4] La sátira de la nación española, que posteriormente René Rapin vería en el *Quijote*, se encuentra ya contenida, por tanto, en esta temprana pieza.[5]

Buena prueba de la dimensión plenamente actual que el *Quijote* adquiere en el contexto de enfrentamiento entre protestantismo y catolicismo lo ofrece, asimismo, la visión de la obra del humanista Christian Thomasius, que ve en el *Quijote* una obra de carácter satírico y didáctico que puede ser utilizada para promover la reforma protestante y la ruptura con las medievales creencias católico-romanas.[6]

La conjunción de *prodesse* y *delectare*, decisiva en la narrativa del XVII alemán,[7] no sólo centrará la atención de pensadores y autores en el

[4] Véase H. Schilling, *Del imperio común a la leyenda negra: la imagen de España en la Alemania del siglo XVI y comienzos del XVII*, en *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de Historia*, Editores M. Á. Vega Cernuda y H. Wegener, Prólogo de R. Puyol Antolín, Madrid, Editorial Complutense, 2002, p. 60.

[5] Para un análisis más detallado de las primeras apariciones de don Quijote en la escena alemana, véase, además de Briesemeister, C. Rivero Iglesias, *El inicio de la recepción cervantina en Alemania: las primeras adaptaciones teatrales del "Quijote"*, en "Anales Cervantinos", XLIV, 2012, pp. 121-132.

[6] Véase A. Parada, *Offene literarische Welten gegen geschlossene Denkmodelle und Sozialsysteme. „Don Quijote" und „Anton Reiser"*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997, pp. 112-129.

[7] Véase, entre otros, C. Thomasius, *Scherz und Ernsthaffter, Vernünfftiger und Einfältiger Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen erster Monat oder Januarius*, Frakfurt-Leipzig, Weidmann, 1688. Para la teoría de la novela en el XVII alemán, véase F. Wahrenburg, *Romantheorie 1620-1715*, en E. Lämmert – H. Eggert – K. H. Hartmann – G. Hinzmann – D. Scheunemann – F. Wahrenburg, *Romantheorie 1620-1880: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1988, pp. 11-37.

Quijote sino, aún en mayor medida, en las *Novelas ejemplares*.[8] Niclas Uhlenhart adaptará *Rinconete y Cortadillo* en su *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt*, situando la acción de los pícaros en Praga.[9] También Georg Philipp Harsdörffer adaptará en *Der Grosse Schauplatz* siete de las *Novelas ejemplares* cervantinas, aspirando a una ejemplaridad semejante tanto desde una perspectiva ética como estética.[10]

2. *Siglos XVIII y XIX*

El *Quijote* llegará, mientras tanto, al siglo XVIII como obra satírica y de burlas cuyo personaje principal no constituye sino un contraejemplo. Sólo en el segundo tercio de siglo, cuando el discurso de pensamiento comience a evolucionar hacia la búsqueda de un *principium individuationis* y de vías de conocimiento alternativas a las racionales, la figura del caballero adquirirá rasgos positivos, pasando la dimensión satírica de la obra a un segundo plano. Pionero de esta nueva visión del *Quijote* será el filólogo suizo Johann Jakob Bodmer. Autor del primer ensayo en lengua alemana dedicado a la gran novela cervantina, no olvida el componente burlesco de la obra aunque no lo considera su mérito principal. Este estribaría, por el contrario, en la genial creación por parte de Cervantes del caballero de la Mancha que, por primera vez, ya no es visto sólo como personaje ridículo sino como representación de la esencia del género

[8] Véase Ch. Strosetzki, *Alemania*, en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Director C. Alvar, Coordinadores M. Alvar Ezquerra y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos – Castalia, 2005, vol. I, pp. 304-322.

[9] Véase N. Ulenhart, *Historia von Isaac Winckelfelder vnd Jobst von der Schneid 1617:; nach Cervantes' „Rinconette y Cortadillo"*, kommentiert und mit einem Nachwort von G. Hoffmeister, München, Fink, 1983.

[10] Véase G. P. Harsdörffer, *Der Grosse Schauplatz. Lust- und lehrreicher Geschichte*, Berlin, Contumax, 2010.

humano, en su mezcla de locura y cordura.

Bodmer convierte el *Quijote*, asimismo, en el centro de sus reflexiones estético-literarias acerca de la mímesis, lo fantástico y la verosimilitud, cuestiones de central importancia en la disputa teórico-literaria que mantuvo con uno de los más destacados representantes de la Temprana Ilustración alemana, Johann Christoph Gottsched. Partidario de la exclusión de lo fantástico y lo maravilloso en la literatura, Gottsched aboga en su *Critische Dichtkunst* por una literatura verosímil y basada en reglas dictadas por la razón,[11] mientras Bodmer se sirve de la obra magna cervantina para rebatir la incompatibilidad que Gottsched establece entre lo fantástico y lo verosímil. De especial relevancia le resultará en este sentido, la conversación entre el canónigo y don Quijote en el capítulo 49 de la Primera Parte, donde el primero reprocha al segundo el haber caído en la ociosa lectura de los mentirosos libros de caballerías, al contar todos ellos historias "tan lejos de ser verdaderas como lo está la misma mentira de la verdad".[12] En su ensayo,[13] Bodmer reproducirá en lengua alemana, casi totalmente, la réplica de don Quijote:

> "Porque querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el yelo enfría, ni la tierra sustenta; porque, ¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno; que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día? Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los Doce Pares de Francia, ni el rey Artús de Ingalaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por momentos. Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino, y la de la demanda

[11] Véase J. C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig, Christoph Breitkopf, 1730.

[12] Cf. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 562 (I, 49).

[13] Véase J. J. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich-Leipzig, Gleditsch, 1741, p. 539.

del Santo Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote, habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es esto tan ansí, que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de partes de mi padre, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: 'Aquélla, nieto, se parece a la dueña Quintañona'; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella o, por lo menos, debió de alcanzar a ver algún retrato suyo. Pues, ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hasta hoy día se ve en la armería de los reyes la clavija con que volvía al caballo de madera, sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? Y junto a la clavija está la silla de Babieca, y en Roncesvalles está el cuerno de Roldán, tamaño como una grande viga: de donde se infiere que hubo Doce Pares, que hubo Pierres, que hubo Cides, y otros caballeros semejantes, déstos que dicen las gentes que a sus aventuras van. Si no, díganme también que no es verdad que fue caballero andante el valiente lusitano Juan de Merlo, que fue a Borgoña y se combatió en la ciudad de Ras con el famoso señor de Charní, llamado mosén Pierres, y después, en la ciudad de Basilea, con mosén Enrique de Remestán, saliendo de entrambas empresas vencedor y lleno de honrosa fama; y las aventuras y desafíos que también acabaron en Borgoña los valientes españoles Pedro Barba y Gutierre Quijada (de cuya alcurnia yo deciendo por línea recta de varón), venciendo a los hijos del conde de San Polo. Niéguenme, asimesmo, que no fue a buscar las aventuras a Alemania don Fernando de Guevara, donde se combatió con micer Jorge, caballero de la casa del duque de Austria; digan que fueron burla las justas de Suero de Quiñones, del Paso; las empresas de mosén Luis de Falces contra don Gonzalo de Guzmán, caballero castellano, con otras muchas hazañas hechas por caballeros cristianos, destos y de los reinos estranjeros, tan auténticas y verdaderas, que torno a decir que el que las negase carecería de toda razón y buen discurso."[14]

El canónigo queda admirado de la mezcla de verdades y mentiras que don Quijote mezcla en su discurso y no puede sino reconocer algo de la verdad contenida en su réplica. Así lo hace también Bodmer, cuando afirma con él que, a pesar de que la existencia del Cid o la de Bernardo del Carpio es indiscutible, sus hazañas son, por el contrario, muy dudables. Por lo tanto, concluye el filólogo suizo, la verdad histórica no es sino verosimilitud. Don Quijote representa para Bodmer un ejemplo paradigmático de la compatibilidad entre lo fantástico y lo verosímil. La verosimilitud del componente fantástico no sólo se sostiene por la relativización de la verdad histórica sino por personajes, sobre todo de la

[14] M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 565-567 (I, 49).

segunda parte de la obra, que conforman la realidad como escenario adaptado a los libros de caballerías y fomentan, con ello, la visión estética que don Quijote posee de la misma. A diferencia de Gottsched, Bodmer considera que el poeta no debe ser un imitador sujeto a determinadas normas prescriptivas sino un creador de nuevos mundos con reglas autónomas de las que dependerá la verosimilitud. Así, será verosímil que los animales hablen en una fábula de Esopo o que don Quijote se ajuste a las reglas del mundo caballeresco, sin que el lector tenga más medio que acudir al convincente testimonio de los demás personajes para saber que no se trata de la realidad.

El análisis del filólogo suizo resalta, asimismo, por primera vez, el carácter dual de la obra cervantina, que posteriormente otorgará a Cervantes, junto a Shakespeare y Goethe, un lugar privilegiado entre los modernos.[15] Bodmer destaca por primera vez en lengua alemana los rasgos positivos de don Quijote, como personaje, por un lado, capaz de fantasías disparatadas pero, al mismo tiempo, de reflexionar sobre la Historia, sobre la elocuencia, sobre la poesía, sobre la lengua, sobre la política o sobre la moral con extraordinaria racionalidad.[16] Don Quijote adquiere un carácter universal y mítico, al representar el conflicto entre razón y pasión inherente a todo ser humano.[17]

El *Quijote* poseerá a partir de entonces un papel central en las discusiones estéticas en torno a la novela y, a su vez, servirá como modelo creativo, ofreciendo el XVIII alemán toda una tradición de novela cervantina, en la que sus autores se remitirán de forma más o menos

[15] Así lo hará, entre otros, Friedrich Schlegel. Véase, por ejemplo, F. Schlegel, *Vermischte Kritische Schriften*, en Id., *Sämtliche Werke*, Wien, Ignaz Klang, 1846, vol. 8, p. 147.

[16] Véase J. J. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, cit., p. 524.

[17] Véase *ibidem*, p. 525.

explícita a Cervantes.[18]

Así, en 1753 Wilhelm Ehrenfried Neugebauer rogará en el prólogo de su *Don Quijote alemán* que las musas que le concedan la inspiración del gran Cervantes. La novela cervantina del XVIII alemán compartirá una temática común, que siempre girará en torno a una de las cuestiones fundamentales en el discurso de pensamiento de la centuria, a saber, la relación entre pasión y razón. La representación positiva de los protagonistas quijotescos será, asimismo, una constante en el género. Neugebauer identifica a su protagonista, Johann Glück, con don Quijote. La razón de su protagonista se entrega a las pasiones de su corazón, lo que no resulta incompatible con el carácter admirable, basado en la magnanimidad, buen corazón y excelente apariencia física que el autor destaca en su protagonista.[19] Con ello, Neugebauer incorpora la configuración caracterológica dual que primero Bodmer y luego los románticos alabarían en el caballero manchego.[20]

Las novelas *Don Sylvio* y *Agathon* de Christoph Martin Wieland[21] constituyen un buen ejemplo de la transición de una visión cómica de la obra cervantina a otra más seria, en la que don Quijote y Sancho se convierten, como anunciara Bodmer, en representantes por excelencia del

[18] Véase C. Rivero Iglesias, *La recepción del Quijote en la Alemania del siglo XVIII*, Ciudad Real, Imprenta Provincial, 2011.

[19] Véase W. E. Neugebauer, *Der Teutsche Don Quichotte oder die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte. Komisch und satyrisch beschrieben*, Mit einem Anhang der Fabeln und Totengespräche, herausgegeben von L. E. Kurth und H. Jantz, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1972.

[20] Véase J. J. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, cit., p. 524. Para la visión romántica del personaje cervantino, véase, entre otros, K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, Leipzig, Brockhaus, 1829.

[21] Véase C. M. Wieland, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des don Silvio von Rosalva*, Stuttgart, Reclam, 2001; Id. *Geschichte des Agathon*, Zürich, Manesse, 2001.

género humano.[22] La confluencia del modelo español con el inglés es, asimismo, característica en la tradición cervantina alemana del XVIII. La huella de Lawrence Sterne es, junto a la de Cervantes, destacable en Johann Jacob Wezel y su *Lebensgeschichte des Tobias Knauts.*[23] Johann Karl August Musäus concibe su *Grandison der Zweite*, como correctivo frente al sentimentalismo difundido en Alemania, sobre todo, a través de la novela de Samuel Richardson, que se convierte aquí en objeto de sátira.[24]

Individualidad y sentimiento acabarán, sin embargo, por imponerse en el Romanticismo. Cervantes se ha convertido ya en el genio creador de un mito universal, cumbre del arte romántico. La influencia del autor español, más implícita que explícita, será perceptible hasta finales del XVIII en la obra de autores de la talla de Goethe. Hegel detectó en su *Ästhetik* las similitudes entre *Götz von Berlichingen* y el *Quijote*, al representar ambos personajes el fracaso de dos individuos en una sociedad que no les permite realizar su ideal caballeresco medieval, nostálgico de una serie de valores inexistentes en el presente.[25] También en el *Werther* será perceptible la huella cervantina. Para el teólogo luterano Johann Melchior Goetze, su protagonista no es sino un modernizado don Quijote.[26] Las similitudes de don Quijote con Wilhelm Meister son, asimismo,

---

[22] Véase M. Tietz, *El Quijote y el discurso de la Ilustración*, en *Discursos explícitos e implícitos en el "Quijote"*, Editor Ch. Strosetzki, Pamplona, Eunsa, 2006, pp. 293-326.

[23] Véase J. J. Wezel, *Lebensgeschichte des Tobias Knauts*, Leipzig, bey Siegfried Lebrecht Crusius, 1773.

[24] Véase J. K. A. Musäus, *Grandison der Zweite*, Eisenach, Michael Gottlieb Griesbach, 1760.

[25] Véase J. W. Goethe, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*, Paderborn, Schöningh, 1980; G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik* en Id., *Sämtliche Werke*, herausgegeben von H. Glockner, Stuttgart, Frommann, 1927, vol. XII, p. 268.

[26] Véase J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Frankfurt, Insel, 1973; J. M. Goetze, *Kurze aber nothwendige Erinnerungen über die Leiden des jungen Werthers*, Hamburg, bey C. S. Schröders Wittwe, 1775.

evidentes.[27] Ambos poseen pasiones que marcan el discurso de su existencia y son incompatibles con la razón. Mientras la pasión del primero son las novelas de caballerías, la del segundo lo será el teatro. Finalmente los dos recobrarán la cordura. Wilhelm reconocerá su error, lo considerará parte de un proceso de aprendizaje y encontrará el equilibrio entre razón y pasión de la manera que proponía Hegel:

> "Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt."[28]

Tampoco el otro gran representante del Clasicismo alemán, Friedrich Schiller, permanecerá ajeno a la herencia cervantina y, de este modo, afirmará en el prólogo de *Die Räuber* que es a don Quijote "den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern".[29] De clara resonancia cervantina es, asimismo, la novela *Franz Sternbalds Wanderungen* de Ludwig Tieck,[30] que en 1799 traduce el *Quijote* al alemán

---

[27] Véase J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Weimar, Böhlau, 1947. Sobre la relación entre Goethe y Cervantes, véase T. Huebener, *Goethe and Cervantes*, en "Hispania", 33, 1950, pp. 113-115 y H. P. Endress, *Goethe y Cervantes*, en "Iberoromania", 50, 1999, pp. 58-67. Para las similitudes entre Wilhelm Meister y don Quijote véase, entre otros, R. Cansinos Assens, *La labor novelística de Goethe: Werther, Guillermo Meister, Las afinidades electivas*, en J. W. Von Goethe, *Obras completas*, Traducción, recopilación, biografía, prólogos y notas de R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1945, pp. 1871 ss.

[28] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999, p. 220: "Pues el final de esos años de aprendizaje consiste en que el sujeto madure, que entre en la concatenación del mundo y encuentre en él un punto de vista adecuado adaptando sus deseos y opiniones a las relaciones ya existentes y a la racionalidad de las mismas".

[29] Cf. F. Schiller, *Die Räuber. Vorrede zur ersten Auflage*, en Id., *Sämtliche Werke*, vol. I: *Gedichte und Dramen*, herausgegeben von H. G. Göpfert, München, Carl Hanser Verlag, 2004, p. 486: "a quien, en el bandido Moor, despreciamos y queremos; admiramos y compadecemos".

[30] Véase L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* [1798], Stuttgart, Reclam, 1966; Ch. Strosetzki, *Alemania*, en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Director C. Alvar,

desde una perspectiva ya plenamente romántica.[31] Entendemos por interpretación romántica del *Quijote* aquella que por su conexión con el idealismo posee un carácter eminentemente filosófico y desde Herder, Schlegel, Tieck, Novalis, Schelling, Richter o Solger, hasta Hegel, ve en la obra cervantina una composición mítica, resultado del genio de su autor. La genialidad de la obra cervantina residirá desde la perspectiva romántica, tal y como señala Brüggemann, en su objetividad y universalidad, conseguidas a través de la confluencia simétrica de una serie de antítesis que presenta entre lo real y lo ideal, lo finito y lo infinito, poesía y verdad, lo elevado y lo insignificante, lo serio y lo burlesco, lo poético y lo prosaico, la sabiduría y la simpleza, entusiasmo e ironía, poesía y prosa.[32]

3. *El siglo XX*

Como bien ha mostrado Anthony Close, la interpretación romántica del *Quijote* seguirá aún vigente en los comienzos del siglo XX español[33] y del mismo modo se leerá el *Quijote* a comienzos del XX alemán. La traducción romántica de Ludwig Tieck, texto utilizado todavía en algunas ediciones actuales, constituye la base del análisis que Thomas Mann ofrece de la obra magna cervantina en su *Meerfahrt mit Don Quijote*.[34] Para el autor de *Der Tod in Venedig*, la genialidad cervantina reside fundamentalmente en su capacidad de haber creado a un personaje sublime

---

Coordinadores M. Alvar Ezquerra y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos – Castalia, 2005, vol. I, pp. 304-322.

[31] Véase M. de Cervantes, *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, ubersetzt von L. Tieck, Berlin, Unger, 1799-1801, Bd. I-IV.

[32] Véase W. Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958.

[33] Véase A. Close, *La interpretación romantica del "Quijote"*, Barcelona, Crítica, 2005.

[34] Véase T. Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1956.

y ridículo a un tiempo, tal y como señalara el propio Tieck en sus *Kritische Schriften*.[35] Efectivamente ningún capítulo deja mejor constancia de ello, a juicio de Mann, que el de la aventura de los leones en el que, como es bien sabido, don Quijote se enfrenta intrépido con una sola espada y con un escudo de no muy luciente acero al fiero león, que prefiriendo ignorar niñerías y bravatas, decide enseñar, desdeñoso, sus traseras partes a don Quijote y volver a echarse en su jaula: "ningún bravo peleante, según a mí se me alcanza, está obligado a más que a desafiar a su enemigo y esperarle en campaña; y si el contrario no acude, en él se queda la infamia".[36] Estas palabras reflejan paradigmáticamente, según Mann, la intención cervantina de humillar y sublimar a su héroe a un mismo tiempo. Por ello, para Mann, el final de la novela, en el que don Quijote vuelve a ser Alonso Quijano, no puede sino producir melancolía en el lector, que contempla con tristeza el fracaso de su misión como caballero andante. Su muerte y renuncia a los ideales caballerescos son justificados por Cervantes con el argumento de la *intentio auctoris*, a saber, "poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna".[37] Con ello, Cervantes convierte el capítulo final, a juicio de Mann, en un retroceso al ya sobrepasado y excesivamente humilde propósito inicial de la obra como mera parodia o sátira. Para el Romanticismo alemán, la genialidad de la obra cervantina residía fundamentalmente en su carácter dual, basado en la existencia de una intención ulterior a la satírica, explícitamente declarada.

Además de la aventura de los leones y del capítulo final, el análisis

[35] Véase L. Tieck, *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1974, p. 149.

[36] Cf. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., p. 767 (II, 17).

[37] Cf. *ibidem*, p. 1224 (II. 74).

de Mann centra su atención en el capítulo del morisco Ricote, en el que fundamenta su visión del *Quijote* como producto del cristianismo y, por lo tanto, parte fundamental de la cultura occidental. No sólo el ideal cristiano sino también el de la libertad emparentan su visión de la obra con la romántica: " [...] y allí me pareció que se podía vivir con más libertad porque sus habitadores no miran en muchas delicadezas; cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con libertad de conciencia".[38] El hecho de que sea Alemania la tierra que permita vivir en libertad al morisco Ricote, llena al autor alemán de orgullo patrio.[39] Son, en definitiva, la dignidad y la libertad humanas, la mixtura de cruel ridiculez humillante y de conmovedora alteza, el genio, la soberanía, el *Quijote* como símbolo de la humanidad misma, los factores que convierten a la obra cervantina en una obra nacida de un designio humilde que sorprende al artista de genio volviéndose más grande de lo que al principio pretendía.[40]

La subjetividad y la estrecha relación entre literatura y vida característica del Romanticismo son perceptibles, asimismo, en el análisis de Mann. Al igual que los libros de caballerías conforman la realidad quijotesca, también la lectura del *Quijote* parece condicionar la percepción de la realidad inmediata del autor alemán. Así, relata cómo en el último día a bordo, contempla complacido el encuentro con otro barco y el saludo que ambos se intercambian, "dies ritterliche Honneur, das überall die Schiffe im Vorübergehen einander erweisen",[41] los honores y cortesías que se rinden las gentes del mar. Asimismo, a su llegada persisten y le conmueven aún las imágenes de su lectura y ya próximo al destino final de su viaje, las

[38] Cf. *ibidem*, p. 1073 (II, 54).
[39] Véase T. Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, cit., p. 53.
[40] Véase *ibidem*, pp. 56-57.
[41] Cf. *ibidem*, p. 57: "ese honor caballeresco que dondequiera se rinden mutuamente los barcos al pasar".

torres de Manhattan se le revelan, en la conocida imagen que posteriormente recorrería el mundo, como una "getürmte Gigantenstadt".[42]

Al igual que los románticos, Thomas Mann reconocerá sólo en el *Quijote* la gran obra maestra cervantina, tal y como sostiene en una introducción de *Der Zauberberg*, preparada para los alumnos de la Universidad de Princeton en 1939.[43] No obstante, también las *Novelas ejemplares* cervantinas dejarán huella en obras como *Herr und Hund,*[44] en la que inequívocamente se remite al *Coloquio de los perros*, ya anteriormente recreado por el escritor romántico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.[45] A comienzos de los años treinta del siglo XX pervive, por lo tanto, la interpretación de la obra que había consolidado el Romanticismo alemán y que había ensalzado al *Quijote*, se había interesado por las *Novelas ejemplares* y otorgado un carácter secundario al resto de la obra cervantina.

La dimensión crítica de la obra cervantina vuelve a recuperar protagonismo en la novela *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos* de Peter Handke,[46] en la que narra el camino de una exitosa mujer de negocios hacia La Mancha, donde desea encontrarse con un escritor para que escriba su biografía. Es la pérdida de imágenes sufrida por la protagonista la que da título a la novela y en la que reside su significación última. Al igual que el don Quijote cervantino representa una fantasía que

---

[42] Cf. *ibidem*, p. 65: "bastionada urbe de gigantes", en la traducción de Ramón de la Serna Espina y Felipe Jiménez de Asúa que incluye la reedición 2004 de T. Mann, *Cervantes, Goethe, Freud*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 82.

[43] Véase T. Mann, *Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton. Als Vorwort* en Id., *Der Zauberberg*, Stuttgart, Europäische Bildungsgemeinschaft, 1982, pp. 5-16.

[44] Véase Id., *Herr und Hund*, Berlin, Fischer, 1919.

[45] Véase E. T. A. Hoffmann, *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, en Id., *Fantasiestücke in Callot's Manier*, München, Gehlen, 2005.

[46] Véase P. Handke, *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

choca con la realidad de su tiempo, la novela de Handke utiliza la fantasía como protesta contra la realidad del suyo. En la línea de la escuela de Frankfurt el autor critica la cultura de la imagen en la sociedad de masas. Para Handke, el mundo moderno sólo cuenta con una sobrecarga de imágenes artificiales, producidas en serie y masivas que, en lugar de reproducir la realidad, la falsean. La pérdida de imágenes se traduce, por tanto, en una trágica pérdida de realidad. La propuesta de Handke residirá, finalmente, en una reactivación de la fantasía, en el abandono de un realismo de carácter vacuo y en que la caballería andante y los encantamientos tomen, por tanto, caminos distintos a los de los antiguos.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

JEAN-MARC PELORSON

CITATIONS CERVANTINES EN FRANCE

1. *Faible présence de la France chez Cervantès*

La magistrale reconstitution par Américo Castro de la culture de Cervantes est sans appel: dans les index de la réédition de 2002 ne figure aucun Français parmi les auteurs cités ou médités par l'auteur du *Quijote.*[1] Il y a là un fait incontournable, sur lequel vient achopper toute tentative 'gallocentriste'. C'est en vain, par exemple, qu'Elie Faure, historien de l'art qui s'aventurait parfois dans le domaine littéraire, s'est acharné à voir en Cervantes, aux côtés de Shakespeare et de Pascal, un des "trois premiers-nés de Montaigne".[2]

De la France en général, Cervantes a très peu parlé. Il en ignorait manifestement la langue et ses allusions au pays voisin sont rarissimes. Il est brièvement question, dans la comédie *El rufian dichoso*, d'un Français

[1] Voir A. Castro, *El pensamiento de Cervantes* [1925], dans Id., *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 706-728.

[2] Voir mon article *Cervantes y Montaigne*, dans "Ínsula", 783, mars 2012, pp. 12-15.

nommé Pierres (*sic*) Papin installé en Espagne et qui semble avoir été un vendeur bossu de cartes à jouer.[3] Dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ultime roman cervantin, le passage des pèlerins par le Languedoc et la Provence se fait dans un contexte presque entièrement déréalisé. Tout juste est-il noté que les aristocrates français sont volontiers des gentilshommes campagnards. Personnages de conte plutôt que de roman, les trois dames françaises que le romancier associe au voyage jusqu'à Rome de Periandro et d'Auristela reçoivent des prénoms fantaisistes: Deleasir, Belarminia et Feliz Flora, que le narrateur ne s'est pas donné la peine de franciser.[4] Avec une aussi mince substance (et un parti pris hyper-réaliste totalement inadapté), l'article publié en 1951 par André Lubac sous le titre ambitieux *Cervantès et les Français* n'a pu qu'être décevant.[5] Aucune des deux allusions, l'une dans *La gitanilla* aux "Gavachos",[6] surnom des travailleurs saisonniers français de l'époque (toujours employé aujourd'hui en Espagne pour désigner de façon générale et dépréciative les Français), l'autre dans le *Quijote* aux Gascons dans l'épisode de la rencontre avec le bandit catalan Roque Guinart,[7] ne témoigne d'une attention soutenue de Cervantes au pays voisin. La nouvelle exemplaire *La española inglesa* et plusieurs passages du *Persiles* autorisent à dire que, dans les dernières années de sa vie, il aura davantage

[3] Voir M. de Cervantes, *El Rufian dichoso*, dans Id., *Comedias y Entremeses*, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, Imprenta de Bernardo Rodriguez, Madrid, 1916, t. 2, pp. 6-110 et J. P. Etienvre, *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe -XVIIIe siècle)*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1987, pp. 26-30.

[4] Voir M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2003[3], pp. 567 ss. (III. 13-14).

[5] Voir A. Lubac, *Cervantès et les Français*, dans "Anales cervantinos", I, 1951, pp. 111-130.

[6] Cf. M. de Cervantes, *La gitanilla*, dans Id., *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1995, vol. I, p. 71.

[7] Cf. Id., *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998, p. 1124 (II, 60).

rêvé à l'Angleterre qu'à la France. Ce qu'il retient surtout de celle-ci, à l'époque de relative détente inaugurée en 1615 par 'les mariages espagnols' (de Louis XIII avec l'infante Anne d'Autriche et de sa sœur Elisabeth avec l'infant Philippe IV, futur roi d'Espagne), c'est qu'il a de plus en plus de chances d'être lu et apprécié de l'autre côté des Pyrénées: selon le licencié Márquez Torres, signataire d'une *Aprobación* de la Seconde partie du *Quijote*, un des gentilshommes de la délégation française accourue à Madrid pour y fêter le rapprochement des deux Couronnes, a assuré savoir quasiment par cœur la première partie de *La Galatea*, et les *Novelas ejemplares* sont dites très appréciées au pays de l'époux d'Anne d'Autriche.[8] Ces termes publicitaires auraient-ils été soufflés à Márquez Torres par Cervantes lui-même? Il n'a pu en tout cas les ignorer, et ce qu'il affirme directement, non sans quelque exagération, au moment d'expliquer pourquoi les trois dames françaises peuvent converser sans interprète avec la cohorte hispanophone des pèlerins passant par la Provence, c'est qu'en France "ni varon ni hembra deja de aprender la lengua castellana".[9]

De tout cela on peut retirer une double leçon, sainement mortifiante pour la tentation gallocentriste: Cervantes ne doit rien à la culture française, c'est elle, bien au contraire, qui, dès le départ, lui est redevable.

2. *En quel sens parler de citations cervantines?*

S'il est donc exclu de chercher des citations d'auteurs français chez Cervantes, son succès considérable et jamais démenti en France comme ailleurs (au sujet de cette fortune multiséculaire, rien de mieux que de lire

[8] Voir *ibidem*, p. 612.
[9] Cf. Id., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 567 (III, 13).

la récente synthèse de Jean Canavaggio)[10] permet-il de le dire abondamment cité dans l'aire francophone?

Il faut ici s'entendre sur le mot citation. On trouve, d'une part, dans certains dictionnaires de citations, ou encore sur Internet, d'abondantes listes de citations de Cervantes (comme aussi bien de Shakespeare ou de tel autre écrivain célèbre). Mais il s'agit de fragments isolés, non contextualisés, réduits à quelques aphorismes ou formules brillantes (mots d'auteur), et sans aucune indication sur leur fréquence d'emploi. L'utilité de telles listes serait-elle uniquement de pouvoir glisser dans une réunion mondaine un 'comme disait Cervantes' aussi pompeux que superficiel? A l'opposé de cette érudition de vitrine, il existe des lecteurs français capables de citer, voire de réciter, en espagnol ou selon une traduction, des fragments du *Quijote*, sa phrase inaugurale par exemple, ou tel ou tel passage des *Novelas ejemplares*. Depuis le gentilhomme de 1615 évoqué plus haut jusqu'aux hispanistes actuels, on peut dire que Cervantes est souvent cité par des connaisseurs français de son œuvre. Mais ces échanges occasionnels de connaisseurs, pas plus que ceux des profanes, ne nous renseignent sur la fréquence d'emploi en langue ordinaire des locutions citées. L'intérêt des citations de Cervantes en France ne surgit, à notre avis, que lorsqu'on examine ce qui, depuis les textes cervantins, est passé en langue française et s'y est vulgarisé au point de se détacher de ces textes et de se lexicaliser. C'est ce que nous appellerons ici les citations cervantines. Sous un tel éclairage, nous allons centrer successivement l'attention sur trois antonomases, puis sur la formule proverbiale *laisser le temps au temps* récemment mise à la mode par… un chef de l'Etat français.

3. *De l'antonomase en tant que citation*

[10] Voir J. Canavaggio, *Don Quichotte du livre au mythe*, Paris, Fayard, 2005.

A la différence du théâtre shakespearien, qui a légué à la culture française une ou deux locutions (telle *être ou ne pas être*) immédiatement identifiées dans les échanges courants comme shakespeariennes, le théâtre cervantin, beaucoup moins bien connu en France ("un théâtre à naître")[11] n'est pas usuellement cité, pas plus que les *Novelas ejemplares* et le *Persiles*, bien que ces ouvrages, à peine parus en Espagne, aient été traduits et diffusés en France avec grand succès. C'est le seul *Quijote* qui a marqué la langue française, par quelques locutions comme *se battre contre les moulins à vent*, ou *bâtir des châteaux en Espagne* (encore que cette dernière formule ait préexisté au roman cervantin), et par trois antonomases qu'on va ici examiner.

On sait que l'antonomase est une figure de langage qui consiste à désigner un personnage par un nom commun ou une périphrase qui en résume le caractère, ou, inversement, à désigner un individu par le personnage dont il rappelle la caractère typique. C'est par antonomase que l'on dit *l'orateur romain* pour Cicéron, ou bien *c'est un Néron* au lieu de *c'est un homme cruel*.

Pour qu'une antonomase 'prenne' dans une langue donnée, pour qu'elle s'y lexicalise, il faut bien évidemment que sa référence culturelle de départ (Cicéron, Néron) soit très célèbre. La mythologie gréco-latine (un Apollon ou un Adonis pour un bel homme, une Vénus pour une belle femme, un Hercule pour un colosse), la *Bible* (un Judas pour un traître) ont alimenté bien des antonomases, avant que les littératures des temps modernes, le *Quijote* notamment, puis les marques publicitaires du monde moderne (un Saint-Emilion, un Asti Spumante, une Renault, une Fiat, une Ferrari) ne viennent prendre la relève.

[11] Cf. Id., *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.

Quand une antonomase est d'origine littéraire, on peut la considérer (c'est du moins ce qu'on propose ici) comme une sorte de citation minimale, réduite à un substantif, précédé d'un pronom ou d'un possessif (et perdant parfois alors sa majuscule initiale) ou limitée à une courte périphrase, la référence au texte qui l'a léguée étant connue de certains (tradition lettrée), mais pouvant s'en détacher totalement dans la tradition orale.

4. *L'antonomase : D(d)ulcinée*

C'est bien le double destin qu'a eu, sous sa forme francisée, le prénom Dulcinea, inventé par don Quichotte pour rebaptiser une villageoise, Aldonza, censée habiter une humble bourgade de la Manche.

Les premiers traducteurs du *Quijote* en français (César Oudin et François de Rosset) n'ont eu d'autre initiative à prendre que de remplacer le *-a* final, indice fréquent de féminité en espagnol (comme en latin ou en italien), par un *-e*. Solution apparemment inévitable en même temps que simple, mais qui a gommé un effet héroï-comique auquel les lettrés espagnols contemporains de Cervantes étaient, eux, immédiatement sensibles: la désinence *-ea* était conforme à celle, dans la tradition littéraire gréco-latine, de certains prénoms féminins de haute prestance, telle Galatea la nymphe blanche comme le lait (que Cervantes justement, héritier d'Ovide et de Garcilaso de la Vega, a célébrée sans la moindre trace d'ironie dans le roman pastoral de ses débuts littéraires). Cette minuscule perte créée, à la désinence, par la francisation n'a pas fait perdre de vue aux écrivains français qui ont manié l'antonomase Dulcinée, l'ironie attachée au personnage, ou, plus exactement à son idéalisation. Un premier exemple, daté de 1787, conserve la majuscule sous la plume d'un certain Pierre Jean-Baptiste Nougaret : "Une lanterne sourde à la main, il monte à

pas de loup au grenier où reposait sa Dulcinée, et, le cœur palpitant de désirs, il s'avance vers l'heureux grabat".[12] Les exemples se multiplient au XIX^{ème} siècle, époque faste de la fortune du *Quijote* en France. "Tu me demandes pourquoi tu es fidèle à ta Dulcinée", écrit Gustave Flaubert à un ami.[13] La familiarité ironique est non moins manifeste dans cette formule de André Theuriet (1875): "Roucouler sous les fenêtres de sa Dulcinée".[14] Cette fidélité à l'éclairage originel n'a rien d'étonnant chez des lettrés français qui connaissaient très bien le texte cervantin, au moins en traduction (celle de Louis Viardot date de 1836 et celle de Jean Joseph Stanislas Albert Damas Hinard de 1869). La référence explicite au *Quijote* apparaît quelquefois, comme dans ce passage, en 1853, du grand connaisseur de l'Espagne qu'a été Prosper Mérimée: "Je compris maintenant pourquoi on l'appelait Don Quichotte. Il est toujours prêt à redresser les torts. Et puis je gage qu'il a une Dulcinée en Algérie ".[15]

L'ironie désidéalisante est tout aussi présente dans la tradition orale. L'antonomase fait immédiatement sourire même ceux qui n'ont jamais lu le *Quijote* et ne savent pas que Dulcinée avec majuscule en est un personnage. Les exemples donnés, un peu en vrac, par les dictionnaires, du genre: *il soupire auprès de sa dulcinée*, *il est allé voir sa dulcinée*, sont toujours d'un emploi courant en français parlé et familier, où dulcinée devient un synonyme plutôt dépréciatif de 'maîtresse' ou de 'bien-aimée', tout comme Dulcinea en italien.

---

[12] Cf. *Dictionnaire culturel en langue française*, Sous la direction d'A. Rey, Paris, Le Robert, 2005, s. v. *Dulcinée*.

[13] Cf. *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnarie alphabétique et analogique de la langue française*, 2^{e} édition entièrement revue et enrichie par A. Rey, Paris, Le Robert, 1985, s. v. *Dulcinée*.

[14] Cf. *Trésor de la Langue Française*, Sous la direction de P. Imbs et B. Quemada, Paris, Gallimard – CNRS, 1971-1994, s. v. *Dulcinée*.

[15] Cf. *ibidem*.

5. *L'antonomase : une M(m)aritorne*

Plus exclusivement littéraire est l'antonomase *maritorne*, francisation de la servante asturienne laide et lascive qui apparaît dans la Première partie du *Quijote* sous le nom de Maritornes. A l'époque romantique, le traducteur Viardot a conservé intégralement la graphie espagnole pour ce personnage. Mais la suppression de la majuscule initiale (en même temps que du *-s* final dans tout usage au singulier) apparaît sous la plume de divers auteurs, par exemple Théophile Gautier en 1843: "L'auberge était desservie par un peuple de maritornes échevelées",[16] ou vers la même date Eugène Sue écrivant dans *Les mystères de Paris*: "une des plus laides maritornes de la ferme".[17] Au XX^{ème} siècle, la survie de cette antonomase n'est guère assurée que par des gourmets de la langue française tels que Julien Green (auteur d'origine américaine) dans un passage du roman *Adrienne Mesurat* (1927) ou Jean Mallard de La Varende écrivant en 1934: "Son déjeuner lui fut apporté par une brave maritorne, jeune, mais de cette solide laideur qui est gage de rendement".[18] En dehors des bons connaisseurs du *Quijote*, la plupart des lecteurs français d'aujourd'hui sont obligés de recourir au dictionnaire pour saisir de tels passages, car l'antonomase ne s'est pas vraiment lexicalisée. Cela ne veut pas dire (il faut être prudent dès lors qu'on aborde le *no man's land* des traditions orales) qu'il n'y en ait aucune trace dans certains parlers régionaux, où a pu survivre aussi un adjectif dérivé *malitorne*, au sens de *gauche, maladroit,* qui est attesté en langue familière dès le milieu du XVII^{ème} siècle et dont Molière lui-même a fait usage. Mais dans le français courant d'aujourd'hui *maritorne* a pratiquement disparu.

[16] Cf. *ibidem*, s. v. *Maritorne*.
[17] Cf. *ibidem*.
[18] Cf. *ibidem*.

6. *L'antonomase : un don Quichotte*

La francisation de don Qujjote en don Quichotte a été fixée par les premiers traducteurs (Oudin et de Rosset), bien qu'il y ait eu quelques transcriptions concurrentes, telles que "don Quixote" ou "don Quixot" sous la plume, vers 1640, du dramaturge Guyon Guérin de Bouscal. Au XVII^{ème} siècle, la graphie et le son *-ch-* sont le plus souvent préférés au *-x-* pour transposer la jota espagnole, comme le montre aussi la Chimène de Pierre, épouse du Cid. L'usage, devant un prénom, du *don* espagnol, en tant qu'indice d'une noblesse de *caballero,* supérieure à celle d'un simple *hidalgo,* a été bien compris et respecté par le même Corneille, ou encore par Jean de Rotrou, écrivains fortement empreints de culture hispanique. Mais la signification précise de ce *don* semble s'être perdue dès la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, si l'on en juge par la graphie erronée "Dom Juan" choisie par Molière pour désigner, dans le titre même de sa célèbre pièce, l'abuseur de Séville: *Dom*, venu du latin *dominus*, servait en principe, devant prénom, à saluer un maître d'école ou encore certains religieux. A notre époque, on peut affirmer que peu de Français seraient capables de remonter à l'origine précise de ce *don* espagnol, mais le fait, plus ou moins connu en France, qu'il soit toujours employé de nos jours en Espagne comme signe de déférence devant un prénom, l'interférence aussi du fameux Don Camillo italien, permettent de dire qu'une certaine solennité demeure associée à l'ouverture du nom fameux qu'est don Quichotte.

La francisation a perdu inévitablement bien des effets du signifiant espagnol *quijote,* qui pouvait désigner, en tant que substantif, une pièce d'armure, et dont les sonorités pouvaient évoquer, par homophonie, une *quijada* (c'est-à-dire une mâchoire) ou encore le *queso* (fromage) et ses dérivés, variations comiques dont Cervantes a tiré parti en plaisantant sur

les incertitudes initiales dont il a entouré la nomination de son héros. De même n'ont pu être conservées en français les connotations burlesques de *jote*, proche de *sote*, équivalent espagnol du français *sot*, mais pouvant évoquer par sa désinence *-ote* le fameux Lanzarote du cycle du roi Arthur, appelé en français Lancelot. Cependant, par une sorte de compensation involontaire, le suffixe français *-ote* ou *-otte* est affecté à quantité d'adjectifs (*rigolote*, *palotte*) ou de substantifs (*parlote* ou *parlotte*, pour *bavardage*), ou de verbes à la troisième personne du présent de l'indicatif (*tremblote*, *gigote*) prononcés par les francophones avec un sourire condescendant.

L'antonomase "un don Quichotte" a surgi très tôt, en 1631, sous la plume de l'écrivain Marc-Antoine de Saint-Amant, pour désigner un certain type physique de personne grande, maigre et sombre, emploi qui a traversé les siècles pour susciter encore de nos jours, à travers sa dérivation adjectivale, les "formes donquichottesques décharnées par la lumière" qu'évoque un Claude Simon dans *La route des Flandres*.[19] Mais, débordant largement cette impression purement visuelle, c'est la signification symbolique du personnage, en tant que justicier solitaire et redresseur de torts, qui s'est propagée jusqu'à nous, non sans évoluer au fil du temps.

Rappelons d'abord l'origine textuelle précise de ce motif 'redresseur de torts'. Elle se trouve dans deux épisodes de la Première partie: lorsque le chevalier errant veut secourir le petit Andrés, épisode que prolonge, comme dans une sorte de fable en deux temps, la réapparition d'Andrés ;[20] puis lorsque don Quichotte délivre des forçats.[21] Dans l'un et l'autre cas, les initiatives du chevalier s'avèrent catastrophiques, comme le montrent le

[19] Cf. C. Simon, *La route des Flandres*, Paris, Les Editions de Minuit, 1960, p. 23.

[20] Voir M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 62 ss. (I, 4) et pp. 364 ss. (I, 31).

[21] Voir *ibidem*, pp. 235 ss. (I, 22).

déroulement de l'action et les sarcasmes du narrateur. Le jeune berger Andrés, âgé d'une quinzaine d'années, est cruellement rossé par son maître, un gros laboureur, qui accuse l'enfant de friponneries. Don Quichotte passant par là, à la vue d'une lance appuyée contre un arbre, prend le laboureur pour un autre chevalier errant, lui fait honte de déroger à son code d'honneur, le somme de délier l'enfant et, faisant foi aux plaintes de celui-ci, somme le maître de régler à son valet des arriérés de gages. Après quoi le justicier s'éloigne majestueusement, ce qui permet au laboureur de se venger de sa peur en fouettant Andrés plus fort que jamais, au point de le laisser pour mort. Lors de sa réapparition, Andrés explique qu'on a dû le mener à l'hôpital et finit par maudire don Quichotte et autres pseudo-bienfaiteurs de la chevalerie errante. L'intervention de don Quichotte en faveur des forçats s'avère non moins contreproductive, et, cette fois, aux dépens de lui-même, puisque les gredins qu'il délivre, malgré les cris épouvantés de Sancho, n'ont rien de plus pressé que de détrousser le chevalier et son écuyer avant de disparaître dans la nature.

De ces deux épisodes se dégage une leçon qui s'est fixée dans la langue espagnole et dans bien d'autres langues d'Europe, où *être un don Quichotte* signifie être un médiateur mégalomane et irréaliste, se mêlant indûment des affaires des autres et les aggravant par ses interventions. Pour dénoncer un tel comportement, la langue espagnole a accueilli aussi le terme *quijotada*, couramment employé aujourd'hui sans être référé au texte d'origine, que la plupart des Espagnols n'ont pas lu. Il n'y a pas en ce cas d'homologue en français. Mais le substantif *donquichottisme* et, d'un emploi plus rare, l'adjectif *donquichottesque* offrent le pendant de termes espagnols similaires, qui servent à sanctionner de la même façon les interventions contreproductives de quantité de médiateurs persuadés de bien faire. Plus d'une initiative des puissances occidentales et des partisans

des droits de l'homme est ainsi commentée de nos jours par les medias comme "du donquichottisme".

Mais, lu de près, le texte cervantin ne se réduit pas à une prétendue sagesse de non-intervention. Les deux scènes inoubliables inventées par Cervantès ont quelque chose de dérangeant et ouvrent de grands problèmes, plus que jamais d'actualité aujourd'hui. Ainsi, bien des commentateurs sont allés trop vite en tirant de l'épisode d'Andrés et de l'échec de don Quichotte la conclusion que la sagesse eût consisté à passer son chemin. Dans nos sociétés modernes, préoccupées par l'incivisme de ceux qui demeurent témoins passifs de scènes de violence, de "plages de non-droit" comme on dit, et ne font rien pour secourir des mineurs maltraités, le droit pénal et la jurisprudence, en France et ailleurs, en viennent à préférer l'intervention, même maladroite, mais bien intentionnée, aux comportements indifférents ou élusifs. De son côté, le chapitre cervantin sur les forçats, bien qu'ils soient présentés presque tous comme des gredins cyniques, ne cache pas diverses failles de l'appareil judiciaire et répressif, et l'endurcissement même des condamnés pouvait faire problème aux yeux de certaines consciences, plus soucieuses de "haïr le délit que le délinquant" selon une belle formule des moralistes de l'époque. La déshumanisation de la justice et l'impasse du cycle délit-répression se laissent déjà entrevoir dans l'admirable clair-obscur des textes cervantins, qui donnent au lecteur le moyen de demeurer lucide sans lui interdire pour autant de rêver, par delà les erreurs de don Quichotte, à d'autres solutions où serait relancé l'élan chevaleresque.

Certes, sur une telle lecture, il n'y a pas unanimité. Si Voltaire déjà, en 1774, trouvait de la fierté à être devenu "une espèce de don Quichotte, et

de redresseur de torts",[22] un siècle plus tard, le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans son édition de 1878 (quelques années après l'écrasement de la Commune) n'a pas hésité à commenter ainsi l'antonomase *un don Quichotte*:

"Celui qui, comme le héros célèbre de ce nom, se fait à tout propos et même hors de propos, le redresseur de torts, le défenseur des opprimés ; qui soutient une cause, même bonne, avec un entêtement ridicule et sans avoir les moyens de la faire triompher."[23]

Lecture prolongée, voire aggravée, par cette définition du "donquichottisme" proposée encore, en 1976, par *Logos* : *Grand dictionnaire de la langue française*:

"Donquichottisme (familier et péjoratif): idéalisme généreux et naïf de celui qui est toujours prêt à se poser en redresseur de torts et à défendre les autres alors qu'il n'y a pas intérêt et que personne ne le lui demande."[24]

On ne peut que souhaiter au rédacteur d'une telle définition que, s'il se trouve un jour en difficulté près de quelque page, ceux qui sont sur la rive ne passent pas trop de temps à se demander quel intérêt ils auraient à le secourir, et s'il appelle vraiment au secours.

La tendance des dictionnaires les plus récents (par exemple le *Robert* en France, et en Espagne – en dehors de María Moliner[25] qui s'en tient à la tradition – le *Diccionario Anaya de la lengua*, le *Diccionario del español actual* et le *Larousse* espagnol) est de faire primer la générosité du

[22] Cf. Voltaire, *Correspondance*, édition Th. Besterman, Paris, Gallimard, 1987, vol. XI, p. 738 (À Charles-Augustin Ferriol, Comte d'Argental, 28e juillet 1774).

[23] *Dictionnaire de l'Académie française*, Septième édition, Paris, Firmin-Didot, 1878, s. v. *Donquichottisme*.

[24] J. Girodet – G. Legrand – B. Villien – J. Esclapez, *Logos : Grand dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, 1976, s. v. *Donquichottisme*.

[25] Voir M. Moliner, *Diccionario de Uso del Español*, Madrid, Gredos, 1966-1967.

personnage cervantin sur ses échecs. Rien n'illustre mieux cette mutation de l'antonomase que la fondation créée en France le 16 novembre 2006, à l'initiative d'Augustin Legrand, d'une assistance aux SDF (c'est-à-dire aux pauvres sans domicile fixe) sous l'appellation *Les enfants de don Quichotte*.

7. *Laisser le temps au temps*

Le 28 avril 1981, François Mitterrand, au moment d'accéder au pouvoir, a déclaré:

> "Les idées mûrissent comme les fruits et les hommes. Il faut qu'on laisse le temps au temps. Personne ne passe du jour au lendemain des semailles aux récoltes, et l'échelle de l'histoire n'est pas celle des gazettes. Mais, après la patience, arrive le printemps."[26]

Cet emploi d'une vieille locution proverbiale (dont la variante, peut-être plus répandue, *donner du temps au temps* a son homologue, d'emploi toujours courant, en Espagne,[27] mais aussi en Italie avec la maxime *bisogna dare tempo al tempo*) a beaucoup frappé l'opinion en France, au point de devenir la maxime la plus célèbre du Président et d'être considérée comme la plus représentative de sa pensée politique. Ce n'est pas par hasard que le bouillant Nicolas Sarkozy dans un discours du 20 novembre 2009 a ironisé sur l'attentisme du Sénat à l'égard d'une réforme territoriale en s'écriant: "Franchement, depuis le temps que la France donne du temps au temps!".

[26] Déclaration publiée par "Le Nouvel Observateur", 860, 4 mai 1981.

[27] Voir M. Alonso Pedraz, *Enciclopedia del idioma*: *diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, 1958, s. v. *Tiempo*.

La formule a déjà en soi quelque chose de piquant, car le mot *temp*s y passe du sens de délai à celui de succession chronologique, pirouette verbale qui attire beaucoup plus l'attention que, dans leur platitude, des verbes tels que *patienter* ou *temporiser*. Il y a aussi un rapide effet de surprise à se dire que le temps, d'ordinaire conçu comme emportant toute chose, puisse recevoir un don, et le don de… lui-même. Dans la bouche de Mitterrand, qui aimait prendre des allures de campagnard, la locution proverbiale confronte les espoirs et les impatiences humaines à la loi naturelle du cours des saisons. Mais, comme l'empirisme propre aux proverbes est toujours exposé à une contrepartie, dix ans plus tard, dans une conférence de presse du 11 septembre 1991, Mitterrand a éprouvé le besoin de dire aussi: "Il ne faut pas toujours courir après l'événement et attendre ce qui se passera demain pour conclure aujourd'hui".[28]

Une comédie de Pedro Calderon de la Barca, intitulée *Dar tiempo al tiempo,* s'était déjà amusée de cette réversibilité du proverbe. On épargnera ici au lecteur un résumé de ce vaudeville échevelé où le changement d'adresse d'une jeune femme provoque une cascade de quiproquos. Qu'il suffise de dire que le proverbe, surgissant en *crescendo* dans les dialogues à partir du deuxième acte, illustre tantôt l'utilité de temporiser pour conjurer des difficultés et tantôt le risque d'en créer. Cette pièce aurait-elle attiré l'attention de Mitterrand? Cela paraît peu probable. Elle n'a jamais été traduite en français.

Cervantes apparaît comme une source un peu plus vraisemblable. Je ne suis pas le premier à le dire: il suffit d'associer les noms de Cervantes et de Mitterrand sur Internet pour voir apparaître la maxime, référée tantôt au *Quijote* et tantôt aux *Novelas ejemplares*. Pour complet, signalons ici qu'il

[28] Cité par M. M. Roland, *Les mots d'histoire, les mots d'esprit, les mots assassins du Président François Mitterrand*, Paris, Hors Collection, 1995, p. 5.

y a six occurrences de la formule dans la partie romanesque des œuvres de Cervantes. Dans le roman pastoral *La Galatea*: "que el mal se acaba cuando da tiempo al tiempo".[29] Dans *La gitanilla*: "Y han de preceder primero las amonestaciones, donde se dará tiempo al tiempo, que suele dar dulces salidas".[30] Dans le *Quijote*: propos de Leonela, personnage de la nouvelle interpolée *El curioso impertinente* ; propos de don Quichotte différant le solde des coups de fouet dû par Sancho.[31] Dans le *Persiles*: "Da, o bella Sinforosa, algún tiempo al tiempo" et "No es éste, hijo, teatro de miserias ni lugar de castigo: da tiempo al tiempo".[32] Il serait superflu d'indiquer ici, plus minutieusement, le contexte de chaque occurrence, parce que Cervantes n'a cherché dans aucune à donner un relief particulier à la locution. Il s'est agi simplement pour lui de donner, au détour de tel ou tel dialogue, une tournure proverbiale à l'idée banale que le temps arrange toutes choses.

Parlant de cette "locution proverbiale mise à la mode par François Mitterrand dans les années 1990", le *Dictionnaire culturel en langue française* signale encore une autre source possible: Jean Baptiste de Villèle, ministre de Charles X, aurait manié la maxime sous la forme "il faut donner le temps au temps"[33]. C'est dire qu'il demeure hypothétique d'attribuer à Cervantes, ou au seul Cervantes, la formule mitterrandienne. Michel Martin Roland, qui l'a mise en exergue de son anthologie *Les mots d'histoire, les mots d'esprit, les mots assassins du Président François*

[29] Cf. M. de Cervantes, *La Galatea,* ed. de J. B. de Avalle-Arce, Madrid, Espasa – Calpe, 1987, p. 344 (V).

[30] Cf. Id., *La gitanilla*, cit., p. 133.

[31] Voir Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 402 (I, 34) et p. 1201 (II, 71).

[32] Cf. Id., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* cit., p. 314 (II, 6) et p. 474 (III, 6).

[33] Cf. *Dictionnaire culturel en langue française,* cit., s. v. *Temps*.

Mitterrand,[34] n'a pu me dire qui a eu l'idée du rapprochement entre le discours de 1981 et certains passages cervantins. Serait-ce Mitterrand lui-même qui aurait confié à quelques uns sa source? Au stade actuel, je n'ai pas reçu réponse de deux intimes du défunt Président, que j'ai interrogés à ce sujet: Jacques Attali, grand connaisseur comme on sait de la culture hispanique, et Mazarine Pingeot. Peut-être d'autres que moi auront-ils envie de poursuivre l'enquête. Décidément il faut… donner du temps au temps.[35]

[34] Voir M. M. Roland, *Les mots d'histoire, les mots d'esprit, les mots assassins du Président François Mitterrand*, cit..

[35] Remerciements à Claude Allaigre, Jean Canavaggio, Aurora Egido, Giovanni Iaquinta.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

CLARK COLAHAN

KNIGHT-ERRANTRY. CODE WORD AND PUNCH LINE IN EDMUND GAYTON'S "FESTIVOUS NOTES ON DON QUIXOTE" (1654 AND 1768)*

1. *The early English interpretation*

For the first two centuries of *Don Quijote*'s life it was thought of, and especially in Britain, as a farce mixed with social satire. The way of life ridiculed was understood as both Spanish and part of the past, two cultures that the country saw itself struggling against as it emerged as a European power, though as the decades passed there was a growing delight in turning the tables on readers by drawing parallels to modern times in

* This research is part of a project ("Reception and interpretation of Don Quixote (1605-1800). Translations, editions, opinions") financed by the Spanish Ministry of Science and Innovation (Ref. FFI2009-11898).

England.[1] This social dimension meant that the humor was early perceived as more than simply slapstick, more than endless drubbings and mad confusions. The target was not only a foolish old man making a spectacle of himself. It was the whole life program he had absorbed from his reading of Spanish romances.

2. *From 'caballería andante' to knight-errantry*

Cervantes, and the works he parodied without ever entirely giving up his admiration for them, had called it with high praise *caballería andante*, meaning something like knighthood on the move. Today English speakers might use the old word *paladin* to suggest the same positive idea and tone.[2] It is contrasted in Cervantes' novel with the sedentary frivolousness of decadent aristocrats. Thomas Shelton, the first English translator of the First Part (1612), took the word *knight-errant*, literally a wandering knight, which had been in the language since *Sir Gawain and the Green Knight* in the fourteenth century, then sought to generalize it as a way of life. There is no earlier recorded use of the neologism.[3]

---

[1] For the evolving seventeenth-century English view of *Don Quijote* see D. B. J. Randall – J. C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: the Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. XVI-XXXVI. Specifically on the satire of the archaic aspect of Cervantes' hero see J. A. G. Ardila, *Thomas D'Urfey y la recepción del "Quijote" en el siglo XVII inglés*, in "Hispanic Research Journal", 10, 2, 2009, p. 95.

[2] Dale Randall and Jackson Boswell, who summarize research on the extent of the demise of chivalry as an English ideal in the period, clarifie: "Even […] England's own Sir Philip Sidney claimed to know men who through reading *Amadís* had 'found their hearts moved to the exercise of courtesy, liberality, and especially courage' […] but chivalry and its accoutrements were fading from the English cultural scene in the closing years of the 1500s […] giving way to the more mundane demands of citizenship and public duty" (cf. D. B. J. Randall – J. C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: the Tapestry Turned*, cit., p. XXXIV).

[3] See *Oxford English Dictionary* on line, web address www.oed.com, s. v. *knight-errantry*. The French term *chevalier errant* is defined, sans humorous

But in English *errant* also means physically or morally erring, so an errant Don Quixote conjures up the image of someone off the track, both socially as well as spatially. Shelton, of course, knew this and so very possibly added tongue in cheek the parodic twist involved. In the 1620 rendering of the Second Part (putatively Shelton's but now considered anonymous) the phrase is a favorite of the translator.[4] Similarly, in I, 19, Cervantes famously, ambiguously and jokingly calls his protagonist "El Caballero de la Triste Figura", The Knight of the Sad (or Ill-favored) Countenance. The negative connotation of *errant* is intensified by another variant of the same word, *arrant*, which means thoroughgoing or complete, and since the sixteenth century has usually be used in harsh descriptions, as *an arrant knave*.[5]

Such a linguistic bias to the term used in English for *caballería andante* may have been, then, both the effect and subsequent cause of a prejudiced view of the idealistic elements implied. The *caballero andante* most often appealed to as a model in the novel, Amadís of Gaul, personifies the achievement of grand objectives, including the exercise of altruism, actions that determine the fate of whole nations, and the protection of women from every sort of harm, an extension of the knight's faithfulness and general concern for the well-being of the mistress of his heart. Such lofty goals are met by the possession of exceptional personal qualities.

---

connotations, in the first edition of the *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694), but it does not appear in 1606 in Jean Nicot's *Le Thresor de la langue francoyse*. See *Dictionnaires d'autrefois. French dictionaries of the 17th, 18th, 19th and 20th centuries* (The ARTFL Project), web address www.artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois.

[4] On the authorship of the translation of the Second Part see D. B. J. Randall – J. C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: the Tapestry Turned*, cit., pp. XX-XXI.

[5] For the history of the English word knight-errant see Webster's *New World Dictionary of the American Language. College Edition*, Clevelandand – New York, World Publishing, 1962, s. v. *knight, knight-errant*.

Caballeros andantes exhibit an aristocratic superiority that often spills over into grandeur, as when they demonstrate extraordinary self-discipline as regards food and sex. They understand deep mysteries and penetrate to the heart of confusing situations since they are well-versed in all branches of knowledge; in II, 16 Don Quixote tells Don Diego de Miranda, the studious Knight of the Green Overcoat, that *caballería andante* is a *summa*, a compendium of all sciences.

3. *Gayton's deconstruction of 'errantry'*

Such a project, completely undoable as described by Cervantes and so doomed to failure and resultant hypocrisy, is designed to elicit ridicule, and did so even more when presented to an adversarial culture in which practicality and skepticism were on the rise. The literary work that best demonstrates this, while at the same time articulating a range of specific objections to stereotypical archaic culture, belongs to a meta-genre, that of jocular literary criticism. It is Edmund Gayton's *Festivous notes on the History and adventures of the renowned Don Quixote*, of which John Ardila writes: "Gayton must be credited with being the author of the first critical analysis of *Don Quijote*, where he managed to envisage the ontological qualities of Cervantes's hero".[6] His commentary was so in tune with the direction in which English culture was moving when it appeared in 1654 (originally titled *Pleasant notes upon Don Quixot*) that it was published again in 1768 after being rewritten in clearer, updated language

[6] Cf. J. A. G. Ardila, *The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005*, in *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Editor J. A. G. Ardila, London, Modern Humanities Research Association, and Maney Publishing, 2009, p. 8.

for Illustration-era readers, though remaining in substance unchanged.[7] In Gayton *knight-errantry* became a humorous code word for old-fashioned delusions of martial, political and even intellectual grandeur, as deconstructed by numerous English plays and novels. It is likely that his attention was drawn to the term by the first republication, two years earlier in 1652, of the combined 1612 and 1620 Shelton and 'putative Shelton' translations of both parts of *Don Quijote*.

Gayton's credentials for authoring such an analytic reading at first surprise, but then illuminate, his book's critical breadth and insight. Imagine today an academic switching from something like the study of anatomy to deconstructing the elements, simultaneously stereotypical and parodic, in a popular film series based on an out-of-date literary genre about a foreign culture, films such as *Pirates of the Caribbean*. Similarly, Gayton held a degree from Oxford and was a medical doctor. Later he was a beadle there in arts and medicine but went on to write light literary pieces to support himself in London.

4. *From the heroic sublime to the erotic, and dietary, ridiculous*

Gayton was not the first to laugh at chivalry or adapt *Don Quijote* in England, of course.[8] Writers had zeroed in, as he would, on one of the Don's more flagrant transgressions of idealized knight-errantry. In Francis Beaumont's theatrical romp *The Knight of the Burning Pestle* (1612), the

[7] See E. Gayton, *Festivous notes on the history and adventures of the renowned Don Quixote*, First Published… in the year 1654, Revised with Corrections, Alterations, and Additions…, London, Printed for F. Newbery, 1768. I cite from this later edition due to its greater clarity for readers today and its better availability.

[8] For the English works that ridiculed chivalry both before and immediately after the appearance of *Don Quixote* see D. B. J. Randall – J. C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: the Tapestry Turned*, cit., pp. XXXII-XXXVI.

paramount failing in the knightly code played for robust laughs is a substandard effort by the pseudo-knight to reign in his sexual impulses.[9] The Don Quixote figure swears to pursue a lady, purportedly to assist her:

> "By this bright burning pestle of my honor
> The living trophy, and by all respect
> Due to distressed damsels, here I vow
> Never to end the quest of this fair lady."[10]

The Dwarf who acts as the squire of the would-be knight jokes in reply, playing on the term *errant* and questioning the type of assistance he wishes to provide: "Heaven bless the Knight / that thus relieves poor errant Gentlewomen".[11] The penile imagery of the title recurs constantly throughout the farce, a leitmotiv that keeps the primary target of the play's satire in mind. And should one all-too-human knight not be enough, the 'shaft' figure migrates to another character:

> "I am an errant knight that followed arms
> With spear and shield, and in my tender years
> I stricken was with Cupid's fiery staff."[12]

Sébastien Bremond,[13] a French ex-patriate novelist living in Restoration London and making his living as a novelist, made similar jokes about modern knight-errants, and pilgrims too, using their lances and staffs for erotic purposes:

---

[9] Cf. ibidem, p. XXXIV: "Though the pros and cons regarding Cervantine influence on *The Knight of the Burning Pestle* have been contested over the years, it does seem likely that this comedy, with its sendup of knightly adventures, owes at least a little something to '*Don Quixote*'".

[10] Cf. F. Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, London, printed for Walter Burre, 1613, p. 30. The spelling in the citations has been modernized.

[11] Cf. ibidem.

[12] Ibidem, p. 54.

[13] His given name is often shown, instead, as Gabriel.

"That which they have retained of their ancient custom, which devotion itself could not persuade them to alter, is a little miss, which still sticks close to them, and for whose sake sometime the palmer's staff does wag, as the lance did formerly."[14]

This same shortcoming of many knights is, naturally, pointed out by Gayton, tracing it back to the Cervantine source. Annotating *Don Quijote*, I, 15, he comments that the amorous advance by Rocinante, mirror of his master in this as in other behaviors, was

" […] a great error in the *Cephal-errant*, for by order of his horse-hood he should have relieved the mares, who were oppressed and overladen with heavy packs, he being the horse-errant of the only lady-relieving knight-errant in the world."[15]

A few pages earlier, in regard to Don Quixote's interest in Marcela, Gayton had likewise debunked the idea of errantry as altruistic service of women performed with no ulterior animal motives, stating that Don Quixote's

" […] integrity was liable to suspicion, as will appear in his pursuit of Marcella; for had he overtaken her (after his late feast on goatsflesh) it is imagined he would have felt *caprizans pulsus*."[16]

As humorous terms like "*Cephal-errant*" (from Bucephalus, the name of Alexander the Great's horse) make clear, Gayton found the ambiguous nature of *errant* highly entertaining and enjoyed attaching it to a variety of words where the new combination of meanings proved funny. He applied its naughty connotation even to a Greek god: "Is not *Apollo* a *deity*-

[14] S. Bremond, *The Pilgrim, a pleasant piece of gallantry*, English translation by P. Belon , London , printed for R. Bentley and M. Magnes, 1680, cit. p. 2.

[15] Cf. E. Gayton, *Festivous notes on the history and adventures of the renowned Don Quixote*, cit., p. 103

[16] Cf ibidem, p. 96.

errant? […] And like a valiant knight-errant, did he not make choice of the celebrated Daphne for his Dulcinea?".[17] The well-known image from Classical mythology suggests a frenzied Alonso Quijano chasing lasciviously after Aldonza / Dulcinea while pretending to be engaged in altruistic pursuits. This sort of off-color word play is not absent in Cervantes' novel, of course, and English writers thought up humorous variations also on the name of the protagonist.[18]

Another laugh at unrealistic standards not upheld involves the diet that Don Quixote ostentatiously sets for himself:

"*Sancho* was […] fit for nothing but to pick salads, which being the chief food (as the only *parabile*) wherewith the nature of knight-errants was contented, what could be expected but faint performances from a *grass* diet?"[19]

5. *Aristocratic arrogance*

Under the heading of aristocratic delusions of grandeur is Don Quixote's arrogantly aristocratic reaction at the attempt of a highway patrolman to arrest him for having violently released criminals condemned to the galleys. The English conviction that the law is the foundation of society lends an energetic bite to the satiric commentary by Gayton:

"He declared their writ to be false. It was *error personae*, not directed to attack a knight-errant. […] Warrants for vagrants are not extendable to knight-errants, who ever demand an *exeo regno*, and have and hold by *de forresta charta* of their own: do as they list, live as they list, pay what they list, say what they list, and are the only men of the list."[20]

---

[17] Cf. ibidem, p. 200.

[18] For the English distortions of the name Quixote from the period see D. B. J. Randall – J. C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: the Tapestry Turned*, cit., pp. XXXV-XXXVI.

[19] Cf. E. Gayton, *Festivous notes on the history and adventures of the renowned Don Quixote*, cit., p. 74.

[20] Ibidem, p. 224.

And if knight-errants are ridiculous when they claim a special social status, they become even more laughable when they assert that the gods are watching over their fortunes with special care. To save face when forced into a cage to be taken home in *Don Quijote*, I, 47, Don Quixote tells Sancho that it is best to wait for the adverse influence of the stars to pass. Gayton mocks this grandiose attribution of knight-errants' problems and successes to the attention paid them by the Classical deities. To judge by the Don's dismal record, he would be better off without divine aide, or perhaps, with his inflated self-image, to aspire to godhead himself :

> "If once a knight-errant (like Ben. Johnson's Braggadocio) is *planet-struck*, he never returns a blow. […] And certainly if knights ever were born under malignant planets, *Quixote* was. Venus was cross-legged; Mars, retrograde; Sol, *in nubibus*; *Juppiter*, excentric; Saturn, sullen; Luna and Mercury only conspiring to assist him home again. […] In so much, that if ever the number should be augmented, he is in election to make the eighth planet."[21]

6. *Know-it-alls*

Knight errants, as noted, are supposed to be keenly perceptive and immensely learned. Gayton plays on the word *errant* again, this time in the sense of spatially wandering, to argue that Don Quixote, who in order to buy more books of chivalry sold lands and sent them on their way to another owner, made of himself only a foolish know-it all:

[21] Ibidem, p. 249. For Ardila's different reading of this passage, seeing it in relation to Gayton's recognition that at times Don Quixote is rational, see J. A. G. Ardila, *Thomas D'Urfey y la recepción del "Quijote" en el siglo XVII inglés*, cit., p. 95.

"It seems our knight (pardon the application) made his lands errant before himself, and dubbed his acres first, so that what he did afterwards was but in pursuance of his lands which went before, and so made himself a wise-acres."[22]

Still the educator and social critic in him goes on to remind the English of the time of one of their own particular obsessions, alchemy:

"Laugh not too soon at our Spaniard, unless you can acquit yourselves, countrymen, of as great a folly. Are not books of this kind as well bought as those of the philosopher's stone?"[23]

7. *The 'summa' of nonsense and ranting*

Gayton's academic perspective on the claim that errantry is the sum of all the sciences can be presumed, but the delusionary code's hazardous activities and unholy foundations are forcefully conjured up. When Sancho receives permission from Don Quixote to complain about the buffetings he takes in the course of his duties (I, 18), Gayton draws a parody of a scholastic distinction:

"Sancho […] had now two capacities, one *personal*, and the other *squire-errantical*; and therefore it was worth the inquiry in which of these capacities he should suffer. The Don asserted that the bodies of knight- and squire-errants did also suffer personally (as witches and enchanters are not exempt from punishments when they assume the shapes and forms of other creatures), for as errantry is but a noble form of witchcraft, we may conclude *a simili* that it is subject to the same inconveniencies. Excellent logic!"[24]

Gayton's assertion that knight errantry is little better than witchcraft, perhaps not entirely intended as a joke, seems to be a metaphor for its constituting an old heap of nonsense. The introduction of the neologism

[22] Cf. E. Gayton, *Festivous notes on the history and adventures of the renowned Don Quixote*, cit., p. VII.
[23] Cf. ibidem.
[24] Ibidem, pp. 56-57.

"*squire-errantical*" pulls off the slight of hand of shifting the stressed syllable in *errant* and so making the word *rant* visible within it.

8. *Summary*

In sum, Gayton lays out the reasons why *Don Quijote* and its protagonist were viewed as both an example and a satire of knight-errantry. By the middle of the seventeenth century Britain had come to see its own moribund chivalric roots, perceived as still alive in Spain when Cervantes had satirized them, as typical of an outdated and even alien culture. The negative connotations of the principal word used in English to refer to the ideas and behaviors in question, *errant*, in combination with a word marking a formerly prestigious social role, *knight*, contributed to a highly critical reading of the goals and actions around which plots revolved that had come to seem far-fetched and socially irrelevant.

While Cervantes' love of word play in the service of parody remained lively in Gayton and his peers, the Spaniard's ability – his compulsion, rather – to see both the good and the bad of the figure of the knight, suffered a long eclipse by a growing British exaltation of reason and utility. The Archaic and the seemingly Alien were indeed unhorsed, as in Cervantes, by the unstoppable modernity represented by windmills, but in Britain those gigantic antagonists were aided and abetted by comic 'attack ads' against the Other for failing to live up to its own vaunted standards.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

JOSÉ MONTERO REGUERA

“MIRÓ AL SOSLAYO, FUESE Y NO HUBO NADA”. FORTUNA Y ACTUALIDAD DE UN VERSO CERVANTINO

Para Isaías Lerner, *in memoriam*

1. *El robador robado*

Cervantes fue un ingenioso robador de palabras que incorporó con más o menos disimulo, pero generosamente, a su literatura: versos de Garcilaso de la Vega, de fray Luis de León, del romancero; párrafos de los *Diálogos de amor* de León Hebreo. Detrás de algunas de sus consideraciones teóricas es posible vislumbrar ecos – a veces muy nítidos – de tratadistas italianos y españoles. Y un largo etcétera.

Las “dulces prendas” garcilasianas (“¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería”),[1] se convirtieron en las tinajas del Toboso que le traen a don Quijote la memoria de su amada ausente (“¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la

[1] Cf. G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. 25 (soneto X).

dulce prenda de mi mayor amargura"),[2] y también en las "chinelas de mis entrañas"[3] del soldado arruinado y valentón de *La guarda cuidadosa*; pero, andando el tiempo, la contrafacta cervantina será una entre tantas, como la de Luis Landero:

> "Y algo parecido le ocurriría también a él, porque era justo que el actor compartiese su suerte con la máscara, que se dividieran con equidad los éxitos y los fracasos antes de volver cada cual a su oficio de diario, '¡Ay, pobres prendas por mí mal halladas!' evocó sin perder el compás de la habanera."[4]

Sí, porque, en efecto, Cervantes fue robador de palabras, pero muchas fueron tomadas también de él, hasta el extremo de que algunas de sus frases se han hecho proverbiales y son, en el español actual, de uso común, aunque ya no se recuerde su origen cervantino.

Si ante peligros o amenazas uno no se amilana, es frecuente acudir a la expresión "¿Leoncitos a mí?". Pocos recuerdan, en cambio, que la paternidad de esa frase es cervantina:

---

[2] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, p. 842 (II, 18).

[3] Cf. Id., *La guarda cuidadosa*, en Id., *Entremeses*, edición, estudio y notas de A. Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 59. Véase J. Canavaggio, *Garcilaso en Cervantes: "¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!"*, en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, ed. de B. Dutton y V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1994, pp. 33-42.

[4] L. Landero, *Juegos de la edad tardía* [1989], Barcelona, Tusquets, 1997[17], p. 317. Véase M. Roca Mussons, *El "Quijote" es como el Nilo…*, en *Atti delle Giornate Cervantine: Venezia, 7 Maggio 1991 (II Giornata), Padova, 4 Maggio 1992 (III Giornata), Venezia, 23 Aprile 1993 (IV Giornata)*, a cura di C. Romero Muñoz, D. Pini Moro e A. Cancellier, Padova, Unipress, 1995, pp. 117-128; A. Rivas Yanes, *Lo quijotesco como principio estructural de "Juegos de la edad tardía" de Luis Landero*, en "Anales cervantinos", 33, 1995-1997, pp. 367-374; A. Ruiz de Aguirre, *El "Quijote" como hipotexto fundamental en "Juegos de la edad tardía"*, en "Revista de Estudios Extremeños", Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2005, LXI, 2, mayo-agosto, 2005, pp. 485-535.

"¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos, y a tales horas? Pues ¡por Dios que han de ver esos señores que acá los envían si soy yo hombre que se espanta de leones! Apeaos, buen hombre, y pues sois el leonero, abrid esas jaulas y echadme esas bestias fuera, que en mitad desta campaña les daré a conocer quién es don Quijote de la Mancha, a despecho y pesar de los encantadores que a mí los envían."[5]

Por contra, si se quiere expresar una dificultad insalvable con trasfondo religioso o no, es habitual acudir a la frase "Con la iglesia hemos topado", variante muy extendida de la frase que dice don Quijote cuando llega al Toboso en el capítulo nueve de la Segunda Parte: "Con la iglesia hemos dado, Sancho".[6]

Como estas – acaso las más conocidas – otras muchas expresiones que se han recogido en volúmenes variopintos, ya desde el siglo XIX, y que han alcanzado notable difusión: *Manual alfabético del Quijote, o colección de pensamientos de Cervantes en su inmortal obra ordenados con algunas notas por Don M. [ariano] de R. [ementería y Fica]* (Madrid, Imprenta de Don I. Boix, 1838); José Coll y Vehí, *Los refranes del "Quijote", ordenados por materias y glosados* (Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1874), etc. Aún recuerdo cómo mi abuelo, ante un magnífico plato de chipirones en su tinta que yo devoraba con voracidad, me espetó: "come poco y cena más poco, que la salud del cuerpo se fragua en la oficina del estómago". Algún tiempo después descubrí que era uno de los consejos de don Quijote a Sancho, poco antes del gobierno del escudero en la ínsula Barataria.[7]

2. *Más allá del Quijote*

[5] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 831 (II, 17).

[6] Cf. *ibidem*, p. 759 (II, 9). Más materiales y fino análisis en F. Rico, *"Metafísico estáis" y el sentido de los clásicos* [1997], en Id., *Tiempos del Quijote*, Barcelona, Acantilado, 2012, pp. 209-243. Complementariamente, véase P. Álvarez de Miranda, *La estela lingüística del "Quijote"*, en *El "Quijote" en el Siglo de las Luces*, ed. de E. Giménez, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 43-77.

[7] Véase M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1063 (II, 43).

Los préstamos parecen restringirse al *Quijote*, pero algunos recordarán que la despedida cervantina del *Persiles* dio lugar a un extraordinario poema de Luis Cernuda en el que el texto de Cervantes ya no se recuerda al ritmo de habanera, como en la novela de Luis Landero, sino al del tango que permite al poeta – ya muy cerca de la hora definitiva – despedirse de todo y de todos, por medio de la evocación de autores y circunstancias que le son más queridos en el momento en que la muerte se va acercando: amores vividos, lecturas queridas, autores predilectos…

"DESPEDIDA

Muchachos
Que nunca fuisteis compañeros de mi vida,
Adiós.
Muchachos
Que nunca seréis compañeros de mi vida,
Adiós.

El tiempo de una vida nos separa
Infranqueable:
A un lado la juventud libre y risueña;
A otro la vejez humillante e inhóspita.

De joven no sabía
Ver la hermosura, codiciarla, poseerla;
De viejo la he aprendido
Y veo a la hermosura, mas la codicio inútilmente.

Mano de viejo mancha
El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo.
Con solitaria dignidad el viejo debe
Pasar de largo junto a la tentación tardía.

Frescos y codiciables son los labios besados,
Labios nunca besados más codiciables y frescos aparecen.
¿Qué remedio, amigos? ¿Qué remedio?
Bien lo sé: no lo hay.

Qué dulce hubiera sido
En vuestra compañía vivir un tiempo:
Bañarse juntos en aguas de una playa caliente,
Compartir bebida y alimento en una mesa,
Sonreír, conversar, pasearse

Mirando cerca, en vuestros ojos, esa luz y esa música.

Seguid, seguid así, tan descuidadamente,
Atrayendo al amor, atrayendo al deseo
No cuidéis de la herida que la hermosura vuestra y vuestra gracia abren
En este transeúnte inmune en apariencia a ellas.

Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires,
Que yo pronto he de irme, confiado,
Adonde, anudado el roto hilo, diga y haga
Lo que aquí falta, lo que a tiempo decir y hacer aquí no supe.

Adiós, adiós, compañeros imposibles,
Que ya tan solo aprendo
A morir, deseando
Veros de nuevo, hermosos igualmente
En alguna otra vida."[8]

El texto procede de *Desolación de la quimera* (1956-1962) y pudo haber sido redactado en la primavera de 1961.[9] Luis Antonio de Villena ha glosado espléndidamente el valor y sentido de este largo poema:

"Pocos poemas más hondos de emoción y vitalismo en este libro que *Despedida*. El sentido adiós del poeta a los muchachos que no ha podido amar, a la vida y a la belleza que le quedarán ya inevitablemente ajenas. Y el poema tiene sin embargo tres claras alusiones cultas implícitas. La más fácil es la inicial evocación de una letra de tango ('Adiós, muchachos / compañeros de mi vida / barra querida / de aquellos años'). Sigue una alusión al poema de Yeats (*After long silent*), y el poema se cierra, en sus dos últimas estrofas, con una trasposición – idénticas palabras y giros – del final del Prólogo al *Persiles y Sigismunda* cervantino […] Quizás esta clara utilización de un texto (no literal) con sus palabras y sentidos, pero de contexto y sentido diferente, sea la prueba mejor de un culturalismo auténtico que no quiere decir otra cosa (a salvo siempre la individualidad del poeta) que un reconocimiento explícito de que toda literatura y toda escritura es una tradición."[10]

Cernuda sigue un sistema muy similar al empleado por Cervantes, de manera que el final del poema se convierte en un homenaje doble al

[8] L. Cernuda, *Antología poética*, selección de Á. Rupérez, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 244-245. Véase M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002[2], p. 123.

[9] Véanse las consideraciones de Luis Antonio de Villena en su edición de L. Cernuda, *Las nubes. Desolación de la quimera*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 191.

[10] *Ibidem*, pp. 48-49.

escritor alcalaíno: por la cita en sí, pero también porque sigue el mismo sistema evocativo del autor del *Quijote*, lo que supone, en definitiva, un completo reconocimiento de sus predilecciones literarias: Cervantes y, en último extremo, Garcilaso.[11]

Y esta misma despedida cervantina es la que da ocasión a unas bellas páginas de Javier Marías al final del primer tomo, *Fiebre y lanza*, de su trilogía *Tu rostro mañana*. Ahora quien se despide es Sir Peter Wheeler, trasunto novelístico de Sir Peter Russell, a quien se dedica la novela:

"' […] Pero no necesariamente hablarán más ni con mayor desenfado o desenvoltura que el oficinista ignorante, repetitivo y romo que se cree lleno de donaire y gracia y que se da machaconamente en todas las oficinas del mundo, no importa en qué latitudes o climas, y aunque sean oficinas de intérpretes y de espías...'

Wheeler se paró un instante, más que nada – me pareció – para tomar aliento. Había dicho en español las palabras 'donaire' y gracia', parafraseando quizá a Cervantes fuera de su *Don Quijote*, algo infrecuente pero que en él era bien posible. No me resistí a comprobarlo, y aproveché su pausa para citar lentamente, poco a poco, casi sílaba a sílaba, como quien no quiere la cosa o no se atreve del todo a ella, murmurando:

'Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo...'

No pude concluir la cita. Quizá a Wheeler le desagradó que le recordara esa última frase en voz alta, a menudo los viejos no quieren ni oír hablar de eso, de su acabamiento, tal vez porque empiezan a verlo como algo verosímil, o plausible, o no soñado o no ficticio. Pero no, no lo creo o no estoy seguro, nadie ve así el propio término, ni siquiera los muy ancianos ni los muy enfermos ni los muy amenazados y en constante peligro. Somos más bien los demás quienes empezamos a verlo así en ellos. Hizo caso omiso y continuó. Fingió no enterarse de lo que recité en mi lengua, y así me quedé sin saber si había sido una coincidencia o si había aludido a Cervantes al despedirse alegre."[12]

[11] No es la primera vez que se señala la filiación cervantina de este poema, aunque con otros propósitos: véase M. Joly, *Études sur "Don Quichotte"*, París, Publicaciones de la Nueva Sorbona, 1996, pp. 83-84.

[12] J. Marías, *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*, Barcelona, Alfaguara, 2007[4], pp. 411-412.

No acaba ahí la mención a la cita del *Persiles*, pues más adelante el protagonista vuelve a ella para darle su interpretación y mostrar su preferencia por aquel, como libro "superior a todos, hasta al *Quijote*".[13]

Una vez más el camino es similar, aunque no se llega al grado de difusión y aceptación de los textos extraídos del *Quijote*: Cervantes se inspira en una tradición previa en la que, en esta ocasión, se dan la mano la literatura pastoril italiana a través de la reformulación efectuada por Garcilaso de la Vega y la literatura popular.[14] Sobre la reescritura cervantina Luis Cernuda y Javier Marías complementan sus predilecciones literarias (Garcilaso, el Cervantes del *Persiles*, ritmos de tango, personas admiradas, etc.) con el mensaje que quieren extraer de la cita, en este caso no del todo coincidente.

Se me puede indicar que se trata de dos citas muy librescas, que no reflejan que el texto cervantino haya alcanzado una mayor dimensión, incluso lexicalizado, como en el caso de los ejemplos quijotescos mencionados antes.

3. *Fortuna varia de un verso cervantino*

Por ello, quiero ahora ofrecer un caso fuera del *Quijote* en el que el recorrido es completo; Cervantes, creo, se inspira en un texto previo, lo rescribe en un lugar de especial fortuna que, a su vez, es objeto de

[13] Cf. *ibidem*, p. 423.

[14] Véanse los trabajos de J. Montero Reguera, Los *preliminares del "Persiles": estrategia editorial y literatura de senectud*, en *Lectures d'une oeuvre: "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, sous la direction de J.-P. Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 65-78; Id., *"Entre tantos adioses": una nota sobre la despedida cervantina del "Persiles"* [2004], en Id., *Páginas de historia literaria hispánica*, Prólogo de J. Matas Caballero, León, Universidad de León, 2009, pp. 249-264. Así como el de J. Fradejas Lebrero, *Evolución del tema del 'adiós'*, en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Comision coordinadora J. Fernández-Sevilla e. a., Madrid, Gredos, 1986, vol. III, pp. 143-160.

imitación bastante exitosa y alcanza una dimensión que permite hablar de una expresión ya lexicalizada en nuestros días.

El ejemplo procede, paradójicamente, de la parcela menos atendida de la literatura cervantina, pero, al mismo tiempo, del texto del que el escritor se sentía más orgulloso, "honra principal de mis escritos":[15] el soneto al túmulo de Felipe II en Sevilla, que comienza *Voto a Dios que me espanta esta grandeza*. No me referiré en este caso al verso inicial, que sirve "como fórmula de encarecimiento para admirar a algo o a alguien",[16] sino al último, con el que se cierra el estrambote: "Miró al soslayo, fuese y no hubo nada".[17]

Se trata en efecto de la composición que Cervantes define como "honra principal" de su literatura y que alcanzó una fortuna extraordinaria, como ninguna otra composición poética cervantina. Se tiene noticia en la actualidad de, al menos, dieciocho copias manuscritas de época que revelan una difusión enorme y cuyas variantes "indican que el soneto tuvo una transmisión oral".[18] A ellas hay que añadir una copia impresa de 1654, y otras posteriores, ya en el siglo XIX; de una de ellas, la que publica Vicente Salvá y Pérez en su *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla* (Paris, Librería hispanoamericana, 1830), es interesante recordar lo

[15] Cf. M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías varias*, edición crítica de E. L. Rivers, Madrid, Espasa – Calpe, 1991, p. 114 (IV, v. 38).

[16] Cf. P. Jauralde Pou, *Versos lexicalizados*, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coordinador P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. I, p. 649.

[17] Cf. M. de Cervantes, *Voto a Dios que me espanta esta grandeza*, en Id., *Viaje del Parnaso y poesías varias*, cit., p. 270.

[18] La cita, como los datos, proceden del magnífico trabajo de J. Solís de los Santos, *Una edición crítica del soneto "Voto a Dios" de Cervantes*, en "Philologia Hispalensis", 18, 2, 2004, p. 238, que supera con creces la recopilación de testimonios que incorporé en *La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo)*, en A. Close – A. de la Granja – P. Jauralde Pou – C. B. Johnson – I. Lerner – J. Montero Reguera – A. Redondo – A. Rey Hazas – E. L. Rivers – A. Sanchez – F. Sevilla Arroyo, *Cervantes*, Prólogo de C. Guillén, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 62-63.

que dice su editor sobre la difusión del texto: "Como no me acuerdo de que haya ninguno de esta clase de nuestro Parnaso moderno, copiaré *el tan sabido de Cervantes*".[19]

La alargada sombra de un verso gongorino

La difusión, en efecto, del soneto fue grande y su final aforístico (la expresión, que asumo, es de José Solís), "fuese y no hubo nada", pudo ayudar; también, una posible inspiración gongorina: un verso cuya sombra es muy alargada, en la certera expresión de Ricardo Senabre.[20] Me refiero al soneto gongorino datado probablemente en 1582 *Mientras por competir con tu cabello*,[21] que remata con un verso que Cervantes evoca en el *Quijote* (antes de 1605), como también muchos otros escritores: si Góngora escribe " […] en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", Cervantes acabará el soneto *Del Burlador* a Sancho Panza "y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño!".[22] La imitación es muy evidente y no se reduce sólo a la repetición de palabras, sino también al hecho de que presentan una misma estructura rítmica: "en ti**e**rra, en h**u**mo, en p**o**lvo, en s**o**mbra, en n**a**da", "y al f**i**n par**á**is en s**o**mbra, en h**u**mo, en su**e**ño". El verso final del

[19] Cf. J. Solís de los Santos, *Una edición crítica del soneto "Voto a Dios" de Cervantes*, cit., p. 240. Cursiva mía.

[20] Véase R. Senabre, *La sombra alargada de un verso gongorino*, en *Hommage à Robert Jammes*, editeur F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. III, pp. 1089-1098.

[21] El soneto parece datar de 1582 según indica Antonio Carreira en la edición de la poesía de Góngora que manejo: L. de Góngora, *Antología poética*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 96. Sobre el poema cervantino, véase mi trabajo *Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina*, en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Ch. Strosetzki, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas – CEC, 2011, pp. 629-639.

[22] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 651 (I, 52).

soneto al túmulo sevillano (1598) acude al mismo esquema métrico: "mir**ó** al sosl**a**yo, fu**e**se y no h**u**bo n**a**da" ([2] 4 6 8 10).[23]

Los dos endecasílabos cervantinos dialogan con el gongorino. En el primero (aunque cronológicamente es posterior), porque la imitación se hace evidente al repetir dos de los sintagmas preposicionales del verso de Góngora y añadir un tercero que viene justificado por la rima pero que, además, incluye un sustantivo que podría ser considerado metafóricamente casi como sinónimo: "nada" = "sueño". En el segundo caso, el diálogo se produce por la repetición del esquema vocálico (vocales cerradas que se abren al final, con llamativo e intencional contraste), y el empleo de idéntica palabra en el mismo lugar: fin de endecasílabo y fin de soneto.

Los tres tienen los mismos acentos rítmicos ([2] 4 6 8 10) y, finalmente, los dos cervantinos responden a una fecha de composición muy cercana: 1598 uno y antes de 1605 el otro. No me cabe duda de la huella gongorina en ambos.

Fortuna inmediata

La amplia difusión manuscrita del poema habla por sí misma de la fortuna inmediata del poema; algunos textos de época constatan además el éxito del verso de cierre.[24]

Acaso sea un soneto de Juan de Tassis y Peralta conde de Villamediana el que, en lo que se me alcanza, lo hace primeramente:

> "'Oiga Josefa, y mire que ya pisa
> esta corte del rey, cordura tenga;
> mire que el vulgo en murmurar se venga

[23] Resalto en negrita los acentos de intensidad de los endecasílabos.

[24] Los ejemplos han sido extraídos del Banco de datos de la Real Academia Española *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), dirección electrónica www.rae.es.

y el tiempo siempre sin hablar avisa.
Por nuestra santa y celestial divisa
que de hablar con los príncipes se abstenga,
y aunque uno y otro duque a verla venga,
su marido no más, su honor, su misa'.
Dijo Morales y rezó su poco,
mas la Josefa le responde airada:
'¡Oh, lleve el diablo tanto guarda el coco!
¡Malhaya yo si fuese más honrada!'
Pero como ella es simple y él es loco,
miró al soslayo, fuese y no hubo nada."[25]

La imitación es completa: se reproduce el verso íntegramente y se sitúa en el mismo lugar, al final, aunque en este caso no hay estrambote. Así lo hace también Gabriel del Corral, aunque en una combinación métrica diferente:

"Aqui liçençia tomo,
pase el naipe satirico, que quiero
parar y no ser momo,
entre otro de más suertes y dinero,
que mi Musa cansada
miró al soslayo, fuese y no hubo nada."[26]

Unas décimas de Antonio Hurtado de Mendoza también atestiguan la fama del endecasílabo, aquí no reproducido íntegramente, sino reorganizado en función de la dimensión del poema (décimas, por tanto octosílabos), a su contenido, y no se sitúa al final, sino a la mitad:

"Érase una señorita
de hechura de cañamón,
que del diacatolicón
siempre casi necesita;
en su airecito de pita
más que alma tiene almarada,

[25] J. de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, *Poesías*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 459-460

[26] G. del Corral, *Poesías*, ed. de J. Falconieri, Valladolid, Diputación Provincial, 1982, p. 148.

hecha de amor jeringada,
en cuyo bebido rayo
mira al buen gusto al soslayo,
quiso fuese, y no hubo nada."[27]

Los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo proporcionan ejemplo cabal de cómo el verso se introduce con toda naturalidad dentro de la prosa:

"El Conde de Torresvedras y el de Heril, galanteando en Palacio á la hija de D. Carlos de Ibarra, siendo el de Heril favorecido, salieron desafiados al campo. Caló el Portugués el chapeo, requirió la espada, miró al soslayo, fuese, y no hubo nada."[28]

Sin menciones – al menos no las he encontrado – durante la centuria dieciochesca, el siglo XIX ofrece nuevos testimonios; así el de Leandro Fernández de Moratín, muy interesante, pues procede de su epistolario personal; en este caso, se parte de la frase cervantina pero con la modificación de los tiempos verbales, de manera que el pretérito se convierte en futuro:

"Pues, en efecto, es menester gastar buen humor y non pigliar fastidio; porqe si uno la juega de reflexivo y meditabundo, es hombre muerto, y un muerto es un tonto. ¡Si vm. viera qué lindo horizonte se va presentando por aquí! Y ¿quién sabe? Tal vez mirará al soslayo, y se irá y no habrá nada. Estamos metidos en la embarcación y distantes del puerto; no hay sino dejarnos llevar del aire que sopla; y si es posible, pasar la borrasca durmiendo. Escrívame vm. largo, largo."[29]

Las *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón darán lugar a otra cita del verso cervantino, en este caso a través de su utilización

[27] A. Hurtado de Mendoza, *Poesías*, ed. de R. Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, vol. I, p. 311.

[28] J. de Barrionuevo, *Avisos*, ed. de A. Paz y Melia, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1892-1893, vol. I, p. 248.

[29] La carta, de 1813, se puede encontrar en L. Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. de R. Andioc, Madrid, Castalia, 1973, p. 285.

por Villamediana en el soneto antes mencionado;[30] y llega a Hispanoamérica, de la mano de Alfredo Chavero en México, en el poema dramático en tres actos y en prosa *Los amores de Alarcón* (1879).[31] Y a Colombia, en este caso de la mano de José María Samper:

> " [...] para ser hombre, i olvidando sus deberes i el respeto que debia a su misma posicion, montó su guardia numerosa, se puso a la cabeza de ella, con espada en mano, i se dirijió a uno de los cuarteles de la ciudad, por entre la multitud que le silvaba, riéndose de su locura, para ir a consumar... ¿qué? una estravagancia.
>
> Por fortuna, todo se redujo a una parodia de aquel valiente que,
>
> 'Caló el chapeo, requirió la espada,
> Miró al soslayo, fuése, i no hubo nada';
>
> porque el Dr. González i otros ciudadanos, con sus consejos, i la actitud del jefe de uno de los batallones, lograron aplacar en breve al Presidente, librándole de empañar su nombre con un atentado ignominioso. Tal fué el 13 de junio, especie de sainete en que los estudiantes hicieron los honores de la función. ¿Fué criminal el Jeneral Mosquera?"[32]

Todas estas menciones justifican la expresión de Salvá ya citada: "el tan sabido de Cervantes".

Coda en la España del siglo XXI

Pasa el tiempo, pero no para el verso cervantino que se utiliza ahora como remate de intervenciones políticas de muy distinto signo. Rosa Díez critica en sede parlamentaria, el 23 de junio de 2010, al presidente del gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, por su política europea en el primer semestre de aquel año; la interpelación, contundente, acaba,

---

[30] Véase S. Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, ed. de A. González Troyano, Madrid, Cátedra, 1985, p. 57.

[31] Véase A. Chavero, *Los amores de Alarcón: poema dramático en tres actos y en prosa*, estudio introductorio y notas de Y. Bache Cortés, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

[32] J. M. Samper, *Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada*, Bogotá, Imprenta del Neo-Granadino, 1853, pp. 439-440.

indicando que "a Zapatero se le puede aplicar el verso de Cervantes en el túmulo de Felipe II cuando dijo: 'miró al soslayo, fuese y no hubo nada'".[33] La intervención en Televisión Española del presidente actual, Mariano Rajoy, el 10 de septiembre de 2012, también suscita una reacción similar, en este caso del periodista Enric Sopena:

"Al personaje Rajoy le encaja bien la divertida narración de Cervantes ante el túmulo al rey Felipe II en Sevilla (1518): 'Y luego, incontinente, / caló el chapeo, / requirió la espada / miró al soslayo / fuese y no hubo nada'. Es decir, acabó el programa de TVE y el protagonista "miró al soslayo, fuese y no hubo nada". En efecto, Milan Kundera escribió *La insoportable levedad del ser*. El título involuntariamente es un excelente retrato del actual presidente del Gobierno."[34]

El abandono, en septiembre de 2012, de Esperanza Aguirre como presidenta de la Comunidad de Madrid, motiva un artículo de Tomás Cuesta en el que se emplea de nuevo parte del verso cervantino con un cambio revelador en la puntuación: *Fuese, ¿y no hubo nada?*[35] Las disensiones entre los políticos catalanes Pasqual Maragall y Artur Mas a raíz de la querella interpuesta por el segundo da pie también al empleo del verso cervantino por el periodista Luis Ignacio Parada:

"Admirábase un caballero de la grandiosidad del túmulo del Rey Felipe II en Sevilla y enfatizaba, según el famoso soneto de Cervantes: 'Apostaré que el ánima del muerto, por gozar este sitio, hoy ha dejado la gloria donde vive eternamente'. Y el propio autor aprovecha el último terceto y el estrambote para prevenirnos contra las fanfarronadas: 'Esto oyó un valentón y dijo: – Es cierto cuanto dice voacé, seor soldado, y el que dijere lo contrario miente –. Y luego, incontinente, caló el chapeo, requirió la espada, miró al soslayo, fuese y no hubo nada'. Esa suele ser la conducta del charlatán, jactancioso, baladrón, perdonavidas, bravucón, arrogante, parlanchín, bocazas,

[33] Véase la nota de prensa emitida por el partido de Rosa Díez (Unión, Progreso y Democracia), dirección electrónica www.upyd.es/contenidos/noticias/143/41970-Rosa_Diez_Europa_es_perfectamente_entendible_sin_su_gestion

[34] E. Sopena, *Rajoy en TVE "miró de soslayo, fuese y no hubo nada"*, en "elplural.com. Periodico digital progresista", 11 septiembre 2012, dirección electrónica www.elplural.com/2012/09/11/rajoy-en-tve-miro-de-soslayo-fuese-y-no-hubo-nada

[35] Cf. T. Cuesta, *Fuese, ¿y no hubo nada?*,en "ABC", 22 septiembre 2012, dirección electrónica www.abc.es/20120922/opinion/abcp-fuese-hubo-nada-20120922.

pendenciero. O, lo que es lo mismo, de quien fácilmente y por causas nimias arma camorras y pendencias, del que habla mucho y sin oportunidad, del que dice lo que debía callar, del que siendo miedoso, blasona de valiente.

El presidente de la Generalitat pidió ayer formalmente excusas a los catalanes por lo que ha calificado de incidente parlamentario en el que dijo que el problema de CiU es el tres por ciento. Artur Mas ha anunciado que retirará la querella contra Maragall porque entiende que las excusas también van dirigidas a CiU. Así que uno no se disculpa por completo pero el otro aprovecha la oportunidad para dar marcha atrás. Pura escenografía de bravucones. Pero lo que ya no tiene vuelta de hoja es la investigación del fiscal jefe que no necesita la petición de parte para actuar; lo que es irreversible es la cadena de denuncias sobre supuestos casos de corrupción que no se frenan con la retirada de la querella; lo que no tiene solución política es la judicialización sobrevenida por un envite seguido de un órdago, una temeridad a la que se responde con un chantaje. Porque Maragall 'requirió la espada, miró al soslayo, fuese y no hubo nada', pero CiU 'ha dejado la gloria donde vive eternamente'."[36]

Sin dejar del todo al margen la cuestión política, Vicente Botín, cronista en América Latina, acude al final cervantino para mostrar la decepción en Cuba ante la inexistencia en sus aguas territoriales de petróleo:

"La plataforma Scarabeo 9 llegó a Cuba desde el mar de la China arponeada, como Mobby Dick, desde los sectores más conservadores de la política estadounidense y del exilio de Miami, contrarios a la exploración de petróleo en aguas cubanas del estrecho de la Florida. *Pero fuese y no hubo nada*. Las supuestas reservas de crudo que convertirían a la perla de las Antillas en exportadora de petróleo se quedaron en agua de borrajas. Un comunicado de la empresa Repsol anunciando que los resultados de la exploración habían sido negativos, echó por tierra las esperanzas del gobierno de Raúl Castro de poder liberarse de la fuerte dependencia del petróleo venezolano, cuya continuidad depende de la salud del presidente Hugo Chávez."[37]

Podría extenderme mucho más en menciones actuales del verso final del soneto del valentón sevillano; baste con indicar que el buscador Google encuentra para *fuese y no hubo nada* 7,630,000 resultados, y para *miró al*

[36] L. I. Parada, *"Fuese y no hubo nada" pero pasó algo*, en "ABC", 11 marso 2005, dirección electrónica www.abc.es/hemeroteca/historico-11-03-2005/abc/Opinion/fuese-y-no-hubo-nada-pero-paso-algo_201125045810.

[37] V. Botín, *Petróleo en Cuba: Fuese y no hubo nada*, en "Infolatam. Información y Análisis de América Latina", 23 mayo 2012, dirección electrónica www.infolatam.com/2012/05/24/petroleo-en-cuba-fuese-y-no-hubo-nada. Cursiva mía.

solayo, fuese y no hubo nada 53,000. Tanto estas estadísticas – con todas las restricciones que se deban efectuar –, como los ejemplos citados antes muestran la vitalidad del verso cervantino que ha sabido resistir el paso del tiempo y lexicalizarse, hasta el punto de incorporarse al lenguaje cotidiano de la España de hoy, muy distinta y lejana a la que conoció Cervantes.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

EL YELMO DE MAMBRINO: DEL CARTÓN A LA CERÁMICA

1. “Sin duda que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa celada debía tener grandísima cabeza; y lo peor dello es que le falta la mitad”.[1] La victoria ha sido sencilla. Aparentemente sencilla. Don Quijote, a todo correr de su Rocinante, ha atacado al desprevenido barbero que lo único que ha podido hacer es tirarse al suelo y correr ligero, como alma que lleva el diablo. En el suelo quedó el rucio – “caballo rucio rodado”[2] para el caballero manchego –, el sombrero, quizás nuevo, del pobre barbero, y su bacía, esa que “desde media legua relumbraba”[3] y que, sin saberlo, había sido la causa de su desgracia. Una bacía convertida en yelmo de Mambrino, sueño y delirio en la mente dominada por la caballería de papel de don Quijote. Es el momento del triunfo. Del triunfo caballeresco al estilo quijotesco. El caballero andante, con toda solemnidad

[1] Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de J. M. Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2010, p. 134 (I, 21).
[2] Cf. *ibidem*.
[3] Cf. *ibidem*.

le pide a su escudero que le haga entrega de su botín. Y con la misma solemnidad se lo coloca sobre la cabeza, aunque no consigue ajustársela por su descomunal tamaño (que hace imaginar las dimensiones de la de su primer poseedor) y por faltarle la mitad de ella, dado su valor.

> "¿Sabes que imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún estraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber qué hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices."[4]

La lógica, la particular lógica de don Quijote, le permite desmontar las señales de la realidad para hacer realidad sus lecturas, sus sueños, sus ficciones. Ante la solemnidad de don Quijote, la reacción – silenciosa y un poco miedosa después de la aventura de los batanes – del escudero solo puede ser una: "Cuando Sancho oyó llamar a la bacía 'celada' no pudo tener la risa, más vínosele a las mientes la cólera de su amo y calló en la mitad della".[5]

2. En 1716 acabó el joven pintor Charles Antoine Coypel de pintar el cartón *Don Quichotte prend le bassin d'un barbier pour l'armet de Mambrin*, para la famosa Manufacture des Gobelins. Será uno de los primeros cartones que pintará para la serie de *Don Quichotte*, que llenaría de tapices con aventuras quijotescas los palacios más lujosos de Europa durante el siglo XVIII. Hasta 28 cartones llegó a pintar Coypel sobre el *Quijote* desde 1716 hasta 1751, la mayoría de ellos conservados en el Musée national du Château de Compiègne. De este cartón, en concreto, se conocen varios tapices, realizados por el taller de Jean Jans (hacia 1717-

[4] *Ibidem*.
[5] Cf. *ibidem*.

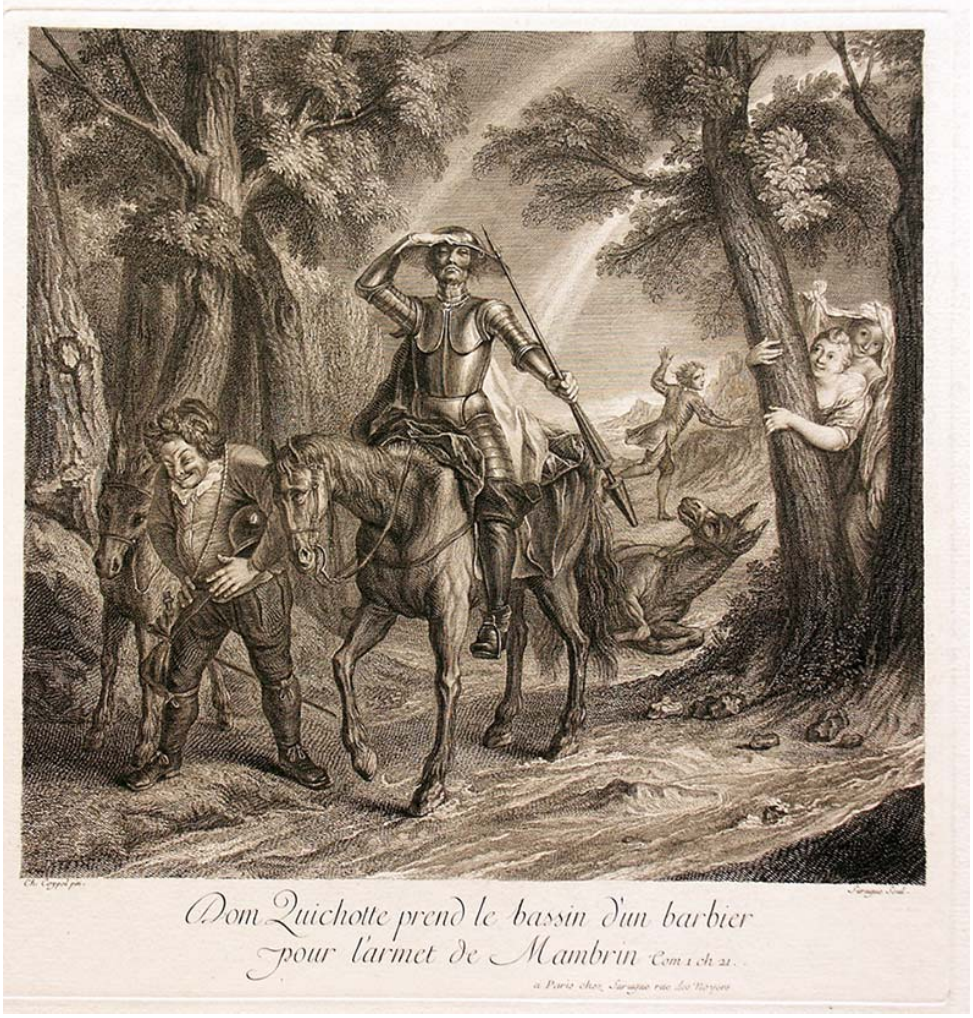
1719), de Claude Audran (acabado en 1756), de Pierre-François Cozette (acabado en 1761 y otra serie en 1764, esta última para Charles Lennox duque de Richmond). Uno de la primera serie es el que perteneció a Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin duque de Antin, subastado en Christie's el 10 de junio de 1993. Coypel, dejándose llevar por su gusto por el teatro, elige el momento preciso anteriormente referido del episodio narrado en el capítulo XXI de la Primera Parte del *Quijote*.

Tapiz de la Manufacture de los Goblins, taller de Jans (hacia 1717-1719)

3. Los cartones de Coypel no solo triunfaron en los salones de tantos palacios gracias a los exclusivos tapices de la Manufacture des Gobelins. Rápidamente, el pintor francés se dio cuenta del potencial económico de esta aventura pictórica, y en 1721 firma un acuerdo con varios amigos libreros e impresores para "fair graver a frais communs la suitte de l'*Histoire de Dom Guichot* d'après les Tableaux de monsieur Coypel".[6] Las primeras estampas sueltas se pusieron a la venta el abril de 1724, y la que se corresponde a la imagen del episodio citado, fue grabada por Louis de Surugue, y vendida en su imprenta parisina, situada en "rue des Noyers", por lo que podemos datarla entre 1728 y 1731. De la mano de cientos de estampas sueltas, de diferente calidad y tamaño, que realizarán diversos artistas, muchos de ellos anónimos a lo largo del siglo XVIII, el imaginario quijotesco nacido de los cartones de Coypel no solo embellecerán los salones regios y nobiliarios europeos, sino también las casas más modestas (aunque con muchas pretensiones) de buena parte de la nobleza, de la burguesía de la época. Y de ahí, a partir de 1732 serán también habituales encontrarlas dentro de diferentes reediciones de la obra cervantina, en diferentes formatos, en diferentes modelos editoriales. Un verdadero aluvión de imágenes, de copias, de 'imágenes robadas' que las convirtieron en uno de los modelos iconográficos más repetidos, más copiados a lo largo

[6] Cf. T. Lefrançois, *Charles Coypel (1694-1752)*, París, Arthena, 1994, p. 114. Véase J. M. Lucía Megías, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur, 2006 y Id., *El "Quijote" más allá de los libros: propuesta de datación de la "Suite d'estampes sur l'histoire de 'Don Quichotte'" a partir de los cartones de Charles Antoine Coypel*, en *Cervantes en el espejo del tiempo*, coordinadora Mª C. Marín Pina, Zaragoza – Alcalá de Henares, Universidad de Zaragoza – Universidad de Alcalá, 2010, pp. 231-261.

del siglo XVIII.[7] Y no solo en papel, y no solo en tapices o cuadros.



Estampa realizada por Louis de Surugue, a partir de cartón de Charles Antoine Coypel (París, 1724)

4. En 1699, durante el reinado del emperador Kangxi, se decidió abrir para el comercio el puerto de Cantón. En 1715, al sur de la ciudad, en la orilla del Río de las Perlas, se permitió que se instalaran las oficinas y almacenes de la East English India Company. Algunas compañías europeas consiguieron por estos años el mismo privilegio. Y no era para menos: en

[7] En su mayoría, pueden verse reproducciones digitales en *Banco de imágenes del "Quijote" (1605-1915)*, Director J. M. Lucía Megías, dirección electrónica http://www.qbi2005/

Europa había estallado la fiebre de la porcelana, la conocida como ‘porcelana de exportación’ o ‘porcelana de la Compañía de Indias’.[8] Y si al principio – ya desde el siglo XVI – la decoración de tonos azules y blancos se basaba en motivos chinos, en el siglo XVIII se tomó la costumbre de aportar diseños europeos para que pasaran por el tamiz del arte chino, y así agradar los deseos de sus clientes.

Porcelana china (hacia 1750)

Hacia 1750 se suele datar el plato de porcelana china, decorada en Cantón, que representa la escena quijotesca a partir del diseño de Coypel, aunque pasada por el tamiz chino, actualmente conservada en la Biblioteca

[8] Véase J. Krahe, *Miscelánea gráfica cervantina en la Biblioteca del Cigarral del Carmen. Coypel, Vanderbank y Hogart*, en *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII al XIX*, ed. P. Lenaghan en colaboración con J. Blas y J. M. Matilla, Madrid, Calcografía Nacional – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 56-71.

del Cigarral del Carmen en Toledo. La misma disposición de la escena, seguramente solicitada a la East English India Company por un cliente inglés, pero a los paisajes de árboles y rocas de diseños tradicionales chinos hay que sumar los rasgos orientales de los personajes. Una curiosa síntesis de gustos y de tendencias.

Porcelana del Buen Retiro (hacia 1760)

5. La porcelana se convirtió en el gran tesoro, en el gran secreto, que llegaría a fabricarse en Europa en el siglo XVIII. En Nápoles, Carlos VII de Borbón fundó la fábrica de Capodimonte y cuando llegó para reinar en España con el nombre de Carlos III fundó la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro en 1760. Es curioso cómo un monarca que había vivido en Nápoles rodeado de tapices quijotescos de Coypel y que había promovido una serie para la decoración del palacio de Caserta, no impulsara alguna

serie quijotesca en la nueva fábrica de porcelana por él fundada. Tan solo un busto de Cervantes y una serie de jarrones salieron del Buen Retiro con tema quijotesco. Y uno de esos jarrones, ahora conservado en el Museo Arqueológico Nacional, nos devuelve la imagen de Coypel, la imagen del buen caballero manchego con su yelmo de Mambrino bailando sobre su cabeza.[9]

Juego da naipes franceses (siglo XVIII)

7. Cinco imágenes. Cinco imágenes que permiten un recorrido por la recepción del *Quijote* que nos aleja de las bibliotecas, de los libros

[9] Véase C. Mañueco Santurtún, *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro y Don Quijote*, en Ead., *La Cerámica española y don Quijote*, Toledo, Empresa Pública don Quijote de la Mancha, 2005, pp. 70-89.

impresos, de las fuentes de las que se vale de manera exclusiva en muchas ocasiones – más de las debidas – la filología para comprender la fortuna de una obra literaria. Cinco imágenes que posibilitan movernos por geografías diversas y por ámbitos, en principio, poco acostumbrados a verse las caras, a colocarse una al lado de otro en el mundo académico. Cinco imágenes que permiten darnos cuenta que solo comprenderemos, que solo entenderemos en su verdadera riqueza, en su real complejidad la recepción de una obra cuando abramos los ojos a la multitud de información, de estímulos que sus lectores coetáneos tenían a su alcance en cada momento. El *Quijote* triunfó en la imprenta (no hay libro que haya 'sudado' más en las prensas), pero también lo hizo en los salones, también en la calle, también en el mundo cotidiano de cada uno de sus lectores. Y no extraña: esta es la verdadera cara, la verdadera naturaleza de un mito.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

ALBERTO BLECUA

CERVANTES Y SU INTERTEXTUALIDAD ESPAÑOLA[1]

A Juan Gutiérrez Cuadrado,
queridísimo amigo y ejemplar filólogo

En el presente artículo recojo de forma exhaustiva todas aquellas alusiones cervantinas literales o parafrásticas a pasajes de los textos españoles. Dejo a los teóricos de la intertextualidad todas las distinciones entre citas, alusiones, plagios y demás clasificaciones de los palimsestos. Cervantes ya sabía de intertextualidades y trató de ellas en la *Adjunta del Parnaso* en los consejos que Apolo délfico dio al poeta por medio de Pancracio de Roncesvalles:

> "Item, se advierte que no sea tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y los encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco."[2]

[1] Quiero agradecer a Almudena Vidorreta, de la Universidad de Zaragoza, por el laborioso y exquisito cuidado que ha puesto en la maquetación de este artículo según las normas estrictas de *Parole Rubate*, y, sobre todo, a Bienvenido Morros, reconocido colega de la Autónoma Barcelona, por su inestimable ayuda en las notas bibliográficas.

[2] M. de Cervantes, *Adjunta al Parnaso*, en *Viage del Parnaso. Poesías varias*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 210.

Naturalmente omito, salvo en las breves introducciones, los modelos estructurales como libros de caballerías, novelas pastoriles, picarescas, novelas italianas, etc. Me he servido, sobre todo, de las notas de los editores que aquí se utilizan. Sigo la cronología de las publicaciones de Cervantes.

1. *La Galatea (1585)*

Aunque en 1569, su maestro López de Hoyos había publicado cuatro composiciones poéticas de su "caro y amado discípulo", Miguel de Cervantes en las exequias a Isabel de Valois, la primera obra extensa es *La Galatea*, impresa en Alcalá en 1585, pero aprobada en el 1583. Obra de juventud dice su autor – que ya tenía 36 años – es una novela pastoril, género en prosa y verso que se remonta a *L´Arcadia* de Sannazaro, pero que se regeneró con *Los siete libros de la Dïana* (ca. 1559) de Jorge de Montemayor, excelente narración de éxito internacional con más de 30 ediciones en la segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII. Tuvo dos segundas continuaciones en 1564 – de Alonso Pérez y Gil Polo – y numerosos imitadores; entre ellos, Gálvez de Montalvo – *El pastor de Fílida* (1582) – muy amigo de Cervantes y, sobre todo, en *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega, de extraordinario éxito. En la obra planeó Cervantes múltiples casos amorosos prácticos que se alternan con las discusiones teóricas tomadas de los tratados, en general italianos, de filografía. Incluyó, como era normal, una amplia colección de poemas en los que practica la polimetría, incluso con versos de pie quebrado y de arte mayor. Muy importante es la inclusión en el libro sexto de un extenso poema en boca de Calíope, en el entierro de don Diego Hurtado de Mendoza – al que muy probablemente editó en 1610, a nombre de fray

Juan Hidalgo, amigo suyo –, en loor de todos los poetas españoles vivos de todas las regiones o naciones, como se decía. La mayoría son desconocidos, pero ya aparecen allí Lope, Góngora, los Argensolas, con grandes elogios. Estaba bien documentado, porque no era fácil saber quiénes estaban muertos.[3]

I, 14, 19-21: "Y assí se bolvieron los dos con tiernas entrañas a hazer el piadoso oficio, y dar sepultura". Es recuerdo de Garcilaso de la Vega: "con que hagamos el piadoso oficio" (*Égloga* II, v. 1857).[4]

II, 28, 29-33: "Las letras que fixaré / en esta áspera corteza / crecerán con más firmeza / que no ha crecido tu fe.". Alude a una canción que glosó Gregorio Silvestre: "En un olmo escribí un día: 'Crezca mi firmeza y fe'".[5]

II, 107, 18-19: "¡Ay de cuán ricas esperanzas vengo / al desseo más pobre y encogido". Es de Francisco de Figueroa (*Soneto* XXXI, vv. 1-2).[6]

II, 108, 9: "La amarillez y la flaqueza mía". Es de Figueroa (*Soneto* XXVII, v. 1), que es recuerdo de Garcilaso (*Canción* I, vv. 40 y 49).[7]

II, 109, 108-116: "Sale la Aurora, de su fértil manto". Se trata de la famosa *Canción* IV de Francisco de Figueroa.[8]

II, 113, 16-17: "Lo que Erastro dezia del moço y nuevo hermitaño". Es recuerdo de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*: "mi viejo y nuevo amo".[9]

---

[3] Cito M. de Cervantes, *Los seis libros de La Galatea*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, Victoriano Suárez, 1914-1915, 2 voll., libro, página y línea.

[4] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 221.

[5] Cf. A. Blecua, *Aproximación a la obra de Gregorio Silvestre*, Tesis doctoral inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1973, p. 1246.

[6] Véase F. de Figueroa, *Poesía*, ed. C. Maurer, Madrid, Istmo, 1988, pp. 266-267.

[7] Véanse *ibidem*, p. 260 y G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 67.

[8] Véase F. de Figueroa, *Poesía*, cit., pp. 299-385.

[9] Cf. Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ed. A. Blecua, Madrid, Castalia, 1972, p. 95.

II, 114, 6: “que estoy muriendo y aun la vida temo”. Es de Garcilaso, *Égloga* I, v. 60.[10]

II, 118, 13-15: “y los términos por donde la mudable fortuna me ha traydo al estrecho en que me hallo”. Es recuerdo del *Soneto* I de Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar mi estado”.[11]

III, 162, 14: “Salud te envía aquel que no la tiene”. Es un recuerdo de la epístola de Damón a Marfira de don Diego Hurtado de Mendoza, *A Marfira Damon salud envia*.[12]

III, 165, 8: “Conozco lo que al alma le conviene, / sé lo mejor y a lo peor me atengo”. Es verso de Francesco Petrarca a través de Garcilaso: “y veo lo mejor y a lo peor me avengo” (*Soneto* VI, v. 7).[13]

III, 188, 14: “Tiempo bueno, tiempo bueno”. Es el primer verso de un romance que glosó Cristóbal de Castillejo en unas coplas muy celebradas.[14]

VI, 208, 19 ss.: “¡Oh más dura que mármol a mis quejas”. Estas octavas glosan el famoso v. 57 de la *Égloga* I de Garcilaso.[15]

VI, 282, 8: “por refrigerio el fuego en que me quemo”. Es recuerdo del v. 58 de la *Égloga* I de Garcilaso.[16]

2. *Primera Parte del Quijote (1605)*

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (Madrid, 1605), conocido habitualmente como *Primera Parte del Quijote*, que no figura en el título por lo que se deduce que Cervantes no pensaba en una continuación, a no ser el resultado de la recepción. Su extraordinario éxito le decidió a redactar una *Segunda Parte del ingenioso caballero don*

[10] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 123.
[11] Cf. *ibidem*, p. 12.
[12] Cf. D. Hurtado de Mendoza, *Poesía Completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 60-62.
[13] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 19.
[14] Véase C. de Castillejo, *Obra completa*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pp. 176-179.
[15] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 123.
[16] Véase *ibidem*.

Quijote de la Mancha que se publicó diez años después en 1615. La llamada *Primera Parte* presenta una extraña estructura de parodia de los libros de caballerías y de episodios graves en la línea de la novela pastoril. Planeaba Cervantes inicialmente una simple parodia de una veintena de capítulos de los libros de caballerías, pero se cansó y volvió a la estructura narrativa de episodios amorosos y graves de la novela pastoril. La desproporción entre los episodios paródicos y los amorosos es tal, que a última hora alteró el orden de varios capítulos. El episodio trágico de Grisóstomo que ocupa los capítulos X-XIV iba situado en el actual XXV. Cervantes – o algún amigo – advirtió esa evidente desproporción estructural y decidió intercalar el episodio trágico en la parte paródica para romper con esa extraña estructura de dos géneros opuestos. Y eso afecta, desde luego, a las *parole rubate*, Si en la parodia se acude a la lengua arcaizante de los libros de caballerías, en especial al *Amadís* y al romancero viejo, en la parte grave se acude al modelo de prosa de Montemayor y a los versos de Garcilaso, su poeta predilecto. De ahí las numerosas citas de los versos del toledano en los capítulos X-XIV intercalados.[17]

I, Prólogo, 19, n. 64: "El río Tajo fue así dicho". Es parodia de la entrada en la Exposición de nombres propios de la *Arcadia* de Lope de Vega: "Tajo río de Lusitania".[18]

I, Prólogo, 26, n. 15: "¡Qué don Álvaro de Lu-, / Qué Anibal el de Carta-". Se trata de una referencia a unos versos de fray Domingo de Guzmán, hijo de Garcilaso, contra la décima de fray Luis de Léon (*Aquí la envidia y mentira*) al salir de la cárcel.[19]

[17] Cito M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en Id., *Don Quijote de la Mancha*, ed. A. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 2008, parte, capítulo y página.

[18] Cf. L. de Vega, *Arcadia*, ed. F. Cerdá y Rico, en Id., *Colección de las obras sueltas*, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1777, vol. XVI, p. 295.

[19] Cf. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. C. Cuevas, Madrid, Castalia, 2001, p. 191.

I, 2, 54, n. 30: “Mis arreos son las armas”. Se trata de un célebre romance, que mencionará en otros lugares y que ya se publicó en el *Cancionero de romances* (ca. 1549).[20]

I, 2, 55, n. 42: “Nunca fuera caballero”. Famoso romance de Lanzarote.[21]

I, 5, 75-76, n. 1-4: “¿Dónde estás, señora mía [...] ?”. Se refiere al romance célebre (se leía en las escuelas) *De Mantua salió el marqués* del Marqués de Mantua.[22]

I, 5, 77. Se refiere al *Abindarráez y la hermosa Jarifa*, historia publicada en la *Dïana* de Jorge de Montemayor al final del Libro Cuarto a partir de la segunda edición de ca. 1559, y que fue fundamental para la literatura de tipo morisco, comenzando por el romancero.[23]

I, 9, 113, n. 4: “de los que dicen la gentes / que van a sus aventuras”. Son dos versos de la traducción de Álvar Gómez de Cibdarreal del *Triunfo de Amor* de Petrarca, que se incluyó desde fechas tempranas en el apéndice poético de la *Dïana*.[24] Los volvió a citar Cervantes en I, 49 y II, 16.

I, 10, 126, n. 27: “ya el tiempo de ganar esta ínsula que tan cara me cuesta y muérame yo luego”. Es variante de una canción tradicional.

I, 10, 134, n. 33: “tal vez la esperanza /muestra la orilla de su vestido”. Es eco de Garcilaso: “Muéstrame la esperanza / de lejos su vestido” (*Canción* IV, vv. 91-92).[25]

I, 12, 145, n. 42: “en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena”. Ecos del célebre soneto de Petrarca *Ponmi ove ’l sole occide i fiori et l’erba*, a través de Garcilaso: “Si a la región desierta, inhabitable / por el

[20] Véase *Cancionero de romances, impreso en Amberes, sin Año*, Edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal, Nueva edición, Madrid, La Gráfica Comercial, 1945, fol. 252.

[21] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, BAE, Madrid, Rivadeneyra, 1849, vol. X, p. 198 (n. 352).

[22] Véase *ibidem*, vol. X, p. 208 b (n. 355).

[23] Véase F. López Estrada, *El abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957 y *El Abencerraje (Novela y Romancero)*, ed. F. López Estrada, Madrid, Cátedra, 2003.

[24] Véase *El Triumpho de Amor de Petrarca traduzido por Alvar Gómez*, Edición crítica de de R. Recio, Barcelona, PPU, 1998.

[25] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 80.

hervor del sol demasïado / y sequedad de aquella arena ardiente" (*Canción* I, vv. 1-3).[26] Vuelve a aludir al pasaje en los vv. 39 ss. de la *Canción desesperada*, I, 14, p.162.

I, 13, 156, n. 35: "aquella enemiga mortal del linaje humano". Es eco de Garcilaso: "No contenta con esto, / la enemiga del humano linaje" (*Elegía* I, vv. 97-98).[27]

I, 13, 157, n. 37: "Quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado". Recuerdo de unos versos de la *Dïana* de Montemayor: "Amador soy, mas nunca fui amado; / quise bien y querré, no soy querido".[28]

I, 14, 160, n. 1. El modelo esencial de esta *Canción desesperada* es la *Canción* IV de Garcilaso.[29]

I, 14, 160, vv. 9-10, n. 3,: "de la espantable voz irá el acento". Es recuerdo de Garcilaso: "con espantable son y con rüido" (*Elegía* I, v. 13).[30]

I, 14, 161, v. 28, n.13: "salgan con la doliente ánima fuera". Recuerdo de Garcilaso: "echa con la doliente ánima fuera" (*Égloga* II, v. 606).[31]

I, 14, 162, v. 38, n. 15: "con muerta lengua". Es recuerdo de Garcilaso: "con la lengua muerta" (*Égloga* III, v. 11).[32] La octava entera se copia en II, 69, p. 1292.

I, 14, 162, vv. 45-48, n. 21: "los ecos roncos […] / suenen con un rigor tan sin segundo, / por privilegio de mis cortos hados /, serán llevados por el ancho mundo". También recuerdo de Garcilaso: "se cantará de ti por todo el mundo, / que en cuanto se discurre, nunca visto / de tus años jamás otro segundo" (*Elegía* I, vv. 304-306).[33]

I, 15, 175, nn. 2-3: "vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba […] a pasar allí las horas de la siesta". Recuerdo de Garcilaso: "verde prado de fresca sombra lleno", "y allí con su labor a estar la siesta […]" (*Égloga* I, v. 241 y *Égloga* III, v. 88).[34]

I, 16, 184, n. 4: "Y aunque era de enjalmas". Es eco del *Lazarillo*, en la descripción de la cama del hidalgo.[35]

---

[26] Cf. *ibidem*, p. 65.
[27] Cf. *ibidem*, p. 97.
[28] Cf. Véase J. de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, ed. J. Montero, Barcelona, Crítica, 2001, p. 19.
[29] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., pp. 76-83.
[30] Cf. *ibidem*, p. 101.
[31] Cf. *ibidem*, p. 171.
[32] Cf. *ibidem*, p. 224.
[33] Cf. *ibidem*, p. 105.
[34] Cf. *ibidem*, p. 132 y p. 228.

I, 17, 193, n. 2: “cuando estaba tendido por el val de las estacas”. Se refiere al romance del Cid *Por el val de las estacas*.[36]

I, 19, 225, n. 29: “en la memoria tengo lo que le pasó al Cid Ruy Díaz cuando quebró a silla del embajador de aquel rey delante de Su Santidad del Papa”. Alude al romance del Cid *En la iglesia de San Pedro*, que pudo conocer en la *Rosa española* (1573) de Juan Timoneda.[37]

I, 20, 229, n. 11: “Yo salí de mi tierra”. Recuerdo probable del romance *Yo salí de la mi tierra*.[38]

I, 20, 241, n. 46: “Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la Ínsula Firme […] Gasabal, escudero de don Galaor”. Alude al *Amadís de Gaula* II, 44-45 y II, 59.[39]

I, 23, 276, n. 18: “que tanto mal en tanto bien no cabe”. Es eco de Garcilaso: “que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo, / de tanto bien lo que no entiendo creo” (*Soneto* V, vv. 6-7).[40]

I, 25, 306, n. 46; “¡Oh vosotras, napeas y drïadas”. Procede de Garcilaso (*Égloga* II, vv. 601 ss.). La alusión a los sátiros también de Garcilaso (*Elegía* I, vv. 169 ss.).[41]

I, 25, 314, n. 93: “te envía la salud que él no tiene”. Recuerda una epístola de Hurtado de Mendoza que comienza: “Belisa a su Menandro, por quien tiene”.[42]

I, 25, 318, n. 113: “que cortes algunas retamas”. Recuerda un pasaje del romance del Marqués de Mantua (“Las ramas iba cortando / para la vuelta acertare”).[43]

I, 27, 345, n. 30: “¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso!”. Todo el apóstrofe a la memoria se remonta al principio de la *Dïana* de Montemayor.[44]

---

[35] Véase Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, cit., p. 134.

[36] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, pp. 491-493 (n. 750 y n. 752).

[37] Véase *ibidem*, pp. 494 b y 495 a (n.756).

[38] Véase *ibidem*, vol. XVI, p. 25 a-b (n. 949).

[39] Véase *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 663-685 y p. 833-848.

[40] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 17.

[41] Véase *ibidem*, pp. 171-172 y p. 100.

[42] Cf. D. Hurtado de Mendoza, *Poesía Completa*, cit., pp. 344-347.

[43] Cf. A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit, vol. X, p. 208 b (n. 355).

[44] Véase J. de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, cit., p. 13.

I, 33, 426, n. 24: "te quiero decir una estancia que hizo el famoso poeta Luis Tansilo, en el fin de primera parte de *Las lágrimas de San Pedro*, que dice así 'Crece el dolor y crece la vergüenza'". La octava parece traducción del propio Cervantes.

I, 33, 437, n. 56: "como lo dijo mejor un poeta diciendo: 'Busco en la muerte la vida / […] / que, pues lo imposible pido, / lo posible aun no me den". Se desconoce el autor de esta copla real – no décima como alguna vez se anota. El tema es similar a un canción bastante glosada que comienza: "Quiero lo que no ha de ser; / yo lo imposible pretendo".[45]

I, 34, 444, n. 11: "*En el silencio de la noche, cuando*". Incluyó este soneto también en *La casa de los celos*, III, vv. 98-120).[46] Este primer verso procede del *Templo militante* (1602) de Bartolomé Cairasco de Figueroa.[47]

I, 34, 445, n. 13: "Podré yo verme en la región de olvido". Es eco de "por la escura región de vuestro olvido" de Garcilaso (*Soneto* XXXII, v. 14).[48]

I, 40, 509, n. 1: "*Almas dichosas que del mortal velo*". Es soneto que Cervantes atribuye a un tal Pedro de Aguilar. Probablemente es suyo.

I, 43, 560, n. 25: "por aquella enemiga dulce mía". Ya ha citado esta canción de Serafino Aquilano (*Da la dolce mia nemica*) en I, 13 y la volverà a citar en II, 38.

I, 46, 593, n. 45: "Y esto será antes que el seguidor de la fugitiva ninfa". Es eco de Garcilaso "las fugitivas ninfas vais siguiendo" (*Elegía* I, v. 177).[49]

I, 46, 594, n. 51: "y no por duro de batalla este lecho". Es recuerdo de Petrarca a través de Garcilaso: "y duro campo de batalla el lecho" (*Soneto* XVII, v. 8).[50] Lo volverá a recordar en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 17.

---

[45] Cf. Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954, p. 144.

[46] Véase M. de Cervantes, *La casa de los celos*, en Id., *Teatro Completo*, ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p.160.

[47] Véase B. Cairasco de Figueroa, *Templo Militante, triumphos de virtudes, festividades y vidas de Santos*, Valladolid, Luis Sanchez, 1602, 4 de octubre y 28 de diciembre (*apud* M. De Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, nueva ed. critica, con el comento refundido y mejorado y mas de mil notas nuevas, dispuesta por F. Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1948, vol. III, p. 70).

[48] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 62.

[49] Cf. *ibidem*, p. 100.

[50] Cf. *ibidem*, p. 34.

I, 47, 603, n. 31: “de mis hijos y mi mujer me pesa”. Parece clara alusión a unos versos del romance del conde Alarcos (“No me pesa de mi muerte, / porque yo morir tenía, / mas pésame de mis hijos / que pierden mi compañía”).[51]

I, 50, 629, n. 7: “ofrécesele a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto”. Es reminiscencia de “y las aves sin dueños, / con canto no aprendido” (*Égloga* II, vv. 67-68) y de “el agua baña el prado con sonido / alegrando la yerba y el oído” (*Égloga* III, vv. 63-64) de Garcilaso.[52]

I, 52, 636, n. 52: “En el soberbio trono diamantino / que con sangrientas plantas huella Marte”. Eco de Garcilaso: “Entre las armas del sangriento Marte / de túnica cubierto de diamante” (*Elegía* II, vv. 95-96).[53]

I, 52, 658, n. 65: “y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño!”. Es recuerdo del verso gongorino “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (*Soneto* 228, v. 14).[54]

3. *Novela Ejemplares (1613)*

> “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y es más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas estranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.”[55]

Y tiene razón Cervantes, porque esta colección de doce novelas – en competencia con las doce comedias que componían las Partes de Comedias – con escasos antecedentes, como el *Abindarráez* de la *Dïana* o las que se insertó Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache* (1599), o las suyas,

[51] Cf. A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 226 b (n. 365).

[52] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 145 y p. 227.

[53] Cf. *ibidem*, p. 225 y p. 110.

[54] Cf. L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 230.

[55] M. de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2005, p. 19 (*Prólogo*).

como *El curioso impertinente* o la de *El capitán cautiv*o, incluidas en la Primera Parte del *Quijote* – y *Rinconete y Cortadillo*, que se cita, pero no se lee – crean la llamada novela corta, de tanta tradición hasta ahora. Las alusiones a versos son escasas.

La Gitanilla

108: "Hermosita, hermosita". Probablemente son conjuros tradicionales.

El amante liberal

205: "Que el haber hallado a su querida prenda era para más perderla". Parece recuerdo del "¡Oh dulces prendas" del *Soneto* X, v. 1 de Garcilaso.[56]

233: "y en guerra, dulce enemiga mía". Alude, sin duda, al célebre poema de Serafino Aquilano citado varias veces en el *Quijote.*

El licenciado Vidriera

352: "Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y a un Garcilaso sin comento".

El celoso extremeño

424: "Sale la estrella de Venus". Probablemente es un romance de Lope. *Por un verde prado* es romance que se puso en música al principios del siglo XVII.

424: "A los hierros de una reja". Primeros versos de un romance de tema morisco que se recogió en Ginés Pérez de Hita.[57]

444-446: "Madre la mi madre". Fue copla muy famosa desde finales del siglo XV.

452: "Oyó la voz de la dulce enemiga suya". Alude a la célebre copla citada de Serafino Aquilano.

4. *Viaje del Parnaso (1614)*

[56] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 25.
[57] Véase *El Abencerraje (Novela y Romancero)*, cit., p. 165.

Si en el *Canto de Calíope* del libro V de *La Galatea* traza la lista más completa de los poetas vivos de su tiempo, por regiones o naciones como se decía, labor ardua porque numerosos son poco conocidos y había que saber quiénes todavía no habían muerto, en el *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614) relata la batalla entre los buenos y los malos poetas que se han embarcado para ayudar a Apolo. Es lista, igual que la anterior, de poetas vivos, salvo excepciones, como fray Luis o Herrera. Como la anterior, es obra para que en el extranjero se supiera que los vates españoles habían alcanzado la cumbre de toda buena fortuna. Dice, para dar autoridad, que se ha inspirado en el de César Caporal Perusino, pero en realidad la imitación se limita a la alegoría del viaje al Parnaso y poco más. Compuesta en tercetos encadenados, apenas menciona textos concretos.[58]

I, 247-248: "de glosas, todas hechas a la boda / de la que se llamó malmaridada". Alude a un célebre canción: "La bella malmaridada / de las más lindas que vi", compuesta a mediados del siglo XVI y numerosas veces glosada y citada.

VII, 280-286: "y una sacra canción, donde acrisola / su ingenio, gala, estilo y bizarría / BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA […] *Cuando me paro a contemplar mi estado* / comienza la canción que Apolo pone". Se trata del *Soneto* I, v. 1 de Garcilaso con el que Argensola inicia la canción.[59]

VIII, 229: "De las aguas que llaman del olvido". Es recuerdo de "y aquel sonido / hará parar las aguas del olvido" de Garcilaso (*Égloga* III, v. 1043).[60]

5. *Segunda Parte del Quijote (1615)*

[58] Cito M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1997, capítulo y verso.

[59] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 12.

[60] Cf. *ibidem*, p. 224.

En esta *Segunda Parte*, como es lógico dado el carácter del protagonista, acude a los modelos de la *Primera*: el romancero y Garcilaso, en mayor alternancia, como se ha visto por el análisis de la estructura primitiva. Añade algunas citas nuevas, pero, en general, sigue el modelo intertextual de la *Primera Parte.*[61]

II, 5, 727, n. 25: "o que se fuera por esos mundos, como se quiso ir la infanta doña Urraca". Alude al romance *Morir vos queredes, padre*.[62]

II, 6, 735, n. 15: "Por estas asperezas se camina". Se trata de los vv. 202-204 de la *Elegía* I de Garcilaso.[63]

II, 8, 748, n. 11: "a lo que sucedió a un famoso poeta destos tiempos". Se refiere, sin duda, a Vicente Espinel que compuso una *Sátira contra las damas de Sevilla* publicada en las *Diversas rimas* en 1592.[64]

II, 9, 754, n.1: "Media noche era por filo". Alude el primer verso del romance del Conde Claros.[65]

II, 9, 757, n.10: "Mala la hubistes, franceses". Son los dos primeros versos del célebre romance de don Guarinos.[66]

II, 9, 757, n.11: "Así pudiera cantar el romance de Calaínos". También célebre romance que comienza *Ya cabalga Calaínos*.[67]

II, 10, 762, n. 10: "Mensajero sois, amigo". Son dos versos del romance de Bernardo del Carpio *Con cartas y mensajeros.*[68]

---

[61] Cito M. de Cervantes, *Segunda Parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, en Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., parte, capítulo y página.

[62] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 498 (n. 765).

[63] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 62.

[64] Véase E. Mele y A. Bonilla, *Sátira de Espinel contra las damas de Sevilla*, en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", tercera época, VIII, vol. X, 1904, pp. 410 ss.; V. Espinel, *Diversas rimas*, ed**.** D. Clotelle Clarke, New York, Hispanic Society of America, 1956.

[65] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 218 (n. 362).

[66] Véase *ibidem*, p. 265 (n. 402).

[67] Véase *ibidem*, p. 242 (n. 373).

[68] Véase *ibidem*, p. 454 (n. 654).

II, 10, 765, n. 20: “Calle, señor – dijo Sancho –, no diga tal palabra”. Es recuerdo del romance de doña Urraca “Calledes, hija, calledes, / non digades tal palabra”.[69]

II, 10, 766, n. 24: “ya veo que la Fortuna de mi mal no harta […] a esta ánima mezquina”. Es recuerdo literal de Garcilaso (*Égloga* III, v. 17 y *Égloga* III, v. 20 y *Égloga* I, v. 81).[70]

II, 11, 770, n. 3: “y coja las riendas a Rocinante, y avive el seso y despierte”. Es recuerdo de los vv. 1-2 de las *Coplas* de Jorge Manrique.[71]

II, 11, 771, n. 8: “los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que le sirven de cejas”. Aquí proviene la descripción de *La Celestina*.[72]

II, 12, 782: “No hay amigo para amigo: / las cañas se vuelven lanzas”. Se trata de los vv. 30-31 del romance de Muza que comienza *Afuera, afuera, aparta, aparta* y que se vuelve a citar en II, 49.[73]

II, 12, 786, n. 33: “¿Es por ventura de la del número de contentos o la de los afligidos?”. Es recuerdo de Garcilaso: “si es del número triste o del contento” (*Égloga* II, v. 97).[74]

II, 12, 788, n. 42: “contándose las historias de sus amores”. Es eco de Garcilaso: “contándoos sus amores y sus vidas” (*Soneto* X, v. 8).[75] Lo repite al principio de II, 13.

II, 14, 800, n. 9: “Y tanto el vencedor es más honrado / cuanto más el vencido es reputado”. Es abreviación de los vv. 1-16 de *La Araucana* de Alonso de Ercilla.[76]

II, 14, 805, n. 34. La descripción de la vestimenta del Caballero de los Espejos es recuerdo de la de don Félix en la *Dïana* de Montemayor.[77]

---

[69] Véase *ibidem*, p. 498 (n. 763).

[70] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 225 y p. 124.

[71] Véase J. Manrique, *Coplas* […] *hechas a la muerte de su padre*, Madrid, por Don Antonio de Sancha, 1779, p. 1 (I, 1-2).

[72] Véase *La Celestina*, ed. B. Morros, Barcelona, Vicens Vives, 1996, p. 40.

[73] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 247 (n. 88).

[74] Cf. G. de la Vega, *Obras*, cit., p. 147.

[75] Cf. *ibidem*, p. 26.

[76] Véase A. de Ercilla, *La Araucana*, ed. I. Lerner, Madrid, Cátedra, Madrid, 1993, p. 78.

[77] Véase J. de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, cit., p. 115.

II, 16, 819, n. 18: "la flaqueza y amarillez de su rostro". Es recuerdo de Garcilaso "la amarillez y la flaqueza mía" (*Can*ción I, vv. 40-52).[78]

II, 18, 839, n. 2: "¡Oh dulces prendas, por mi halladas". Son los dos primeros versos del *Soneto* X de Garcilaso, muy famosos incluso cantados.[79]

II, 18, 845, n. 16: "Si mi fue tornase a es". Fue canción varias veces glosada.

II, 18, 848, n. 30: "una espada, un sepulcro, una memoria". Es, sin duda, recuerdo del último verso de una famoso soneto de Hernando de Acuña dedicado a Felipe II (y no a Carlos V, como suele afirmar): "Un monarca, un imperio y una espada".[80]

II, 20, 864, n. 30: "pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia". Era tópico poético, pero hay ecos de Garcilaso: "sus cabellos / que en delgadeza competían con ellos" (*Égloga* III, vv. 98-102).[81]

II, 22, 887, n. 31: "que tal empresa, Sancho amigo, para mi estaba guardada.". Alude a unos célebres versos de un romance sobre las guerras civiles de Granada.[82]

II, 22, p. 888, n. 35: "y al fondo se dejó calar de la caverna espantosa". Parece parodia de Garcilaso: "y al fondo se dejó calar del río" (*Égloga* III, v. 84).[83]

II, 22, 889, n. 40: "como si con dolor inmenso". Parece eco de Garcilaso: "con inmenso dolor representadas" (*Soneto* X, v. 8).[84]

II, 23, 893, n. 10: El episodio de la cueva de Montesinos, Belerma y Durandarte se relata en el romancero viejo y en el nuevo (una parodia de Góngora de 1582 – *Diez años vivió Belerma* – y un anónimo sobre don Bueso – *Doliente estaba don Bueso* – del *Romancero general* de 1600).[85]

II, 23, 894-895, n. 17: "¡Oh, mi primo Montesinos! / […] / ya con puñal, ya con daga". Cervantes mezcla dos romances: *¡Oh Belerma!* y *Por el rastro de la sangre*.[86]

---

[78] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 67.

[79] Véase *ibidem*, p. 25.

[80] Cf. Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, p. 328.

[81] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 228.

[82] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., 1851, vol. XVI, p. 102 (n. 1088).

[83] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 228.

[84] Cf. *ibidem*, p. 25.

[85] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 283 b (n. 437), y vol. XVI, p. 559 a (n. 1710).

[86] Véase *ibidem*, vol. X, p. 260 a (n. 387) y p. 260 b (n. 388).

II, 23, 900, n. 27: “cuando de Bretaña vino”. Se trata del v. 4 del romance *Nunca fuera caballero*, ya citado en I, 2.[87]

II, 23, 902, n. 32: “a modo de aquel que hizo el Marqués de Mantua, de vengar a su sobrino Baldovinos”. Se refiere al célebre romance del Marqués de Mantua, ya citado varias veces en Primera Parte (en especial en I, 5) y que se vuelve a citar en II, 38.

II, 26, 923, n. 1: “Callaron todos, tirios y troyanos”. Es el v. 1 del libro II de la *Eneida* en la traducción de Gregorio Hernández de Velasco.[88]

II, 26, 923, n. 4: “Jugando está a las tablas don Gaiteros”. Son los dos primeros versos de unas octavas que circularon en pliegos sueltos y en manuscritos desde mediados del siglo XVI.

II, 26, 924, n. 7: “Harto os he dicho, miradlo”. El verso pertenece a un romance de Miguel Sánchez publicado en el *Romancero General* de 1600.[89]

II, 26, 925, n. 12: “con chilladores delante / y envaramiento detrás”. Son los vv. 55-56 de una célebre jácara compuesta por Francisco de Quevedo hacia 1611 (*Carta de Escarramán à la Mendez*).[90] Sobre ella compuso Cervantes el entremés de *El rufián viudo*.

II, 26, 926, n. 17: “Caballero, si a Francia ides”. Son versos de un romance – *Asentado está Gaiferos* – que se cantaba hasta fechas recientes.[91]

II, 26, 929, n. 25: “Ayer fui señor de España”. Son tres versos que pertenecen a un romance de don Rodrigo.[92]

II, 31, 965, n. 11: “cuando de Bretaña vino”. Son versos del romance de Lanzarote ya citados en I, 2 y en I, 13.

II, 32, 974, n. 5: “sino las asperezas do los buenos suben al asiento de la inmortalidad”. Es recuerdo de Garcilaso: “por estas asperezas se camina” (*Elegía* I, vv. 202-204), ya citado al pie de la letra en II, 6.

---

[87] Véase *ibidem*, vol. X, p. 198 a (n. 352).

[88] Véase Virgilius, *Los doze libros dela Eneida... Traduzida en octava rima y verso castellano*, Anvers, Iuan Bellero, 1557, p. 63.

[89] Véase *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, ed. A. González Palencia, Madrid, CSIC,1947, vol. I, p. 78 (n. 104).

[90] Véase F. de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Planeta, 1981, pp. 1199-1207.

[91] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 377 (n. 250).

[92] Véase *ibidem*, p. 309 (n. 602).

II, 33, 991, n. 19: "¡Ya me comen, ya me comen". Versos de un romance de la penitencia de don Rodrigo.[93]

II, 34, 999, n. 5: "De los osos seas comido". Son versos que proceden de las *Maldiciones de Salaya* difundidas en pliegos sueltos.

II, 35, 1008, nn. 14-15: "a tamaño dolor, a mal tamaño. / ¡Oh tú, gloria y honor de cuantos visten / las túnicas de acero y de diamante"). Son recuerdo de "¡Oh miserable estado! ¡Oh mal tamaño!"de Garcilaso (*Soneto* XIII, v. 9) y *Elegía* II, vv. 95-96.[94]

II, 38, 1030, n. 21: "Ven, muerte tan escondida" fue una celebérrima canción del comendador Juan Escrivá impresa en el *Cancionero General* de 1511.[95]

II, 44, 1069, n. 1: "por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada". Este inicio de capítulo procede del Prólogo a la *Segunda Parte* de *La Araucana* de Ercilla.[96]

II, 44, 1074, n. 19: "Dádiva santa, desagradecida". Es de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, copla 227.[97]

II, 44, 1078, n. 36: "no mires de tu Tarpeya". Alude al romance *Mira Nero de Tarpeya*, que se publica en el acto I de *La Celestina*.[98] Se vuelve a mencionar en II, 54.

II, 46, 1093. El episodio de los gatitos deriva del *Tirant lo Blanc* del 1490.[99]

II, 48, 1107, n. 4: "ora en ninfas del dorado Tajo, tejiendo telas de oro". Alude a la *Égloga* III, vv. 53 ss. de Garcilaso.[100]

II, 49, 1119, n. 14: "las burlas se vuelven veras". Parece alusión al verso del romance de Muza "las cañas se tornan lanzas".[101]

---

[93] Véase *ibidem*, vol. X, p. 411 (n. 606).

[94] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 28 y véase *ibidem*, p. 110.

[95] Véase H. del Castillo, *Cancionero General* (Valencia, 1511), ed. facsímil con prólogo de A. Rodríguez Moñino, Madrid, RAE, 1958, fol. cxxviii vo.

[96] Véase A. de Ercilla, *La Araucana*, cit., p. 463.

[97] Véase J. de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. C. de Nigris, con un estudio preliminar de G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. 157.

[98] Véase *La Celestina*, cit., p. 30.

[99] Véase J. Martorell – M. J. De Galba, *Tirant lo Blanc i altres escrits*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Ariel, 1990, pp. 669-671.

[100] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 229.

[101] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 254 (n. 88).

II, 54, 1169, n. 15: “Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía”. Es parodia del romance *Mira Nero de Tarpeya*.[102]

II, 55, 1180, n.13: “Finalmente, según dicen, llevaron sogas y maromas”. Seguramente alude a los versos “Toman sogas y maromas / por salvar del muro abajo”, del romance *Después que Vellido Dolfos*.[103]

II, 58, 1200, n. 30: “traían estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso”. Sin duda alude a la *Égloga* II.[104]

II, 59, 1210, n. 3: “a su albedrío y sin orden alguna”. Es el primer verso de unas célebres octavas que incluso se cantaron.[105]

II, 60, 1219, n. 5: “Aquí morirás, traidor, / enemigo de doña Sancha”. Son los dos últimos versos de un famoso romance (*A cazar va don Rodrigo*) del cerco de Zamora.[106]

II, 60, 1225, n.16: “rompió los aires con suspiros”. Recuerdo de los versos de Garcilaso: “Estoy contino en lágrimas bañado / rompiendo siempre el aire con suspiros” (*Soneto* XXXVIII, vv. 1-2).[107]

II, 61, 1232, n. 5: “alegrando la yerba y las flores, en lugar de alegrar el oído”. Alude a Garcilaso: “El agua baña el prado con sonido, / alegrando lo yerba y el oído” (*Égloga* III, vv. 63-64).[108]

II, 69, 1292, n. 10: “Y aun me figura que me toca”. Se trata de una octava de Garcilaso (*Égloga* III, vv. 9-16).[109]

II, 70, 1300, n. 6: “¡Oh más duro que mármol a mis quejas!”. Es parodia del famoso verso 57 de la *Égloga* I de Garcilaso.[110]

II, 70, 1304, n. 16: “porque aquel que dice injurias / cerca está de perdonar”. Es el estribillo de un romance (*Diamante falso y fingido*) que se imprimió en el *Romancero general* de 1600.[111]

---

[102] Véase *ibidem*, p. 393 (n. 571).
[103] Cf. *ibidem*, p. 508 (n. 785).
[104] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., pp. 141-222.
[105] Véase A. Blecua, *“A su albedrío y sin orden alguna”: nota al “Quijote”*, in “Boletín de la Real Academia Española, XLVII, 1967, pp. 511-520.
[106] Véase A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 60 (n. 296).
[107] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 62.
[108] Cf. *ibidem*, p. 227.
[109] Véase *ibidem*, p. 224.
[110] Véase *ibidem*, p. 123.

II, 73, 1323, n. 14: "Pastorcito, tú que vienes, / pastorcito, tú que vas". Son los dos primeros versos de una versión a lo divino del villancico "Romerico, tú que vienes, / romerico tu que vas", que ya está en Juan del Encina.[112]

6. *Ocho comedias y ocho entremeses (1615)*

Trazó Cervantes en el prólogo a las comedias y entremeses, una completa historia del teatro español, desde su orígenes hasta Lope de Vega. Debió ser Cervantes dramaturgo admirado en el decenio de los 80, pero su formación en la época del nacimiento de los corrales y su concepción aristotélica de la comedia y tragedia iba, con Lope, sobre todo, por otros derroteros más innovadores que el del teatro de colegio – el de Shakespeare, por cierto. Mintió bastante en ese prólogo al atribuirse innovaciones que no eran suyas – como la reducción a tres actos o la introducción de figuras morales. No incluyó entre las ocho comedias ni la *Numancia* ni los *Tratos de Argel*, que en los manuscritos se conservan con cuatro actos. Las fuentes son variadas, pero en las comedias de cautivos no es difícil advertir su propia experiencia personal en Argel. Episodios picarescos, como *Pedro de Urdemalas* o bien Ariosto y la épica italiana del ciclo carolingio. No frecuentó Cervantes las citas literarias. Son escasas y, en cambio, tienden a la poesía más popular de cancioncillas, llamadas tradicionales. También en los entremeses se mueve en la misma tradición, salvo en el uso de las jácaras (1611) de Quevedo en el entremés de *El rufián viudo*, auténtico homenaje al joven poeta. Ambos se admiraron a pesar de las diferencias generacionales.[113]

---

[111] Véase *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, cit., vol. I, p. 760.

[112] Véase J. del Encina, *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978, vol. III, pp. 292-294.

[113] Por *La casa de los celos, Los baños de Argel, Pedro de Urdemalas* y *La entretenida* cito M. de Cervantes, *Teatro Completo*, cit., página y verso. Por *El rufián*

La casa de los celos

160, 1803: "*En el silencio de la noche, cuando*". Se publicó este soneto, con alguna variante, en *Quijote* I, 34.

161, 1841: "Bien haya quien hizo / cadenitas, cadenas". Cancioncilla tradicional.[114]

163, 1923-1935: "Corrido va el abad / por el cañaveral". Cancioncilla tradicional.[115]

163, 1953: "*O le falta al Amor conocimiento*". También este soneto aparece en *Quijote*, I, 23.

Los baños de Argel

235, 1427-1429: "Ando enamorado, / no diré de quién". Es una canción tradicional.[116]

244, 1751-1753: "Arrojando las armas, arrojéme / al mar, en amoroso fuego ardiendo / y otro Leandro con más luz tornéme". Alude al célebre *Soneto* XXXIV de Garcilaso *Pasando el mar Leando el animoso*.[117]

254, 2096: "Ante que más gente acuda, / el coloquio se comience, / que es del gran Lope de Rueda, / impreso por Timoneda, / que en vejez al tiempo vence". En los vv. 2189-2123 se copian una treintena de versos de un coloquio que se creía era *Gila*, que se daba por perdido y del que ha aparecido un ejemplar.[118] Pero en él no se hallan los versos que cita Cervantes.

La entretenida

---

viudo, La elección de los alcaldes de Daganzo, El viejo celoso, y *La guarda cuidadosa* cito Id., *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid, Castalia, 1971, página y verso.

[114] Véase M. Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Castalia, 1982, p. 75.

[115] Véase, *ibidem*, p. 233.

[116] Véase, *ibidem*, p. 176.

[117] Cf. G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 53.

[118] Véase *Tres coloquios pastoriles* de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567), ed. P. Cátedra, Lengua, San Millán de la Cogolla, 2006.

566, 788-807: "Plega a Dios, humilde paje". Es remedo paródico del romance de *La jura de Santa Gadea* del romancero del Cid.[119]

609, 2319: "Madre la mi madre". Es canción popular que se incluye también en *El celoso extremeño*.

Pedro de Urdemalas

714, 2980: "Bailan las gitanas, / míralas el rey, / la reina con celos / mándalas prender". La incluye Cervantes "por ser nueva la canción" (v. 3004).

El rufián viudo

La mitad de la obra es una glosa entremesil a las jácaras de Escarramán de Quevedo (1611-1612).

97, 326 y 98-100: "*Ya salió de las gurapas*", que incluye completa.[120]

*La elección de l*os *alcaldes de Daganzo*

108, 85-86: "Del antiguo y famoso perro de Alba / sin que falte copla; sin que letra falte." Véase la estupenda nota de Asensio.

122, 301-304: "Pisaré yo el polvico". Canción que dio nombre al baile del polvillo. Cervantes lo vuelve a citar en *El vizcaíno fingido* y en *La gitanilla.*

La guarda cuidadosa

138, 4: "y más sobre tan dulces prendas, por mi mal halladas". Es el famoso v. 1 del *Soneto* X de Garcilaso.[121]

138, 1-4: "Sacristán de mi vida". Remedo de una famosa seguilla: "Al entrar en la iglesia / dije: Aleluya, / sacristán de mi vida / soy toda tuya."

El viejo celoso

---

[119] Véase J. Escobar, *Historia y romancero del Cid (Lisboa, 1605)*, ed. estudio bibliográfico e índices por A. Rodríguez-Moñino. Introducción por A. L.-F. Askins, Madrid, Castalia, 1973, pp. 165-166.

[120] Véase F. de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa*, cit., pp. 1199-1207.

[121] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 25.

205, n. 5: “Señor Gómez Arias”. Era una famosísima canción. Véase la nota de Asensio.

8. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda (1617)*

Los trabajos de Persiles y Sigismunda fue obra póstuma de Cervantes que había comenzado a escribir, probablemente, hacia 1600, como se deduce de unas observaciones del canónigo en el capítulo 47 de la *Primera Parte* del *Quijote.* Era obra en la que el autor había puesto su mayor empeño y la que consideraba su novela cumbre. Y tuvo gran éxito. En realidad, se trataba de la primera auténtica novela de las llamadas bizantinas – de Tacio y Heliodoro – en lengua vulgar tras la fama de la *Argenis* de Barclay en latín. Fue también en este género “primer inventor”, tras la híbrida narración de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega. Las citas son escasas y, en general, de su amado Garcilaso.[122]

Dedicatoria, 107: “Puesto ya el pie en el estribo”. Esta quintilla, que se glosa a finales del siglo XVI, es, desde luego, antigua, pues Cervantes alude a ellas como “coplas antiguas que fueron en su tiempo tan celebradas”.

II, 17, 391: “puso el remedio en sus pies y sus esperanzas” y “Amanecía en esto el alba”. Son los vv. 416-419 y 323 del libro IV de la *Eneida* en la traducción de Hernández de Velasco.[123]

II, 21, 418: “yedra de vuestro muro, olmo de vuestra yedra”. Recuerdo de Garcilaso (*Égloga* I, vv. 135-136): “viendo mi amada yedra, / de mí arrancada, en otro muro asida”.[124]

[122] Cito M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997, libro, capítulo y página.

[123] Véase Virgilius, *Los doze libros dela Eneida... Traduzida en octava rima y verso castellano*, cit., p. 184 y p. 179.

[124] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 127.

III, 3, 4: "se acortó mi vestido y creció mi infamia". Recuerda el romance viejo de la infanta y el hijo del rey de Francia: "que me crece la barriga / y se me acorta el vestir".[125]

III, 8, 507: "Aquí dio fin a su cantar Salicio". Se trata del v. 225 de la *Égloga* I de Garcilaso.[126]

III, 21, 628: "La mañana de San Juan". Es el primer verso de un celebre romance de Abindarráez, que musicó Diego Pisador.[127]

9. *Conclusión*

Fue Cervantes un lector maravilloso, desde niño. En los últimos años se interesó por las jácaras de Quevedo, a quien, al parecer, apreciaba bastante. Pero él siguió fiel a sus primeras lecturas. Él se formó con el *Cancionero General*, con los *Romanceros* y, sobre todo, con Garcilaso, su poeta predilecto. Sorprende que sus fuentes sean exiguas. Garcilaso es, con enorme diferencia, su mundo poético. Acudió también al romancero – para el *Quijote*, sobre todo – y en los últimos años a la poesía popular. Huellas hay de sus lecturas de la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco (1552) que debió leer de niño. Algún poema del *Cancionero General*, y algunos pocos amigos, como Laýnez y Figueroa, protagonistas de *La Galatea*. Leyó, desde luego todo, y, en especial, los libros de caballerías, la novela pastoril, los libros de pastores. Y la picaresca y la bizantina. No trato de esas grandes ramas. Me he limitado aquí a las fuentes directas que cita o alude en sus textos. Laboriosa labor, porque Cervantes escribió mucho, y bien.

---

[125] A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. X, p. 153 b (n. 307).

[126] Véase G. de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, cit., p. 131.

[127] Véase n. 23.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre 2013 / December 2013

JOSÉ MONTERO REGUERA

CERVANTES, ROBADOR DE PALABRAS. UNA PEQUEÑA BIBLIOGRAFÍA

1. *Libros y lecturas de Cervantes*

Baker, Edward, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.

Chevalier, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

Eisenberg, Daniel, *Who Read the Romances of Chivalry?*, en "Kentucky Romance Quarterly", XX, 1973, pp. 209-233.

Id., *Did Cervantes have a Library?*, en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, Editor J. S. Mitelich, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 93-106.

Id., *La biblioteca de Cervantes*, en *Studia in Honorem Profesor Martín de Riquer*, Barcelona, Cuaderns Cremá, 1987, vol. II, pp. 271-328.

Infantes, Víctor, *La librería de Don Quijote y los libros de Cervantes (I, 6)*, en *"Por discreto y por amigo". Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 79-92.

Lerner, Isaías, *Lecturas de Cervantes*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

López Estrada, Francisco, *La función de la biblioteca en el "Quijote"*, en *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 183-200.

Márquez Villanueva, Francisco, *Erasmo y Cervantes una vez más*, en Id., *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 59-77.

Montero Reguera, José, *Libros y lecturas de un hidalgo*, en *El "Quijote", libro abierto*, coordinado por M. Á. Lozano Marco, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 67-87 (reimpreso en Id., *Materiales del "Quijote": La forja de un novelista*, Vigo, Universidad de Vigo, 2006, pp. 67-80).

Riquer, Martín, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003.

2. *El "Quijote", un libro de libros*

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes* [1925], Nueva edición ampliada con notas del autor y de J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Noguer, 1972.

Jauralde Pou, Pablo, *Producción y transmisión de la obra literaria en el "Quijote"*, en "Anales Cervantinos" , XXI, 1983, pp. 23-50.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del "Quijote"* [1905], en Id., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, 1947, vol. I, pp. 323-356.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del "Quijote"* [1914], Madrid, Revista de Occidente, 1958[5].

Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes* [1966], Madrid, Taurus, 1989[3].

Id., *Introducción al "Quijote"*, Barcelona, Crítica, 1990.

3. *Libros de caballerías*

Cacho Blecua, Juan Manuel, *La iniciación caballeresca de don Quijote*, en "Philologia hispalensis", 18, 2004, pp. 21-48.

Id., *El "Quijote" y los libros de caballerías*, en *Don Quijote en el campus: tesoros complutenses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 93-120.

De la literatura caballeresca al "Quijote", coordinador J. M. Cacho Blecua, edición al cuidado de A. C. Bueno Serrano, P. Esteban Erlés y K. Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.

"El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha" de Alonso Fernández de Avellaneda, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Gilman, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.

Lucía Megías, José Manuel, *Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del "Quijote": De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín*, en "Edad de Oro", XXI, 2002, pp. 499-540.

Id., *De los libros de caballerías manuscritos al "Quijote"*, Madrid, Sial, 2004.

Id., *"Don Quijote", el mejor libro de caballerías jamás escrito*, en "Edad de Oro", XXV, 2006, pp. 359-370.

Marín Pina, Carmen, *Don Quijote, caballero*, en *Los rostros de don Quijote. IV centenario de la publicación de la Primera Parte*, coordinado por A. Egido, Zaragoza, Ibercaja, 2004, pp. 53-71.

4. *Cervantes ante la tradición*

Auerbach, Erich, *Mimesis. La represantacion de la realidad en la literatura occidental* [1942], traducción al español de I. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Chevalier, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

De Armas, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Id., *Ovid in the Age of Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea", "El Quijote" y "El Persiles"*, Barcelona, PPU, 1994.

Marasso, Arturo, *Cervantes. La invención del "Quijote"*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1954.

Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

Id., *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Montero Reguera, José, *Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del "Quijote" al "Persiles"*, en "Edad de Oro", XIV, 1996, pp. 87-109.

Id., *Miguel de Cervantes: el Ovidio español*, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. de I.

Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse – Pamplona, GRISO – LEMSO, 1996, vol. III, pp. 327-334.

Id., *El "Quijote" y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de estudios Cervantinos, 1997.

Id., *"Entre tantos adioses": una nota sobre la despedida cervantina del "Persiles"*, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1/5 de septiembre de 2003)*, ed. de A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, pp. 721-735.

Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Castalia, 1997.

Id., *En busca del "Quijote" desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Rico, Francisco, *"Metafísico estáis" (y el sentido de los clásicos)*, en "Boletin de la Real Academia Española", 77, 271, mayo-agosto 1997, pp. 141-164 (reimpreso en Id., *Tiempos del "Quijote"*, Barcelona, Acantilado, 2012, pp. 209-243).

Schevill, Rudolph, *Ovide and the Renascence in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913.

Schwartz Lerner, Lía, *Entre Aristóteles y Cicerón: ética y retórica en el "Quijote"*, en "Edad de Oro", 25, 2006, pp. 559-580.

Id., *Cervantes, lector de Jenofonte, y las "Obras de Xenophonte" traducidas por Diego Gracián*, en "RILCE: Revista de filología hispánica", 26, 1, 2010, pp. 202-213.

5. *Cervantes y la poesía*

Blecua, José Manuel, *Garcilaso y Cervantes*, en *Homenaje a Cervantes*, Cuadernos de Ínsula, Madrid, Ínsula, 1947, pp. 141-150.

Canavaggio, Jean, *Garcilaso en Cervantes: "¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!"*, en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, ed. de B. Dutton y V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1994, pp. 33-42.

Lapesa, Rafael, *Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes* [1962-1965], en Id., *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 219-241.

Lara Garrido, José, *Sonetos epicédicos en homenaje del "Divino" Herrera. El rastro tenue de una fama póstuma*, en Id., *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 111-147.

Id., *Cervantes en un soneto, o el prodigio de la mirada marginal*, en *4 siglos os contemplan. Cervantes y el "Quijote"*, ed. de F. J. Blasco Pascual e. a., Asociacion de Profesores de Español "Francisco de Quevedo", IUCE – Eneida, Madrid, 2006, pp. 61-78.

Laskier Martín, Adrienne, *El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto*, en "Anales Cervantinos", 23, 1985, pp. 213-219.

Montero Reguera, José, *El primer garcilasista*, en *500 años de Garcilaso de la Vega*, Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2001, dirección electrónica http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso.

Id., *"Poeta ilustre, o al menos magnifico". Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el "Quijote"*, en "Anales Cervantinos", 36, 2004, pp. 37-56.

Id., *Poesías para un poeta*, en *XVIII Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2008, pp. 265-299.

Id., *Heterodoxias poéticas cervantinas. Prolegómenos para una edición crítica de la poesía cervantina*, en *Ortodoxia y heterodoxia*

cervantinas, ed. de C. Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 245-271.

Navarro, Alberto, *Cervantes y fray Luis de León*, en "Anales Cervantinos", 10, 1971, pp. 3-14.

Pérez Cuenca, Isabel, *Quevedo en revisión con su contemporáneos. El caso de Cervantes*, en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de A. J. Close, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 509-514.

Rey Hazas, Antonio, *Poética de la libertad y otras cuestiones cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.

Id., *Sobre Quevedo y Cervantes*, en "La Perinola. Revista de investigación quevediana", 12, 2008, pp. 201-30.

Rivers, Elías L., *Cervantes y Garcilaso*, en *Homenaje a José Manuel Blecua, ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, ed. de D. Alonso, Madrid, Gredos, 1983, pp. 565-570.

Salazar Rincón, Javier, *Fray Luis de León y Cervantes*, Madrid, Ínsula, 1980.

6. *La literatura italiana*

Cervantes en Italia. *Actas del X coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, ed. de A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001.

Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1966.

La nouvelle romane (Italia - France - España), Sous la rédaction de J. L. Alonso Hernández, M. Gosman et R. Rinaldi, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1993.

Manero Sorolla, Maria Pilar, *Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante*, en *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 755-779.

Ruta, Caterina, *Memoria del "Quijote"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Segre, Cesare, *Cuatros siglos del "Quijote": Cervantes heredero de Ariosto*, en "Boletín de la Real Academia Española", 85, 291-292, 2005, pp. 585-592.

7. *Cervantes a través de los siglos*

Abreu, Maria Fernanda de, *Cervantes no romantismo português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997[2].

Antología de la crítica sobre el "Quijote", recopilación de J. Montero Reguera, dirección electrónica http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/default.htm

Bagnó, Vsevolod, *El "Quijote" vivido por los rusos*, Madrid, CSIC, 1995.

Banco de imágenes del "Quijote" (1605-1915), Director J. M. Lucía Megías, dirección electrónica http://www.qbi2005/

Bardon, Maurice, *El "Quijote" en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Estudio introductorio de F. Étienvre, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010.

Close, Anthony J., *La concepción romántica del "Quijote"*, Barcelona, Crítica, 2005.

Canavaggio, Jean, *"Don Quijote", del libro al mito*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

Cervantes y el ámbito anglosajón, ed. de D. Martínez Torrón y B. Dietz, Madrid, Sial / Trivium, 2005.

Cuatrocientos años de "Don Quijote" por el mundo, ed. de G. Armero, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales – TF Editores, 2005.

"Don Quijote", cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2009.

"Don Quijote de la Mancha" en el cine, página académica de E. Martínez-Salanova Sánchez, Universidad de Huelva, dirección electrónica www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/donquijote.

"Don Quijote" en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX, coordinador I. Arellano, Madrid, Visor, 2007.

"Don Quijote" en su periplo universal. Aspectos de recepción internacional de la novela cervantina, coordinador H. Ch. Hagedorn, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2011.

"Don Quijote" por tierras extranjeras. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina, coordinador H. Ch. Hagedorn, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

El "Quijote", Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2001, dirección electrónica http://cvc.cervantes.es/quijote/

El "Quijote" desde América, ed. de G. Illades y J. Iffland, México, Benemérita Universidad de Puebla y El Colegio de México, 2006.

El "Quijote" en América, ed. de F. Schmidt-Welle e I. Simsom, Amsterdam – New York, Rodopi, 2010.

El "Quijote" y la música, Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2005, dirección electrónica http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica

Gilman, Stephen, *The Novel According to Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1986 (traducción al español *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

Gran enciclopedia cervantina, Director C. Alvar, Coordinadores M. Alvar Ezquerra y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos – Castalia, 2005-2011 (VIII vols. publicados hasta la fecha).

Jurado Santos, Agapita, *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII)*, Kassel, Editorial Reichenberger, 2005.

Lecturas españolas del Quixote, Prólogo de F. Rico, Selección de J. Montero Reguera, Toledo, Empresa Pública don Quijote de la Mancha, 2005.

Montero Reguera, José, *El "Quijote" durante cuatro siglos*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2005.

Id., *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.

Pano Alamán, Ana y Vercher García, Enrique José, *Avatares del "Quijote" en Europa*, Madrid, Cátedra, 2010.

Randall, Dale B. J. y Boswell, Jackson C., *Cervantes in Seventeenth Century England. The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Rico, Francisco, *Tiempos del "Quijote"*, cit..

Rivero Iglesias, Carmen, *La recepción e interpretación del "Quijote" en la Alemania del siglo XVIII*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento de Argamasilla de Alba, 2010.

Strosetzki, Christoph, *Alemania*, en *Gran enciclopedia cervantina*, cit., vol. I, 2005, pp. 304-322.

USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos, ed. de G. Dopico Black y F. Layna Ranz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Ediciones Polifemo, 2009.

Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las "Novelas ejemplares" de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Valero Juan, Eva Maria, *Tras las huellas del "Quijote" en la América virreinal*, Roma, Bulzoni, 2010.

Villanueva, Darío, *El "Quijote" antes del cinema*. *Discurso de ingreso en la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 2008.

Copyright © 2013

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies