

*El «Quijote» de 1615. Dobleces, inversiones,  
paradojas, desbordamientos e imposibles*



Editado por :

Antonio Cortijo Ocaña  
Gustavo Illades Aguiar  
Francisco Ramírez Santacruz

Publications of *eHumanista*  
Santa Barbara, University of California, 2016



PUBLICATIONS OF



*El «Quijote» de 1615. Dobleces, inversiones,  
paradojas, desbordamientos e imposibles*

Publications of *eHumanista*

Directors

Antonio Cortijo Ocaña (University of California)  
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense, Madrid)

*EDITORIAL BOARD*

Carlos Alvar Ezquerro  
Gregory Andrachuck  
Ignacio Arellano  
Julia Butinyà  
Pedro M. Cátedra García  
Adelaida Cortijo Ocaña  
Ottavio Di Camillo  
Frank Domínguez  
Aurora Egido  
Paola Elia  
Charles B. Faulhaber  
Leonardo Funes  
Fernando Gómez Redondo  
Enrique García Santo-Tomás  
Teresa Jiménez Calvente  
Jeremy N. H. Lawrance  
José Manuel Lucía Mejías  
José María Maestre Maestre  
Georges Martin  
Vicent Martines  
Ignacio Navarrete  
José Manuel Pedrosa  
Sara Poot Herrera  
Francisco Márquez Villanueva (†)  
Elena del Río Parra  
Nicasio Salvador Miguel  
Hernán Sánchez Martínez de Pinillos  
Pedro Sánchez-Prieto Borja  
Julian Weiss

*El «Quijote» de 1615. Dobleces, inversiones,  
paradojas, desbordamientos e imposibles*



Publications of *eHumanista*  
University of California, Santa Barbara

copyright © by eHumanista



For information, please visit *eHumanista* ([www.ehumanista.ucsb.edu](http://www.ehumanista.ucsb.edu))

First Edition: 2016  
ISSN: 1540-5877

## ÍNDICE

### Introducción

### Geografías

- Cartografías imaginarias en *Don Quijote* (Mercedes Alcalá-Galán).....11  
Italia entre las páginas del *Quijote*, II (Patrizia Botta).....32

### Religiones

- En torno a la narración paradójica o las paradojas de la conversión en el *Quijote* de 1615:  
los casos del morisco Ricote y de Alonso Quijano, el Bueno (Ruth Fine).....50  
Locura y religión quijotesca o la doble ejemplaridad del libro (*Quijote* I y II)  
(Gustavo Illades).....62

### Personajes y discurso

- Don Quijote y su semejante (Antonio Cortijo Ocaña).....74  
“El verdadero Sancho Panza soy yo:” Cervantes en el espejo  
(Francisco Ramírez Santacruz).....87  
Claudia Jerónima y los límites del marco narrativo cervantino en la Segunda Parte  
de *Don Quijote* (A. Robert Lauer).....98  
La aventura de contar en el *Quijote*: textos y paratextos (Michel Moner).....110

### Muerte del protagonista

- Del anticlímax y sus virtudes en el *Quijote* de 1615 (la muerte parentética)  
(Steven Hutchinson).....120  
“El espantajo y el coco del mundo:” la risible muerte de don Quijote (James Iffland).....132

## Introducción

Un grupo de cervantistas de diversos países cerramos con el presente libro el ciclo de celebraciones “desde América” del cuarto centenario del *Quijote* de 1605 y 1615. Cuatro simposios internacionales (Puebla y Boston, 2005, Arequipa y Boston, 2015), un congreso internacional (Puebla, 2015) y tres libros colectivos: *El «Quijote» desde América* (2006), *El «Quijote» desde América (segunda parte)* (2016) y este volumen son nuestro testimonio de gratitud a Cervantes y su obra maestra. Vale la pena aclarar que las publicaciones mencionadas no son actas de los encuentros realizados, todos con invitación expresa, sino versiones decantadas de un diálogo transcurrido a lo largo de una década. En los resúmenes bibliográficos hay huellas de dicho diálogo, cuya tercera parte ahora se abre a los lectores.

Antes de comentar cada uno de los estudios que la integran, agradezco en nombre de los autores y del mío propio a Antonio Cortijo el haber hecho posible en todos sus aspectos la presente publicación con la generosidad que le caracteriza.

El libro abre con la vasta perspectiva de las geografías en el *Quijote*. En primer lugar, la más abarcadora, la cartográfica, que aborda Mercedes Alcalá Galán. Ilustrado con espléndidos mapas, pinturas al óleo y otras imágenes, su estudio sitúa al *Quijote* en las coordenadas de la emergente conciencia cartográfica europea. Por aquellos años la proliferación de mapas, al representar simbólica y bidimensionalmente el espacio físico, hizo factible fijarlo, memorizarlo, poseerlo e imaginarlo, todo lo cual modificó la percepción del individuo en el mundo. A ello responde Cervantes con una cartografía narrada que desestabiliza el espacio geográfico a través de distintos procedimientos: distorsiones, incongruencias deliberadas, rupturas de la escala y la proporción, en fin, mezclas imposibles de lo real con lo fantástico que se resuelven en la abolición de toda lógica. Alcalá observa dichos procedimientos en episodios de ambos tomos del libro, sobre todo en los del segundo (la cueva de Montesinos, el barco encantado, Clavileño, la ínsula Barataria), donde la desestabilización geográfica, indisociable del efecto cómico, tiende a profundizarse. Asimismo, la autora nos propone que la geografía de la novela es parte sustancial de lo que denomina “poética de la incoherencia” del *Quijote*.

Patrizia Botta delinea una geografía menos dilatada y más estable. Pasamos así del vértigo espacial a la certidumbre del referente (Italia, sus ciudades, arquitectura, usos lingüísticos, gastronomía) y del mundo intratextual a múltiples intersecciones entre la biografía y la escritura cervantinas. Luego de recordarnos las peripecias de Cervantes en Italia, Botta desgrana en ambas partes del *Quijote* las alusiones a este país y su cultura, producto de la experiencia directa del autor. Pero es en el tomo de 1615 donde se diseminan y multiplican las referencias, desde los paratextos preliminares hasta los capítulos finales. El recorrido nos muestra una galería de ciudades y edificaciones, la inserción de proverbios que evocan a estas, diálogos salpicados de bilingüismo italo-español, así como remembranzas de célebres platos regionales. A cada paso Botta glosa el mundo itálico y lo traduce al hispánico. El Cervantes que retrata es un anciano memorioso y nostálgico de Italia, de su lengua y sobre todo de Roma, su primera residencia, cuyos monumentos describe con la mirada remota del joven soldado.

La segunda sección de estudios transita de la geografía a la cultura, específicamente a una de sus manifestaciones más arraigadas en la España aurisecular, la religión. Ruth Fine analiza la paradoja de la conversión en dos pasajes del *Quijote* de 1615: en el parlamento de Ricote y en el buen morir del protagonista como cristiano observante y piadoso. La paradoja se manifiesta en la construcción del discurso del morisco tanto como en los efectos históricos de la conversión religiosa, toda vez que la “condición conversa” implicó una identidad conflictiva, un híbrido bajo sospecha sometido a continua anulación. Se trata aquí de una proyección imaginaria del grupo cristiano hegemónico sobre el sujeto individual, es decir, de una construcción cultural que generó el imposible de ser converso sincero, judío o musulmán sin poder serlo para el otro (la mayoría). De su lado, la conversión de don Quijote implica la

paradoja de renegar de la caballería andante. Así, el contraste entre ambos procesos, uno forzado, el de Ricote, y otro voluntario y aun voluntarista, deviene una profunda ironía solo descodificable por el lector entendido. La perspectiva de Fine nos induce a leer la novela como un sistema de conversiones necesariamente paradójicas.

Gustavo Illades Aguiar advierte que los estudios sobre la filiación religiosa de Cervantes y su obra son no solo divergentes, sino irreconciliables algunos de ellos. Por ello elige interrogar la religiosidad *de* don Quijote, la cual se muestra una y otra vez indisociable de su locura. Provocada por la técnica de lectura que utiliza el hidalgo manchego (la *lectio divina* practicada por los monjes medievales), la falta de juicio de don Quijote consiste en imitar a Amadís como si de un santo se tratara. El subtexto del personaje lo provee Ignacio de Loyola, quien parece haber leído ficciones caballerescas y libros devotos mediante la *lectio divina*. En el último capítulo de la obra se presentan diversos indicios que apuntan hacia un mismo hecho: el protagonista muere irremediamente loco, salvo que su insania se expresa a la hora de morir en el deseo de entregarse a la lectura (mimética) de libros devotos. Illades nos propone que por esta vía emerge a la superficie textual la ejemplaridad implícita del libro, ahora solidaria de la ejemplaridad explícita: convertir a los lectores crédulos de novelas de caballerías y a los creyentes crédulos de la España postridentina en lectores y creyentes críticos.

La tercera sección del volumen es la más amplia y está dedicada a los personajes y marcos narrativos. Antonio Cortijo Ocaña estudia a don Quijote desde una perspectiva filosófica en diálogo con las ideas de Heráclito, Aristóteles, Gracián, Jung, Unamuno, Zambrano. Si cada cosa de la naturaleza produce su semejante, don Quijote lo hace desde una identidad paradójica: ‘yo soy y no soy, soy yo y soy otro.’ Esta autoconcepción termina por desbordar la preceptiva aristotélica, la de Gracián sobre el juicio paradójico, los dogmas contrarreformistas y la oposición apariencia/verdad típica del Barroco. La dinámica del personaje (un loco que quiere ser cuerdo) se reproduce en la del género (una ficción que aspira a ser historia), actualizando así la dualidad monista, la complejidad dialéctica, la ambigüedad y ambivalencia del mundo en el *Quijote*. Y dado que Cervantes usa la ironía para encubrir una paradoja fundamental (los disparates del loco muestran veladas discreciones a la vez que la mezcla de lo humano con lo divino produce una clara reflexión sobre la realidad humana), el lector crítico ha de tomar para sí, a ello nos invita Cortijo, el doble *entendere* de la novela, sus dos lenguajes, aparente uno, escondido el otro.

Francisco Ramírez Santacruz orienta su análisis hacia el discurso autobiográfico de Sancho Panza bajo la hipótesis de que sirvió para liberar el discurso-*yo* de Cervantes, que empieza a despuntar en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Luego de una rigurosa identificación de marcas textuales que inician llamativamente en las décimas “Del donoso poeta entreverado a Sancho Panza y Rocinante,” Ramírez propone al escudero como el autobiógrafo por excelencia entre los personajes del libro a partir del décimo capítulo de la Segunda Parte. Conformado por autorretratos, notas retrospectivas, recuerdos de infancia, cartas, revelaciones íntimas y otras estrategias de autorrepresentación, el discurso de Sancho es el único con el que cuenta el lector para acceder a su biografía. Con base en este material, Ramírez Santacruz infiere la relación especular Sancho-Cervantes en diversidad de temas: desdicha y fracaso, sueños compensatorios y fuga hacia la ficción, loa al ingenio propio, la busca de la fama, el autorretrato y el vino, así como la disputa ‘yo *versus* Avellaneda.’ El estudio se cierra con una imagen cómico-seria en la que se funden personaje y autor.

A. Robert Lauer estudia el caso de Claudia Jerónima, personaje escueto y fugaz que irrumpe en el capítulo 60 del segundo tomo y que ha sido visto por la crítica como esencialmente violento. Luego de descifrar la paralipsis con la cual abre el marco narrativo, Lauer muestra el carácter irónico, las aporías y pretericiones del episodio. Diríase que haciendo suyo el “paradigma indiciario” de la microhistoria italiana, sigue la pista a sutiles marcas textuales en el contexto histórico (el bandolerismo en Cataluña), canónico (la reglamentación del

matrimonio antes y después del Concilio de Trento) y literario del *Quijote* (el Romancero, la narrativa barroca cortesana). Después, la diseminación de marcas es observada intratextualmente en los dos tomos del libro, sea en las analogías de Claudia Jerónima con otros personajes femeninos, sea en las correspondencias entre parejas inmersas en nupcias desafiantes. Por último, los episodios de Claudia y Roque Guinart se presentan como bipartitos y contradictorios, reflejo especular uno del otro, de donde se sigue la imagen invertida de los personajes. Así, Lauer nos incita a mirar en el héroe bandolero un asesino y en la violenta homicida una heroína del honor.

Michel Moner cierra esta sección y en cierta forma la enmarca retrospectivamente, puesto que identifica y clasifica las circunstancias de enunciación de los relatos “orales” intercalados en ambas partes del *Quijote*. A dichas circunstancias Moner las llama “paratextos intradieгéticos,” los cuales controlan la recepción de los lectores y a veces se desbordan en los propios relatos, generando así una confusión deliberada entre el texto y su glosa. Ahora bien, unos paratextos aumentan la empatía de los receptores mientras que otros la interrumpen. Los primeros se manifiestan en situaciones precarias de enunciación o allí donde se presenta un peligro (por ejemplo, en el episodio de Claudia Jerónima, cuya paralipsis vendría a ser un paratexto) o cuando la oscuridad envuelve al relato. A su vez, los paratextos que interrumpen la empatía tienden a despertar la conciencia crítica del lector justo cuando se desautoriza a señalados géneros novelescos: el pastoril, la novela italiana y la de caballerías. Moner extiende su análisis a las *Novelas ejemplares* y al *Persiles*, obras cuyas portadas, nos dice, comparten con las de los dos *Quijotes* un mismo emblema, la figura de la oscuridad, y una misma divisa o paratexto extradiegético, *Spero lucem post tenebras*.

El volumen finaliza con dos estudios sobre el último capítulo del *Quijote* y, en específico, sobre la muerte del protagonista. Steven Hutchinson dirige nuestra atención hacia los *non sequiturs* de Alonso Quijano, los silencios, saltos inconexos, cambios abruptos de tono o registro y ocurrencias caprichosas que se suceden en los párrafos finales de la obra. Todo ocurre como si la extinción del personaje, fragmentado en tres avatares, cediera el primer plano a la conclusión de la propia aventura artística. De ahí la muerte anticlimática de Alonso Quijano, una muerte enunciada literalmente entre paréntesis, al lado de otros asuntos de mayor monta, según el minucioso cotejo que Hutchinson hace entre la *editio princeps* y las ediciones modernas del *Quijote* de 1615. Narrados mediante pinceladas rápidas, el escaso luto, la ausencia de exequias, el nulo dramatismo crean un efecto casi aéreo que se eleva hasta una poética de la disolución. Todo ello permite a Cervantes, incluso *post mortem*, afirmar su propósito: que ningún futuro Avellaneda robe y distorsione sus personajes, pues lo que más le preocupaba era la vida del libro. El estudio se cierra con imágenes de los últimos párrafos de la primera edición, los cuales, así analizados, nos mueven a imaginar “muy de otra manera” la muerte de Alonso Quijano.

James Iffland descifra el epitafio que Sansón Carrasco dedica a don Quijote, con lo cual la narración anticlimática de su muerte deriva en carcajadas. Militante de la corriente anglosajona que entiende el *Quijote* como un “*funny book*,” Iffland rompe una lanza más contra la interpretación romántica y postromántica del protagonista utilizando la teoría de Bajtín acerca del carnaval y la literatura carnavalizada. Asimismo, recurre a las investigaciones de Propp para indicar la función ritual de la risa sardónica (resucitar a los muertos) y esclarece etimologías y usos léxicos (*carrasco*, *espantajo*, *coco*) que desvelan la comicidad del cierre de la obra. Gracias al epitafio tantas veces ignorado o demeritado por los críticos, el “fracaso” de la utopía caballeresca se convierte en resurrección, en regeneración incesante de don Quijote porque su deceso genera risa vitalista en vez de dolor estéril. Al mismo tiempo, el bachiller muestra un nuevo talante: ese gran socarrón, carirredondo, de nariz chata, boca dilatada y muy buen entendimiento se nos presenta ahora como *verdugo* del caballero andante, a quien por juego de



inversiones carnales devuelven la vida a través de unos versos que propiciaron el brote de la novela moderna.

En suma, las páginas que siguen despliegan diversas perspectivas sobre el tomo de 1615, algunas convergentes, otras complementarias y otras más divergentes. Así, la poética del *Quijote* se presenta bajo la divisa *Spero lucem post tenebras* o cifrada en la paradoja, la incoherencia, la disolución o la risa. De ahí los dobles lenguajes y propósitos de la obra, el conjunto de conversiones de toda índole, la geografía de espacios imposibles, el caleidoscopio de historias, glosas y marcos narrativos desbordados, la galería de personajes en trance de metamorfosis e inversiones, esto es, un complejo sistema de recursos cervantinos destinado a la formación del lector crítico. Tratándose de don Quijote las interpretaciones divergen: ¿es la suya una identidad paradójica o está fragmentada en tres avatares sucesivos?, ¿finaliza su vida como buen cristiano o lo hace dominado por una locura irremediable cuya causa se halla en la técnica de lectura que utiliza? En cuanto a la muerte del protagonista, esta ocurre entre paréntesis, se muestra anticlimática y mueve a risa. También se proyecta nueva luz sobre otros personajes y su autor: Claudia Jerónima deviene heroína del honor, Roque Guinart, asesino y Sansón Carrasco, verdugo-resucitador. Autobiógrafo por excelencia del *Quijote* de 1615, Sancho Panza hace las veces de espejo a través del cual surge y evoluciona el discurso-*yo* de Cervantes, anciano próximo a la muerte que evoca nostálgico los días de juventud en Italia y el esplendor de Roma.

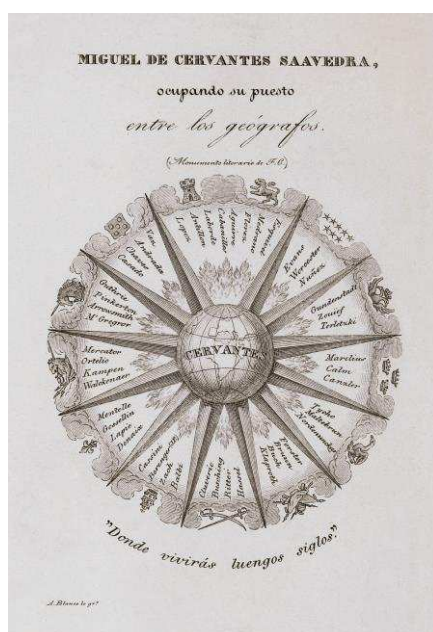
Gustavo Illades

## *Geografías*

## Cartografías imaginarias en *Don Quijote*

Mercedes Alcalá-Galán  
(University of Wisconsin–Madison)

Mucho se ha escrito sobre los aspectos geográficos del *Quijote*: sin ir más lejos, la Biblioteca Nacional de España inauguró una exposición en verano del 2005 con el significativo nombre de “Los mapas del *Quijote*.” El catálogo en línea nos descubre que dicha exposición abarcaba principalmente los mapas que señalaban el itinerario de don Quijote y Sancho, amén de un recorrido cartográfico por los lugares en los que se editó la obra hasta el siglo XIX. Además del interés en el tema mostrado por un buen número de trabajos en los últimos años, la crítica cervantina ha destacado siempre el fuerte componente geográfico del *Quijote*. Un ejemplo de esto está en la obra de 1840 del geógrafo Fermín Caballero *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes*, libro que compendia todas las referencias geográficas en la totalidad de la obra cervantina y que demuestra que el espacio geográfico tiene un protagonismo indudable en su obra.



Grabado de A. Blanes para la obra de Fermín Caballero, *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes*.

Así, ya en el prólogo de la primera parte, el supuesto “amigo” le aconseja al autor:

[...] para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréislo luego con otra famosa anotación, poniendo: “El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro, etc. (*DQ I*, prólogo, 15-16)

Esta referencia ya indica cierta declaración de intenciones, pues no sólo la llamada cosmografía tendrá un papel relevante en la obra sino que el espacio geográfico será a menudo representado de forma irónica, desestabilizadora y ambigua.<sup>1</sup> Escrito en la época del desarrollo

<sup>1</sup> David Boruchoff en su seminal artículo “The Three Greatest Inventions of Modern Times” se basa en el criterio de Francis Bacon en *Novum Organum* (1620) que identifica como las invenciones más importantes de los tiempos modernos la imprenta, la brújula y la pólvora. Estas tres grandes invenciones, como Boruchoff arguye, “afforded

de la cartografía y la invención del telescopio, el *Quijote* refleja en sus páginas una especie de vértigo y confusión con respecto a las coordenadas espacio-temporales, tal y como veremos más adelante cuando, por ejemplo, don Quijote calcula que ha cruzado el ecuador después de un viaje de unos pocos minutos en el Ebro y cuando Sancho dice que vio la tierra desde Clavileño como un grano de mostaza y a la gente como nueces, pasaje en el que se da una ruptura de la proporción o escala en clave de humor. Otra desviación radical de los fundamentos de la geografía es la ínsula de Sancho, en pleno interior de Aragón, lejos del mar y fuertemente anclada en el señorío de un noble aragonés. No hay que olvidar que el siglo XVII se ha instalado plenamente en un nuevo orden epistemológico en el que la cartografía hace posible codificar el espacio geográfico mediante una escala que permite una apropiación intelectual del mismo que puede leerse en un mapa, y que la novela cervantina en su orientación espacial es casi una cartografía narrada. Aunque el Mediterráneo se asoma a la novela en el breve viaje a Barcelona, la ínsula de Sancho se rodea de tierra firme. De esta forma, la ínsula de Sancho supone una visión espacial en cierta forma subversiva, estableciendo un espacio más heterotópico que distópico.

Los pasajes del barco encantado y del viaje de Clavileño han sido objeto de análisis en los últimos años desde la historia de la ciencia y los avances tecnológicos de navegación y cartografía. En este sentido son destacables los trabajos de Chad Gasta, Julia Domínguez, Víctor Navarro Brotóns, José Manuel Sánchez Ron, Mariano Esteban Piñeiro y Francisco Tapiador. Otro ángulo desde el que se han estudiado especialmente estos dos pasajes es el de sus implicaciones políticas al interpretarse en relación con la realidad imperial. Con respecto a este enfoque, cabe destacar los trabajos de Diana de Armas, Ricardo Padrón, Simone Pinet, Karl-Ludwig Selig, Miguel Zugasti y Bruce Burningham que demuestra muy convincentemente una relación intertextual entre el pasaje del barco encantado y *Os Lusíadas* de Camoens.<sup>2</sup> Finalmente, un reciente trabajo de Wendell Smith sintetiza de forma exhaustiva estas dos orientaciones, la de la historia de la ciencia y la lectura política.<sup>3</sup>

Estas investigaciones me facilitan el camino hacia lo que quiero explorar, pues creo que ya queda suficientemente establecida y demostrada tanto la importancia de un contexto histórico en el que se dio una verdadera revolución científica y cartográfica como sus implicaciones políticas en el texto. De esta manera, en vez de contemplar una geografía que mira hacia afuera, hacia el mundo, voy a ocuparme de una geografía que mira hacia adentro, hacia la poética del texto y el proyecto artístico y literario del *Quijote*. Borges en su relato “Del rigor de la ciencia” nos habla de un imperio en el que la cartografía alcanzó tal perfección que el mapa de una provincia ocupaba una ciudad y el del imperio una provincia. Prosigue diciendo que con el tiempo estos mapas inmensos no fueron suficientes y “los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del imperio que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él” (2: 847). Para Roland Greene la palabra mundo es un motor semántico que, partiendo de la era de los descubrimientos y la inevitabilidad de un nuevo orden epistemológico esencialmente

---

a practical means to search out, reach, subdue, communicate with, and assimilate the New World beyond the physical and mental boundaries of the Old” (157). En efecto, un texto como el *Quijote* supone un ejercicio de asimilación y de ficcionalización del nuevo orden geográfico.

<sup>2</sup> Bruce Burningham señala el carácter profundamente antiimperial del pasaje del barco encantado: “No puedo pensar en otra narración que disminuya tanto el heroísmo imperial de la «época de descubrimiento» –no puedo imaginar una escena que desviente las velas de los exploradores épicos de Camoens– como este «viaje marítimo» cervantino que termina en un naufragio en el que los “marineros” de esta “nave de los locos” tienen que vadear hacia la tierra donde montan de nuevo sus animales, para así continuar en un viaje excéntrico por las extensiones secas de España” (269).

<sup>3</sup> Para una exploración de la cartografía de la época desde diversas perspectivas, más allá de los estudios literarios, véanse: James Akerman y Robert Karrow, J. B. Harley, Ursula Lamb, Henri Lefebvre, Víctor Navarro Brotóns, Francisca Sanchís, Norman Thrower y David Woodward.

inestable, contribuye a una nueva relación entre el individuo y a una concepción *per se* conflictiva del espacio geográfico que inexorablemente se subjetiviza:

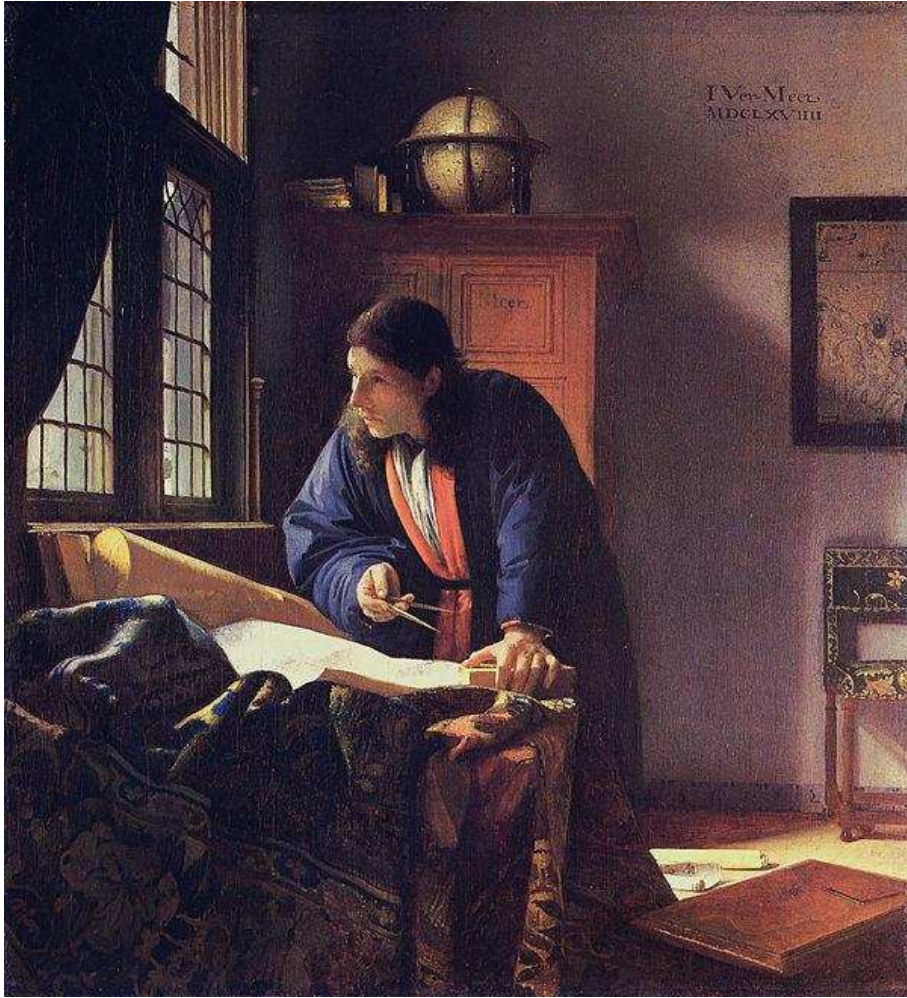
Recalling Vieira's observation that the discovery of new worlds had changed language, how do the several kinds of knowledge – philosophy, legal theory, theology, aesthetics – address the realization that this term no longer names something everyone agrees on, let alone the stable horizon of reality itself? And how do poets, from the early humanists to the artificers of the Baroque, reconceive their roles as not only makers but worldmakers? [...] As I will argue, world is a semantic engine. The parts of the engine entail a scheme of imagined properties that are combined to make new figures for the nature of the world, including two (the “global I” and the world as island). (149)

Me gustaría acercarme al *Quijote* considerándolo como una cartografía narrada en la que de forma inquietante podría decirse que, tal y como en el imperio borgiano, el mapa sí es el territorio, la narración se torna en una superficie en la que se inscribe una geografía desestabilizadora y abierta al abismo ontológico, y la visión del espacio se complica y desvirtúa en un juego de distorsiones, incongruencias deliberadas, ruptura de la escala o proporciones, mezclas imposibles entre lo real y fantástico y anulación de toda lógica geográfica como en el caso de la ínsula situada tierra adentro. Todo esto, más allá de la comicidad evidente del texto, contribuye a lo que he dado en llamar “poética de lo incompatible” al analizar las inconsistencias irresolubles de Cide Hamete y la imposibilidad del abismo que se da entre lo histórico y lo presente en su narración como primer autor en un estudio sobre esta figura:

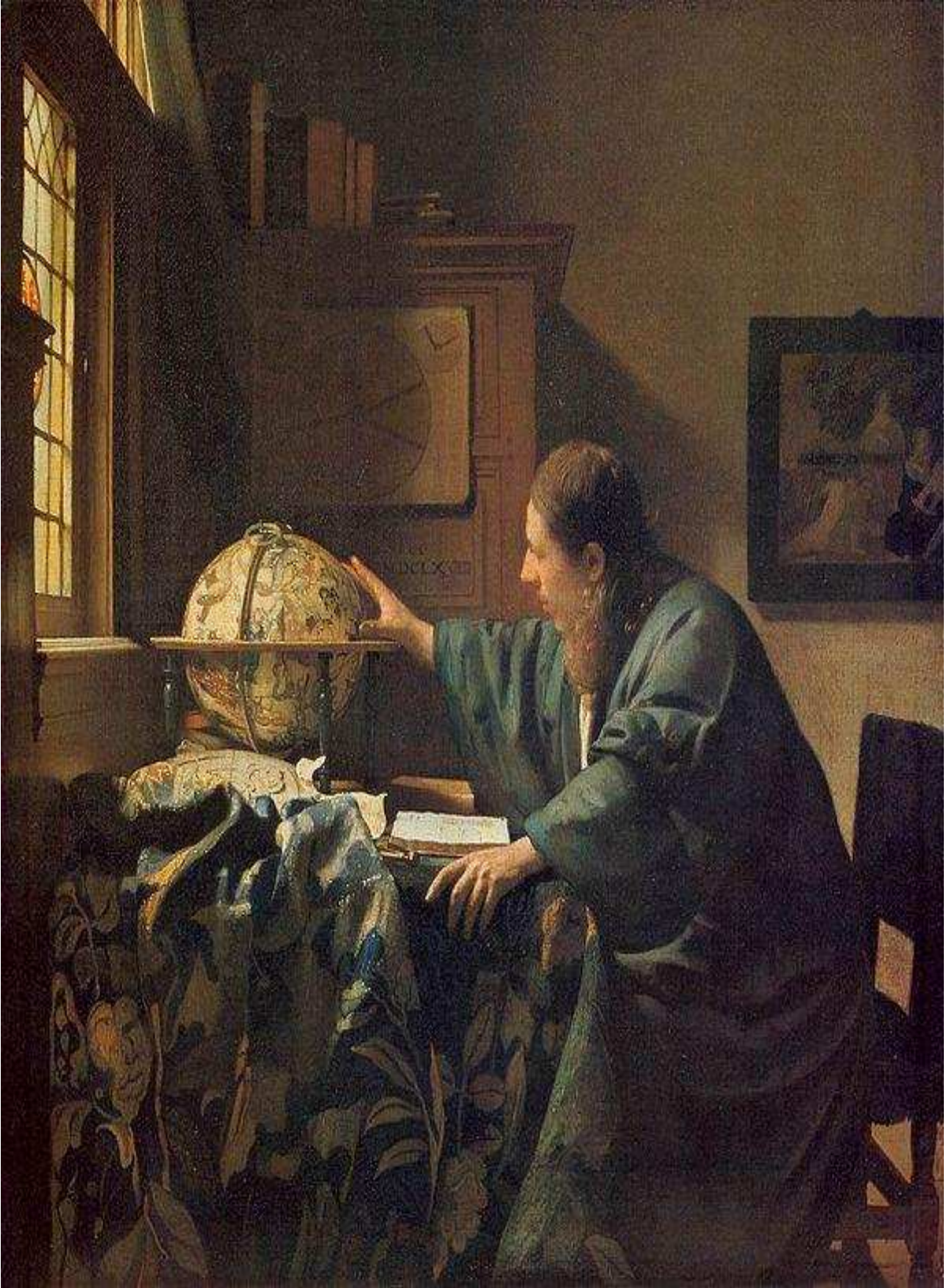
Pienso que Cervantes es un maestro en explorar lo que denomino como “poética de lo incompatible”. En efecto, desarrolla una técnica narrativa según la cual es capaz de presentar la incompatibilidad (temporal, de sujeto, espacial, histórica, etc.) como si esta no existiera, y así procede a seguir con la narración como si lo que acaba de presentar estuviera sometido a las leyes de la coherencia. El presentar lado a lado lo incompatible y no explicarlo, problematizarlo o resolverlo lo juzgo como un procedimiento poético extremadamente eficaz. [...] Cervantes crea una superficie narrativa aparentemente íntegra que se ve comprometida por estas incompatibilidades simultáneas que abren una nueva dimensión artística extremadamente poderosa en su capacidad de explorar nuevos territorios en la ficción que no están exentos de tener un contenido crítico y de hacer un comentario certero sobre algún aspecto concreto de la sociedad de su tiempo. (Alcalá Galán 2016, 37-38)

Más allá de la consideración del juego literario como una serie de dicotomías que reducen a una simetría de opuestos la riqueza y complejidad del texto cervantino, entiendo el espacio geográfico como parte sustancial de la poética de la obra que contribuye al establecimiento de la delicada y sorprendente relación entre lo real, lo prosaico, lo concreto, lo plausible, lo maravilloso, lo incoherente, lo imposible, lo abstracto, lo científico y, también, la experiencia de estar y la experiencia de saber dónde se está mediante una conciencia cartográfica recién inaugurada históricamente. Según Mikel de Epalza, desde finales del XVI y durante el XVII, gracias a la imprenta se van a reproducir y multiplicar los mapas:

Ese efecto multiplicador [...] se notó en particular a finales del siglo siguiente, gracias a los cartógrafos de la escuela flamenca, bajo la monarquía hispánica. A partir de esa época no hay hecho narrado que no se inserte en un mapa geográfico que lo localice, sea explícitamente, sea implícitamente por el conocimiento previo de la geografía física y humana que tienen por educación cada vez más hombres y mujeres cultos. (19)



Vermeer, *El geógrafo*.



Vermeer, *El astrónomo*.



Rubens y Brueghel *el viejo*, *Alegoría de la vista* (detalle).

Para Epalza el mapa tiene la facultad de convertir en invisibles las inmensas distancias representadas en la engañosa reducción de un dibujo bidimensional. De esta manera, el *Quijote* recoge una nueva revolución íntima: la conciencia cartográfica que va a dividir la experiencia de “estar en el mundo” entre aquellos que la relacionan para siempre con una noción de escala geográfica (esto es, situarse a uno mismo en las coordenadas de un mapa, como don Quijote) y aquellos que no pueden, por falta de cultura formal, imaginarse en un espacio codificado cartográficamente como Sancho. Sin embargo, el mapa es una convención, es una representación de la realidad espacial que, como toda representación, somete la realidad a las leyes humanas tornándose en una fantasía de control, de apropiación del espacio físico que se torna no sólo aprehensible, sino que puede ser recordado, imaginado, aprendido y poseído. El mapa pasa del dominio del papel a habitar la imaginación cambiando nuestra percepción de nosotros mismos habitando el mundo.

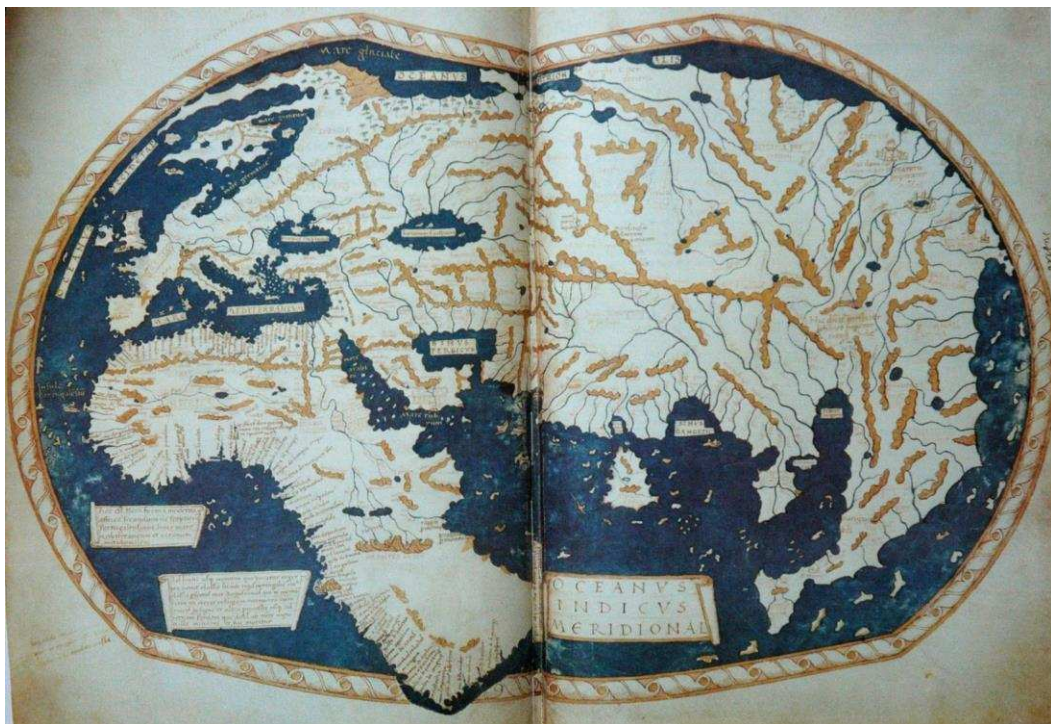
Las geografías literarias del *Quijote* más allá del espacio definido por el error de sus protagonistas siempre atienden a una desestabilización de la noción de espacio y su percepción siguiendo distintos recursos y estrategias. En cierta manera esta visión de la geografía, aunque tiene sus implicaciones en la poética del texto, tiene que ver con su momento histórico. En efecto, no sólo ha cambiado drásticamente en el siglo anterior el diseño del mundo, según se representa cartográficamente gracias a los descubrimientos, sino que la cartografía es una ciencia en continua evolución, sometida a grandes presiones políticas (los descubrimientos en el terreno de la navegación y confección de mapas se mantienen secretos en el reinado de Felipe II para proteger la supremacía imperial española).<sup>4</sup> Además, aunque los avances son considerables y los instrumentos de navegación cada vez más sofisticados, todavía hay problemas irresolubles como el cálculo de la longitud, para lo que se establecen concursos

---

<sup>4</sup> Sobre la prohibición de imprimir mapas para salvaguardar el poder imperial, véase Ricardo Padrón (9).



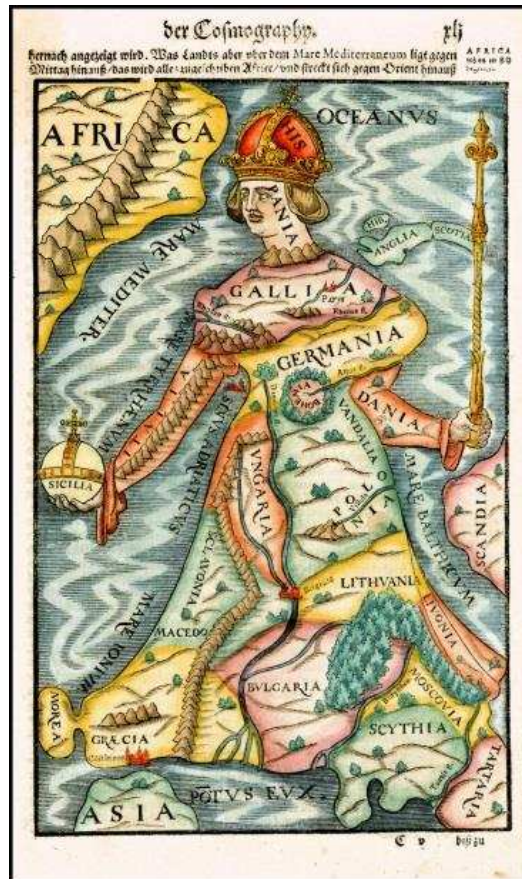
auspiciados por la corona.<sup>5</sup> El telescopio se está inventando en los años del *Quijote* y el paradigma de Ptolomeo está perdiendo vigencia frente a las tesis de Galileo que se impondrán paulatinamente tal y como ha estudiado muy lúcidamente Enrique García Santo Tomás. De esta manera, en este mundo de descubrimientos y de profusión cartográfica la noción de geografía se superpone a la noción de humanidad, pues el hombre ahora habita un universo más vasto en el que las fronteras parecen ensancharse. Sin embargo, el conocimiento geográfico a principios del XVI a pesar de la rutilante asertividad de los mapamundis está imbuido de una inestabilidad esencial. No en vano el mapa de Ortelius presenta al mundo como teatro y nos advierte mediante una cita de Cicerón de la pequeñez del ser humano ante la inmensidad del universo, y otros mapas como, por ejemplo, el de “el mundo en la cabeza de un loco” nos hablan de la vanidad y la locura del mundo terrenal y de la vacuidad de la vida. También hay emblemas como el mundo que gira arrastrado por una langosta dando a entender que todo cambia y nada permanece.<sup>6</sup>



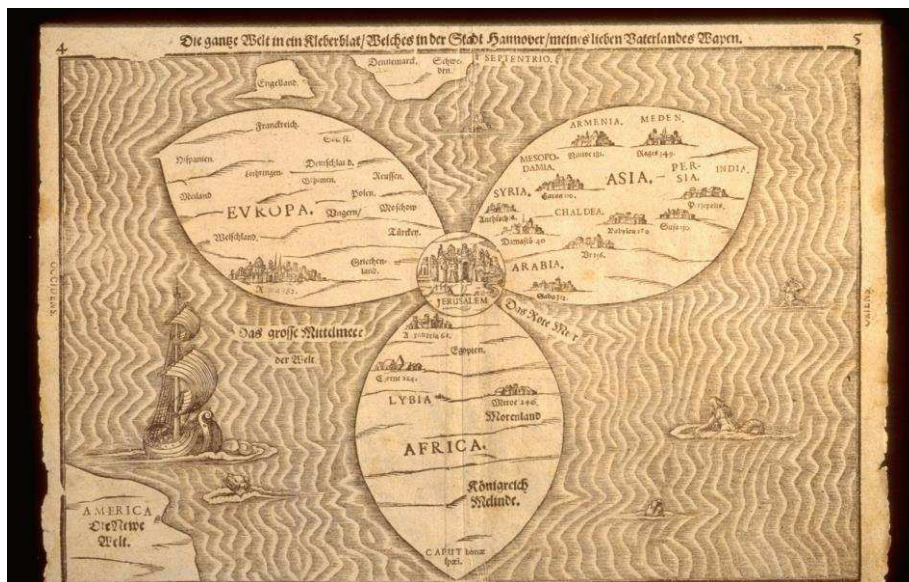
Mapamundi, Florencia 1489, por Henricus Martellus Germanus. Este famoso mapa simboliza el final de una era cartográfica.

<sup>5</sup> Ursula Lamb investiga los enormes esfuerzos hechos por la corona para solventar el último gran obstáculo técnico en la carrera cartográfica, el problema de la longitud, irresoluble con los instrumentos de medición de esa época, para lo que se instituyeron competiciones científicas: “El problema de la longitud hizo crítico cuando la necesidad de fijar puntos de referencia y trazar meridianos sobre la superficie del globo terráqueo vino a ser acuciante con la circunnavegación del mundo, las demandas de nuevos territorios y la necesidad de garantizar un tráfico transoceánico en gran escala. A mediados del siglo XVI, la determinación de la latitud era ya una cuestión de pericia que dependía de la habilidad del observador, de la precisión de sus instrumentos y la solvencia de sus tablas, pero el problema de la longitud no era tan manejable porque el cambio de posición en el globo terráqueo hacia el Este o el Oeste, o a través de un meridiano, no alteraba la aparente altitud de los astros” (164).

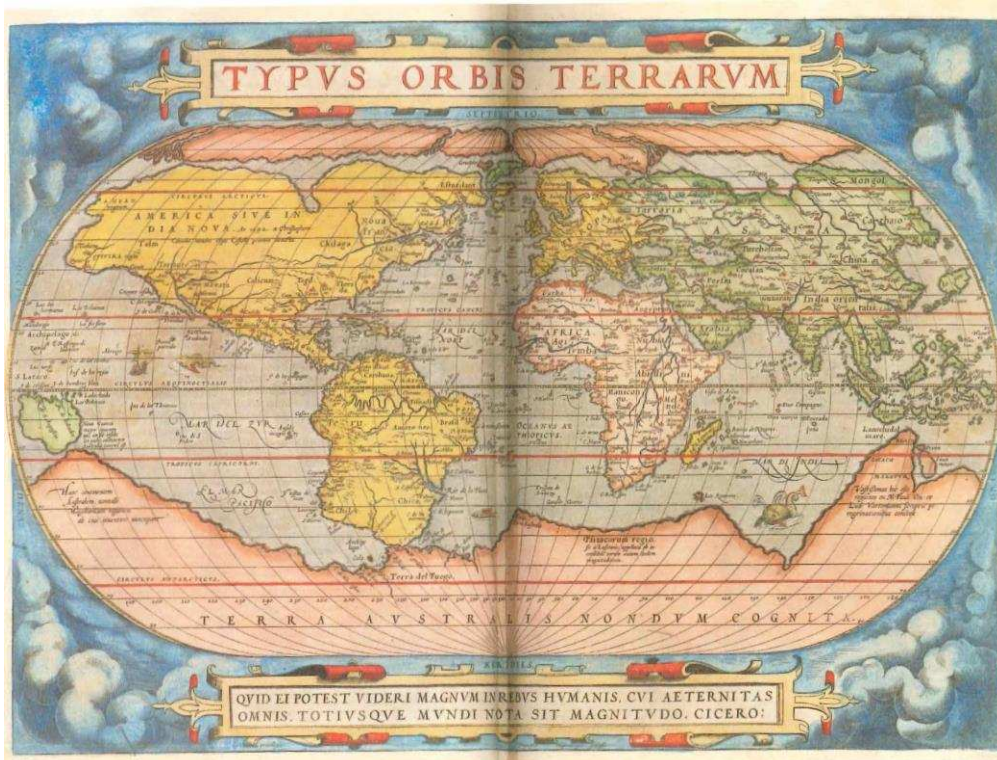
<sup>6</sup> Sobre el uso del mapamundi acompañado de leyendas moralizantes así como la existencia de emblemas con el mundo como motivo principal, véase Denis Cosgrove (106).



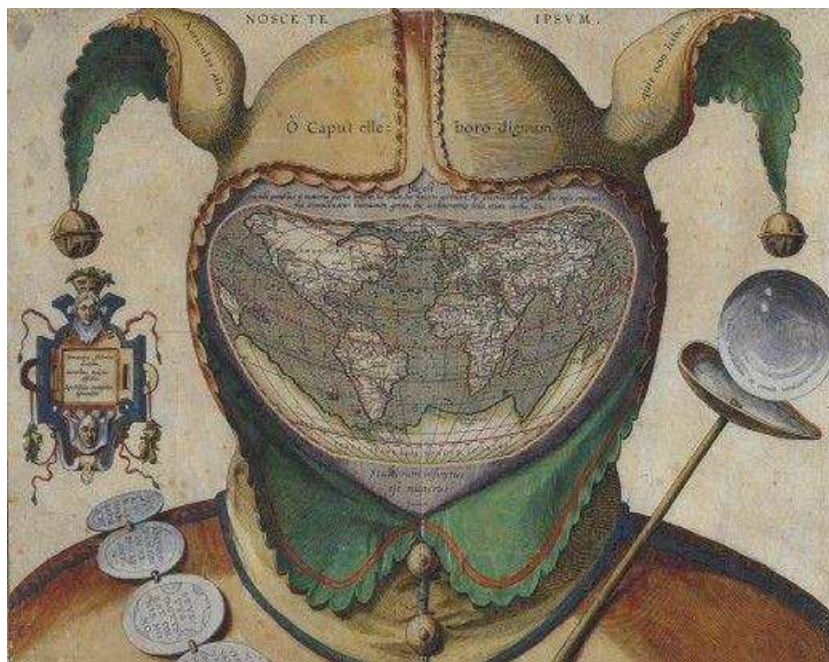
Joannes Bucius, *Europa Regina*, 1537. Mapa ginecomórfico con la España imperial a la cabeza de Europa.



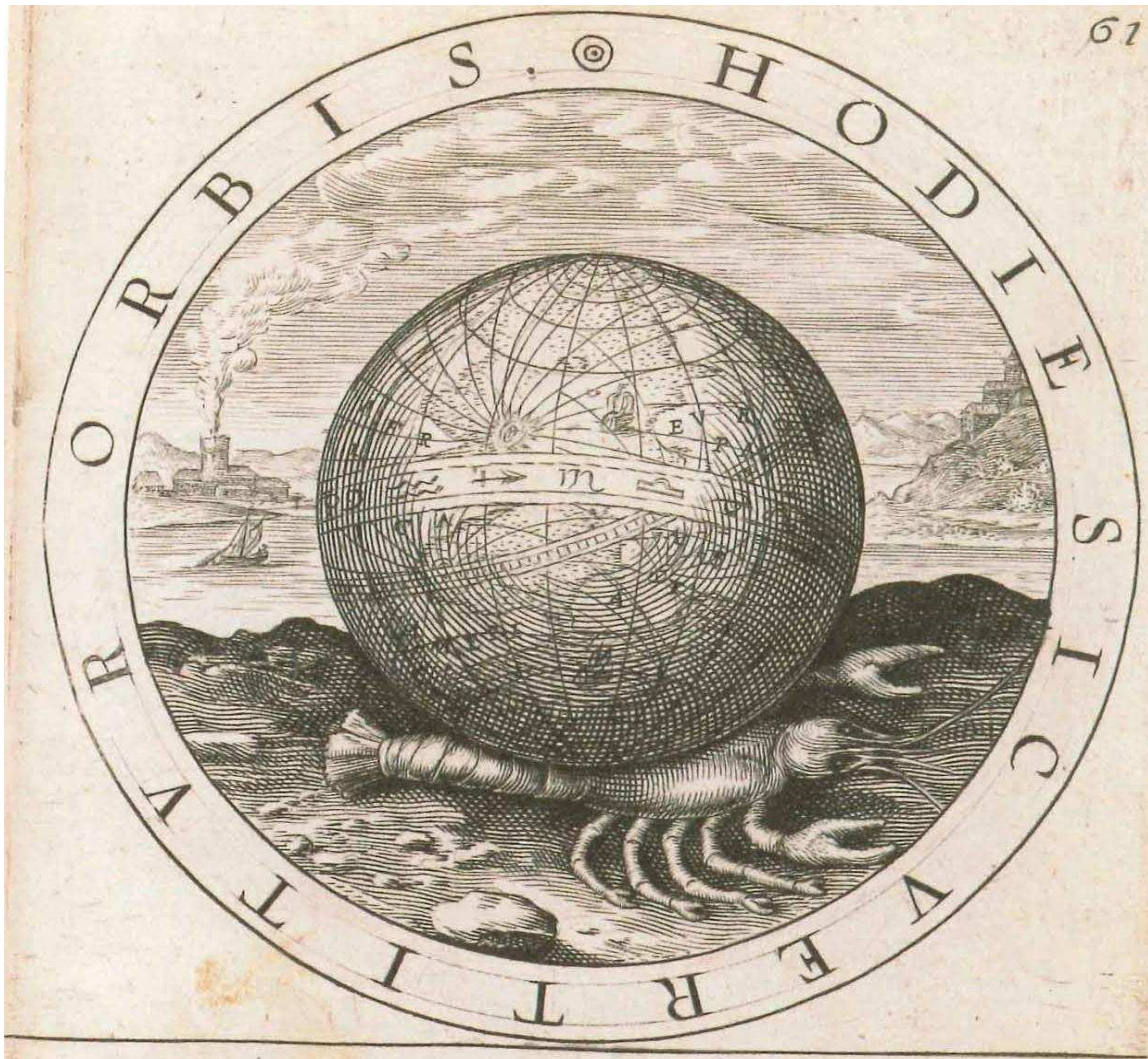
*Die ganze Welt in einen Kleberblatt*, 1581. Un ejemplo de cartografía simbólica en la que el espacio geográfico se representa desde parámetros ideológicos.



Abraham Ortelius, *Typus orbis terrarum* (1580).



Anónimo alemán, *El mundo bajo la caperuza de un loco* (1600).



Emblema *Hodie sic vertitur orbis* (1613).

No creo que Cervantes comparta el tono moralista negativo de estas visiones cartográficas pero sí desestabiliza continuamente la noción de espacio. En primer lugar tenemos a Cide Hamete, historiador árabe que, más allá de la broma metaficcional, considero que es una de las claves de la poética del texto. En otro trabajo anterior arguyo que dado que la lengua árabe estaba prohibida desde 1566 y que Cide Hamete, dentro de la broma metaficcional, claro está, escribe la historia de don Quijote en árabe, el *Quijote* es, en realidad, un libro clandestino a pesar de que la materia caballerescas pertenece a una tradición europea cristiana. Esta broma nada inocente tiene enormes implicaciones políticas, especialmente en los años previos a la expulsión.<sup>7</sup> Pues bien, siendo Cide Hamete, primer autor del *Quijote*, historiador árabe, necesariamente tiene que ser también cartógrafo al menos implícitamente pues la naturaleza itinerante del relato necesita un ancla espacial imprescindible. En ese caso la cartografía imaginada por Cide Hamete es una cartografía invertida como todo mapa árabe. En efecto, la

<sup>7</sup> En este sentido afirmo en un trabajo anterior: “[Hay un] objeto fundamental en la poética de la obra: el manuscrito en árabe escrito por Cide Hamete que en la metaficción del *Quijote* es la madre del libro, el texto fundacional sobre el que se construye el juego ficticio de traducciones y reescrituras que nos llevan a la versión final del Quijote. Pero este objeto, el manuscrito en árabe de Cide Hamete, no sólo es el origen ficcional de la obra sino que es, ante todo, un objeto prohibido y clandestino en la España posterior a 1567, momento en el que se proscribió el árabe hablado y escrito y que, por lo tanto, trae al texto una inesperada connotación política y social que ofrece una lectura necesariamente vinculada al clima político y religioso que precedió a la expulsión de los moriscos en 1609” (Alcalá-Galán 2009, 35).

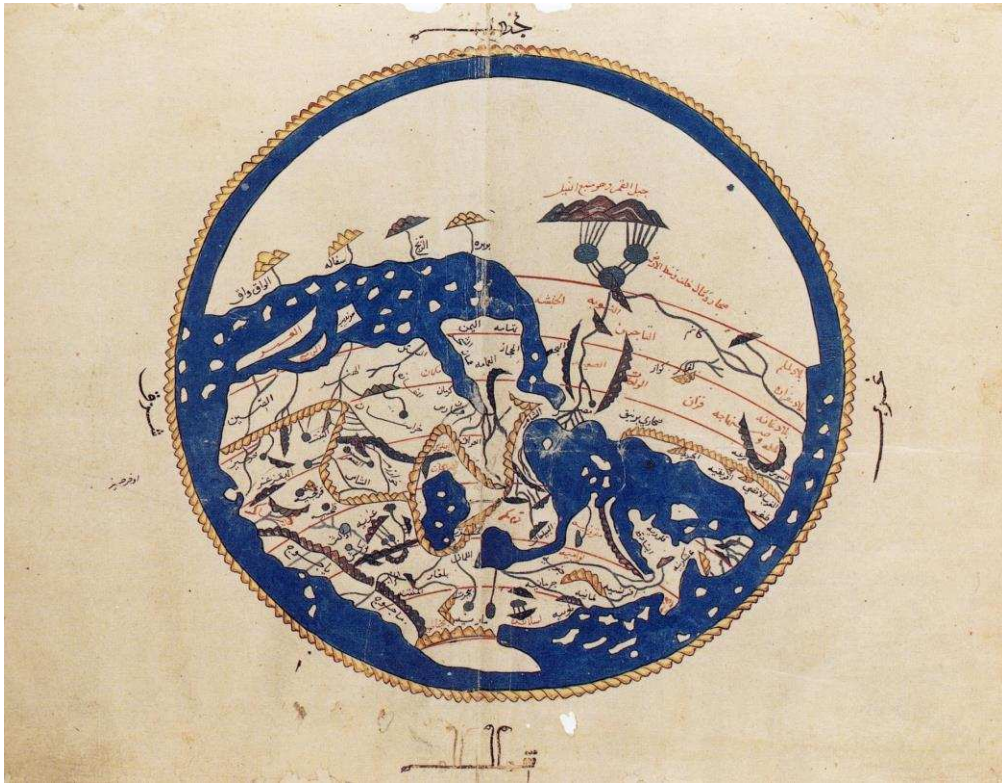
cartografía árabe basada en Ptolomeo será la base de la cartografía renacentista y el Mapamundi de Al-Idrisi será fundamental hasta el siglo XVI.<sup>8</sup> Es un hecho irrefutable que la tradición cartográfica musulmana ponía el sur en la parte superior del mapa y que la Meca era el centro de los mapas y esto se sigue haciendo en la época del *Quijote*.<sup>9</sup> Por lo tanto, la imagen espacial del primer autor es una imagen invertida, completamente opuesta a los mapas y la ordenación del espacio en la España imperial.<sup>10</sup> Hay un indicio claro de esto en el texto. Cuando don Quijote desciende a las profundidades de la cueva de Montesinos, al rescatarlo, Sancho y el primo le piden que describa “ese infierno” y lo que don Quijote responde y describe se asemeja más a un paraíso, lo cual es un calco casi exacto del espacio subterráneo descrito en el la fantasía quijotesca del “Caballero del lago.” “Suplicáronle les diese a entender lo que decía, y les dijese lo que en aquel infierno había visto. –¿Infierno le llamáis? –dijo don Quijote–. Pues no le llaméis ansí, porque no lo merece, como luego veréis” (II, 22, 817). Y más adelante añade: “y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana” (II, 23, 818).

---

<sup>8</sup> Como sostiene Francisca Sanchís, el mapamundi de Al Idrisi va a ser de enorme importancia en la historia de la cartografía árabe durante siglos: “Al Idrisi en 1154 hizo dos mapamundis para el rey de Sicilia. Conservamos el más pequeño, centrado sobre la Meca e invertido, con el sur en la parte superior. Estos dos mapas de Al Idrisi han sido considerados obras maestras de la cartografía árabe pues representan bajo una forma gráfica la extensión de los conocimientos geográficos del mundo del Islám, y han tenido una profunda influencia en los cartógrafos musulmanes durante más de tres siglos” (17).

<sup>9</sup> La influencia fundamental de la cartografía musulmana en la cartografía occidental durante la Edad Media y el Renacimiento es un hecho irrefutable pues además se basa en un principio en la herencia ptolemaica que se enriquecerá gracias a los vastos territorios que formaron parte de la expansión del islam. En este sentido Francisca Sanchís afirma: “A partir del siglo IX, en efecto, mientras la cartografía occidental era poco más que una ilustración decorativa de textos teológicos, el mundo islámico, establecido sobre territorios de viejas culturas (desde Bizancio a la India), que habían pasado a su poder, produce su propia cartografía enriquecida con aportaciones importantes de aquellos pueblos y sobre todo por la herencia de Ptolomeo transmitida a través de sabios bizantinos, y por amplios conocimientos de astronomía. Asimilados los métodos antiguos, calcularon otra vez la longitud del grado del meridiano, construyeron esferas celestes y estudiaron las proyecciones. El mapamundi árabe común cristaliza, con el paso del tiempo, en un modelo muy simplificado, circular, tripartito, con el Sur en la parte superior, centrado sobre la Meca, y con dos grandes mares uno a cada lado, el Mediterráneo y el Índico, en comunicación con el océano circular exterior” (15).

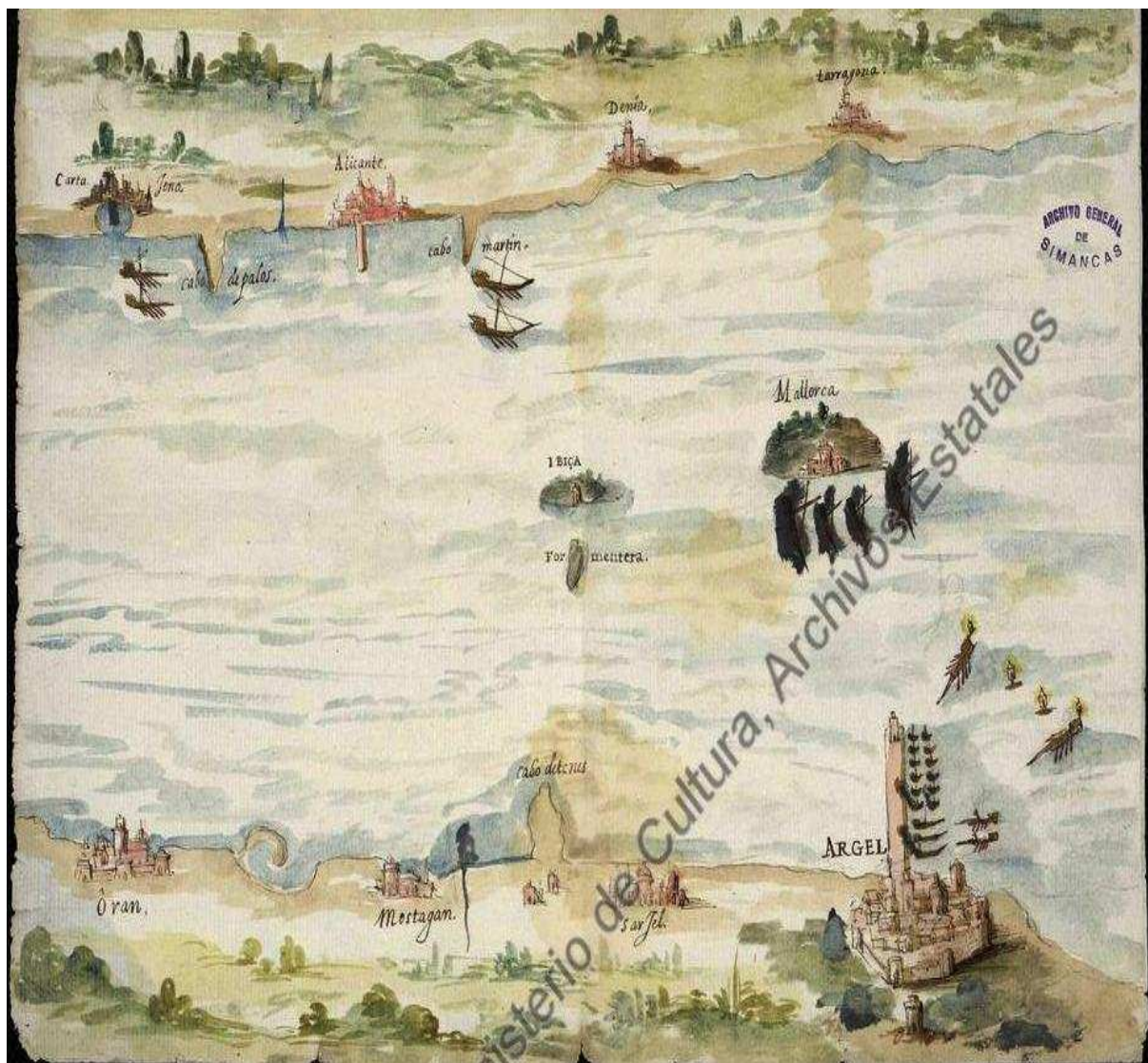
<sup>10</sup> Por influencia musulmana no era inusual en la cartografía medieval cristiana poner el sur en la parte superior. Ya en el siglo XVI prácticamente todos los mapas siguen la convención ptolemaica de situar el norte en la parte de arriba salvo rarísimas excepciones. Tal es el caso de un tapiz flamenco que se encuentra en el Alcázar de Sevilla que representa el mapa del norte de África visto desde España con una inversión de los parámetros convencionales de norte/arriba y sur/abajo (ver imagen).



Muhammad al-Sharif al-Idrisi (s. XII), *Mapamundi* (Copia de 1553).



Anónimo. Fragmento de Tapiz en el Alcázar de Sevilla con un mapa de África al norte siguiendo la tradición cartográfica árabe (s. XVI). Es un ejemplo de gran rareza en el siglo XVI. Una explicación plausible puede que se encuentre en que este cambio de punto de vista según el cual la costa española se sitúa por debajo de la costa africana acentúa la ilusión visual de control militar y geopolítico en el Mediterráneo.



Anónimo (s. XVI). Esta extraordinaria acuarela constituye un testimonio absolutamente excepcional sobre el carácter subjetivo del espacio cartográfico. Pintada por un cautivo en Argel y conservada en el archivo de Simancas, nos presenta un Mediterráneo transformado en un ancho río que acorta radicalmente la distancia entre la costa española y la ciudad de Argel. Agradezco a Luis Bernabé Pons la noticia de este mapa.

También en el *Quijote* se mezclan tanto geografías imaginarias con espacios más que prosaicos y concretos, así como lo inmenso frente a lo minúsculo. Es el caso del reino inventado de Micomicón al que se tarda en llegar nueve años según el cura y dos años según Dorotea. Además de la extraña coincidencia entre Guinea y Etiopía, aspecto que Steven Hutchinson ha estudiado y que tiene su explicación, tenemos el trazado de una ruta que comienza en Sierra Morena, pasa por la mitad del pueblo de don Quijote, sigue por Cartagena y se pierde en la inmensidad africana:<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Steven Hutchinson explora la indeterminación taxonómica en el siglo XVI y XVII entre Guinea y Etiopía: “This surprising switch from Guinea to Ethiopia on the part of Sancho is likely to disorient any modern reader, since Guinea, a name currently associated with three countries on the West Coast of Africa, is thousands of miles away from present-day Ethiopia on the east coast. In his *Tesoro de la lengua* Sebastián de Covarrubias defines Guinea as «La tierra de los negros o etiopes, en África, a do contratan los portugueses», thus conflating the blacks of Guinea with the term Ethiopian, and adding that this is where the Portuguese get slaves. His etymology of Ethiopia, by no means original to him, points to Greek roots suggesting a burned aspect, and in Latin he explains that this is because the faces of the population are blackened by the burning sun. [...] While Guinea marked a quite identifiable region, sometimes subdividing into upper and lower Guinea and never reaching too far into the hinterland, the



Si así es –dijo el cura–, por la mitad de mi pueblo hemos de pasar y de allí tomará vuestra merced la derrota de Cartagena, donde se podrá embarcar con la buena ventura; y si hay viento próspero, mar tranquilo y sin borrasca, en poco menos de nueve años se podrá estar a vista de la gran laguna Meona, digo, Meótides, que está poco más de cien jornadas más acá del reino de vuestra grandeza. (I, 29, 343)

En el *Quijote* tenemos asimismo reinos con supuestos reyes y príncipes que con toda naturalidad no aparecen en el mapa. Es el caso del Caballero del Sol cuando va a casarse con la infanta y se demuestra que es hijo de rey: “se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa” (I, 21, 232). Pero tal vez lo que poéticamente se torna más fascinante es la ruptura deliberada de la escala y proporción mezclando dos dimensiones diferentes en un mismo plano. Este recurso tan cervantino de alterar los parámetros de la proporción poniendo en un mismo plano elementos generados según distintas escalas y situados en una relación de contigüidad a pesar de haber sido producidos desde perspectivas incongruentes entre sí, creo que tiene que ver con la idea de representación y la necesaria distancia que hay entre el objeto representado y su modelo real. Esta desconexión o extrañamiento entre objeto y representación será una de las preocupaciones teóricas más recurrentes de Cervantes y encontrará un motivo perfecto en la problematización de la representación espacial. En el episodio del barco encantado tenemos dos experiencias subjetivas de la dimensión espacial, del “estar” en el mundo. Sancho no tiene coordenadas espaciales basadas en el saber geográfico y se guía por lo que ve y más adelante por la “experiencia” de los parásitos que don Quijote le pide que haga. Mientras don Quijote calcula que están en el ecuador según su ciencia cosmográfica, de la que va a hacer un alarde léxico impresionante, Sancho se guía por los rebuznos y relinchos de Rocinante y el Rucio y por verlos atados en la orilla a pocos metros. Además, no entiende nada de lo que don Quijote le explica y lo interpreta todo de una forma completamente desautorizadora que socava indefectiblemente el principio de autoridad científica que esgrime don Quijote.<sup>12</sup> Lo que más me interesa es la diferente experiencia y la ruptura de una proporción lógica entre tiempo transcurrido y espacio recorrido:

[...] aunque o yo sé poco o ya hemos pasado o pasaremos presto por la línea equinocial, que divide y corta los dos contrapuestos polos en igual distancia.

–Y cuando lleguemos a esa leña que vuestra merced dice –preguntó Sancho–, ¿cuánto habremos caminado?

–Mucho –replicó don Quijote–; porque de treientos y sesenta grados que contiene el globo del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.

–Por Dios –dijo Sancho–, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo. (II, 29, 870)

Y más adelante añade con respecto al experimento de los piojos:

---

term Ethiopia always demarcated an enormous extent of sub-Saharan Africa, usually stretching to the West Coast and far south, sometimes across the entire breadth of Africa from the east to the region of Senegal and including Guinea, and occasionally encompassing all of southern Africa to the Cape of Good Hope. Sancho wouldn't have known this, but his toponymical slippage from Guinea to Ethiopia would probably not have surprised contemporary readers.”

<sup>12</sup> Sobre el saber científico que don Quijote exhibe en este pasaje, consultar el trabajo de Julia Domínguez.

–Yo no creo nada deso –respondió Sancho–, pero, con todo, haré lo que vuesa merced me manda, aunque no sé para qué hay necesidad de hacer esas experiencias, pues yo veo con mis mismos ojos que no nos habemos apartado de la ribera cinco varas, ni hemos decantado de donde están las alemañas dos varas, porque allí están Rocinante y el rucio en el propio lugar do los dejamos; y tomada la mira, como yo la tomo ahora, voto a tal que no nos movemos ni andamos al paso de una hormiga.

–Haz, Sancho, la averiguación que te he dicho, y no te cures de otra, que tú no sabes qué cosa sean coluros, líneas, paralelos, zodiacos, eclípticas, polos, solsticios, equinocios, planetas, signos, puntos, medidas, de que se compone la esfera celeste y terrestre; que si todas estas cosas supieras, o parte dellas, *vieras claramente* qué de paralelos hemos cortado, qué de signos visto y qué de imágenes hemos dejado atrás y vamos dejando ahora. (II, 29, 871)

Más allá del humor de este pasaje, aquí se nos plantea un principio cuanto menos inquietante: saber es “ver claramente” aun en contra de la más clara evidencia. Es muy interesante cómo se contraponen dos experiencias y dos formas de entender el espacio que se anulan y que están en un conflicto irresoluble. Para Karl-Ludwig Selig, la inclusión de todo este vocabulario científico incide en la propia poética de la novela cervantina, pues al empujarse desde la ficción literaria los límites del espacio en el que se desarrolla la acción se están empujando los límites de un género de forma paralela mediante ese alarde de léxico científico que se convierte en material artístico y que contribuye a crear un tejido literario complejo en su forma de representar el mundo novelado:

[...] there is the introduction of technical vocabulary, the catalogue and enumeration of navigational instruments and technical vocabulary, the new vocabulary reflecting the concerns and needs of an age of exploration: astrolabe, colures, lines, parallels, zodiacs, ecliptics, poles, solstices, equinoxes, planets, signs of the zodiac and points. In spite of the mixture or ad-mixture of astrology and cosmography, what matters critically is the art-minded inclusion of such a vocabulary, a terminology and lexicon reflecting and in contact with a historical reality. The extension of the lexical parameter is a corollary of the extension of the dimension, the sphere, the realm, the fictional space of the novel, of the new novel, pressing the novel to new frontiers, or, to put it in another way, the extension of the frontiers of the literary, narrative, and fictional parameter is underpinned and paralleled by the extension of the lexical parameter. It is the artistic integration of such material which matters. (352)

Otro pasaje fundamental en el que la proporción se rompe y se crea una distorsión en la perspectiva es el relato de Sancho: el escudero asegura haber visto la tierra como un grano de mostaza y a todos los hombres como avellanas.<sup>13</sup> A pesar de la imposibilidad de esta visión él insiste en su experiencia dejando claro que al ser cosa de encantamiento cualquier ruptura de las leyes más elementales de la física y de la óptica son posibles:

[...] aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas: porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.

A esto dijo la duquesa:

---

<sup>13</sup> Una lectura científica sobre este pasaje puede encontrarse en el trabajo de Chad Gasta, que ve en el texto cervantino un primitivo acercamiento a la teoría de la relatividad. También han trabajado sobre este pasaje de forma pormenorizada B. W. Ife y Francisco Tapiador.

–Sancho amigo, mirad lo que decís, que, a lo que parece, vos no vistes la tierra, sino los hombres que andaban sobre ella; y está claro que si la tierra os pareció como un grano de mostaza y cada hombre como una avellana, un hombre solo había de cubrir toda la tierra.

–Así es verdad –respondió Sancho–; pero, con todo eso, la descubrí por un ladito y la vi toda.

–Mirad, Sancho –dijo la duquesa–, que por un ladito no se ve el todo de lo que se mira.

–Yo no sé esas miradas –replicó Sancho–: solo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamento, por encantamento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara. (II, 41, 964-65)

La dimensión cosmonauta de este pasaje se ve reforzada cuando don Quijote le dice a las pastoras de la Arcadia fingida que si la red verde que han tendido cubriera la tierra entera él buscaría otros mundos por los que pasar: “y si como estas redes, que deben de ocupar algún pequeño espacio, ocuparan toda la redondez de la tierra, buscara yo nuevos mundos por do pasar sin romperlas” (II, 58, 1102). Es curioso cómo el espacio del *Quijote* fantasea con una mirada desde el espacio introduciendo indirectamente una perspectiva radical que otra vez juega con la quimera de una escala o proporción extrema y cambiante. Además de salir del mundo y mirarlo desde arriba introduce un eje geográfico vertical. El mapa no representa la línea horizontal de la tierra sino que la verticalidad se impone y se subraya con el descenso al subsuelo tal y como ocurre con el infierno fingido de Altisidora o la sima de Sancho o la cueva de Montesinos.

Por último, en este recorrido por la cartografía narrada en el *Quijote* hay otro ejemplo claro de una geografía subvertida y que juega con una ruptura lógica: en este caso se trata de la ínsula de Sancho, una ínsula en el reino de Aragón rodeada de tierra. Se trata de un espacio esencialmente heterotópico en el que se cumple una utopía política pero que niega todas las normas de la clasificación geográfica y convierte en espacio, no ya fantástico sino simplemente imposible, un lugar que por otro lado no sale de lo cotidiano. La recurrente obsesión de identificar lugares reales con espacios literarios, sin tener en consideración las reglas esenciales de la ficción cervantina, ha llevado a que Alcalá de Ebro sea considerada la ínsula de Sancho y a que el castillo de los duques se sitúe en Pedrola.<sup>14</sup> Desde mi punto de vista estas equivalencias entre la realidad geográfica-histórica y los lugares de una obra como el *Quijote* carecen de fundamento y no sólo son indemostrables sino que van en contra de la visión espacial de la obra.

En efecto, con la ínsula Cervantes establece en su texto uno de los lugares de más densidad literaria de toda su obra, donde se problematiza el espacio geográfico como tal a la vez que el espacio prosaico de “un lugar de vecinos” se carga de las connotaciones de los reinos de fantasía alojados en las islas de la ficción caballeresca. No es casual que Cervantes cree un lugar en el que se produce a la vez un clímax y un anticlímax narrativo, paradigma de un deseo largamente anhelado por Sancho que se convierte tanto en un símbolo de la decepción producida por el poder como de la victoria ética que iguala al escudero con su señor al demostrar su dignidad humana. La fascinación que las islas ejercieron en el Renacimiento no sólo se demuestra por su presencia recurrente en la ficción literaria sino que fueron el objeto de un

---

<sup>14</sup> Como era esperable, esta identificación de un lugar literario con una población concreta ha producido todo tipo de festejos, atracciones turísticas, celebraciones cervantinas, monumentos y símbolos en el municipio de Pedrola que se identifica plenamente con la ínsula de Sancho a pesar de la inherente indemostrabilidad de semejante asociación. Pedrola se suma así a la serie de municipios autodeclarados lugares cervantinos.

género cartográfico, los islarios o colecciones de mapas de islas.<sup>15</sup> En España, Alonso de Santa Cruz dedicará a Felipe II su monumental *Islario de todas las islas del mundo*, probablemente compuesto de 1539 a 1560 y conservado en un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En el texto cervantino se produce un cuidado debate interno, desarrollado en varios tiempos, sobre las características de esta ínsula en tierra firme: cuando Sancho le dice a Ricote que ha sido gobernador de una ínsula y que esta está cerca de donde se encuentran, Ricote le contesta:

–¿Y dónde está esa ínsula? –preguntó Ricote.

–¿Adónde? –respondió Sancho–. Dos leguas de aquí, y se llama la ínsula Barataria.

–Calla, Sancho –dijo Ricote–, que las ínsulas están allá dentro de la mar, que no hay ínsulas en la tierra firme.

–¡Cómo no! –replicó Sancho–. Dígote, Ricote amigo, que esta mañana me partí della, y ayer estuve en ella gobernando a mi placer, como un sagitario; pero, con todo eso, la he dejado, por parecerme oficio peligroso el de los gobernadores. (II, 54, 1074-5)

Y el mismo escepticismo muestran el cura, el barbero y Sansón cuando llega el paje enviado por la duquesa a la aldea:

[...] todavía estaban confusos y no acababan de atinar qué sería aquello del gobierno de Sancho, y más de una ínsula, siendo todas o las más que hay en el mar Mediterráneo de su Majestad. A lo que el paje respondió:

–De que el señor Sancho Panza sea gobernador, no hay que dudar en ello; de que sea ínsula o no la que gobierna, en eso no me entremeto, pero basta que sea un lugar de más de mil vecinos. (II, 50, 1041)

Por su parte el duque define a la ínsula como “una ínsula hecha y derecha, redonda y bien proporcionada, y sobremanera fértil y abundosa” (II, 42, 967), y en otro momento asegura a Sancho que “la ínsula que yo os he prometido no es movable ni fugitiva: raíces tiene tan hondas, echadas en los abismos de la tierra, que no la arrancarán ni mudarán de donde está a tres tirones” (II, 41, 957). En este debate sobre la extraña geografía de la ínsula participa también el narrador incidiendo en la indiferencia de Sancho ante la naturaleza de su ínsula: “Sucedió, pues, que no habiéndose alongado mucho de la ínsula del su gobierno (que él nunca se puso a averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobernaba) [...]” (II, 54, 1068). Curiosamente, don Quijote, tan al cabo de todo y consciente de la cercanía de la ínsula y de la lejanía del mar, nunca cuestiona la insularidad de la misma, asintiendo implícitamente ante este nuevo fenómeno geográfico que convierte un lugar cotidiano en un enclave de lo maravilloso a tono con las aventuras caballerescas que están viviendo en el palacio ducal. No olvidemos que al entrar en el palacio por primera vez y ser agasajado, el narrador hace una afirmación del todo sorprendente: que don Quijote se sintió en ese momento por primera vez caballero andante verdadero y no fantástico (II, 31, 880). Además, la ínsula de Sancho viene precedida por el reino prodigioso de Candaya, lleno de lobos y de fenómenos tricológicos y, por ende, espacio en consonancia con los lugares de fantasía de los libros de caballerías y además, como corresponde al género, muy lejano: 5.000 leguas por tierra y 3.236 por aire (II, 40, 951). Por consiguiente, la cercana ínsula se enmarca en la narración entre el viaje al espacio de Clavileño y el viaje al infierno o al subsuelo de la sima de Sancho, estando en medio de un eje vertical

---

<sup>15</sup> Sobre el tema de las islas y la ficción literaria, consultar el libro de Simone Pinet, que se enfoca primordialmente en la época medieval.

que va desde el cielo hasta los abismos de la tierra, tal y como dice el duque. De esta manera, la ínsula opera como un lugar geográfico indeterminado y no nombrado, como el famoso lugar de la Mancha, a la vez que cotidiano e imposible. Es un lugar en el que Sancho, apartado de don Quijote y sin la tutela directa de los duques, va a contar con un espacio narrativo propio además de mostrar sus dotes de gobernador y cuestionar así el sistema político y la organización de poder de su tiempo. La ínsula será un espacio heterotópico que va a compartir con Sancho su apariencia de común normalidad pero que, como el mismo gobernador escudero, va a estar marcado por el signo de lo imposible, siendo por ello el espacio más maravilloso, prodigioso y extraño de los libros de aventuras caballerescas.

Los ejemplos expuestos anteriormente nos muestran cómo Cervantes convierte el espacio cansado y recurrente del interior de España en una geografía desestabilizadora que a través del humor como vehículo nos presenta una ideación espacial hondamente imbricada en la concepción literaria de la novela que, en su núcleo más íntimo, se forja a partir de saltos conceptuales, asociaciones imposibles, problemas irresolubles y una lógica rota que nos ofrece una obra cuya forma de representar la vida se articula genialmente desde la poética de la incoherencia con la que Cervantes comunica una inestabilidad del sentido profundamente arraigada en el proyecto literario del *Quijote*. Este ejercicio de explorar una cartografía del *Quijote* que mira hacia adentro corrobora la noción de que la misma poética de la obra implica un comentario político y una visión crítica de su propio tiempo. De esta manera en el *Quijote*, el espacio geográfico se convierte en inconmensurable, variable, inestable y, de forma paradójica, cartográficamente irrelevante.

## Obras citadas

- Akerman, James R. y Robert W. Karrow Jr. eds. *Maps: Finding Our Place in the World*. Chicago: U Chicago P, 2007.
- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- . “¿Qué ve Cide Hamete? Omnisciencia y visualidad en *Don Quijote* II.” En Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América (segunda parte)*. New York: IDEA, 2016. 27-40.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Bruguera, 1980. 2 vols.
- Boruchoff, David A. “The Three Greatest Inventions of Modern Times: An Idea and Its Public.” En Klaus Hock y Gesa Mackenthund eds. *Entangled Knowledge: Scientific Discourses and Cultural Difference*. Münster: Waxmann, 2012. 133-63.
- Burningham, Bruce R. “Os Manchiadas.” En Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz eds. *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Polifemo, 2009. 251-72.
- Caballero, Fermín. *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes demostrada con la Historia de D. Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1840.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998 [2ª ed.]. 2 vols.
- Cosgrove, Denis. “Mapping the World.” En James R. Akerman y Robert W. Karrow Jr. *Maps: Finding Our Place in the World*. Chicago: U Chicago P, 2007. 65-115.
- Domínguez, Julia. “«Coluros, líneas, paralelos y zodíacos»: Cervantes y el viaje por la cosmografía en el *Quijote*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2 (2009): 139-57.
- Epalza, Mikel de. “Imágenes entre ambos lados del Mediterráneo: geografía e historia, del atlas al icono.” En Fernando Bravo, Puerto García, Ana I. Planet y Ángeles Ramírez eds. *Atlas de la inmigración marroquí en España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004. 19-21.
- Esteban Piñeiro, Mariano. “La ciencia de las estrellas.” En Juan Manuel Sánchez Ron ed. *La ciencia y el “Quijote”*. Barcelona: Crítica, 2005. 23-35.
- García Santo-Tomás, Enrique. *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Gasta, Chad M. “Cervantes’s Theory of Relativity in *Don Quixote*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 31.1 (2011): 51-82.
- Greene, Roland. *Five Words: Critical Semantics in the Age of Shakespeare and Cervantes*. Chicago: U of Chicago P, 2013.
- Harley, J. B. Ed. Paul Laxton y J. H. Andrews. *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001.
- Hutchinson, Steven. “The African Backdrop in *Don Quixote*.” Conferencia impartida en la Universidad de Michigan, 22 de marzo de 2016.
- Ife, B. W. “Air Travel in Cervantes.” *Bulletin of Spanish Studies* 81.4-5 (2004): 475-86.
- Lamb, Ursula. “La nueva ciencia geográfica.” En *Cosmographers and Pilots of the Spanish Maritime Empire*. Farnham (UK): Ashgate, 1995.
- Lefebvre, Henri. Donald Nicholson-Smith trad. ingl. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Líter, Carmen. “Los mapas del *Quijote*.” Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2005. 10-28.
- Navarro Brotóns, Víctor. Víctor Navarro Brotóns et al. eds. “Astronomía y cosmología en la España del siglo XVI.” En *Actes de les II Trobades d’història de la ciència i de la tècnica*. Barcelona: SCHCYT, 1993. 39-52.

- . “Galileo y España.” José Montesinos y Carlos Solís eds. En *Largo campo di filosofare: Eurosymposium Galileo 2001*. La Orotava (España): Fundación Canaria Orotava, 2001. 809-29.
- . “La geografía y la cosmografía en la época del *Quijote*.” En Juan Manuel Sánchez Ron ed. *La ciencia y el “Quijote.”* Barcelona: Crítica, 2005. 13-21.
- Padrón, Ricardo. *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: U Chicago P, 2004.
- Pinet, Simone. *Archipelagoes: Insularity and Fiction in Medieval and Early Modern Spain*. Minneapolis: U Minnesota P, 2011.
- Sánchez Ron, José Manuel. “Ciencia, técnica, Cervantes y el *Quijote*.” En Juan Manuel Sánchez Ron. *La ciencia y el “Quijote.”* Barcelona: Crítica, 2005. 9-12.
- Sanchís, Francisca. *Geografía y cartografía renacentista*. Vol. 13 de *Historia de la técnica y de la ciencia*. Madrid: Akal, 1992.
- Santa Cruz, Alonso de. Mariano Cuesta Domingo ed. *Islario general de todas las islas del mundo*. Madrid: Real Sociedad Geográfica, 2003.
- Selig, Karl-Ludwig. “*Don Quixote* and the Exploration of (Literary) Geography.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.3 (1982): 341-57.
- Smith, Wendell P. “«Ver mundo»: Enchanted Boats, Atlases, and Imperial Magic in the Second Part of *Don Quijote*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.2 (2012): 37-80.
- Tapiador, Francisco J. “Las tierras y los cielos del *Quijote*.” En Juan Manuel Sánchez Ron ed. *La ciencia y el “Quijote.”* Barcelona: Crítica, 2005. 51-65.
- Thrower, Norman J. W. *Maps and Civilization: Cartography in Culture and Society*. Chicago: U Chicago P, 1999 [1a ed. 1996].
- Wilson, Diana de Armas. “«De gracia estraña»: Cervantes, Ercilla y el Nuevo Mundo.” En Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría eds. *En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*. Salamanca: Ediciones Almar, 1999. 37-55.
- Woodward, David ed. *Cartography in the European Renaissance*. Vol 3, partes 1ª y 2ª de *The History of Cartography*. Chicago: U Chicago P, 2007.
- Zugasti, Miguel. *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pretextos, 2005.

## Italia entre las páginas del *Quijote*, II

Patrizia Botta  
(Università di Roma “La Sapienza”)

### 0. Premisa

El IV Centenario de la Segunda Parte del *Quijote* se ha festejado en varios lugares del mundo con simposios, monográficos, números especiales de revistas, conferencias,<sup>1</sup> así como lo fue en 2005 el IV Centenario de la Primera Parte. Y, entre tantas celebraciones, es de aplaudir una iniciativa mexicana que quiso promoverla en un marco bibliotecario único, el de la Palafoxiana, y en una ciudad, Puebla, tan llena de historia y de cultura y Patrimonio de la Humanidad.<sup>2</sup>

El tema del que me ocupo fue muy estudiado por la crítica cervantina, sea del punto de vista histórico (la estancia de Cervantes en Italia, durada cinco años) sea del punto de vista de los recuerdos italianos concretos y puntuales desparramados por doquier entre las páginas del autor. Así que nada nuevo puedo añadir por mi parte, salvo la utilidad, quizás, de un breve estado de la cuestión y de concentrar el examen de las citas italianas en la Segunda Parte del *Quijote*, la festejada, para ver si hay algo que destaca en especial o si apunta alguna tendencia nueva cuando el autor está, en 1615, ya al final de su vida y casi a la víspera de la muerte.

Mi exposición la voy a subdividir en tres etapas. Una primera sobre los datos biográficos de la fase italiana del autor, que muchos ya conocen pero que es necesario recordar para enmarcar lo que voy a decir. Una segunda en la que brindo un panorama somero de la presencia de Italia en otras obras de Cervantes, incluso en la Primera Parte del *Quijote*. Y una tercera en la que, en cambio, analizo de forma más puntual las citas de Italia en la Segunda Parte del *Quijote*.

Advierto que dejaré de lado otros aspectos conexos con el tema, como las relaciones de Cervantes con dos Literaturas (la italiana y la latina de la Antigüedad) y con la Historia de la Antigüedad, también estudiadísimas, máxime por quienes buscan fuentes o ecos puntuales para exaltar la cultura de Cervantes (y no su ingenio lego). Tampoco me ocuparé de la fortuna de Cervantes en Italia, con su recepción, sus traducciones, sus influencias, sus estudios críticos y sus cervantistas de épocas más recientes. Me limitaré a examinar, de Italia, la geografía, los lugares o las costumbres de la vida diaria u otros recuerdos históricos que demuestran la gran familiaridad que tuvo Cervantes con Italia y la vivencia que le quedó imborrable tras largos meses pasados en sus andanzas de soldado en dos ciudades centros de cultura, Roma y Nápoles, y en otros sitios de menor renombre.

Pero antes de empezar, una breve mención de la bibliografía anterior sobre el tema. Hablar de bibliografía en Cervantes es totalmente “ingenuo,” porque es oceánica y salen libros y artículos a cada paso, incluso para el IV Centenario, y es imposible estar al tanto de todo lo

---

<sup>1</sup> En Italia, por ejemplo, para el IV Centenario, Caterina Ruta y Robert Lauer coordinaron un número especial de *Cuadernos de AISPI* (“Associazione Ispanisti Italiani”), el núm. 5 de 2015, titulado *Un paseo entre los centenarios cervantinos* que también cuenta con la presencia de cervantistas no italianos como Robert Lauer, Ruth Fine y Aurelio González. Siguiendo con Italia, Aldo Ruffinatto reunió artículos suyos anteriores en un tomo titulado *Dedicado a Cervantes* (2015), y yo misma coordiné una nueva traducción italiana del *Quijote* en la que colaboran 60 hispanistas italianos. También salió la monografía de una hispanista de Florencia, Agapita Jurado, *Recorridos del Quijote por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*. Y por último, en el congreso AISPI de Milán (25-27 de noviembre de 2015) se promovió una Mesa Redonda coordinada por Felice Gambin sobre “Cervantes e Italia, y la Segunda Parte del *Quijote*” en la que participaron varios cervantistas italianos (Caterina Ruta, Donatella Pini, José Manuel Martín Morán, Antonio Gargano y quien escribe) y en la que, además, Maria Teresa Cattaneo conmemoró la labor cervantina de Maria Rosa Scaramuzza.

<sup>2</sup> Me refiero al congreso internacional “Cuatro Siglos del *Quijote* de 1615”, promovido por Gustavo Illades, James Iffland y Francisco Ramírez, y celebrado en Puebla en la Biblioteca Palafoxiana, del 23 al 25 de noviembre de 2015, en donde presenté una versión oral de lo que se publica en estas páginas.



que se publica. Sin embargo, quisiera por lo menos recordar unos títulos selectos, los más conocidos y citados al respecto.

Para la parte biográfica, amén del clásico de Astrana Marín en 7 tomos, de mediados del siglo pasado, contamos con algunas monografías más recientes como una de 1991 (Zaragoza) y otra de 2004 (Alvar), junto con los conocidos trabajos de Jean Canavaggio (1987, 2004) y con su *Resumen cronológico de la vida de Cervantes* (1998).

Para las reminiscencias italianas en obras de Cervantes, hubo un congreso expreso de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Palma de Mallorca en 2001, y titulado precisamente *Cervantes en Italia* (Villar Lecumberri) donde, entre otras, hubo entregas sobre Cervantes y Roma (Canavaggio 2001), sobre las relaciones del autor con Italia y su cultura (Ruffinatto 2001), sobre los recuerdos de Sicilia (Ruta), sobre la Biblia de Ferrara (Fine) y sobre los peregrinos de Roma en el *Persiles* (Alcalá Galán).

Además de ese congreso expreso, otras contribuciones al respecto fueron sobre el viaje (Hutchinson 1992) y el Mediterráneo en Cervantes (Hutchinson y Cortijo 2013), o bien la entrada *Italia* en la *Gran Enciclopedia Cervantina* que coordina Carlos Alvar en Alcalá (Enciso y Ruffinatto 2011); luego un par de entregas sobre Italia en el *Quijote* (Barnés Vázquez 2008 y 2015) y varios trabajos sueltos (Mazzei, Billi di Sandormo, Monga, Rodríguez, Vega de Martini). Sin olvidar estudios ya algo anticuados pero imprescindibles como los de algunos cervantistas italianos del s. XX (Mele, Savj-López, Croce, Fucilla, Meregalli). Y con un largo etcétera, a sabiendas de que el listado es, inevitablemente, incompleto.

Tras esta mención de la bibliografía anterior, punto de partida de los comentarios que siguen, paso a las tres etapas de mi intervención.

## **1. Cervantes en Italia**

La primera son los datos biográficos de Cervantes en Italia, muy conocidos por todos pero que repetiré porque sirven de premisa al tema de estas páginas.

Antes, dos palabras sobre la Italia en que vivió Cervantes. Como apunta Isabel Enciso, en el siglo XVI Italia no era un país unitario sino que estaba integrada por diversos Estados independientes, bajo el gobierno de familias como los Médici en Florencia y Toscana; los Este en Ferrara, Módena y Reggio; los Farnese en Parma, Piacenza y Guastalla; los Gonzaga en Mantua; los Saboya en el Piamonte, y Visconti y Sforza en el Milanesado. Había otros territorios, igualmente independientes, como la República de Venecia, la República de Génova y los Estados Pontificios.

En cambio, eran tierras de España y de los Austrias, en el Norte, el Milanesado tras Carlos V y, en el Sur, todas las pertenencias de la corte de Aragón (Nápoles y el Sur de Italia, con las dos islas Sicilia y Cerdeña), a la par que en Roma era muy numerosa la comunidad de los españoles, que vivía en barrios propios. Poseían sus propias estructuras de gobierno (como el Virreinato de Nápoles), aunque el cargo de virrey o gobernador recaía en personas de la alta nobleza española que representaban al monarca fuera de la península. Además, a partir de 1559, los asuntos italianos debían ser tratados en un Consejo específico, creado por Felipe II, el *Consejo Supremo de Italia*. Ir a Italia, para un español, máxime al Virreinato de Nápoles, era como ir a tierras de España, a su casa. Italia era, además, un viaje obligado para artistas y literatos.

Y fue también el caso de Cervantes. Tras su estancia en Madrid, donde se forma en el Estudio de Juan López de Hoyos, y tras una sentencia del 15 de septiembre de 1569, que ordena que Cervantes sea preso por haber herido en duelo a un alarife o albañil, Antonio de Sigura, a fines de 1569, el autor se traslada a Roma cuando era un joven de 22 años. Son pocos los datos ciertos de este paréntesis romano que está por comenzar. En la ciudad eterna, quizás con la ayuda de amigos de familia y de un pariente lejano, el cardenal Gaspar de Cervantes y Gaete, y asimismo de algunos banqueros italianos como Pino Bocchi y Francesco Mussachi, consigue el

certificado de limpieza de sangre y entra como camarero al servicio del Monseñor Giulio Acquaviva, él también un joven de 23 años que al poco tiempo sería nombrado cardenal (mayo de 1570) para luego morir joven a los 28, en 1574. Acquaviva un año antes, en 1568, había ido a Madrid a la corte de Felipe II como nuncio vaticano, y es posible que ahí le recomendasen a Cervantes, que al regresar efectivamente acogió a su servicio en Roma. El mismo Cervantes declara ser camarero del cardenal en la *Dedicatoria* a Ascanio Colonna que hace en su primera novela publicada, *La Galatea* (que saldría más tarde, en 1585). En la ciudad eterna pasó varios meses, durante los cuales pudo leer obras de la literatura italiana y pudo andar mucho por la ciudad, porque en sus obras demuestra conocer detalles, como veremos.

Pero de repente deja al Cardenal (sin que sepamos el porqué) y para sobrevivir se incorpora al ejército español en Italia, y en julio de 1570, en Nápoles, se alista a las órdenes de Alvaro de Sande, mientras que en julio de 1571 junto con su hermano menor Rodrigo se alista en la compañía de Diego de Urbina, en el tercio de Miguel de Moncada. Desde 1571 hasta 1575 transcurren, pues, los años de la milicia de Cervantes, en que recorre el Mediterráneo en victoriosas campañas. Es desde Italia, en efecto, que se organizan y coordinan los ataques al Turco. Participa, como sabemos, en la batalla de Lepanto, en Grecia (7 de octubre de 1571) a bordo de la galera *Marquesa*, y en dicha ocasión es herido con dos balazos en el pecho y uno en la mano izquierda (que le hace perder la movilidad, de ahí que en lo sucesivo, como todos sabemos, le llamen “el manco de Lepanto”). Se interna y pasa la convalecencia en un hospital de Mesina, en Sicilia, que era donde había amarrado su barco, y allí recibe dineros para su sustentamiento (en Mesina se queda hasta abril de 1572). En agosto y septiembre del mismo año se reincorpora en el ejército en calidad de “soldado aventajado” y participa en la campaña naval de don Juan de Austria en Corfú, Modón y Navarino. En 1573 está en Nápoles en la compañía de Manuel Ponce de León, y participa de algunas empresas norteafricanas (Túnez y La Goleta en 1574). También consta en Palermo en 1574 cuando se le otorgan dineros. Pasa en Nápoles los últimos meses de su estancia italiana, y allí al parecer tiene un hijo (del que no se supo más). Tras cuatro años de vida militar decide volver a casa. El 7 de septiembre de 1575 en Nápoles se embarca en la galera *Sol* para regresar a España junto con su hermano, pero el 26 del mismo mes es cautivado por unos corsarios berberiscos frente a las costas catalanas y es trasladado a Argel, donde quedará cautivo junto con su hermano y desde donde, tras varios intentos de evasión, logrará salir solo después de cinco años, en 1580, gracias a un rescate, para luego regresar a España (desembarcando en Denia, Valencia). De su cautiverio hay un eco puntual y autobiográfico, como sabemos, en la novela del *Cautivo* intercalada en la Primera Parte del *Quijote* y en otras obras suyas teatrales (*Los Baños de Argel* y *Los Tratos de Argel*).

Estos mencionados hasta aquí son los pocos datos que tenemos sobre su estancia en Italia, de 1569 a 1575. Como soldado pudo conocer varias regiones italianas, desde Lombardía hasta Sicilia, pero el lugar en que más tiempo se quedó fue Nápoles, donde, con su hermano Rodrigo, tuvo residencia durante varios meses entre 1574 y 1575 a la espera de poder embarcar de vuelta a España. Por tanto, la experiencia cervantina en Italia fue más de soldado que de escritor, aunque ambas facetas parecen inseparables. Sacando cuentas, vive unos cuantos meses en Roma y Nápoles, y algo menos en Mesina y Palermo. Y seguramente como soldado recorre mucho más, si hemos de juzgar por los recuerdos vivos y detallistas que nos deja entre sus páginas.

## 2. Italia en otras obras de Cervantes

Paso ahora a la segunda etapa de mi intervención, que será un panorama rápido y no exhaustivo de menciones italianas en otras obras de Cervantes,<sup>3</sup> incluso en la Primera Parte del *Quijote*.

---

<sup>3</sup> Todas las citas de las *Obras Menores* de Cervantes proceden de la edición en línea del Cervantes Virtual de Alicante (Sevilla 2001). Indico el folio correspondiente de cada cita.

Como apunta Ruffinatto (2011), hay muchos recuerdos de sitios como Nápoles, quizás la más citada en *Licenciado Vidriera*, *Viaje del Parnaso* y *Persiles*, y que es “ciudad, a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aun de todo el mundo” (*Licenciado Vidriera*, f. 114r) o bien “es Nápoles la ilustre / [...] de Italia gloria, y aun del mundo lustre” (*Viaje del Parnaso*, vv. 254-256, f. 69r [66r]) y de la que incluso nos da un detalle autobiográfico (“que yo pisé sus rúas más de un año” –*Viaje del Parnaso*, v. 255, *loc. cit.*–), siguiendo luego con otros elogios más (“apacible en la paz, dura en la guerra, / madre de la abundancia y la nobleza, / de éliseos campos y agradable sierra” –*Viaje del Parnaso*, vv. 259 y ss., f. 69v [66v]–).

Otra ciudad es Génova, de la que afirma que está “llena de adornados jardines, blancas casas y relumbrantes capiteles” que “heridos de los rayos del sol, reverberan con tan encendidos rayos que apenas dejan mirarse” (*La Galatea*, V, f. 251v).

De Lucca, en el *Licenciado Vidriera*, dice que es una “ciudad pequeña, pero muy bien hecha, y en la que, mejor que en otras partes de Italia, son bien vistos y agasajados los españoles” (*Licenciado Vidriera*, f. 113v), dato curioso que vuelve a explicar en el *Persiles*:

[...] ciudad pequeña, pero hermosa y libre, que debajo de las alas del imperio y de España se descuella, y mira esenta a las ciudades de los príncipes que la desean; allí, mejor que en otra parte ninguna, son bien vistos y recibidos los españoles, y es la causa que en ella no mandan ellos, sino ruegan, y como en ella no hacen estancia de más de un día, no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante. (*Persiles*, III-xix, f. 186r)

De Palermo le pareció bien “el asiento y belleza” (*Licenciado Vidriera*, f. 114v) y de Mesina “el puerto” (*ibidem*) y de toda la isla de Sicilia “la abundancia, por quien propiamente y con verdad es llamada granero de Italia” (*ibidem*).

De Milán le admira

la grandeza de la ciudad, su infinita riqueza, sus oros, que allí no solamente hay oro, sino oros; sus bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha pasado las suyas Vulcano; la abundancia infinita de sus frutos, la grandeza de sus templos, y, finalmente, la agudeza del ingenio de sus moradores. (*Persiles*, III-xix, f. 185r)

En el *Licenciado Vidriera* nos deja incluso un recuerdo de la basílica de la Virgen milagrosa de Loreto, con un detallismo de quien la vio de veras, a juzgar por sus palabras:

[...] en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas, porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y retablos, que daban manifiesto indicio de las innumerables mercedes que muchos habían recibido de la mano de Dios, por intercesión de su divina Madre. (*Licenciado Vidriera*, f. 114v)

De Florencia menciona “su limpieza, sumptuosos edificios, fresco río y apacibles calles” (*Licenciado Vidriera*, f. 113v).

Y de Roma nos da menudas descripciones y de ella dice “reina de las ciudades y señora del mundo” (*ibidem*). De hecho la ciudad eterna dejó huellas imborrables en sus escritos (en *Persiles*, *Licenciado Vidriera*, *Ocho comedias*, *Viaje del Parnaso*). Un ejemplo es la descripción de sus ruinas y edificios espectaculares en el *Licenciado Vidriera*:

Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza [...] sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes [...] por sus puentes, que parece que se están mirando unas a otras, y por sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras deste jaez [...] sus montes dentro de sí misma: el Celio, el Quirinal y el Vaticano, con los otros cuatro<sup>4</sup> [...] la autoridad del Colegio de los Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones. Todo lo miró, y notó y puso en su punto. (*Licenciado Vidriera*, f. 114r)

Y también cita el Monte Testaccio, o Monte dei Cocci, donde se tiraban *cocci*, cachos o fragmentos de barro de tejas o de ánforas, tantos que fueron formando un Monte: “¿Soy yo, por ventura, el monte Testacho de Roma, para que me tiréis tantos tiestos y tejas?” (*Licenciado vidriera*, f. 117r).

De Roma en el *Persiles* también menciona la Puerta de acceso por el lado Norte, Porta del Popolo (“Entraron en Roma por la puerta del Pópulo, besando primero una y muchas veces los umbrales y márgenes de la entrada de la ciudad santa” –*Persiles*, IV-iii, f. 199r–) y asimismo recuerda la Via dei Banchi Vecchi, muy mencionada en *La Lozana andaluza*, otro texto español ambientado en Roma (“Y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero” –*Persiles*, IV-vi, f. 105r [205r]–), junto con una alusión al Arco de Portugal, que hoy ya no existe, a la altura de Via del Corso y Via della Vite (“guiaron a nuestros peregrinos, que estaba junto al arco de Portugal” –*Persiles*, IV-iii, f. 199v–) y con una mención de las siete iglesias de Roma que se iban a visitar<sup>5</sup> (“Aquella tarde, juntándose con otros españoles peregrinos, fue a andar las siete iglesias” –*Persiles*, IV-vi, f. 206v–), que también repite en otras obras,

Y, habiendo andado la estación de las siete iglesias, y confesándose con un penitenciario, y besado el pie a Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas, determinó irse a Nápoles. (*Licenciado Vidriera*, f. 114r)

Conteníase en ella que de Roma / aquello que se llama Siete Iglesias / andaría descalzo peregrino, / si Dios de aquel peligro le sacaba. (*La entretenida*, Jornada I, vv. 843-846, f. 175r)

a la par que a Roma en el *Persiles* se le dedica un soneto de alabanza (“¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta, / alma ciudad de Roma! A ti me inclino [...] Tu vista, que a tu fama se adelanta, / al ingenio suspende, aunque divino, / de aquél que a verte y adorarte vino” –*Persiles*, IV-iii, f. 198v–).

Hay veces que las ciudades italianas son recordadas en una tirada única, en enumeración, y cada una con su rasgo propio como ocurre en *El licenciado Vidriera*, donde se citan “la belleza de la ciudad de Nápoles, las holguras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de la Lombardía, las espléndidas comidas de las hosterías” (*Licenciado Vidriera*, f. 112r), para luego pasar lista de palabras y frases italianas, algo macarrónicas, que tienen que ver con la comida que un soldado pide en una hostería, en un mesón: “*aconcha, patrón; pasa acá, manigoldo; venga la macarela, li polastri, e li macarroni,*” que significa ‘prepara patrón, ven aquí sinvergüenza, vengan la carne molida, los pollos y los macarrones’ (*ibidem*).

<sup>4</sup> Los siete montes de Roma (*sette colli*) son: Aventino, Capitolio, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinal, Viminal.

<sup>5</sup> Son las siete basílicas jubilares: San Pedro, San Pablo, San Juan Letrán, San Lorenzo, Santa María la Mayor, Santa Cruz de Jerusalén, San Sebastián.

Otro ejemplo de palabras italianas una tras otra y reunidas en amena enumeración está en *La fuerza de la sangre*, donde una vez más los nombres italianos son de comidas que Cervantes aprendió en su fase de soldado: “*Eco li buoni polastri, picioni, presuto e salcicie*, con otros nombres deste jaez de quien los soldados se acuerdan cuando de aquellas partes vienen,” que significa ‘he aquí los ricos pollos, pichones, jamón y chorizo’ (*La fuerza de la sangre*, f. 130v).

Como señala Canavaggio (1987), Cervantes ubica en ciudades italianas la acción de varias obras suyas: *El Curioso impertinente* en Florencia, *La Señora Cornelia* en Bolonia, es de Trapani el protagonista de *El Amante liberal*, se dirige a Nápoles el de *La fuerza de la sangre*, y es Roma el rumbo de los protagonistas del *Persiles* cuyas últimas partes están ambientadas en Italia, sobre todo en Roma, ciudad a la que, como dijimos, un peregrino dedica un soneto memorable (*Persiles*, IV-iii, f. 198v).

Y vengamos a las menciones italianas en la Primera Parte del *Quijote*, a las que también me referiré de forma antológica y no exhaustiva.<sup>6</sup>

Se nombra Florencia, en el cap.33, como la ciudad donde se desarrolla la acción del *Curioso impertinente* y a renglón seguido se cita la Toscana, la región italiana que la acoge (“En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario” –I.33: 437–) y de Florencia en el cap.6 se cita la “raja de Florencia,” que era una tela de lana fina impermeable que se trabajaba en la ciudad (“Dádmele acá, compadre, que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia” –I.6: 137–).

De Roma en el cap.14 se nombra el incendio contemplado por Nerón (“a ver desde esta altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma” –I.14: 203-204–) y a la par se recuerdan en el cap.13 un par de familias romanas famosas entre la aristocracia, los Colonna y los Orsini, que quizás Cervantes conoció cuando fue camarero de Acquaviva (“No es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos” –I.13: 194–).

Se menciona Nápoles en el cap. 35 como la ciudad donde muere Lotario del *Curioso Impertinente* durante una batalla del Gran Capitán contra los franceses (“le vinieron nuevas que Lotario había muerto en una batalla que en aquel tiempo dio monsiur de Lautrec al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en el reino de Nápoles, donde había ido a parar el tarde arrepentido amigo” –I.35: 487-488–). Y también habla de Nápoles el Cabrero en el cap. 51 para elogiar encarecidamente la ciudad (“la persuadió que dejase la casa de su padre; que él la llevaría a la más rica y más viciosa ciudad que había en todo el universo mundo, que era Nápoles” –I.51:648–).

Pero es en la novela del *Cautivo* (I.39) donde hay un verdadero concentrado, sea toponímico de ciudades o regiones italianas como Génova, Milán, Piamonte, Alessandria della Paglia (en Lombardía), Nápoles, Venecia, Mesina,

llegué con próspero viaje a Génova, fui desde allí a Milán, donde me acomodé de armas y de algunas galas de soldado, de donde quise ir a asentar mi plaza al Piamonte; y estando ya de camino para Alejandría de la Palla, tuve nuevas que el gran duque de Alba pasaba a Flandes [...] lo quise dejar todo y venirme, como me vine, a Italia. Y quiso mi buena suerte que el señor don Juan de Austria acababa de llegar a Génova, que pasaba a Nápoles a juntarse con la armada de Venecia, como después lo hizo en Mecina (I.39: 519-520)

---

<sup>6</sup> Todas las citas del *Quijote* proceden de la edición de Florencio Sevilla de Castalia Didáctica (1997). Indico en números romanos la Parte y en números arábigos tanto el capítulo como, tras los dos puntos, las páginas de dicha edición.

sea antroponímico de personajes históricos como Juan Andrea D’Oria y su hermano Pagán de Oria, ambos sobrinos del más famoso Andrea Doria de una de las familias más conocidas de Génova, o también menciona a Gabrio Cervellón, caballero milanés y general del fuerte de La Goleta, en Túnez:

acudió la capitana de Juan Andrea a socorrella [...] Cautivaron ansimesmo el general del fuerte, que se llamaba Gabrio Cervellón, caballero milanés [...] Murieron en estas dos fuerzas muchas personas de cuenta, de las cuales fue un Pagán de Oria, caballero del hábito de San Juan, de condición generoso, como lo mostró la suma liberalidad que usó con su hermano, el famoso Juan Andrea de Oria. (I.39: 521)

Más adelante, en el cap. 47, se menciona la región de Lombardía y un personaje histórico del calibre de Marco Polo (“hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierra del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni la descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo” –I.47: 616–), mientras que en el cap. 49 se cita a otro personaje legendario, Guarino Mezquino, que es Guerrin Meschino, un caballero medieval que anduvo por Italia y que fue objeto de una crónica de Andrea da Barberino de hacia 1410, traducida al español a mediados del XVI (“Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino” –I.49: 633–).

### 3. Italia en la Segunda Parte del *Quijote*

Y vengamos a la tercera y última etapa de mi intervención, la de las citas de Italia en la Segunda Parte del *Quijote*.<sup>7</sup>

Los ejemplos, que doy en orden de exposición y no progresivo del texto, comienzan con unos casos en que se cita solo la palabra *Italia*. El primero viene en una de las Aprobaciones para imprimir el libro que, si bien no la escribió Cervantes sino el licenciado Márquez Torres, igual nos interesa por hablar de la proyección de sus obras fuera de la Península: en efecto se enumeran países como Francia, Italia, Alemania y Flandes:

1) II.[Paratextos Preliminares]:14 [Aprobación del licenciado Márquez Torres]  
Bien diferente han sentido de los escritos de Miguel [de] Cervantes, así nuestra nación como las estrañas, pues como a milagro desean ver el autor de libros que con general aplauso, así por su decoro y decencia como por la suavidad y blandura de sus discursos, han recibido España, Francia, *Italia*, Alemania y Flandes

El segundo es otro caso de simple mención a Italia en el relato de Ricote:

2) II.54: 500 [Ricote]  
– Salí, como digo, de nuestro pueblo, entré en Francia, y, aunque allí nos hacían buen acogimiento, quise verlo todo. Pasé a *Italia* y llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad, porque sus habitantes no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con libertad de consciencia

Una curiosidad es que en la Primera Parte del *Quijote*, donde tampoco faltan las menciones de *Italia* a secas, incluso se halla la forma plural, *Italias*, y es en el cap. 51 cuando el Cabrero dice de Vicente que “venía *de las Italias* y de otras diversas partes, de ser soldado,” clara señal de que para un español de la época el concepto de Italia no conllevaba el de una nación ni unida ni unitaria sino el de varios estados sueltos.

---

<sup>7</sup> En las citas de la Segunda Parte marco en cursiva la palabra que interesa, y en la primera línea, entre corchetes, aclaro quién habla o resumo cuál es el contexto del pasaje.

En la Segunda Parte hay otras menciones solo de la palabra *Italia* en la expresión “como dicen en Italia” dentro de pasajes con bilingüismo italo-español para explicar la voz extranjera que se cita, como en este ejemplo,

3) II.25: 251 [Ventero, retablo de maese Pedro]

y así, se cree que el tal maese Pedro está riquísimo; y es *hombre galante*, como dicen en *Italia* y *bon compañero*, y dase la mejor vida del mundo; habla más que seis y bebe más que doce, todo a costa de su lengua y de su mono y de su retablo.

[don Quijote]: – Dígame vuestra merced, señor adivino: *¿qué peje pillamo?* ¿Qué ha de ser de nosotros? Y vea aquí mis dos reales

donde al lado de dos expresiones como *hombre galante* y *bon compañero* (‘buen compañero’) se aclara que es así *como dicen en Italia*, para pasar, dos líneas después, a usar una frase italiana (a secas y sin glosa o mediación de marcadores de bilingüismo), *qué peje pillamo* (con pronunciación antigua de *peje* con sonido casi igual al it. *che pesce pigliamo*), que significa ‘qué pez tomamos,’ aun usada hoy día en el sentido de ‘qué hacemos’ (en la frase idiomática *non so che pesci prendere*, ‘no sé qué hacer’).

Un caso análogo es el que sigue,

4) II.24: 243-244 [don Quijote]

– Notable *espilorchería*, como dice el *italiano* –dijo don Quijote–;

donde en vez de *Italia* viene el adjetivo *italiano* con valor equivalente y aclarador del bilingüismo, *como dice el italiano*, para justificar la palabra *espilorchería* que es adaptación del it. *spilorceria*, del adjetivo *spilorcio*, ‘tacaño’ (escrita a la española, con *e-* protética y *ch*).

Otro caso de bilingüismo, más extenso y detenido, lo encontramos en este largo ejemplo,

5) II.62: 576-578 [Don Quijote en la imprenta de Barcelona, diálogo con el oficial y el autor]

– Señor, este caballero que aquí está –y enseñóle a un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad– ha traducido un libro *toscano* en nuestra lengua castellana, y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa.

– ¿Qué título tiene el libro? –preguntó don Quijote.

– A lo que el autor respondió:

– Señor, el libro, en *toscano*, se llama *Le bagatele*.

– Y ¿qué responde *le bagatele* en nuestro castellano? –preguntó don Quijote.

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

– Yo –dijo don Quijote– sé algún tanto de el *toscano*, y me precio de cantar algunas estancias del *Ariosto*. Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

– Sí, muchas veces –respondió el autor.

– Y ¿cómo la traduce vuestra merced en castellano? –preguntó don Quijote.

– ¿Cómo la había de traducir –replicó el autor–, sino diciendo *olla*?

– ¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuesa merced en el *toscano* idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el *toscano* *piache*, dice vuesa merced en el castellano *place*; y adonde diga *piú*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giú* con *abajo*.

– Sí declaro, por cierto –dijo el autor–, porque ésas son sus propias correspondencias

y cuando en el cap. 62 Don Quijote visita la imprenta de Barcelona y, a raíz de una traducción española de un libro italiano que se está imprimiendo (titulada *Le Bagatele* –de la que no tenemos otra noticia–), inicia todo un diálogo salpicado de voces italianas, que en este caso, como variante, se reitera tres veces que son “en *toscano*,” la lengua de Florencia donde nació el vernáculo que se convertiría en lengua nacional. El pasaje es muy conocido porque pocas líneas después viene la famosa teoría de Cervantes sobre la traducción, que es como los tapices flamencos al revés. El diálogo recién citado se centra en la traducción de varias palabras italianas, comenzando por la del título *Bagatele* que se traduce con ‘juguetes,’ para pasar al campo de la comida, con *piñata* (que significa ‘olla’) y para rematar con *piache* (ambas voces escritas con grafía española, con *ñ* la primera y con *ch* la segunda), y luego con *più, su* y *giù*, y sus correspondencias castellanas *place, más, arriba* y *abajo*. Y dice además Don Quijote que sabe “algún tanto de toscano” con el que se precia de “cantar algunas estancias del Ariosto,” detrás lo cual vemos una confesión del propio Cervantes que sabe el italiano y conoce a Ariosto que puede hasta leer en lengua original.

Hay un caso más,

6) II.54: 498 [Ricote, Sancho y los peregrinos]

De cuando en cuando, juntaba alguno su mano derecha con la de Sancho, y decía:

– *Español y tudesqui, tuto uno: bon compañero.*

Y Sancho respondía: – *¡Bon compañero, jura Di!*

en que se acude otra vez al bilingüismo con voces italianas a secas sin necesidad de un marcador de mediación. Son recuerdos de léxico de soldado y se refieren a nacionalidades: *tudesqui*, o sea *tedeschi* (‘alemanes’) que junto con los españoles hacen *tuto uno* (‘todo uno’) y son *bon compañero* (‘camaradas’), jurándolo por Dios en italiano (*giur’addio*).

Estos casos bilingües que acabamos de comentar ensanchan la casuística anterior del bilingüismo (que era exclusiva de comidas recordadas por soldados) y aumentan los campos léxicos del italiano que aprendió Cervantes, aunque es de suponer que él lo dominara del todo con sus cinco años a cuestas transcurridos en Italia.

Y vengamos a otras citas de la Segunda Parte del *Quijote*, y son, aquí también, de ciudades italianas, entre las que campean Nápoles y Roma, donde el autor pasó más tiempo. La primera, Nápoles, tiene 5 menciones, comenzando con la *Dedicatoria* al conde de Lemos,

7) II.[Paratextos Preliminares]: 23-24 [Dedicatoria al conde de Lemos]

además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros, y emperador por emperador, y monarca por monarca, en *Nápoles* tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear

que es Don Pedro Fernández de Ruiz y Castro y Osorio (1576-1622), séptimo conde de Lemos y Virrey de Nápoles, que fue sobrino y yerno del Duque de Lerma y que, sobre todo, fue amigo y protector de Cervantes y de otros escritores y a quien Cervantes también dedicaría otras obras en los mismos años de la Segunda Parte del *Quijote* (las *Ejemplares*, las *Ocho Comedias* y el *Persiles*). Y aquí el Conde interesa por ser Virrey de Nápoles, como se le cita (“en Nápoles tengo al grande conde de Lemos,” que le “sustenta,” “ampara” y “hace merced,” todos datos autobiográficos).

Las menciones siguientes a Nápoles continúan en,



8) II.1: 27 [Barbero]

Su Majestad había hecho proveer las *costas de Nápoles y Sicilia* y la isla de Malta

donde el Barbero cuenta las nuevas de la corte y que el rey, frente al peligro turco, había hecho proveer los enclaves del dominio español en el Mediterráneo.

En el ejemplo siguiente tenemos otra vez citadas juntas Nápoles y Sicilia,

9) II.60: 558-559 [Roque Guinart pregunta a dos caballeros por su identidad, y estos responden]

– Señor, nosotros somos dos capitanes de infantería española; tenemos nuestras compañías en *Nápoles* y vamos a embarcarnos en cuatro galeras, que dicen están en Barcelona con orden de pasar a *Sicilia*

cuando hablan, con Roque Guinart, los dos capitanes de infantería española para aclarar cuál es su compañía (Nápoles) y cuál es su destino (Sicilia).

Y en otro, dentro del mismo diálogo,

10) II.60: 559 [prosigue el diálogo entre Roque Guinart y dos caballeros]

– Mi señora doña Guiomar de Quiñones, mujer del regente de la Vicaría de *Nápoles*, con una hija pequeña, una doncella y una dueña, son las que van en el coche; acompañámosla seis criados, y los dineros son seiscientos escudos

uno de los interlocutores menciona “la Vicaría de Nápoles,” o sea la Audiencia o Tribunal de Nápoles situado en un edificio que llaman Vicaría.

Nápoles también resuena en un adjetivo, *napolitano*,

11) II.32: 310 [lavatorio de don Quijote en el palacio de los Duques]

y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad, y en sus blancas manos –que sin duda eran blancas– una redonda pella de jabón *napolitano*

cuando en la burla del lavatorio que le hacen a Don Quijote las doncellas de los Duques le lavan con una *pella*, es decir una porción de jabón napolitano, que era refinado y de mucho olor y solía hacerse en la casa de los príncipes.

Pero la ciudad italiana que se lleva la palma en cuanto a número de menciones en la Segunda Parte del *Quijote* es Roma. Las citas de la ciudad papal son 16, y pueden ser de tipo general y sin mayores detalles, como cuando unos peregrinos le responden a Roque Guinart adónde van dirigidos:

12) II.60: 559 [Roque Guinart]

Preguntó Roque a los peregrinos lo mismo que a los capitanes; fuele respondido que iban a embarcarse para pasar a *Roma*, y que entre entrambos podían llevar hasta sesenta reales.

O bien pueden ser citas detalladas de sus monumentos como en dos pasajes del cap. 8. En el primero se relata una anécdota de Carlos V, quien tras el triunfo del saco de Roma, el 5 de abril de 1536, subió a la parte más alta del Pantheon y en dicha ocasión tuvo un diálogo con un caballero romano (desconocido, por lo que nos consta), quien por su parte sigue elogiando la magnificencia del Pantheon:

13) II.8: 90-91 [don Quijote]

– También alude a esto lo que sucedió al grande emperador Carlo Quinto con un caballero en *Roma*. Quiso ver el emperador aquel famoso *templo de la Rotunda*, que en la antigüedad se llamó el templo de todos los dioses, y ahora, con mejor vocación, se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en *Roma*, y es el que más conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o, por mejor decir, claraboya redonda que está en su cima, desde la cual mirando el emperador el edificio, estaba con él y a su lado un caballero *romano*, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura; y, habiéndose quitado de la claraboya, dijo al emperador: “Mil veces, Sacra Majestad, me vino deseo de abrazarme con vuestra Majestad y arrojarme de aquella claraboya abajo, por dejar de mí fama eterna en el mundo”. “Yo os agradezco –respondió el emperador– el no haber puesto tan mal pensamiento en efeto, y de aquí adelante no os pondré yo en ocasión que volváis a hacer prueba de vuestra lealtad; y así, os mando que jamás me habléis, ni estéis donde yo estuviere”. Y, tras estas palabras, le hizo una gran merced.

El segundo caso de mención de monumentos de la ciudad de Roma viene en el mismo cap.8, un poco más adelante,

14) II.8: 92-93 [don Quijote]

– Los sepulcros de los gentiles fueron por la mayor parte suntuosos templos: las cenizas del cuerpo de Julio César se pusieron sobre una pirámide de piedra de desmesurada grandeza, a quien hoy llaman en *Roma La aguja de San Pedro*; al emperador Adriano le sirvió de sepultura un castillo tan grande como una buena aldea, a quien llamaron *Moles Hadriani*, que agora es el *castillo de Santángel* en *Roma*

cuando se nombran uno tras otro dos monumentos famosos: primero el obelisco que está en la plaza de San Pedro, “la aguja de San Pedro,” que se mandó traer de Egipto y fue dedicado a César y a Tiberio (pero no consta que sobre él se pusiesen las cenizas de César, como dice Cervantes). Y en segundo lugar se cita el mausoleo de Adriano, emperador hispano, que más tarde pasó a llamarse Castel Sant’Angelo y sirvió de cárcel o incluso de refugio a los papas por su cercanía al Vaticano (al que estaba conectado por un pasillo secreto).

Otro detalle más de calle romana y de edificio viene en este ejemplo,

15) II.41: 383 [aventura de Clavileño]

– No hagas tal –respondió don Quijote–, 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*, que es una calle de la ciudad, y vio todo el *fracaso* y asalto y muerte de *Borbón*, y por la mañana ya estaba de vuelta en Madrid

donde se cuenta del licenciado Torralba, procesado como brujo por la Inquisición y que confesó que durante el Saco de Roma había realizado un viaje onírico similar al que relata Cervantes, que apenas en 12 horas le habría llevado en vuelo a la ciudad papal para bajar en Tor di Nona, que es una calle que flanquea el río Tíber y toma su nombre de una torre medieval que por mucho tiempo fue usada como cárcel. Desde Tor di Nona el licenciado habría asistido al *fracaso* (que es un italianismo y significa ‘estruendo’) y a la muerte del condestable Carlos de Borbón, al mando de las tropas imperiales de Carlos V.

Roma es la única ciudad, en el *Quijote*, de la que se nombran monumentos y edificios (el Pantheon, Castel Sant'Angelo, el obelisco, Tor di Nona), a veces con detenida descripción, como vimos, lo que evidencia el impacto que tamaña arquitectura le causó a Cervantes tras verla con sus propios ojos.

Las menciones de Roma que siguen son casos de proverbios, siempre en boca de Sancho o de su esposa (Sancho no conoce Roma y solo la cita si viene en los refranes, que son la cultura que él posee). Es la única ciudad dotada de refranes o modos de decir.

En este ejemplo,

- 16) II.52: 484 [Carta de Teresa Panza a la Duquesa]  
y desta manera será conocido Sancho, y yo seré estimada, y a *Roma* por todo

el refrán es “a Roma por todo,” que significa ‘adelante sin miedo.’

El siguiente es “bien se está San Pedro en Roma,” que es repetido tres veces por Sancho

- 17) II.41: 377 [Sancho, aventura de Clavileño]  
que bien se está San Pedro en *Roma*, quiero decir, que bien me estoy en esta casa donde tanta merced se me hace y de cuyo dueño tan gran bien espero como es verme gobernador

- 18) II.53: 492 [Sancho, aventura del gobierno de la ínsula]  
Bien se está San Pedro en *Roma*: quiero decir, que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido

- 19) II.59: 543 [Sancho]  
– Dios se lo perdone –dijo Sancho–. Dejárame en mi rincón, sin acordarse de mí, porque quien las sabe las tañe, y bien se está San Pedro en *Roma*

para significar que cada uno está bien en su casa o en su sitio, y que cuando se está a gusto no conviene mudar, refrán del que Correas nos da la continuación: “bien se está San Pedro en Roma / si no le quitan la corona” (*Vocabulario*, n. 3629).

El último refrán sobre Roma es el que sigue,

- 20) II.54: 498 [narrador, encuentro entre Sancho, Ricote y unos peregrinos]  
Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía; antes, por cumplir con el refrán, que él muy bien sabía, de “cuando a *Roma* fueres, haz como vieres”, pidió a Ricote la bota, y tomó su puntería como los demás y no con menos gusto que ellos

donde encontramos una adaptación del proverbio latino *Dum Romae fueris, romano vivito more*, en el sentido de ‘te adaptarás al lugar donde estuvieres.’

Las alusiones a Roma siguen en forma adjetiva, *romano* o *romana*, que ya vimos en el caso del caballero romano que hablaba con Carlos V y que también constan en los tres ejemplos subsiguientes,

- 21) II.20: 204-205 [bodas de Camacho]  
Finalmente, después de haber bailado un buen espacio, el Interés sacó un bolsón, que le formaba el pellejo de un gran gato *romano*, que parecía estar lleno de dineros, y, arrojándole al castillo, con el golpe se desencajaron las tablas y se cayeron, dejando a la doncella descubierta y sin defensa alguna

22) II.49: 449 [dos jugadores que riñen, aventura del gobierno de la ínsula]  
Pero a fee que, si vuesa merced no llegara, que yo le hiciera vomitar la ganancia, y que había de saber con cuántas entraba la *romana*

23) II.69: 621 [encantamento de Altisidora]  
Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del, al parecer, cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo *romano*, que, al son de una arpa, que él mismo tocaba, cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias

en los que el adjetivo se aplica a un gato en el primer caso (el gato romano es rayado pardo y negro y es mayor que el normal, y con su piel desollada se hacían bolsas para guardar dinero), en el segundo, sustantivado, lo vemos como modismo que significa ‘sabría ajustar las cuentas,’ y en el tercero se refiere al traje que vestía un mancebo.

La última mención de Roma

24) II.49: 447 [Sancho, aventura del gobierno de la ínsula]  
Entregóse en todo con más gusto que si le hubieran dado francolines de *Milán*, faisanes de *Roma*, ternera de *Sorrento*, perdices de Morón, o gansos de Lavajos

no es exclusiva sino que viene en una enumeración que aúna varias ciudades, famosas por alguna comida que anda soñando Sancho cuando no le dan de comer en el gobierno de su ínsula. Y así son famosos “los francolines [o perdices] de Milán, los faisanes de Roma y la ternera de Sorrento” (localidad cerca de Nápoles en la Costa Amalfitana, que pudo conocer Cervantes estando en Nápoles).

Dejamos Roma con sus 16 menciones y pasamos a Gaeta, que es citada tres veces:

25) II.18: 184 [elogios de don Quijote a las calidades poéticas del hijo de Diego de Miranda]

– ¡Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe, y que merecéis estar laureado, no por Chipre ni por *Gaeta*, como dijo un poeta, que Dios perdone, sino por las academias de Atenas, si hoy vivieran, y por las que hoy viven de París, *Bolonia* y Salamanca!

26) II.22: 222 [Sancho a su amo, mientras entra en la cueva de Montesinos]  
– ¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de *Gaeta*, flor, nata y espuma de los caballeros andantes!

27) II.41: 378 [Sancho, aventura de Clavileño]  
– ¡Ea, pues –dijo Sancho–, Dios me ayude y la Santísima Trinidad de *Gaeta*!

Gaeta con su golfo asoma en el Mar Tirreno, y está a medio camino entre Nápoles y Roma, y fue importante puerto y base militar para los españoles. En el primer ejemplo según algunos críticos (Rodríguez Marín) se alude a Juan Bautista de Vivar, quien se autodefinió laureado por Chipre y por Gaeta. Y de paso notamos que en este mismo trozo se nombra a Bolonia en el trío de las universidades de Europa más famosas. En los dos siguientes, se cita a Gaeta por el monasterio de la Trinidad, fundado por el rey Fernando de Aragón y muy venerado por los navegantes.

El siguiente atañe a la ciudad de Rávena,

28) II.10:105 [Sancho, monólogo en busca de Dulcinea, en los alrededores del Toboso]

Y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por *Rávena*, o al bachiller en Salamanca

y nos encontramos una vez más con un modismo, para indicar un imposible, como hallar una aguja en un pajar. “Marica por *Rávena*” viene de un adagio latino: *Ravennae maria quaerere*, buscar el mar en *Rávena*, que está en el interior (por tanto, un imposible). *Maria*, neutro plural, por confusión fónica y cambio de acento, pasó a ser *María* en la forma romance del proverbio.

El siguiente atañe a Venecia

29) II.71: 635 [Don Quijote a Sancho, volviendo a su aldea]

– Si yo te hubiera de pagar, Sancho –respondió don Quijote–, conforme lo que merece la grandeza y calidad deste remedio, el tesoro de *Venecia*, las minas del Potosí fueran poco para pagarte; toma tú el tiento a lo que llevas mío, y pon el precio a cada azote

y alude a sus famosos tesoros (también citados en *La Celestina*, Auto VII), en el sentido encarecido del *non plus ultra* de la riqueza, junto con las minas del Potosí mentadas a continuación (lugar novohispano comparado con Venecia, e igual de famoso por sus riquezas).

Los últimos ejemplos

30) II.23: 226-227 [don Quijote, cueva de Montesinos]

ceñiale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una *gorra milanese* negra

31) II.27: 271 [aventura del rebuzno]

un asno como un pequeño *sardesco*, la cabeza levantada, la boca abierta y la lengua de fuera

son dos adjetivos, *milanese* y *sardesco*, referidos el primero a una gorra y el segundo a un asno pequeño originario de Cerdeña, y no precisan mayores comentarios.

#### 4. Conclusión

Por lo pronto podemos decir:

1º) que en la Segunda Parte del *Quijote* (con respecto a la Primera de 1605) las menciones de Italia son más numerosas y parecen indicar tendencias nuevas;

2º) que la mayoría de las citas son una clara señal del conocimiento directo, y no de oídas, que tuvo Cervantes de los sitios que menciona, es decir que son eco puntual de su vivencia italiana sea como residente sea como viajero. Recuerdos que le quedan vivísimos aun a distancia de unos cuantos años, porque en 1615, cuando publica la Segunda Parte, ya han pasado como treinta años que ha dejado Italia.

En cuanto al primer aspecto, el mayor número de menciones respecto de la Primera Parte queda patente con los ejemplos que acabamos de comentar, que son más de 30 (de los que 16, la mitad, son de Roma). Y esta mayor presencia de Italia, y de Roma, es curiosa en una fecha, 1615, en la que es mayor la distancia temporal de la vida italiana del autor, y aun más de Roma que fue su primera estancia de recién llegado (cuanto más andado el tiempo recuerda más, y con gran nitidez y precisión).

En cuanto a tendencias nuevas, a todas luces hay rasgos típicos de la Segunda Parte, como los refranes que nombran ciudades italianas (tenemos un concentrado de 5 proverbios

sobre Roma) a los que se agregan modismos y frases hechas (unos 5 casos más, con topónimos o con adjetivos gentilicios que los evocan).

También destacan los pasajes bilingües, que si bien ya asomaban en las obras menores de Cervantes aquí, como novedad, se intensifican (4 casos) y exhiben un vocabulario italiano más variado que conoció el autor, ya no exclusivo de comidas de soldados sino que abarca también otros campos léxicos, a la par que nos dejan trozos memorables, como el del cap.62 sobre la traducción, donde Don Quijote (y detrás de él Cervantes) alardea cuánto italiano sabe, aun treinta años después.

Otro rasgo de esta Segunda Parte son los monumentos de Roma, que no venían citados en la Primera Parte, y denotan un detallismo plástico y visual de quien tiene el afán de contar todo lo que recuerda, para que conste como documento.

Un Cervantes más próximo a la Italia de su juventud, este de la Segunda Parte, un Cervantes nostálgico quizás de su años de soldado y de viajero por un país que le dejaría huellas indelebles en cuanto a cosas vistas (y no oídas) y un idioma aprendido, el italiano, que ensancharía tal vez su propia percepción del español.

## Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. “Vida y escritura a vuelapluma: la llegada a Roma de los peregrinos y el final del *Persiles*.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 25-34.
- Alvar Ezquerro, Alfredo. “Yo me hallé en aquella felicísima jornada.” En *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Temas de hoy, 2004. 105-47.
- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948–1958. 7 vols.
- Bailón Blancas, José Manuel. “Pasos perdidos de Cervantes en Italia (1568-1570).” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 35-42.
- Barnés Vázquez, Antonio. “Ciudades italianas al fondo de *Don Quijote*.” En *Actas del Congreso Internacional de Patrimonio y Expresión Gráfica* (Granada, 20-21 de noviembre de 2008). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010. CD-ROM.
- . “La Roma de Cervantes” (conferencia en el Instituto Cervantes de Roma, julio de 2015).
- Billi di Sandormo, Amalia. “¿Por qué fue a Italia Cervantes?” *Revista bibliográfica y documental* 4.1-4 (1950): 109-31.
- Botta, Patrizia coord. *Miguel de Cervantes, Don Chisciotte della Mancina*. Traduzione italiana per il IV Centenario. Modena: Mucchi, 2015. 2 vols.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987 (ed.fr. 1986).
- . “Resumen cronológico de la vida de Cervantes.” En ed. *Quijote* de Biblioteca Clásica. Madrid: Editorial Crítica, 1998: I, CCXLIII-CCLXXI.
- . “Cervantes y Roma.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 53-64.
- . *Cervantes en su vivir*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Cervantes, Miguel. Francisco Rodríguez Marín ed. *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944-1948 [1ª ed. 1927-1928]. 8 vols.
- . Florencio Sevilla ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia Didáctica, 1997. 2 vols.
- . Florencio Sevilla ed. Página del Cervantes Virtual. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. [[http://www.cervantesvirtual.com/bib/Cervantes/o\\_completas.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/Cervantes/o_completas.shtml)]
- Correas, Gonzalo. Rafael Zafra ed. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. CD-ROM. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001.
- Croce, Benedetto. “Spanish Culture in Italy in the Seventeenth Century.” *Hispania* 10 (1927): 383-388.
- Enciso Alonso-Muñumer, Isabel. “Italia (Historia).” En Carlos Alvar dir. *Gran enciclopedia cervantina, VII, Ínsula Firme – Luterano*. Madrid: Castalia, 2011.
- Fine, Ruth. “Nuevas reflexiones sobre la presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*: el caso de la Biblia de Ferrara.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 109-19.
- Fucilla, Joseph G. “Bibliografía italiana de Cervantes (Suplemento a Ford and Lansing: *Cervantes: A Tentative Bibliography*).” *Revista de Filología Española Anejo* 59 (1953): 50-62.
- González, Aurelio. “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 155-63.

- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- . & Antonio Cortijo Ocaña eds. *Cervantes y el Mediterráneo / Cervantes and the Mediterranean*, tomo monográfico de *eHumanista/Cervantes 2* (2013).
- Jurado, Agapita. *Recorridos del Quijote por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*. Kassel: Reichenberger, 2015.
- López Navia, Santiago. “De nuevo sobre el tratamiento de Cervantes en la novela biográfica: la etapa italiana según Bruno Frank y Stephen Marlowe.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 229-44.
- Martini, Vega de. “Don Quijote y la utopía posible. De las fábricas reales de los Borbones de Nápoles.” *Revista de Estudios Cervantinos* 3 (2007).  
[<http://www.estudioscervantinos.org/3/Vega%20de%20Martini%2020Don%20Quijote%20y%20la%20utopia%20posible.pdf>]
- Mazzei, Ángel. “Cervantes en Italia.” *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 10 (1942): 219-22.
- Mele, Eugenio. “Per la fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento.” *Studi di Filologia Moderna* 3.3-4 (1909): 229-55.
- . “Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el Siglo XVII.” *Revista de Filología Española* 6 (1919): 364-74.
- . “Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII.” *Revista de Filología Española* 8 (1921): 281-83.
- Meregalli, Franco. “Cervantes e l’Italia.” En *Introduzione a Cervantes*. Roma-Bari: Laterza, 1991. 9-19.
- Monga, Luigi. “El viaje a Italia en las obras de Cervantes: ¿ficción o autobiografía?” *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla* 29 (1996): 499-510.
- Rodríguez, Leandro. “Don Miguel de Cervantes Saavedra e Italia.” En Manuel Criado del Val ed. *Caminería hispánica: actas del VI Congreso Internacional Italia-España 2002*. Tomo II. Madrid: Cedex, 2004. 1187-211.
- Ruffinatto, Aldo. “Cervantes en Italia, Italia en Cervantes.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 3-18.
- . “Italia (Literatura).” En Carlos Alvar dir. *Gran enciclopedia cervantina, VII, Ínsula Firme/Luterano*. Madrid: Castalia, 2011.
- . *Dedicado a Cervantes*. Madrid: Editorial Sial, 2015.
- Ruta, Maria Caterina. “Cervantes y el «granero de Italia».” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 387-96.
- Ruta, Maria Caterina & Robert Lauer eds. *Un paseo entre los centenarios cervantinos*. Número especial de *Cuadernos de AISPI* 5 (2015).
- Savj-López, Paolo. *Cervantes*. Napoli: Ricciardi, 1913.
- . “Don Chisciotte e l’Italia.” *Secolo XX* 15 (1916): 502-6.
- Villar Lecumberri, Alicia ed. *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio de la Asociación de Cervantistas* (Academia de España, Roma, 27-29 de septiembre de 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001.  
[[http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cl\\_X.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cl_X.htm)].
- Zaragoza, Cristóbal. *Cervantes. Vida y semblanza*. Madrid: Mondadori, 1991.



## *Religiones*

## En torno a la narración paradójica o las paradojas de la conversión en el *Quijote* de 1615: los casos del morisco Ricote y de Alonso Quijano, el Bueno<sup>1</sup>

Ruth Fine  
(The Hebrew University of Jerusalem)

*¿Quién soy yo? No lo sé [...]  
¿Cómo sabré quién soy? Cuando despierto  
de mí me sueño el más profundo abismo*  
Miguel de Barrios

*Yo sé quién soy*  
Miguel de Cervantes, *Quijote* I, 5

*Sé tú, Señor, el árbitro entre mis confesiones y sus contradicciones*  
San Agustín

En el *Quijote* se perfila un amplio espectro de conversiones: religiosas, identitarias, permanentes, temporarias, auténticas, falsas, figuradas o literales. En este variado horizonte de múltiples y variadas conversiones, las presentes reflexiones quieren centrarse en dos pasajes del *Quijote* de 1615 en los que se consigna situaciones de conversión religiosa de muy diferente filiación e impronta. El primero de estos pasajes es el abocado al encuentro de Ricote, el morisco, con su vecino y amigo de Sancho Panza (*Quijote* II, 54); el segundo es el capítulo de clausura de la novela, en la el que se narra el buen morir del protagonista como cristiano observante y piadoso (*Quijote* II, 74). Estimo que ambas representaciones de la conversión ofrecen ejemplos de lo que se ha dado en llamar “narración paradójica.” A su vez, el contraste irónico que distancia un representación respecto de la otra constituye un llamado a la reflexión acerca de lo que estimo como paradojas de la conversión, así sugeridas por la novela.

### I. Breves puntualizaciones teóricas: la narración paradójica

Antes de introducirme en el análisis textual deseo ofrecer algunas precisiones teóricas acerca de la noción narración paradójica que ocupo: como es sabido, en su sentido más abarcador, la noción de paradoja señala etimológicamente un movimiento que contradice o cuestiona (*para*) la opinión o la expectativa común (*doxa*). En lo que al espacio narrativo se refiere, Meyer-Minnemann (2006, 59-71) ha estudiado de modo exhaustivo lo que denomina “narración paradójica.” Desde su perspectiva, ésta puede manifestarse como suspensión o transgresión de límites, es decir, como algo que “es y no es al mismo tiempo y en todas las maneras posibles,” “lo uno y lo otro a la vez,” o bien, como “ni lo uno ni lo otro;” es decir que el sintagma narrativo en cuestión reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar lo que es y no es, lo idéntico y lo no idéntico (Meyer-Minnemann 2006, 59-60). Y es precisamente en este sentido que la narración paradójica suscita un especial interés para nuestro objeto de estudio –la conversión en al Iberia aurisecular–, ya que permite identificar y comprender no sólo la suspensión o transgresión de límites de la narración como constructo, sino también la inscrita en la caracterización de los personajes y en los campos semántico-ideológicos configurados a partir de dicha caracterización.

En efecto, los procedimientos de transgresión de límites señalan la superposición de instancias discursivas. Debido a esta superposición se produce –ya en la historia, ya en su narración– una fusión paradójica de delimitaciones causales, ideológicas, temporales o

---

<sup>1</sup> El presente artículo es parte de mi investigación sobre la presencia de la literatura de conversos en el Siglo de Oro, patrocinada por la Fundación Israelí para las Ciencias (The Israeli Science Foundation), investigación # 648. Una versión preliminar del mismo fue publicada en Fine (2015).

espaciales:<sup>2</sup> así, por ejemplo, el elogio paradójico, tan difundido en el período y de cuyos rasgos, a mi juicio, el discurso de Ricote participa parcialmente. En dicho discurso el orador se sitúa en los límites de la opinión generalizada (la *indignitas* del sujeto) o de la conciencia general de los valores indiscutidos, la *doxa*, y su elogio o *laus* atenta por tanto contra el sentimiento de la mayoría, haciendo prevalecer el criterio de lo extraordinario, lo chocante, lo inaceptable. La paradoja rechaza así el axioma de la verdad unívoca, suplantándolo por una defensa del relativismo desocultante. “Son las paradojas monstruos de la verdad,” afirmaba Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (1969, XIII, 225). Rosalie Colie afirma que a lo largo del siglo XVI el género registró un alto grado de popularidad en el seno del humanismo europeo, proliferación que dicha crítica califica de verdadera “epidemia paradójica.”

En tal sentido, postulo que el discurso de Ricote –signado por aporías y paradojas–, como también el último capítulo de la novela, en el que se narra la muerte del protagonista, constituyen casos específicos de narraciones paradójicas. El capítulo de clausura del *Quijote* parece contradecir abiertamente la razón de ser de su protagonista, don Quijote, presentando el arrepentimiento y la conversión religiosa de Alonso Quijano en el umbral de su muerte. Por su parte, el parlamento de Ricote, al cuestionar la clara demarcación de pertenencias identitarias, lingüísticas, religiosas y/o ideológicas atribuidas al grupo social y humano de los conversos (ya sea de moros como de judíos), ejemplifica la interacción, la superposición y el conflicto de voces y perspectivas que caracterizaron tanto la auto-percepción como la representación de estos grupos, portadores de la “condición conversa.” Me referiré a continuación a las paradojas inherentes a dicha condición.

## II. Las paradojas de la condición conversa

Mi investigación propone la “condición conversa” como figura paradójica, concepto que considero relevante para el abordaje de la llamada “literatura de conversos” en la España aurisecular (Fine 2014). Al identificar en dicho corpus un comportamiento y significación paradójicos, intento prestar oídos a la complejidad de la condición conversa, poblada de voces que a menudo sólo la literatura nos permite rescatar y, primordialmente, comprender. Y será la voz de Ricote, vecino, amigo y padre, la que emerja del silenciamiento en este capítulo del *Quijote*: Ricote es uno de aquellos padres cervantinos paradigmáticos que han quedado en la otra orilla, clamando por un mundo a cuya elisión asisten impotentes.

Stephen Gilman, en su estudio pionero y, a la vez, polémico –*The Spain of Fernando de Rojas* (1972) –, introdujo la noción que ocupó, la de “situación conversa,” o en mis términos, “condición conversa.” Uno de los principales focos de atención de Gilman lo constituye el análisis de las marcas de la identidad y conflicto del converso, dispersas en *La Celestina* y derivadas, a su entender, de la amarga *intentio operis* y visión de mundo de un autor converso. Estos postulados desataron en su momento una apasionada polémica que desatendió lo que, a mi juicio, constituye uno de los aciertos más encomiables de la investigación de Gilman, y ello concierne a la noción de “situación conversa.” Al respecto, señala el crítico que “La original utilización excepcional por parte de Rojas de la situación conversa no es reductible a una explicación sociológica, psicológica, histórica o existencial” (204; mi traducción).

La “condición conversa” no constituye para Gilman la ecuación que traduce una realidad biográfica específica, sino la representación de una conciencia plena en dilemas y contradicciones. Me importa destacar que si bien los postulados de Gilman parecen inclinarse hacia la captación de esta conciencia como “auto-conciencia” o conciencia autorreflexiva –y como tal han sido decodificados por sus partidarios y detractores–, creo que sus alcances atañen no menos al fenómeno de la recepción. En efecto, la categoría de los conversos en la España aurisecular constituye fundamentalmente un fenómeno de representación, según el cual la

---

<sup>2</sup> Un procedimiento discursivo difundido en relación a este tipo de superposición es el estilo indirecto libre, por medio del cual se amalgama el discurso del narrador y el discurso del personaje.

articulación de la imagen del colectivo se impone sobre la del individuo. Y en tanto imagen colectiva, dicha representación se configura como un proceso de proyección imaginaria del grupo mayoritario sobre el sujeto individual. Se trata pues de un fenómeno de modelización extrínseca o una construcción cultural cuya problemática no es pura ni principalmente religiosa, sino social y hasta étnica.

En efecto, la Iberia en los albores de la modernidad se constituyó como una sociedad jerárquica, estratificada, en pos de la homogeneización. Las categorías sociales, religiosas y étnicas eran percibidas como estáticas y monolíticas. El “otro” perturbador –judío, morisco, turco o distinto– era alguien al que había que restringir o, mejor, anular (Fine 2013). En tal contexto, la identidad conflictiva, paradójica del converso constituía un desafío a la fosilización de aquellas categorías. En una sociedad tan rígidamente compartimentada, el converso, en tanto figura de identidad paradójica, representaba una inquietante transgresión de límites, un híbrido bajo sospecha: un alboraiico (el caballo de Mahoma, ni caballo ni mula), es decir, ni buen cristiano ni buen judío o musulmán (Amrán 2003).

No obstante, a pesar del afán de homogeneización del fenómeno converso, tanto desde la perspectiva contemporánea del mismo como desde un sector de la historiografía que lo ha examinado, su complejidad, heterogeneidad y contradicciones se hacen evidentes para los estudiosos del período. En primer término, la conversión en la España aurisecular constituye el resabio de un cruce social primordialmente forzado, no elegido voluntariamente. Ya sea que su imposición haya sido directa, como el proceso atravesado por la comunidad judía de España a partir del año 1391<sup>3</sup> o, para los moriscos, desde las primeras décadas del siglo XVI, bien como único medio de inserción económica y social ante la presión institucional creciente, o más aún como la única alternativa ofrecida para evitar la expulsión, la conversión en España a partir del siglo XV raramente se presenta como un acto voluntario, producto de la libre elección. Por ende, hablar de una conversión voluntaria es casi un oxímoron a partir de las postrimerías de la Edad Media y hasta los años de ingreso de la península ibérica a la modernidad (Vila 2008, 523).

Asimismo, desde la perspectiva del converso, la adopción de una nueva religión constituye un singular proceso de transformación, durante el cual tanto el individuo como el grupo se ven enfrentados a una serie compleja de dilemas en todos los órdenes (Levine 2004): considerarse cristiano sincero pero nunca ser plenamente percibido como tal; reconocerse aún como musulmán o judío pero no poder serlo; justificar y, a la vez, rechazar las expulsiones; deber/querer abandonar España, pero también anhelar un retorno real o imaginario a esa patria amada y odiada a un mismo tiempo.

Indudablemente, las conversiones –individuales o masivas, auténticas o acomodaticias, elegidas como opción ante la amenaza de la expulsión o como retorno tras la expulsión misma– constituyen un fenómeno reconocible de trauma individual y colectivo (Fine 2013). Recordemos que la vida de Cervantes se sitúa al menos tres o cuatro generaciones después de las últimas conversiones y expulsión de judíos, pero él sí asiste al proceso de expulsión de los moriscos –conversos de moros– en toda su dimensión, como también en su carga traumática.

En la literatura del período hallamos modos y estrategias de representación de la conversión y aun de la condición conversa. En tal sentido, la noción bajtiniana de polifonía (Bakhtin 1991) en tanto principio de otredad radical –una multiplicidad de voces, discursos y sus nexos que cohabitan en el espacio literario–, resulta prioritaria para aquellos textos que representan, problematizándola, la identidad paradójica del converso. En efecto, la polifonía latente, capaz de abrir resquicios por donde se filtran aquellas voces calladas –la del judeo-converso, la del morisco, la del extranjero, la de la mujer, la de la otredad–, es la vehiculizada por ciertos textos, como el *Quijote*, a menudo a través de la narración paradójica, configurando

---

<sup>3</sup> El año 1391 –año de depredaciones, matanzas y conversiones masivas a las que fueron sometidas las juderías españolas– no sólo marca el fin de la llamada convivencia hispano-hebrea en la España cristiana, sino también señala el inicio del “problema converso” en España (Amrán: 2003).

así un escándalo dialógico que se insinúa en oportunidades, como la que nos ocupa, como una apertura ética, desde la perspectiva asumida por Lévinas (1994 y 1999). Y ello, dado que este tipo de representación del fenómeno converso nos obliga a reconocer la heterogeneidad de los comportamientos y reacciones ante la conversión, no sólo en el seno de una misma familia y/o comunidad, sino también en la conciencia de un mismo individuo: los dualismos, las ambivalencias en las decisiones, los conflictos. Estimo entonces que decodificar y representar las paradojas de la condición conversa constituye también un pronunciamiento ético, tácitamente capaz de modelizar el horizonte de su recepción.

### III. La conversión en el *Quijote* de 1615

La noción de conversión puebla las páginas del *Quijote* en todo su inventario de sentidos, literales y figurados a un tiempo: conversiones religiosas, sociales, lingüísticas, ontológicas y otras. Esta múltiple presencia del paradigma de la conversión permea un concepto que, como hemos visto, tuvo un protagonismo indudable a lo largo de los siglos de oro en la península ibérica, a partir de las conversiones masivas al catolicismo de musulmanes y judíos a fines del siglo XV, las cuales se perpetuarán en los decenios subsiguientes en la mancha del neófito y de su descendencia (marca de una identidad adquirida pero no siempre plenamente reconocida por el colectivo mayoritario). No obstante, no será ésta la única conversión religiosa que tenga centralidad en el período: nos hallamos en la era de las heterodoxias, de los cruces religiosos, tales como los que culminaban en las herejías protestantes, o de modo más transgresor aun, en la apostasía de los renegados que abrazaban el Islam. Sin embargo, hay también otra conversión muy diferente, valorada, exaltada: la de cristianos que desde los márgenes de un posicionamiento heterodoxo, escéptico o tibio frente a la religión y su dogma alcanzaban la revelación y la gracia, pudiendo incluso aproximarse a las alturas de la experiencia mística.

Asimismo, la noción de conversión no corresponde sólo al paradigma religioso, pudiendo ser identificada en otros campos semánticos, tales como el de la traducción; en efecto la noción misma de traducción entraña un cruce de fronteras, no sólo lingüísticas, sino también socio-ideológicas; la etimología del concepto lo proclama: traslado, transporte, pasaje, conversión (*vertere*, *convertere*, son conceptos afines en la Antigüedad clásica al de traducción). Así lo consigna Corominas en su *Diccionario crítico etimológico*<sup>4</sup> y también Galmés de Fuentes en el *Glosario de voces aljamiado-moriscas*, donde asimismo se remite a este significado: tornar, convertirse y traducir, aparecen en él como voces afines.<sup>5</sup> El texto traducido podría entonces ser estimado como un texto convertido, “converso,” que ha realizado un cruce identitario con más o menos apego o distanciamiento tanto del original como de la lengua-objeto. Por ende, el texto traducido y el individuo convertido dan testimonio de la transferencia de un texto, una tradición, una religión o una cultura a otra, acarreado también la marca de un acto de apropiación de un paradigma cultural ajeno. Y si de traducciones se trata, la novela cervantina, a partir de ese crucial capítulo 9 de la Primera Parte, nos ofrece la focalización en dicha problemática, la cual permeará de modo insistente a lo largo de toda la obra: somos conscientes de estar leyendo un texto que es una traducción –conversión– del árabe al romance, llevada a cabo, asimismo, por un converso de moro, un morisco aljamiado.

En oportunidades la conversión lingüística queda imbricada en la religiosa. Así ocurre en el episodio de la conversa más destacada del primer *Quijote*, Zoraida, la hija de Agi Morato, “una mujer a la morisca vestida”<sup>6</sup> a la que su acompañante Ruy Pérez de Viedma deberá servir

---

<sup>4</sup> S.v. “aducir” [...] *Traducir* [...] del lat. *Traducĕre* 'transportar', 'traducir' (Corominas, 1987).

<sup>5</sup> S.v. “tornar” (Galmés de Fuentes *et al.* 1994: 579).

<sup>6</sup> A partir de aquí, las citas del *Quijote* corresponden a *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, edición coordinada por Francisco Rico, y sólo se indicará en el cuerpo del trabajo el número de libro, capítulo y página.

de “convertidor” (intérprete), justificando el silencio de la mora, al explicar que: “esta doncella apenas entiende mi lengua, ni sabe hablar otra ninguna sino conforme a su tierra, y por esto no debe de haber respondido ni responde a lo que se le ha preguntado” (I, 37, 440). ¿Es cristiana o mora Zoraida?, ha preguntado Dorotea (I, 37, 439). Y la respuesta escapa a la díada. Ni cristiana ni mora, Zoraida no corresponde de modo acabado a ninguna de estas dos zonas socio-religiosas ineluctablemente enajenadas y enfrentadas.

El relato transmitido por el cautivo, en el que se narra la historia de Zoraida desde la perspectiva del noble cristiano –capítulos 39-41–, no hará sino confirmar el dictamen: Zoraida no es, o más precisamente, no puede ser, ni cristiana ni mora; es una conversa. Quedará ubicada en ese espacio liminal que no puede categorizarse, el espacio más temido, precisamente, por su carácter indecible, ambiguo, silenciado. ¿Qué clase de identidad es aquella que no se nombra y que no encuentra un enunciado preciso en el seno de los parámetros esgrimidos por el discurso oficial? ¿Qué identidad es esta ausencia de identidad? El episodio del cautivo del *Quijote* de 1605 nos permite pensar a Zoraida en clave del paradigma total de los conversos de la España de Cervantes, tanto moriscos como judíos (Fine 2013b). Así lo sugiere, entre otros, Juan Diego Vila al referirse al problema morisco en el *Quijote*, el cual, en su opinión, puede ser leído como “la instancia dramática ausente e irrepresentable de lo que otrora ocurrió con los judíos.” En tal sentido, afirma el crítico: “el *Quijote* es un texto que vocifera mudamente el escándalo de la conversión [...] el *Quijote* [tal vez] nos cuenta la afiebrada y problemática constitución de un colectivo sin derecho a existir y sin permiso para nombrarse a sí mismo” (Vila 2008, 526-7). Un paradigma signado por el oprobio y el silencio; un paradigma poblado de contradicciones y de paradojas latentes.

Por su parte, el segundo *Quijote*, el de 1615, no escamotea la presencia de conversiones, tampoco la religiosa. En efecto, hallaremos en sus páginas conversiones múltiples, como las vehiculizadas por las transformaciones profundas que atraviesan los protagonistas tras el largo proceso de aprendizaje y de mutua convivencia e influencia, conversiones que también entrañan pasajes lingüísticos hacia registros nuevos y adquiridos, como el de Sancho en el famoso diálogo con su mujer, en el capítulo quinto; conversiones sociales –ya permanentes, ya transitorias– como la que logrará Basilio (gracias a un fingido pasaje hacia la muerte), o la tan aspirada por la mujer de Sancho, Teresa, ilusionada con un ascenso social; fundamentalmente, hallaremos conversiones identitarias, tanto voluntarias como, muy especialmente, las impuestas. Así la inefable y de hermosura sin par Dulcinea será cruelmente convertida por Sancho en una rústica y mal oliente aldeana, y será tan efectiva la conversión que se le aparecerá en sueños a don Quijote, doblemente convertida en su rusticidad y ridiculez. Don Quijote, aquél que no pudo ser convertido a lo largo de sus dos primeras salidas, se verá ahora sometido a humillantes transformaciones en las que su rol le es impuesto por los perpetradores de conversiones identitarias, en su afán de adaptarlo a un modelo predeterminado. El mismo Sancho, deseoso de alcanzar el rol de gobernador de una ínsula, debe asumir una conversión que no es la que quiso, sino aquella orquestada por otros agentes –nuevamente, los duques y sus acólitos–, para finalmente rebelarse contra esta transformación impuesta por otros. Y será justamente en la final huida de Sancho de su conversión en gobernador cuando encontrará al morisco Ricote, ese otro converso.

#### **IV. Ricote o el retorno de Agi Morato**

Es dable afirmar que uno de los momentos más transitados por la crítica cervantina en su atención al *Quijote* de 1615 lo constituye el diálogo entre Sancho y su vecino morisco, Ricote, especialmente el parlamento en que este último pone de manifiesto las razones que lo impulsaron a retornar a España, su sentimientos respecto de ésta, su patria natal, y sus juicios en relación al decreto de expulsión de los moriscos. Dada la ambigüedad que emerge de lo que estimo como auténtica polifonía del pasaje, éste ha sido objeto de múltiples acercamientos, tanto

de orden histórico, social, lingüístico, como obviamente de interpretación literaria propiamente dicha, especialmente en el marco de la caracterización de los personajes del *Quijote*.<sup>7</sup> Las presentes reflexiones intentan aportar otra mirada al parlamento de Ricote y ello desde un ángulo menos transitado: el de la condición conversa durante los siglos XVI y XVII en la península ibérica y sus exilios. Estimo que el parlamento de Ricote ofrece una reveladora incursión en dicha condición, en sus contradicciones y dilemas, narrativizando de modo sugerente algunas de las paradojas inherentes a la misma.

El *Quijote* de 1605 (cap. 41) dejó a Agi Morato, el padre de Zoraida, clamando desde esa otra orilla por el abandono y la traición de su hija. En trabajos anteriores he reflexionado largamente sobre este pasaje que, a mi entender, predica el desgarramiento familiar sufrido por el colectivo de los conversos, como también la carga simbólica de la conversión en el periodo. Mi intento ha sido el de reconstruir las huellas mnemónicas de un trauma que la voz de Agi Morato convoca (Fine 2008 y 2013). Quiero sugerir aquí que el morisco Ricote se introduce en la segunda parte del *Quijote* como un retorno fantasmático del padre de Zoraida, o al menos como otra posible versión o desarrollo alternativo del destino del colectivo que Agi Morato simbolizaba. La novela deja en silencio la clausura de la historia del padre de Zoraida, y de ese silencio emerge acuciante la pregunta: ¿qué fue de los padres –y madres– que asistieron desde un silencio impuesto al desgarramiento familiar causado por la conversión y/o la expulsión? Desde mi lectura, Ricote no nos permite abandonar totalmente a aquel otro padre, Agi Morato, y su parlamento viene a responder de algún modo a aquellos interrogantes.

Recordemos que el pasaje analizado se abre con la identificación de seis peregrinos mendicantes –marca inicial de la isotopía de la migración y el desarraigo. No nos detendremos aquí en la ya transitada y reveladora reacción de ambos vecinos al reconocerse, sus mutuas expresiones de alegría por el reencuentro y la explícita consignación de la transgresión que cometían: Ricote, por acción, y Sancho, por omisión: “cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura. –Si tú no me descubres, Sancho –respondió el peregrino–, seguro que estoy que en este traje no habrá nadie que me conozca” (*Quijote* II, 54, 1069).

Es dable recordar que el habla de los extraños peregrinos resulta incomprensible para Sancho. Como fuera señalado por la crítica, el capítulo focaliza el fenómeno del plurilingüismo y el desconocimiento de la lengua local dominante: “– ¡Guelte! ¡Guelte! –No entiendo –respondió Sancho– qué es lo que me pedís, buena gente” (54, 1068). O más adelante: “De cuando en cuando juntaba alguno su mano derecha con la de Sancho, y decía: –Español y tudesqui, tuto uno: bon compañero. Y Sancho respondía: ¡Bon compañero jura Di!” (54, 1071). En tal contexto y de modo significativo, el texto se ocupa de destacar el dominio del español por parte de Ricote: “y Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones” (54, 1071). El parlamento de Ricote se ve introducido, entonces, por la contundente afirmación de su pertenencia lingüística a ese territorio del que se vio arrojado hacia a un exilio que sin duda fue también lingüístico.<sup>8</sup>

La primera frase vehiculizada en el parlamento marcará ya la zigzagueante trayectoria de las múltiples voces enfrentadas en el espacio discursivo:

–Bien sabes, ¡oh Sancho Panza, vecino y amigo mío!, como el pregón y bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación puso terror y espanto en todos nosotros; a lo menos, en mí le puso de suerte que me parece que antes del tiempo que

---

<sup>7</sup> Ver, por ejemplo, entre los diversos estudios, Márquez Villanueva (1975); Abellán (2006, 157-60); Baena (2006, 505-22); López-Baralt (2007: 73-88); Arraigada de Lassel (2008, 329-38); Domínguez (2009, 183-92); y la investigación histórica del Valle de Ricote de Westerveld (1997-2014).

<sup>8</sup> El ladino, lengua hablada por los hispano-hebreos que migraron hacia la diáspora oriental tras la expulsión de 1492, constituye un ejemplo paradigmático de la preservación del español en el exilio ibérico.

se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía el rigor de la pena ejecutado en mi persona y en la de mis hijos. (54, 1071)

En efecto, Ricote comienza su relato con un registro patético, que llama a la empatía de los receptores intra- y extratextuales, y lo hace desde una visión intrínseca, anticipando el duro efecto que el bando real provocará en el colectivo y en él mismo, no sólo como individuo sino como padre de familia (“mis hijos”). No obstante, simultáneamente, se observa la referencia al monarca y verdugo, como “Su Majestad,” es decir, manteniendo la posición de dignidad y respeto hacia la instancia real que, a pesar de todo, sigue reconociendo; y ello al tiempo que se desliza otra insinuación perturbadora: Ricote habla de “su nación,” expresión que registra una de las principales acusaciones manipuladas para justificar la expulsión, es decir, el comportamiento segregacionista de los moriscos respecto de la sociedad mayoritaria y su negativa a la asimilación.

Seguidamente y retomando el temple de auto-compasión, Ricote enfatizará el desgarró y la escisión familiar: “bien así como el que sabe que para tal tiempo le han de quitar la casa donde vive y se provee de otra donde mudarse; ordené, digo, de salir yo solo, sin mi familia, de mi pueblo” (54, 1071). Y será precisamente aquí donde emerja la primera y sorprendente apología de la expulsión, voz disonante respecto de la empatía creada un momento atrás:

Y forzábame a creer esta verdad saber yo los ruines y disparatados intentos que los nuestros tenían, y tales, que me parece que fue inspiración divina la que movió a Su Majestad a poner en efecto tan gallarda resolución, no porque todos fuésemos culpados, que algunos había cristianos firmes y verdaderos; pero eran tan pocos que no se podían oponer a los que no lo eran, y no era bien criar la sierpe en el seno, teniendo los enemigos dentro de casa. (54, 1072)

Ciertamente, Ricote adopta la argumentación propagandística en circulación, haciendo uso del imaginario que abrazaban los apólogos de la expulsión. No obstante, la afirmación se ve inmediatamente deconstruida por el cuestionamiento de la conversión como un fenómeno monolítico, al rescatar la existencia de moriscos “cristianos firmes y verdaderos.” La indecidibilidad del hablante –la polifonía de su discurso– convergen en uno de los momentos de mayor efecto paradójico del parlamento:

Finalmente, con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro, la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; [...]. No hemos conocido el bien hasta que le hemos perdido; y es el deseo tan grande, que casi todos tenemos de volver a España, que los más de aquellos, y son muchos, que saben la lengua como yo, se vuelven a ella, y dejan allá sus mujeres y sus hijos desamparados: tanto es el amor que la tienen; y agora conozco y experimento lo que suele decirse: que es dulce el amor de la patria. (54, 1072)

En efecto, el pasaje ostenta lo que estimo como polifonía paradójica, mencionada anteriormente en relación a la teoría bajtiniana: el destierro es un ejercicio de crueldad hacia quien siente a España como su patria, por la que llora y llorará permanentemente. Ello vocaliza el lamento de los colectivos arrojados a sus exilios por una Iberia que no quiso reconocer su justa pertenencia. No obstante, estos continuarán estimándola como su único referente, a tal punto que serán capaces de abandonar a sus familias para retornar a ella, la aún estimada como patria: su territorio, su lengua, incluso su religión impuesta y parcialmente adquirida.

Y Ricote continúa perfilando su ambiguo alegato:



Sancho, yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota, mi mujer, son católicas cristianas, y, aunque yo no lo soy tanto, todavía *tengo más de cristiano que de moro*, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir. (54, 1072; el énfasis es mío).

Ciertamente, la autenticidad de la fe católica y de su práctica por parte de las “Ricotas” es repetidamente aludida por el morisco a lo largo del capítulo, con lo cual se fortalece una de las perspectivas vehiculizadas en el parlamento: la de la arbitrariedad de un bando de expulsión universal y absoluto: “y todos decían que era la más bella criatura del mundo [Ana Félix]. Iba llorando y abrazaba a todas sus amigas y conocidas, y a cuantos llegaban a verla, y a todos pedía le encomendasen a Dios y a Nuestra Señora su madre” (54, 1075). En las palabras de Ricote resuena el eco de la devoción por María –Lela Marién– por parte de aquella otra mora cristiana, Zoraida. Y es este padre, no del todo cristiano aún, pero en proceso de serlo, aquel que viene a rescatarla (propósito en el que fracasó aquel otro padre, Agi Morato), sabiéndola en manos también aquí de un mozo cristiano viejo, un nuevo cautivo camino al norte de África –don Pedro Gregorio. Ricote, como nuevo padre engañado, afirmará con convencimiento que: “las moriscas pocas o ninguna vez se mezclaron por amores con cristianos viejos, y mi hija, que, a lo que yo creo, atendía a ser más cristiana que enamorada, no se curaría de las solicitudes de ese señor mayorazgo” (54, 1075).

Sin duda, atendiendo a la realidad contextual, Ricote no se equivocaba, como tampoco se equivocaba Agi Morato, al dudar del buen término de la conversión y asimilación de Zoraida. Sancho también era consciente de ello cuando lúcidamente advertía sobre las consecuencias de tal unión entre un cristiano viejo y una morisca: “que a entrambos les estaría mal” (54, 1075). Puesto que los matices de la conversión, sus grises y diversidades no tenían cabida en la España que le tocó vivir al autor del *Quijote*. No obstante, la ficción cervantina quiere ofrecernos otro rostro de la conversión, aquella que no pudo ser, la libremente elegida, transitada y, por cierto, reconocida. Cervantes vehiculiza lúcidamente en boca de este “cristiano en ciernes,” Ricote, las trágicas contradicciones del complejo fenómeno de la conversión/expulsión, habitualmente cercenadas tanto del discurso oficial como del imaginario de esta temprana modernidad ibérica.

## V. La conversión de don Quijote/Alonso Quijano

Y ante las paradojas de las conversiones forzadas y de los retornos, la novela cervantina elige concluir, no sin ironía, con otra conversión, esta vez voluntaria y elegida, aquella que protagoniza don Quijote al final de la novela. La otra cara de la conversión.

Indudablemente, uno de los momentos de mayor polémica en la interpretación de la novela cervantina lo constituye su último capítulo, aquél que nos ofrece la conversión de don Quijote/Alonso Quijano de caballero andante a caballero cristiano. El protagonista morirá como buen católico, pidiendo la confesión y renegando de su pasado de vanas y locas aspiraciones aventureras:

—¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! En fin, sus misericordias no tienen límite, no las abrevian ni impiden los pecados de los hombres. [...] Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. (II, 74, 1216)

Como se observa, la conversión es ahora voluntaria, desafiando no sólo la insistencia de los antes pertinaces convertidores, obsesionados por retornarlo a su cordura, sino también la imposición, el estatismo y la uni-direccionalidad del paradigma de la conversión:

—Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. *Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía.* (II, 74, 1220; el énfasis es mío)

Alonso Quijano, después de haber fracasado en su rol de caballero andante como don Quijote, asume ahora el de caballero cristiano, exigiendo la aceptación de su conversión voluntaria y la posibilidad del retorno, un derecho y un reclamo completamente ausente de las restantes conversiones religiosas.

La suya es la conversión del buen cristiano a las puertas de la muerte. En efecto, Alonso Quijano el Bueno lamenta que le falte tiempo para reparar el daño que le había causado la intensa y pertinaz lectura de los libros de caballerías que ahora desprecia, y que desearía reemplazar por los piadosos, “otros que sean luz de alma.” Como ha sido ya señalado por la crítica, toda la escena reconstruye elementos del género del *ars moriendi*, desarrollado por textos devocionales que preparaban al cristiano para el bien morir. Rachel Schmidt, en su lúcido análisis del capítulo, observa que a lo largo del *Quijote* de 1615 son frecuentes las imágenes y referencias a la muerte derivadas de dicho género: la muerte como el último puerto para el naufrago o, en sutil alusión a nuestro objeto de estudio, la muerte como el tránsito del exiliado a su verdadera y definitiva patria celestial. La muerte del buen cristiano encarna el retorno voluntario, aceptado y celebrado de un exilio, tan diferente de aquel otro, terrenal e impuesto, del que no es posible regresar.

Y si de conversiones cristianas se trata, Rachel Schmidt recuerda también que ya en el capítulo 58, al ver el cuadro de la conversión de San Pablo, don Quijote se ve atraído hacia una nueva especie de caballería, alabando al apóstol por haber sido “caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte” (II, 58, 954). Schmidt señala que la imagen del buen cristiano como caballero se remonta a la descripción paulina del cristiano armado y a la imagen bíblica de una guerra santa entre Dios y el demonio, para reaparecer en los libros de bien morir. De este modo, podría estimarse que la aventura del capítulo II, 58 proporciona indicios anticipatorios que ayudan a entender los últimos tramos del camino de don Quijote como una conversión cristiana, tan alejada de aquella otra, la que nunca podrá ser totalmente reconocida como tal.

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

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

constituye otra pronunciada ironía cervantina, como también un llamado de atención a la conciencia receptora.

## VI. Reflexiones finales

A lo largo del *Quijote* se hallan diseminadas marcas textuales directa o indirectamente relacionadas con la problemática de la conversión religiosa de las minorías. Por un lado, es posible identificar referencias y alusiones adscriptas a dicho paradigma: así, la explícita mención de conversiones puntuales (la de Zoraida, por ejemplo), o el recurrente cuestionamiento de los linajes, la referencia a la problemática de la limpieza de sangre, latente en toda la novela, y muy especialmente, la sutil pero ineludible alusión a un pluralismo cultural ya perdido. En tal contexto, la condición conversa trasciende estas marcas específicas y se configura como una conciencia que habita en la novela, conciencia plural, silenciosa, pero capaz de orquestrar las voces que escenificarán su drama de espejismos.<sup>9</sup> Y en ese sentido, resulta significativo que en su clausura la novela busque enfatizar una conversión religiosa de tan diferente índole y en tan pronunciado contraste respecto de aquellas otras, las que perfilan la condición conversa expuesta a lo largo de la obra.

El *Quijote* de 1615 no nos permite olvidar que, así como para los judíos y los conversos de la generación de la expulsión en adelante, la incertidumbre, la pérdida del hogar, la disolución del núcleo familiar, todas ellas fueron adversidades que también acecharon a los moriscos ibéricos y que en gran medida logran ser recuperadas en el espacio textual de la novela. Dicha recuperación –la de la condición conversa– no se ciñe meramente a la mera representación de un mundo perdido, sino que constituye la modelización de una recepción diferente, cuyas coordenadas no son sólo estéticas sino también éticas. Creo posible entender dicho comportamiento textual como el reclamo de un receptor que sepa decodificar el contraste irónico entre pasajes varios, como también acercarse a la inexorable plurivalencia de la conversión. Es en ese espacio plurivalente donde emerge un Alonso Quijano muriendo como buen cristiano arrepentido, para marcar la distancia que lo separa de otras criaturas literarias, como Agi Morato y Ricote, las cuales vociferan sordamente la imposibilidad de su condición de padres abandonados, conversos y/o expulsos. Y tal contraste podría entonces ser decodificado como un llamado a ese otro, narrativizado aquí en Sancho, el vecino cristiano viejo que, a pesar de bandos y decretos, sabe y quiere escuchar las desgarradoras aporías inscriptas en la voz de su buen vecino y amigo, el morisco Ricote.

---

<sup>9</sup> Menocal sostiene al respecto: “Many Spaniards, of every stripe and every background, were thus caught up living in a world of fun-house mirrors created by a whole series of edicts requiring that people profess transparent falsenesses, a state of self-destructive madness worthy of Cervantes' creative literary genius” (2002, 259).

## Obras citadas

- Abellán, José Luis. *Los secretos de Cervantes y el exilio de Don Quijote*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Amrán, Rica. *De judíos a judeo conversos*. Paris: Indigo, 2003.
- Arraigada de Lassel, Adriana. "El tema musulmán en el *Quijote* y la dualidad religiosa de algunos personajes." En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008. 329-38.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Baena, Julio. "Sintaxis de la ética del texto: Ricote, en el *Quijote II*, la lengua de las mariposas." *Bulletin of Hispanic Studies* 83, 4 (2006): 505-22.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- Colie, Rosalie. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1966.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1987.
- Domínguez, Julia. "El laberinto mental del exilio en *Don Quijote*. El testimonio del morisco Ricote." *Hispania* 92, 2 (2009): 183-92.
- Fine, Ruth. "De bendiciones y maldiciones en el *Quijote*: algunas reflexiones en torno a la maldición de Agi Morato, el padre de Zoraida." *Anuario de Estudios Cervantinos* IV (2008): 129-41.
- . "Desde el jardín de Agi Morato o el otro rostro de la conversión en el *Quijote*." En Juan Diego Vila coord. *Cervantes desde su contexto cultural*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA), 2013. 39-58.
- . "La literatura de conversos después de 1492: obras y autores en busca de un discurso crítico." En Ruth Fine, Michele Guillemont y Juan Diego Vila eds. *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XVI y XVII)*. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2014. 499-526.
- . "A vueltas con el parlamento de Ricote (*Quijote II*, 54): de la conversión y otras paradojas." *Revista Monteagudo*, 3era época, 20 (2015): 29-40.
- Galmés de Fuentes, Álvaro. "La lengua de los moriscos." En Manuel Alvar ed. *Manual de dialectología hispánica. El español de España*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Gilman, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1972.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, 1969.
- Graizbord, David. *Souls in Dispute: Converso Identities in Iberia and the Jewish Diaspora, 1580-1700*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Lévinas, Emmanuel. *Outside the Subject*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.
- . *Alterity and Transcendence*. London: The Athlone Press, 1999.
- Levine Melammed, René. *A Question of Identity: Iberian Conversos in Historical Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- López-Baralt, Luce. "Un morisco de carne y hueso nos habla de la angustia secreta de su exilio en Berbería." *Studi Ispanici* 32 (2007): 73-88.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Alianza, 1975.
- Menocal, María Rosa. *The Ornament of the World*. New York: Back Bay Books, 2002.
- Meyer-Minnerman, Klaus. "Narración paradójica y ficción." En Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann eds. *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2006. 59-71.

- Schmidt, Rachel. "Leyendo otros que sean luz del alma: el Quijote y la literatura del ars moriendi." En Emilio Martínez Mata ed. *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*. Madrid: Editorial Arco, 2007. 113-24.
- Vila, Juan Diego. "El *Quijote* y la sugestión conversa: silencios, elisiones y desvíos para una predicación inefable." En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008. 521-46.
- Westerveld, Govert. *Historia de Blanca (Valle de Ricote) Año 711-1700*. Murcia: Westerveld, 1997-2014.

## Locura y religión quijotesca o la doble ejemplaridad del libro (*Quijote I y II*)

Gustavo Illades Aguiar  
(Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa)

La ambivalencia que caracteriza a la poética del *Quijote* ha provocado, en mi opinión, buena parte de los debates acontecidos entre los cervantistas. Y si alguno ha sido apasionado y hasta ahora insoluble es el debate sobre la filiación religiosa de Cervantes y de su obra. Respecto del autor, hay quienes lo consideran cristiano viejo, católico ortodoxo y aun tridentino militante. Otros, en cambio, ven en él a un descendiente de judíos conversos o a un criptojudío o, incluso, a un maurófilo clandestino. Así de irreconciliables como son, estas mismas perspectivas se aplican a episodios emblemáticos de sus textos y a tal o cual personaje, singularmente a don Quijote. Más allá de que algunos críticos exponen sus argumentos asidos a creencias personales, el hecho es que la problemática religiosa del *Quijote*, codificada cuanto se quiera, sigue vigente en diversos ámbitos de nuestro mundo, incluido, dolorosamente, el ámbito de las guerras actuales a causa de la fe. Así que nuestro tema es sin duda polémico.

Por falta de espacio, me detengo solo en algunas opiniones de destacados especialistas. Inicio con las más antitéticas. Según Miguel Ángel Garrido, si cotejamos “los textos doctrinalmente comprometidos del *Quijote* y los decretos del concilio de Trento [constataremos que] coinciden punto por punto en su contenido esencial” (Garrido 172). En el extremo opuesto, María Rosa Menocal asume que la novela cervantina se forjó en las hogueras de la Inquisición, producto de una calamidad histórica que solo pudo aludirse de modo críptico. Eco de esta tragedia acontecida a judíos y musulmanes españoles, don Quijote es insultado, despreciado, incomprendido, ridiculizado, frecuentemente golpeado y sus libros, quemados (Menocal 263 y ss.).

En medio de puntos de vista tan encontrados, podemos ubicar otros menos tajantes, así el de Víctor Ivanovici, para quien Cervantes fue un cristiano sincero que se opuso al “cristianismo cósmico” de la religión popular y también a la religión caballeresca del amor (Ivanovici 644).

De su lado, siempre penetrante, Maurice Molho observa que la catolicidad cervantina no se presenta “como la comunión de los creyentes en Cristo, sino como una multiplicidad de prácticas y discursos dispares que, contando el del mismo Cervantes, no excluyen la irreverencia o la ironía” (Molho 517). En cambio, Louis Imperiale argumenta que el *Quijote* no puede ser doctrinalmente interpretado porque sus dispositivos estilísticos y actitud filosófica desactivan todo intento de comprender su pensamiento. En lo que se refiera a la religión, Cervantes muestra una actitud contradictoria y conflictiva y su “posición refleja una fusión entre el catolicismo tridentino y una fuerte dosis de crítica racionalista” (Imperiale 629).

Para Agustín Redondo el *Quijote* no es un libro religioso:

En esa época [nos dice], el campo manchego está lleno de iglesias, capillas, ermitas. Nuestros compañeros nunca entran en ninguno de estos sitios, ni oyen misa ni comulgan, salvo al final, cuando don Quijote, cuerdo, muere. Y tampoco los personajes religiosos que cruzan el libro cumplen su función sino que están allí para compartir sus juegos. Hay sí una crítica a todas las manifestaciones religiosas. (*apud Vila 535 n. 31*)

Michel Moner, desde una perspectiva de conjunto, identifica en la totalidad de la obra cervantina desconcertantes posturas antagónicas, sean estas simultáneas o alternativas, pero refractarias a mostrar una clara intencionalidad. No obstante, el debate de ideas se prolonga en otro nivel discursivo: “en el espacio que media entre la digresión y la reticencia [...] entre *lo que sobra* y *lo que falta*” (Moner 119-20). A partir de este planteamiento, analiza con su

acostumbrada sutileza el episodio del *Persiles* III, 5, donde se narra la visita de los protagonistas al monasterio de Guadalupe. Luego de identificar y ponderar digresiones y reticencias, concluye que en dicho episodio se valora la “«religión interior» [...] en detrimento de las formas exteriores del culto,” además de que se descalifica a la comunidad religiosa del monasterio. En síntesis, los valores del catolicismo tridentino no parecen reivindicados, lo cual tampoco implica que Cervantes confió en Dios y desconfió de la Iglesia o que, según la vieja teoría, era practicante del erasmismo (Moner 127-8).

Para terminar este breve panorama, menciono algunos estudios abocados a identificar en la obra cervantina elementos del continente descubierto por Américo Castro en el mundo literario aurisecular: la cultura judaica. En primer término, Michael McGaha (2004) hace un estado de la cuestión de las primeras publicaciones sobre el criptojudasmo en el *Quijote*; se trata de estudios realizados por autores ajenos al cervantismo: Dominique Aubier, Leandro Rodríguez, Ruth Reichelberg, entre otros.

De su lado, Francisco Márquez Villanueva plantea que la pertenencia de Cervantes a determinada etnia o religión es menos importante que su pertenencia a un grupo social oprimido, ese en el que vivían Teresa de Ávila y fray Luis de León (165).

Juan Diego Vila observa en el *Quijote* aquello que no dice: los silencios elocuentes de la narración inasumible de un converso. Por ejemplo, nadie en el libro es llamado cristiano nuevo ni se murmura que lo sea (527). Tampoco se describe a ningún cristiano viejo incontrastablemente ejemplar. Y en lo que concierne al culto religioso, este brilla por su ausencia. En I, 9, el narrador se refiere al hebreo, no directamente, sino a través de una perífrasis: “otra mejor y más antigua lengua” (528). Las elisiones son también patentes en otro nivel discursivo; es el caso del parlamento en el cual Sancho Panza declara su odio contra los judíos (II, 8), salvo que no odia a ninguno en particular. En este mismo sentido, su cristiandad vieja no le impide ser amigo del morisco Ricote (530-1). Y en el nivel diegético más complejo, es el morisco aljamiado, traductor de Cide Hamete, quien regula la política y la estética de la narración (529). En sentido inverso, las infracciones religiosas y los ataques contra eclesiásticos y fieles competen, no a judíos, conversos o moriscos, sino a los españoles católicos (534-6). Por último, Vila nos propone que

La parábola de Alonso Quijano devenido objeto de escarnio público por haber osado diferenciarse pueda ser pensada en función de un colectivo converso cuyas prácticas de disimulo e integración social coadyuvaron a la propia invisibilización.

Alonso Quijano, nos dice el texto, deviene don Quijote no para ser alguien en el confín de su hogar donde ya es alguien sino para pelear con un otro superior, el padre político ausente y rector de la lógica social, su derecho a existir y a ser dicho en la arena pública. (Vila 538 y 542)

Apoyado en numerosos documentos, Kenneth Brown nos sorprende con algunos de sus hallazgos. Por ejemplo este: los cuatro tramos más importantes de la ruta de don Quijote –San Clemente, Alcázar de San Juan, Argamasilla de Alba y Quintanar de la Orden– coinciden con la ruta del criptojudasmo manchego entre los años de 1588 y 1655 (420). O este otro: los “duelos y quebrantos” que el hidalgo consume los sábados serían huevos con pescado abadejo o cecial, régimen especial con el cual los judíos rompían el ayuno en tiempos de dolor y quebranto, “resultado de una muerte en la familia o de las penas de su vida diaspórica” (422, 424). A juicio de Brown,

Cervantes sí que sabía algo esencial del judaísmo normativo, como del criptojudasmo manchego, así como del ser converso en su época. Estaba familiarizado con las prácticas

preparatorias de la carne *kaser*, sabía de algunas de las proscripciones alimenticias que seguía el judío [...] estaba enterado de la importancia del *sabat*; y elogiaba a los Macabeos, máximos héroes para “el pueblo de Dios.” (Brown 430)

Por último, hago énfasis en un estudio de Ruth Fine que considero imprescindible para entender el imaginario católico español acerca del mundo judaico, no solo en la obra cervantina, sino en la literatura del Siglo de Oro. Lo judío, nos aclara Fine, era la marca de una ausencia tras la expulsión de 1492, mientras que lo converso –relativo a cristianos nuevos, judeo-conversos y confesos– se asociaba a “la mancha” de origen, a la tocinofobia, la codicia y la herejía (440-1). En cambio, lo hebreo abarcaba la lengua, la tierra, el pueblo, los nombres propios y el culto (439). Dichos tres elementos simbólico-conceptuales conformaron, por una parte, una antinomia –lo hebreo versus lo judío– y, por otra, una identificación –lo judío igual a lo converso. Numerosas obras auriseculares y el mismo *Tesoro* de Covarrubias se hacen eco del prestigio de lo hebreo y de la degradación de lo judaico, todo lo cual no ha sido todavía advertido por los críticos.

El agudo análisis de Ruth Fine nos muestra que en un par de comedias cervantinas (*Los baños de Argel* y *La gran sultana*) se desarticula la antinomia tópica a favor de la identificación hebreo-judío, mientras que en dos entremeses (*El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*) lo hebreo resulta identificado con lo converso (443-5). En el caso de nuestra novela, es don Quijote quien verbaliza los intertextos del Antiguo Testamento y la problematización del tema de los linajes, con lo cual introduce el referente hebreo en su discurso cristiano nuevo, según lo cualifican algunos estudiosos. En el nivel diegético ocurre algo semejante cuando, a propósito de la búsqueda del morisco aljamiado, el narrador comenta: “Y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara” (I, 9). Esta referencia laudatoria a la lengua hebrea alude de paso a la presencia de cristianos nuevos en Toledo o más probablemente de criptojudíos (447). En conclusión, a través de las disociaciones y asociaciones referidas, Cervantes alienta “un ideal de co-existencia y de entrecruzamiento de identidades heterogéneas, un reparador y vivificador sincretismo” (Fine 449).

¿Qué tenemos hasta aquí? Un conjunto de perspectivas disímbolas, si no es que excluyentes, acerca del autor y sus obras. Las enumero: cristianismo sincero, catolicismo tridentino, catolicismo múltiple y dispar, religiosidad interior, cristianismo nuevo, judaísmo, criptojudaísmo, sincretismo ecuménico, racionalismo, ausencia de religiosidad y crítica de todas las manifestaciones religiosas. Comentaba al inicio de este estudio que la poética del *Quijote* se caracteriza por su ambivalencia, lo cual podría explicar la disparidad de las perspectivas que acabo de resumir. Pero hay más: respecto de nuestro tema, la ambivalencia de significaciones parece funcionar en dos niveles claramente separados entre sí, el del texto y el del subtexto. No por casualidad, los críticos que interrogan las alusiones, reticencias, recurrencias, asociaciones sesgadas, anfibologías, hipotextos, etc., etc., coligen una religiosidad más o menos heterodoxa. Por el contrario, quienes enarbolan la ortodoxia tridentina de Cervantes, suelen referirse a los elementos religiosos explícitos en sus textos, los cuales, si bien se ve, son expresados a través de fórmulas, frases lexicalizadas y tópicos del catolicismo. Así las cosas, yo tomaré un camino diferente: mostraré la religiosidad explícita del héroe con el fin de inferir la ejemplaridad implícita del libro. Y si la religión, no en el *Quijote*, sino de don Quijote es indisociable de su locura, vale la pena empezar interrogando esta última.

En otro estudio (Illades 2008) mostré que Quijada o Quesada o Quejana enloquece no solo y no tanto porque lee novelas de caballerías, sino por la técnica de lectura que utiliza. Advirtamos primero que es el único de los personajes que lee a solas y “para sí,” esto es, de



manera murmurante, según los testimonios del ama y la sobrina descritos en I, 5.<sup>1</sup> Además, lee sin tregua, inscribe las imágenes percusivas de los libros en su propia fantasía, conversa sobre sus héroes y dialoga con ellos, colige una vida ejemplar caballeresca y, por último, la mimetiza ¿Es la suya una manera *sui generis* de leer? No, en cuanto que lo hace al modo de los monjes medievales.

Durante el siglo VI d. C., con la *Regla de san Benito*, el monacato adquirió su forma más estable. Maestros espirituales del monacato primitivo –entre ellos san Pacomio y san Jerónimo– otorgaron a la lectura un puesto relevante. Se le llamó *lectio divina* porque se concentraba en la Sagrada Escritura, la cual indicaba al monje el camino de su diálogo con Dios. La *lectio divina* no se concibió como actividad intelectual o doctrinaria. Por el contrario, los monjes se evadían místicamente del texto para buscar en su memoria analogías ocultas. “Tal lectura no se proponía llegar a ninguna parte y no terminaba nunca, salvo quizá en las lágrimas porque, según [...] san Jerónimo, «la tarea del monje no consiste en leer sino en llorar».” Los monjes lectores deseaban expresar con las palabras de la Escritura sus propios sentimientos; se proponían entablar un diálogo con la palabra divina, por ello tenían la impresión de conversar y recibir directamente la sabiduría.<sup>2</sup> Según Dom Delatte, “«la *lectio divina* [nos habitúa] a mirar lo invisible».”<sup>3</sup> Aislada e introspectiva, dicha técnica de lectura que los monjes practicaron en sus lechos no fue silenciosa ni altisonante: susurraba, pues la voz en sordina generó privacidad, marcó una distancia con el prójimo y, sobre todo, hizo posible la meditación, forma de recitar que aseguraba la retención memorística. De fondo, la finalidad de la *lectio divina* fue hacer del monje un ser virtuoso por medio de un sistema de lugares y reminiscencias bíblicas que ocupaban por completo su inteligencia, imaginación y fe, dormido y despierto (Pérez Cortés 154-5, 158 y 162).

No es otro el caso de don Quijote, quien, según el narrador, tenía “siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís” (II, 44, 370). Basten estas observaciones para resumir las analogías existentes entre la lectura monacal y la de nuestro personaje: ambas comparten una misma *actio* (leer murmurando a solas), un proceso mental complejo (aprender las voces del texto, memorizarlas y dialogar con ellas incesantemente) y comparten también una misma finalidad (imitar a seres ejemplares –Cristo en un caso, Amadís en otro– para acceder a la virtud o, en palabras del hidalgo manchego, a “eterno nombre y fama”). En último análisis, la de Quejana es una lectura devota con tema profano. Nos hallamos ante el mismo proceso de cambio de técnicas de lectura –de la voz en alto para un público de oyentes al susurro ensimismado– con sus consecuencias hermenéuticas, salvo que el caso de Quejana pertenece a una época posterior, la que atañe a la recepción de la literatura en lengua romance.

Veamos ahora cómo la locura de nuestro lector mimético y somático incide en la religiosidad quijotesca. La utopía tópica de don Quijote, lo sabemos, consiste en deshacer agravios, enderezar tuertos, enmendar sinrazones, mejorar abusos, satisfacer deudas (I, 2, 79), amparar doncellas y consolar viudas. Además, según le explica a don Lorenzo de Miranda, el

---

<sup>1</sup> El ama recuerda “haberle oído decir muchas veces, hablando entre sí, que quería hacerse caballero andante, e irse a buscar las aventuras por esos mundos.” La sobrina completa el retrato del personaje en cuanto lector: “muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo [...] dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes, y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla.” Adviértase que en el *Quijote* “decir entre sí” y sus variantes (“para sí,” “para mí” o bien “leer para sí,” etc.) no implica silencio, sino voz baja, murmurante. Entre otros muchos, es el caso de la cita anterior o de esta otra: a pregunta de don Quijote (“¿Qué murmuras, Sancho?”), este responde: “No digo nada, ni murmuro de nada [...] sólo estaba diciendo entre mí que quisiera haber oído lo que vuesa merced aquí ha dicho” (I 5, 107 y II 22, 204). Como aquí, en adelante cito por la edición de Luis Andrés Murillo, a renglón seguido y entre paréntesis, donde consigno tomo, capítulo y páginas.

<sup>2</sup> Algo semejante ocurre con Quejana.

<sup>3</sup> Piénsese aquí en los encantadores de don Quijote.

caballero andante ha de ser jurisperito, médico, astrólogo, matemático, ha de saber nadar y herrar caballos. Pero esto no es todo, pues debe guardar la fe a su dama, “ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla” (II, 18, 171). En síntesis, es este el programa laico de don Quijote.

Pasemos a su programa religioso. En el temprano capítulo 13 de la Primera Parte, dice que los caballeros andantes “somos ministros de Dios en la tierra y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia” (173). Más adelante, cuando lo golpean los yangüeses, explica que por haber incumplido “las leyes de la caballería ha permitido *el dios de las batallas* que se me diese este castigo” (I, 15, 192).<sup>4</sup> En la pendencia con los cuadrilleros, advierte a estos el *pecado* en que están por no “reverenciar la sombra, cuanto más la asistencia, de cualquier caballero andante” (I, 45, 547). En otro pasaje le espeta a Sancho esta especie de sentencia: “religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria” (II, 8, 98-9). Luego, conversando con el duque acerca de Dulcinea, asevera que “el merecimiento de una mujer hermosa y virtuosa a hacer mayores *milagros* se estiende, y, aunque no formalmente, virtualmente tiene en sí encerradas mayores venturas” (II, 32, 291).

A medida que avanzan las aventuras, las auto-atrificaciones religiosas del caballero andante se presentan más trascendentes. Así, cuando doña Rodríguez en apariencia de fantasma irrumpe en su habitación, él tropieza con las faldas de ella, cae y, temeroso, comienza a decir:

[...] soy católico cristiano y amigo de hacer el bien a todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las *ánimas de purgatorio* se estiende (II, 48, 397).

Caído Sancho en una sima, el amo le da voces en estos términos: “Don Quijote soy [...] el que profeso socorrer y ayudar en sus necesidades a los vivos y a los muertos” (II, 55, 458). Y al mismísimo bandolero Roque Guinart promete la gloria:

[...] y si vuestra merced [le dice] quiere ahorrar camino y ponerse con facilidad en el de su salvación, véngase conmigo, que yo le enseñaré a ser caballero andante, donde se pasan tantos trabajos y desventuras, que, tomándolas por *penitencia*, en dos paletas le pondrán en el *cielo* (II, 60, 501-2).

Si fuera poco, en el episodio del túmulo de Altisidora recomienda a su escudero: “Ten paciencia, hijo [...] que con el *martirio* de [...] [tu persona] desencantes los encantados y *resucites los muertos*” (II, 69, 561). Las citas anteriores corresponden al orden lineal del libro. Hasta aquí, el autorretrato a lo divino del protagonista podría esbozarse así: en la religión de la caballería, él, don Quijote de la Mancha, es un ministro de Dios en la tierra capaz de encaminar las almas al cielo, hacer milagros, facilitar la resurrección de los muertos y aun socorrer a las ánimas del purgatorio. Por ello es pecado no reverenciar incluso su sombra y es blasfemia decir mal de Dulcinea (I 4, 101 y I 30, 377) o de los libros de caballerías, como le advierte al canónigo en I, 50 (584) y a la sobrina en II, 6 (81), cuando esta pide quemarlos o al menos echarles un *sambenito*.

En cuanto a Sancho Panza, este se hace eco –socarrón si se quiere– de la inusitada investidura religiosa del amo en más de una ocasión. Pongo por caso cuando en II, 58 (473) llama a sus aventuras una *peregrinación* o cuando explica sus desventuras como “pena del *pecado* cometido [...] contra la orden de su caballería” (I, 19, 166) o cuando acepta, a modo de *penitencia*, azotarse para desencantar a Dulcinea (II, 35, 228).

---

<sup>4</sup> Son más las cursivas y así en las citas subsiguientes.

El autorretrato a lo divino de don Quijote y los correlatos del escudero hay que retrotraerlos al episodio de la quema de libros, que parodia a un auto de fe. He aquí las palabras inquisitoriales del cura respecto del *Amadís*, libro que considera origen de todos los males quijotescos: “como a dogmatizador de una *secta* tan mala,” “le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego” (I, 6, 111). Así entonces, a ojos del cura la empresa de don Quijote viene a ser una mezcla de insania mental y herejía.

Ahora referiré dos pasajes en los que, de la manera más explícita, la locura se muestra como una suma de ficciones caballerescas y culto cristiano. Dialogando con el cura y maese Nicolás acerca de la existencia real y no ficticia de los caballeros andantes novelescos, el barbero le pregunta con malicia sobre la estatura del gigante Morgante. A lo que don Quijote responde en clave teológica:

—En esto de los gigantes [...] hay diferentes opiniones, si los ha habido o no en el mundo; pero la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo en la verdad, nos muestra que los hubo, contándonos la historia de aquel filisteazo de Golías, que tenía siete codos y medio de altura, que es una desmesurada grandeza (II, 1, 50).<sup>5</sup>

El segundo pasaje corresponde al nivel diegético más abarcador del texto. En el célebre capítulo 9 de la Primera Parte, el “segundo autor” se dice “deseoso de saber real y verdaderamente toda la *vida y milagros* de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha” (141). “Vida y milagros,” nos recuerda Agustín Redondo, era la fórmula usada para dar título a las “relaciones de santos” (*apud* Vila 535 n. 31). De donde se sigue que el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete, el cual dará materia a la mayor parte de la obra, debe entenderse en cuanto hallazgo de las *escrituras* de algo así como ‘San Quijote de la Mancha,’ manuscrito paródico, en un nivel superficial, de las novelas caballerescas y, en un nivel más profundo, de las hagiografías.

A esta altura quizá haga falta una aclaración. Nuestro personaje tiene por modelo de comportamiento a los caballeros ficticios, pero no a los históricos, por más que, valga el ejemplo, un Bernardo de Claraval apoyó la nueva Orden del Temple por ser una milicia que

---

<sup>5</sup> A propósito de este pasaje, James A. Parr ha escrito lo siguiente: “Lo verdaderamente subversivo del libro es que cuestiona no sólo la autoridad de la ficción, de los libros de caballerías, sino también, por el ejemplo de los ocho primeros capítulos, la historia y sus procedimientos. Lo que es más, insinúa una postura parecida frente al libro por antonomasia (gr. *biblos*) cuando don Quijote, lector crédulo por excelencia, afirma rotundamente que sí hubo gigantes en los tiempos pasados porque nos lo dice la Santa Escritura, aplicando a la Biblia una frase que se usa también para certificar las mentiras de Cide Hamete: «no puede faltar un átomo en la verdad.» [...] Así que la subversión de la autoridad de la palabra escrita en el *Quijote* trasciende el texto de Cervantes para repercutir en toda la tradición literaria occidental, insinuándole al lector de la ficción, de la historia y aun de la Biblia una postura escéptica ante la página impresa. Para la época postridentina, es una postura bastante subversiva” (408). Dicho escepticismo ante la escritura, agrego yo, se vuelve estridente en el cierre de la Primera Parte, allí donde, a través de la figura del “antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo” con documentos sobre las hazañas de don Quijote, Cervantes parodia las pseudofuentes arábigas y griegas de las novelas de caballerías, pero, sobre todo, parodia la traducción castellana de los *Libros plúmbeos* realizada hacia finales del siglo XVI por los médicos moriscos Alonso del Castillo y Miguel de Luna, posibles autores de dichos libros. Como es sabido, estos contienen un evangelio apócrifo de Santiago el Zebedeo dictado por la Virgen María, quien declara que Dios eligió a los árabes y su lengua para “ayudar su ley,” de donde se colegía que ellos fueron los primeros cristianos en España. Hoy se da por hecho que la invención de estos libros fue un desesperado intento de evitar la expulsión de los moriscos después de la rebelión en las Alpujarras (1568-1570). Sin embargo, en su momento, dos juntas de teólogos convocadas por Pedro de Castro, arzobispo de Granada, fallaron a favor de la ortodoxia de los libros. Cervantes, quien estuvo en esta ciudad en 1594, posiblemente participó en la controversia suscitada por el hallazgo. Al respecto, Thomas Case afirma que Cide Hamete “tiene su origen en los textos falsos de los *Libros plúmbeos* y es la respuesta de Cervantes a la falsificación de las historias tan prevaleciente [en su época],” una respuesta paródica sin duda advertida por los discretos lectores del *Quijote* de 1605 (Case 15 y 19-21). Si nos situamos en aquellos años, la parodia cervantina implica que Cide es un (pseudo)evangelista de don Quijote.

combate sin descanso tanto a hombres de carne y hueso como a fuerzas espirituales del mal o que, según nota Antonio Regalado, las tres grandes órdenes de Tierra Santa y las tres españolas sumaron al ideal monástico el caballeresco y que durante la Edad Media se llamó religiones incluso a las órdenes seculares de caballería (Regalado 200-2 y n. 4). Cuando don Quijote se compara con el Cid, lo hace de manera diríase incidental, en la aventura del “cuerpo muerto,” al momento en que el bachiller lo excomulga:

en la memoria tengo lo que le pasó al Cid Ruy Díaz, cuando quebró la silla del embajador de aquel rey delante de Su Santidad del Papa, por lo cual lo descomulgó, y anduvo aquel día el buen Rodrigo de Vivar como muy honrado y valiente caballero. (I, 19, 235-6)<sup>6</sup>

Asimismo, considérese que tampoco tiene por modelo a los santos guerreros. Prueba de ello es que, cuando se encuentra con unos labradores que llevan las imágenes de San Jorge, San Martín, Santiago y San Pablo, “síntesis de la *militia cristi* y de la *militia secularis*” (Regalado 214), don Quijote establece un riguroso deslinde: “ellos [dice] fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos [...] y yo hasta agora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos.” Acto seguido, se sumerge en su locura tópica: “pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los [trabajos] que padece [...] podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo” (II, 58, 473). Insisto en que la *lectio divina* de libros caballerescos –origen de la locura quijotesca– provoca que nuestro personaje tenga “siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís” y no las virtudes de figuras sacras o de miembros notables de las órdenes medievales de caballería.

Ahora bien, el hecho de que don Quijote imite a Amadís como si este fuera un santo nos induce a observar la excentricidad religiosa de su locura a la luz del contexto histórico cervantino. Al respecto, Julio Caro Baroja observa que “la vida cristiana como milicia es omnipresente en la España de los siglos XVI y XVII” (*apud* Romo Feito 707). Aquí resulta obvia la alusión a la Compañía de Jesús. ¿Y quién si no Ignacio de Loyola puede proveer el subtexto a la aventura quijotesca? Detengámonos en algunas noticias que aporta su biógrafo, Pedro de Rivadeneira, cuando Loyola convalecía de sus heridas de guerra en un hospital:

Era en ese tiempo muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballería [...] y pidió que le trajesen algún libro desta vanidad. Quiso Dios que no hubiese ninguno en casa [...] y trajéronle otro de vidas de santos, que comúnmente llaman *Flos Sanctorum* [...]. Y no solamente comenzó a gustar, más bien a trocársele el corazón, y a querer imitar y obrar lo que leía. (Rivadeneira 18)

Y agrega Rivadeneira:

Como hubiese leído en sus libros de caballerías que los caballeros nóveles solían velar sus armas, por imitar él, como caballero novel de Cristo, con espiritual representación, aquel hecho caballeroso [...] toda aquella noche, parte en pie, y parte de rodillas, estuvo velando delante de la imagen de Nuestra Señora. (33)

Desde mi perspectiva, don Quijote lee el *Amadís* como Loyola lee los libros de caballerías y luego el *Flos Sanctorum*, mediante la técnica de la *lectio divina*: somatizando las voces del texto, memorizándolas y dialogando incesantemente con ellas al punto de desdoblarse en sus personajes hasta encarnarlos.

---

<sup>6</sup> Ya en I, 1 (73-4) Quejana dice que “el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de sólo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes.”

Y según hemos visto a lo largo de los dos tomos de la obra, don Quijote se eleva a sí mismo hasta una santidad diríase solipsista<sup>7</sup> que muestra a las claras el talento de su locura. Dicha santidad resulta, lo reitero, de la imbricación que hace entre ficciones caballerescas y credo cristiano. Si esto es así, el capítulo final nos comunica de manera implícita un segundo propósito del libro, diferente de aquel que se enuncia de modo explícito en el prólogo de 1605 y en el epílogo de 1615:<sup>8</sup> que los lectores aborrezcan los libros de caballerías. Veamos. De regreso a su aldea y poco antes de morir, don Quijote duerme de un tirón más de seis horas. Cuando despierta, vocifera: “¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!” Acto seguido, le explica a la sobrina:

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías [...] y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma [...]. (II, 74, 587)

Poco después, solicita hablar con sus amigos –el cura, Sansón Carrasco y maese Nicolás–, a quienes pide “albricias” porque ya no es don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano el Bueno. Luego de oírlo, aquellos “creyeron, sin duda, que alguna nueva locura le había tomado.” Pero él argumenta que el cielo lo ha ayudado, que se siente a punto de morir y que “en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma.” En fin, una de las señales por las que los amigos “conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo.” Y la prueba de su cordura consiste, según ellos, en las razones que añadía, “tan cristianas y con tanto concierto.”

Sin embargo, son patentes diversos indicios de una locura irremediable. En primer lugar, ese suceso onírico que, supuestamente, le devuelve el juicio “libre y claro” lo pregona el protagonista sin describirlo, por lo que resulta inaccesible a sus amigos. Y si para muchos lectores u oyentes de la época podría tratarse de un hecho providencial aunque ficticio, de un milagro, el narrador y los personajes –significativamente el cura– se abstienen de alegar una intervención divina. En segundo lugar, es por demás elocuente el comentario que hace ante el cadáver el representante de la autoridad civil: “Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote” (II, 74, 591). A decir del escribano, quien muere no es Alonso Quijano en su juicio, sino el caballero andante –es decir, el loco– sosegado y cristiano. En tercer lugar, el narrador delega en el protagonista el anuncio de la recuperación de su cordura, la cual no acredita ni desautoriza. No obstante, ese mismo narrador continuará llamándolo “don Quijote.” Y por último, en el epílogo de la obra –allí donde emerge la voz de Cervantes– se hace referencia a “los cansados y ya podridos huesos de don Quijote” (II, 74, 593).

Según los indicios anteriores y otros más,<sup>9</sup> es plausible afirmar que la experiencia onírica

---

<sup>7</sup> A decir de Antonio Regalado (217), “Don Quijote usurpa el papel de la Divinidad convirtiéndose en una especie de anti-Dios o Dios de ocasión (lo que no quita que sea un cristiano convencido) que impone su voluntad sobre los entes, borrándolos, negándolos y suplantándolos.”

<sup>8</sup> Para la identificación del último párrafo del *Quijote* como epílogo de Cervantes, véase Illades (2015).

<sup>9</sup> La locura definitiva del protagonista también puede argumentarse desde otra perspectiva. Según mis investigaciones sobre los usos y funciones de la voz en el *Quijote*, la pronunciación de los personajes en voz muy alta es la más frecuente. Pero don Quijote es caso aparte, no solo porque vocifera en exceso sino porque lo hace con excentricidad, en circunstancias de lo más inopinadas. En medio de la pendencia con los cuadrilleros interviene “con voz que atronaba la venta” (I, 45, 544). Detiene la carreta de los representantes “con voz alta y amenazadora” (II, 11, 116). Celebra un poema de don Lorenzo de Miranda “en voz levantada, que parecía grito” (II, 18, 174). Con voz que “hirió el aire” elogia en descampado la hermosura y cortesía de las ninfas que habitan la Arcadia fingida (II, 58, 480). A propósito de la continuación apócrifa, don Juan evoca a un don Quijote “ya desenamorado

da paso a una nueva versión de locura, la cual le lleva a cambiar una segunda vez de nombre, autodenominándose ahora Alonso Quijano el Bueno, y a reintegrarse al lector abismado de la Primera Parte, pero con una diferencia sustancial. A saber: detesta ya las novelas de caballerías y desea leer solo libros de devoción cristiana, “que sean luz del alma,” lo que sin duda haría de no sentir que se va “muriendo a toda priesa.” Vistas así las cosas, nos hallamos ante un nuevo avatar del lector insaciable cuya vocación mimética le conduciría esta vez a identificarse y encarnar, no a Amadís u Orlando, sino, lo mismo que Loyola, a personajes sacros gracias a su forma de recepción textual: la *lectio divina*. Sobra decir que este tercer avatar del personaje (Quejana / don Quijote / Alonso Quijano el Bueno) volvería infinita la nueva serie de aventuras, además de que, por cuestiones de censura, resultaría impublicable su imitación de personajes bíblicos.

Como lo nota Martin V. Koppenfels, las dos conversiones de nuestro personaje son programas de lectura que difieren solo en el tema.<sup>10</sup> ¿Qué ha cambiado –podemos preguntarnos– entre el don Quijote que duerme seis horas de un tirón y el Alonso Quijano que despierta con juicio “libre y claro”? Lo que ha cambiado o, mejor aún, lo que ha emergido a la superficie textual es el propósito implícito del libro, el cual involucra ahora al creyente crédulo. Me explico. A lo largo de la novela se desarrolla el *exemplum* de un lector mimético a través de variados recursos de distanciamiento<sup>11</sup> destinados a convertir al lector crédulo de libros caballerescos en lector crítico. Y si la locura de don Quijote consiste en que se auto-diviniza imitando a Amadís como si de un santo se tratara, el lector crítico que se ha venido formando episodio tras episodio, llegando al capítulo final, advertiría en el proyecto de Alonso Quijano la misma tendencia mimética, aunque ahora con tema devoto, y los riesgos que esta entraña. Dicho con otras palabras, ese lector crítico en ciernes debería ser capaz a estas alturas del libro de percibir su propia condición de creyente crédulo. He aquí la doble ejemplaridad de la obra.

El célebre arbitrista Martín González de Cellorigo definió la España de la época barroca de manera diríase emblemática: “No parece sino que se han querido reducir estos reynos a una república de hombres encantados que vivan fuera del orden natural.”<sup>12</sup> Nada impide afirmar que el *Quijote* fue escrito para desencantar no a Dulcinea o los moradores de la cueva de Montesinos y sí a los lectores y creyentes que habitaban la república de Cellorigo y Cervantes.

---

de Dulcinea;” acto seguido, este alza la voz “lleno de ira y de despecho” (II, 59, 486) y así por el estilo. Los lectores y oyentes de aquel tiempo pronto asociarían la destemplanza vocal del personaje con su conducta atrabiliaria tratándose de lances caballerescos o de discusiones sobre novelas de caballerías. Quiero decir con esto que locura y vociferación se vuelven indisociables y tópicos en el universo sonoro de la novela. Así, no es de extrañar que llegado el capítulo final la voz nos revele el estado mental del personaje cuando al despertar de su misterioso sueño vocifera: “¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!” Si bien se considera, su agonismo vocal contradice el sentido de sus revelaciones, más aún si tomamos en cuenta que a lo largo de cientos de folios su vociferación anuncia raptos de locura. Con otros argumentos, Margit Frenk (2013) explora la posibilidad de la locura irremediable del personaje en su ensayo “Don Quijote ¿muere cuerdo?”

<sup>10</sup> “Formalmente, la conversión de don Quijote al final apenas se puede diferenciar de su entrada en la locura al principio; ambas conversiones son programas de lectura [...]. En este sentido, los amigos de don Quijote sólo pueden entender su retractación como entrada en un nuevo juego textual [...] según el modelo, por ejemplo, de otra famosa conversión, la del hidalgo vasco Ignacio de Loyola: éste, en 1521, sustituyó los libros de caballerías por libros edificantes y entró así en una nueva ficción con todas sus implicaciones, por él mismo estilizada en su autobiografía como si se tratara de un romance de caballerías espiritual” (Koppenfels 76).

<sup>11</sup> Por ejemplo, desdoblamiento de la autoría, interrupciones, mezcla de géneros discursivos, humor, ironía y parodia, intertextualidad explícita, entrecruzamientos de realidad y ficción.

<sup>12</sup> *Memorial de la política necesaria y útil restauración de la república de España*, Valladolid, 1600 (apud Vilar 442).

## Obras citadas

- Boruchoff, David A. “Doctrina, vivencia y libertad cristianas.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 121-35.
- Brown, Kenneth. “Cervantes, vida y obra. Don Quijote y el criptojudasmo manchego de su tiempo y entorno: unas posibles lecciones de interpretación a través de la documentación inquisitoria.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 407-34.
- Case, Thomas. “Cide Hamete Benengeli y los *Libros plúmbeos*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22. 2 (2002): 9-24.
- Cervantes, Miguel de. Luis Andrés Murillo ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1987. 2 vols.
- Fine, Ruth. “El entrecruzamiento de lo hebreo y lo converso en la obra de Cervantes: un encuentro singular.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 435-51.
- Frenk, Margit. “Don Quijote ¿muere cuerdo?” En *Cuatro ensayos sobre el “Quijote.”* México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2013. 49-58.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. “El texto del *Quijote* y el catecismo de Trento.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 157-73.
- Illades Aguiar, Gustavo. “«Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía»: de la lectura susurrante de Quejana a la locura de don Quijote.” En *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*. Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos-Asociación de Cervantistas, 2008. 367-77.
- . “«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del *Quijote*.” *eHumanista/Cervantes* 4 (2015): 394-410.
- Imperiale, Louis. “Cervantes y la ficcionalización de las religiones en el *Quijote*.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 625-42.
- Ivanovici, Víctor. “Cervantes frente al «cristianismo cósmico».” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 643-78.
- Koppenfels, Martin V. “Terminar – Abjurar. El último capítulo del *Don Quijote*.” *Criticón* 96 (2006): 69-85.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona: Reverso, 2005.
- McGaha, Michael. “Is There a Hidden Jewish Meaning in *Don Quixote*?” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24.1 (2004): 173-88.
- Menocal, María Rosa. *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. Boston: Little, Brown, 2002.
- Molho, Maurice. “Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes.” En *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005. 517-24.
- Moner, Michel. “El tema religioso en la narrativa cervantina: posturas ideológicas y estrategias discursivas.” En Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 119-29.
- Parr, James A. “Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad.” En A. David Kossosff et al. coords. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 2.

- Madrid: Ediciones Istmo, 1986. 401-8.
- Pérez Cortés, Sergio. *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*. México: Taurus, 2006.
- Regalado, Antonio. “La religión de don Quijote y la fe de Alonso Quijano.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 199-222.
- Rivadeneira, Pedro de. *Vida del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*. Madrid: Imprenta de M. Tello, 1880.
- Romo Feito, Fernando. “La «victoria en la derrota» y la diferencia religiosa en Cervantes.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 705-24.
- Vila, Juan Diego. “El *Quijote* y la sugestión conversa: silencios, elisiones y desvíos para una predicación inefable.” En Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008. 521-46.
- Vilar, Pierre. *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*. Barcelona: Ariel, 1964.



## *Personajes y discurso*

## Don Quijote y su semejante

Antonio Cortijo Ocaña  
(University of California)

For Foucault, Don Quixote's personal predilection had an enormous historical resonance precisely because it emerges from the moment when a domain of the "real" based on quantifiable and analyzable attributes was finally freeing itself from a language vested with the power to constitute the world through similitudes, analogies and adjacencies. Foucault attributes Don Quixote's madness to his propensity to take seriously and act on the old interplay between "resemblance and signs" (Sen 4)

La realidad engendra su semejante. Cervantes se vale de un discurso y fábula irónicos que esconden una paradoja, pues los fabulosos disparates muestran veladas discreciones y la mezcla de lo humano y divino no es sino reflexión sobre la realidad humana en que los conceptos son claros a la postre, ni intrincados ni oscuros para quien sabe desvelar su misterio.

Presberg cita como precedentes del discurso sobre la verdad paradójica de Cervantes el *Parménides* de Platón, el *De docta ignorantia* de Nicolás de Cusa (Heron ed.) y el *Elogio de la locura* de Erasmo, donde se manifiesta que lo que parece ser verdad es y no es a la vez, que la contemplación del orden creado provoca el pensamiento de que el conocimiento es ignorancia o que hay muchas especies de locura que son sabiduría. A estas obras podría añadirse el *De vanitate scientiarum* de Cornelio Agrippa, que elabora el texto bíblico de I Cor. 1, 18-25. El término conlleva los significados de lo enigmático y lo secreto. Esto se manifiesta en particular en la contraposición entre don Quijote y el que pasa por ser ejemplo y modelo de epicureísmo, don Diego de Miranda (Márquez Villanueva), el caballero del Verde Gabán, quizá culpable de orgullo, hipocresía o *philautia* en mayor grado que don Quijote, y desde luego de falta de caridad. Por el contrario don Quijote, que parece representar las virtudes opuestas al modo de vida de don Diego, demuestra conocer la piedad y amor de los padres hacia los hijos, el valor de la poesía, la valentía y el remedio que propone Aristóteles "for defective vice, which consists of compensating by way of excess" (Presberg 57; *Ética a Nicómaco* 1109a-b). Pero una mirada más atenta revela fisuras en esta construcción maniquea de los personajes. Como este mismo crítico concluye, Cervantes parece decantarse por una exposición de la teoría de la *coincidentia oppositorum* en el episodio:

We would be mistaken to think that Cervantes' narrative undermines one set of hypotheses only to leave another intact. The text both elicits and frustrates the reader's attempt to decide which of the two characters is morally superior. (58)

Es decir, don Quijote y don Diego, a medida que se desarrolla el episodio, se nos van mostrando cada vez más en su individualidad y menos como arquetipos. Y lo que para el lector se ofrece como conocimiento de los dos aspectos de un problema dialéctico que acaba en autoconocimiento, para los personajes lo hace como encuentro con las imágenes de cada uno reflejadas en sentido inverso en el espejo del otro que les hace cuestionarse su *ethos* y rompe el juego rígido de enfrentamiento de contrarios. Presberg señala que en ello muestran un caso contrario al de Pablo, "caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte" (II, 58), aunque pensamos que quizá pueda ofrecerse otra interpretación. La figura paulina, como *converso*, representa un *exemplum* y modelo para don Quijote. En este sentido, los conceptos de identidad y autoconocimiento son proyectos "perennially under construction and dialectically in the making" (Presberg 65), mostrando así un concepto fluido de la identidad donde se aúnan la mismidad y el cambio, la estabilidad e inestabilidad, en parte reconstruyendo su propia historia para que cuadre con su autoconcepto, provocando de paso una conciencia

asimismo fluida erigida sobre la memoria. Las palabras con que Presberg cierra su artículo merecen citarse por entero:

As Cervantes' narrative progressively reveals, it is the fixity and antinomy—the wholly internal reference and self-contained quality— of Don Quixote's self-figuration that come to deprive him of all semantic and social space, even as they lead his life-as-discourse to become ensnared in a vicious circle of insoluble contradictions. Indeed, for Don Quixote, every failure to reconcile his experiences with either his poetic self or his “code” provides little occasion for wonder of reassessment, but serves chiefly to increase his chronic melancholy. [...] By contrast, as thematized and dramatized in Cervantes' narrative, an openness to paradox engenders a sense of communion between self and other [...]. But that quest pursues a necessarily elusive and unfolding truth—perhaps infinitely approachable and knowable in itself, yet clearly surpassing the limits of time and history, and those of our consoling fictions. [...] [These occasions] call for *contemplations* in the face of unfolding mystery, and for the attendant *action* of mutual self-creation and self-renewal. (68-9)

Podríamos acomodar lo dicho por Presberg al tema de la enantiodromía y melancolía de Heráclito (Cortijo 2016), el filósofo que llora. Porque todo, diríamos, está en permanente estado de fluidez. Y esta fluidez de la existencia implica que no puede hacerse historia de la realidad porque la misma está en un perpetuo cambio. La identidad, por ende, encuentra difícil definición a no ser que sea a través de una reconstrucción memorística. Pero cuando dicha identidad reconstruida artificialmente intenta someterse al juicio del presente surge la insatisfacción, la melancolía quijotesca.

En la paradoja de la locura quijotesca quizá haya que ver un ánimo reformista. Nos referimos al concepto de teología paradójica tal como ha sido analizado por Bader al propósito de la obra de Martín Lutero y su teología paulina de la cruz. En las cartas a los corintios Pablo usa abundantemente de la *Apología de Sócrates* platónica y la tradición cínico-estoica. 2 Cor., de hecho, queda enmarcado entre las palabras ἀφοροσύνη y la expresión γέγονα ἄφρων que representan una apología de la locura: la sabiduría del mundo es locura a los ojos de Dios. Lutero, en su *Disputatio* de Heidelberg insiste en las expresiones *theologia crucis* y *stultificari in Christo*:

To the masses, paradoxes may appear to be *cacodoxa*, bad thoughts, but to those in the know they are *calo-* and *eudoxa*, marvelously good thoughts, and Luther himself even appreciates them as *aristo-* and *orthodoxa*, as higher or proper thoughts. [...] To put it another way: a typical theme of the Renaissance was orthodoxy in the only possible form of paradoxy. (143-4)

Es otro modo (platónico en este caso, derivado en último término de su *Parménides*) de solventar de manera post-escolástica la objeción al principio aristotélico de no contradicción, es el modo como también lo hacen la *Laus stultitiae* (*Encomium moriae*) de Erasmo y *De docta ignorantia* de Nicolás de Cusa (Malloch, Thompson).

“Sincera y sin revueltas,” en suma, es la historia de don Quijote, a propósito para melancólicos, risueños, simples y discretos, recogiendo así el teatro del mundo en todas sus posibles variedades cognitivas. Pero quizá las “revueltas” sí que estén presentes en la obra, pues hasta su autor reconoce al final del Prólogo que aunque trate, en apariencia, de don Quijote, “el más casto enamorado y el más valiente caballero,” es su co-protagonista Sancho quien nos da “cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas”. Es esta cifra donde radica el *quid* de la cuestión, pues lo aparentemente simple, a

pesar de las múltiples protestas de su autor en el Prólogo, es más complejo de lo que parece. Esa realidad unívoca, ese tomar lo que se ve por lo que realmente es, esconde una pluralidad de voces, opiniones, puntos de vista que representan aspectos de la misma realidad, no unívocos sino complementarios. Cervantes pareciera decirnos al final de su introito que no ha sido posible utilizar una sola figura para transmitir su sentir sobre la realidad, sino dos (don Quijote y Sancho, en apariencia antagonistas, en realidad complementarios) que, siendo la misma, expresasen aspectos múltiples de la complejidad de dicha realidad. Ahora entendemos las palabras cifradas anteriormente citadas: en el orden de la naturaleza cada cosa engendra su semejante. No es el monismo simple el que se engendra a sí mismo, sino la dualidad monista, la complejidad dialéctica, la ambigüedad y ambivalencia de la realidad, el yin y el yang los que se reproducen en la obra. Porque en esa dualidad (multiplicidad) es donde radica el orden natural, el ser de las cosas.

El doble *entendre* de la obra, el hablar dos lenguajes, aparente el uno, escondido el otro, es algo en lo que se insiste desde los versos preliminares de “Al libro de don Quijote de la Mancha,” donde protesta el autor que no ha escrito necedades (aunque pueda parecerlas) sino “corduras:”

Deja que el hombre de jui-,  
en las obras que compo-,  
se vaya con pies de plo-;  
que el que saca a luz pape-  
para entretener donce-  
escribe a tontas y a lo-.

Es un hablar a dos voces, dejando en entreluces la conducta de su personaje, sin que el lector sepa en ocasiones, como tampoco lo hace Sancho, con qué carta quedarse. Pero podríamos ver algo más que el juego de apariencia/verdad típico del Barroco, esa desilusión desengañada y cínica del teatro de las vanidades del mundo que sospecha solapamiento en las intenciones. Esta dualidad y dicotomía entre la necedad y la cordura podrían ser caras de una misma moneda, un monismo dualista, una manera de ver la realidad como compuesta por elementos dispares y contradictorios que, emanando de una misma esencia, se bifurcan en caminos de sentidos contrarios para encontrarse tras muchas revueltas. Don Quijote es cuerdo-loco, o loco-cuerdo, del mismo modo en que Sancho y don Quijote, yin y yang, acaban, tras los derroteros de la vida, encontrándose y confundándose en la unidad de la que ambos partían inicialmente, una e indistinguible.<sup>1</sup>

Oriana, en sus versos preliminares dirigidos a Dulcinea, expresa sus sentimientos paradójicos insistiendo en contradicciones aparentes.

¡Oh, quién tan castamente se escapara  
del señor Amadís como tú hiciste  
del comedido hidalgo don Quijote!  
Que así envidiada fuera, y no envidiara,  
y fuera alegre el tiempo que fue triste,  
y gozara los gustos sin escote.

---

<sup>1</sup> “-¡Ay! -respondió Sancho, llorando-: no se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado” (II, 74, 456).

El amor apasionado, aunque casto, de don Quijote por Dulcinea, la envidia no envidiada, la alegría pareja con la tristeza son expresiones de poesía cortesana amorosa conceptista, pero reflejan un sentimiento que se va trasluciendo por los versos preliminares: el lector se va a enfrentar ante una novela dicotómica donde habrá de bucear por entre lo aparente para encontrar el sentido oculto de la misma y sus personajes. Igual acontece con los versos de Gandalín a Sancho Panza, en los que el escudero de Amadís saluda a aquel por quien “ya está en uso / la llaneza escudera, con que acuso / al soberbio que intenta hollar la luna.” Sancho sirve ahora de contrapunto a la soberbia de quienes desprecian la llaneza de maneras, de nacimiento y de ingenio, pues éste se esconde a las ocasiones en odres humildes. Sancho, pues, no es quien parece. Y ello lo demuestra al hablar en la composición siguiente (“Soy Sancho Panza, escudero”), donde recuerda que en la obra que seguirá el tratamiento de lo divino y humano se confunde hasta hacer de la *religio amoris* un desacato al *amor religionis*, volviendo explícito el involucramiento de ambos hasta hacerlos verdaderamente indistinguibles.

Orlando en el poema que sigue llama a don Quijote “invito vencedor” sin par que ha perdido el seso, pero debe ser norte de su locura por Angélica, haciendo, en lo que parece remedo de algún texto del *Tao*, que la locura conduzca a la sanidad en un juego de contrarios que se encuentran. Las antítesis con que parecen construirse todos estos poemas señalan la paradoja de la identidad quijotesca, la fluidez que lleva de A a B y de B a A en un eterno giro rocambolesco y carnavalesco en que el mundo se coloca al revés para liberar la tensión del *ordo rectus*. Solisdán lo expresa elogiando el comportamiento antivil y antisoez de don Quijote, a pesar de tener el “cerbelo derrumbado.” Si Dulcinea no corresponde a su amor, le debe ser de consuelo que fue mal mediador su escudero, ella una ingrata y él “no amante.” El significado de este término es un tanto enigmático, aunque sin duda refiere al amor ficticio, imaginado, inventado, de don Quijote por Dulcinea, haciendo surgir de nuevo un mundo de apariencias donde nada es lo que parece ser.

La idea de los opuestos que se complementan mutuamente sugiere, como en Heráclito, que de la discordia surge la armonía, que la realidad se compone de un movimiento alternativo de tensión y distensión del que resulta en último término un equilibrio armónico, como cuando surge música de la fricción del arco y las cuerdas.<sup>2</sup> Similar al movimiento rítmico de llegada y retirada de las olas en una playa, el flujo eterno compone un movimiento constante de energía en que consiste la realidad, escindida aparentemente en opuestos. Como indica Jung

just as all energy proceeds from opposition, so the psyche too possesses its inner polarity, this being the indispensable prerequisite for its aliveness, as Heraclitus realized long ago. (346)

Para Jung los seres humanos están dotados a nivel subconsciente de *animus* y *anima* (según sean mujeres u hombres respectivamente), y del opuesto a nivel consciente, siendo así ambos compuestos del principio masculino y femenino. No reconocer estas características a nivel de la actitud consciente puede generar problemas. Dicha actitud se compone de pensamiento, sentimiento, sensación e intuición (*thinking, feeling, sensation e intuition*). Entre

<sup>2</sup> “Πάντα δὲ γίνεσθαι καθ’ εἰμαρμένην καὶ διὰ τῆς ἐναντιδρομίας ἡρμόσθαι τὰ ὄντα (Diogenes Laertius IX, 7)” [‘y todo se separa en porciones que se unen de nuevo por *enantiodromía*’]; “εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἕντα ξυγόν, καὶ δίκην ἔριν, καὶ γινόμενα πάντα κατ’ ἔριν καὶ χρεώμενα [χρεῶν]” (Heraclitus frag. 80) [‘ha de verse como necesario que la guerra está por todas partes, y que la discordia es justa y que los seres nacen por discordia’] (mi traducción). Como interpreta Myatt parafraseando a Heráclito, “enantiodromia reveals the nature of, and restores in individuals, the natural balance necessary for ψυχή to flourish – which natural balance is δίκη as Δίκη and which restoration of balance within the individual results in ἄρμον, manifest as ἄρμονή is in the cultivation, in the individual, of wu-wei and σωφρονεῖν (a fair and balanced personal, individual, judgement).” O como quiere Sófocles en *Agamemnon*, 250-251, “Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει” [‘la Justicia favorece al que aprende de la contrariedad’] (mi traducción).

las personas extrovertidas, por ejemplo, unas son más cerebrales que sentimentales, pudiendo decirse, sin que haya en ello contradicción alguna, que son a la vez extrovertidas y no extrovertidas.

Don Quijote expresa esta idea del dinamismo de la fuerza vital, este movimiento de contrarios que se complementan de variadas maneras. Una de sus manifestaciones más tempranas aparece en I, 4, durante el episodio de los mercaderes toledanos. En él, parado el hidalgo en mitad del camino, indica a sus atónitos y expectantes espectadores que confiesen a Dulcinea como la más hermosa del mundo todo. Pero el sentido común aflora en uno de los mercaderes, que pide al manchego que se la muestre para poder así hacer lo que se les pide. Don Quijote no entiende tal respuesta. ¿Dónde, piensa, está el mérito de creer en lo que se ve? El mérito radica en confiar en lo que no se ve, del mismo modo que la fe opera en la teología cristiana, de consuno con la esperanza:

Si os la mostrara –replicó don Quijote–, ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender [...]. (I, 4, 356)

Don Quijote los tilda de soberbios y arremete contra ellos, pues atentan contra el orden natural, de la misma manera que el demonio se erige en agente de discordia al atentar contra la ley de obediencia al curso de la naturaleza. La expresión de la paradoja (creer sin ver frente a ver para creer) apunta hacia la aceptación de esa contradicción, esa enantiodromía de que venimos hablando, algo asumido como natural por el caballero, rechazado con lógica aristotélica por sus interlocutores. Apaleado por uno de los acompañantes de los mercaderes, don Quijote da en pensarse un segundo Valdovinos, un segundo Abencerraje, única manera que tiene de comprender el suceso y de esperar la redención de la figura mesiánica de su tío, el marqués de Mantua. La identidad del manchego se escinde en varios avatares de su misma persona, varios alter-ego en los que proyectar su anhelo y esperanza. El amor habrá de triunfar, como lo hace con la infanta mora y con Jarifa, otras Dulcineas en el mundo del romance y la novela que, en mezcla de ficción y realidad, constituyen una extensión fluida de la vida del hidalgo. Cuando el campesino vecino de don Quijote le encuentra malherido y se atreve a contradecirle al afirmar que delira, don Quijote sorprende con una afirmación en apariencia falsa: yo soy y no soy, soy yo y soy otro:

Yo sé quién soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama [...].

Efectivamente, dentro de un concepto fluido de la identidad donde el extrovertido es introvertido, don Quijote es y no es, es él mismo y es otro, que es otra manera, paradójica sin duda, de ser él mismo, de ser quien es. El ama, en el capítulo siguiente, del escrutinio, continúa con esta confusión de los ámbitos de la realidad y la ficción, de la verdad compleja y poliédrica, porque pide, para sorpresa de cura y barbero, que rocíen el aposento de la biblioteca,

no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo. (I, 6, 456)

Si don Quijote pedía antes que se creyera sin ver, el ama ahora confiesa que no cree creyendo, pues reniega de la falsía de los libros de caballeros a la vez que duda si puedan posiblemente existir los encantadores que los pueblan. No cree en las meigas, podríamos decir, aunque *haberlas hailas*.

Paradoja es término que viene definido por Aristóteles en sus *Tópicos* como oposición y contradicción:

Una proposición dialéctica es una pregunta plausible, bien para todos, bien para la mayoría, bien para los sabios, y, de entre éstos, bien para todos, bien para la mayoría, bien para los más conocidos, y que no sea paradójica [...]. Por otra parte, una tesis es un juicio paradójico de alguien conocido en el terreno de la filosofía, v. g.: que no es posible contradecir, tal como dijo Antístenes; o aquellas cuestiones acerca de las cuales tenemos algún argumento contrario a las opiniones habituales. (*Top.* 104a 7-11 / 104b 19-25)

Como concluye Romo Feito, de la teoría de la paradoja aristotélica (expresada en *Tópicos* y *Retórica*) puede extraerse una primera teorización sobre el *ingenio*:

- a) Se considera paradójica cualquier tesis o posición contrapuesta a lo que se admite generalmente como lo más verosímil; como paradigma, las aporías defendidas por algunos filósofos o escuelas filosóficas, así como las prácticas sofísticas; de ahí saldrán los *adúnata* o *impossibilia* tan queridos para los medievales.
- b) En retórica, las paradojas se obtienen sobre todo a partir de un *topos*: el que consiste en forzar al otro a contraponer sus opiniones manifiestas con las privadas, a contradecirse, y a proferir afirmaciones que vayan contra el sentir general.
- c) En la elocución, es de particular eficacia emplear una palabra que contradiga lo esperado por el auditorio, y más aún si se combina con otros recursos estilísticos como la antítesis, etc. (58)

Este autor espiga un texto más, de la *Poética*, en que se afirma que tienen más fuerza los textos en que se presenta la *mimesis* de acciones que se producen *contra lo esperado*:

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento [...] de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas (*Poet.* 1452a 1-11).

Interesa al autor señalar la pertinencia de dicho principio para la prosa de Gracián, inspirado como está por la *ratio studiorum* jesuita. A nosotros nos resulta de interés indicar que la poética cervantina no dista mucho de este concepto. No a un nivel de la *lexis* (aunque lo hará en especial con esa variedad de enigma que es el proverbio en Sancho), pero sí de la estructuración general de la fábula. A la unión de dos realidades, por semejanza, por diversidad y oposición (metáfora y paradoja), refieren los conceptos tal como los define Giambattista Vico en 1711 (Romo Feito 63), con Aristóteles como última referencia:

Hay un aristotelismo del Seiscientos –todos ellos partían de Aristóteles, el caso más llamativo es el de Tesauro– en el que, de la mano del Estagirita, la paradoja gana un relieve que resultaba más o menos diluido en la tradición retórica anterior, por más que en cada autor se proyecte con un perfil propio. Todos se mueven en un espacio entre la retórica, la estética e incluso la semiótica. (Romo Feito 63-4)

Gracián dedica a la paradoja los capítulos o discursos XVIII y XXII, XXIV en su *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza* (“De la agudeza paradoxa”) y *Agudeza y arte de ingenio* de 1642 y 1648, respectivamente. Curiosamente en 1642 establece una relación pertinente para Cervantes en el *Quijote*: “Las Paradoxas [son] monstruos de la verdad,” verdades extraordinarias frente a la probabilidad natural (“acreditan probabilidades”), “tan arduas como extravagantes.” El sentido de la paradoja es acreditar con el discurso probabilidades desacreditadas, pero hay que tener cuidado con su uso continuado, porque “no pueden dar reputación y muchas arguyen destemplanza en el ingenio.” En 1648 Gracián se dedica a comentar una antología de ejemplos paradójicos, entre los que resaltan algunas muestras de lo que él tilda de repugnancia hacia la poética del conceptismo cancioneril. Además de estos dos discursos, Romo Feito entresaca menciones a la paradoja en Gracián en muchos más, en referencia a otras formas de agudeza:

Las semejanzas conceptuosas, donde aparece el soneto de Garcilaso en que la madre concede al hijo lo que le hará daño (AI, X, p. 121); las crisis juiciosas, con el ejemplo de Momo (AI, XXVIII, p. 326); la agudeza sentenciosa (AI, XXIX, p. 339); la rara ingeniosa ilación (AI, XXXVIII, p. 434); la agudeza por desempeño del hecho (AI, XLV, p. 480), donde recuerda el “Tanto monta cortar como desatar;” las acciones ingeniosas por invención (AI, XLVII, p. 494). Aparecen además paradojas mentadas expresamente a propósito de la composición de la agudeza (AI, LI, p. 531); de la docta erudición (AI, LVIII, p. 596); de la perfección de estilo (AI, LX, p. 609); y de las cuatro causas de la agudeza (AI, LXIII, p. 643), donde se acuerda del “todo ingenio tiene un grado de demencia,” de Séneca, que también emplearía en el aforismo del *Oráculo*. (68)

En todos estos ejemplos se muestra una relación particularmente especial entre la paradoja como tal y la antítesis y el oxímoron, que es una especie de paradoja a la que se añade un nexo semántico (*id.*). En *El Discreto* el uso de la palabra *paradoja* resulta especialmente significativo. Sin hacer ahora referencia a la agudeza, sino al juicio, se afirma allí que el modo paradójico es una especie de estar en el mundo, un temperamento, lo que lo asocia al concepto de enantiodromía tal como lo analiza Jung. Se opone a lo razonable y a lo normal, en definitiva. En el *Oráculo manual* Gracián dedica a la paradoja el aforismo 143, *No dar en paradoxo por huir de lo vulgar*:

143. No dar en paradoxo por huir de lo vulgar. Los dos extremos son del descrédito. Todo asunto que desdize de la gravedad es ramo de necedad. Lo paradoxo es un cierto engaño plausible a los principios, que admira por lo nuevo y por lo picante; pero después con el desengaño del salir tan mal queda mui desairado. Es especie de embeleco, y en materias políticas, ruina de los estados [...]. Arguye destemplança en el dictamen, y por esso tan opuesto a la prudencia; y si tal vez no se funda en lo falso, por lo menos en lo incierto, con gran riesgo de la importancia. (67)

Para Romo Feito el estatuto de lo paradójico en asuntos de agudeza (alabado) se opone al que tiene en los de juicio (vituperable). Lo resume diciendo que no siempre se funda en lo falso, pero sí en lo incierto; admira por lo novedoso, pero con el engaño, desairando con impertinencia y sin saber proceder pacíficamente. En conclusión,

la doble relación, con el ingenio y con el juicio, permite reafirmarse en que no estamos ante una figura retórica, sin más. Y es que la paradoja es un determinado esquema del pensamiento, además de un modo de argumentar, que tiene que ver, a ojos del jesuita,



con la verdad, además de, si logra una configuración verbal feliz, con la belleza. Por eso se la puede considerar una especie de agudeza. (72)

La distinción de Gracián entre paradoja en cuanto al ingenio y paradoja en cuanto al juicio podría resultarnos de interés. Si la primera es aceptable porque permite establecer nexos entre lo dispar, acercándonos al conocimiento oculto de una realidad que aparece velada, la segunda se opone radicalmente al concepto de lógica aristotélica, de rechazo de las contradicciones, y por ende se relaciona con el concepto de verdad. Don Quijote da sobradas muestras de pensamiento paradójico en muchas ocasiones. Y lo hace claramente a nivel de la lexis, de la agudeza. Sancho, también sabemos, participa por extensión de esta visión paradójica del mundo, y aun lo hace más que su amo. Pero en don Quijote el enunciado paradójico esconde también una visión paradójica de la realidad y de su persona, no se queda a nivel de la lexis o del enunciado. Su propia identidad es paradójica, contradictoria, como sus acciones (por ejemplo el sueño de la cueva de Montesinos) apuntan al entrecruce entre lo inverosímil y lo improbable como modos de ser que el manchego asume sin más, frente a las protestas de los otros personajes. Lo crucial en el hidalgo es que frente al juicio de Cide Hamete, y hasta de Sancho, él es, como Cristo, simplemente quien es, y debe por ende asumir sus contradicciones lógicas y discursivas. Por ello la enantiodromía de Heráclito como fórmula, o el dinamismo del que habla Madariaga, nos permiten salirnos del discurso cerebral de Gracián, para quien don Quijote no puede ser sino un absurdo, y entender su neurosis. La superabundancia de cualquier fuerza produce su opuesto; el inconsciente actúa contra los deseos de la mente consciente. Lo que en Gracián es extravagante y desacreditado por no sujetarse al orden natural, lucha por buscar su normalidad y acreditación en don Quijote. Primero con una fuerza que aspira a transformar la realidad, en la Primera Parte; después dejando que sea la realidad la que produzca en él el vaivén de lo uno a su opuesto, con un discurrir de agua de río que no cesa, de ola que choca contra la orilla y se bate en retirada acto seguido. “Todo ingenio tiene un grado de demencia,” recordaba Gracián hablando de Séneca, y de manera carnavalesca en don Quijote lo extravagante, lo *ingenioso* en sentido de maniático acaba siendo acreditado entre amo y escudero, que terminan compartiendo una visión de mundo libre y pacífico. Porque para Gracián, en *El Discreto*, se abomina de la necedad como la característica que más se opone a la discreción, y se caracteriza al necio como extravagante, figurero, gracioso, novelero, paradoxo, sectario y destemplado, que no sabe proceder de manera pacífica, atributos todos que cabe aplicar a una descripción cabal de don Quijote, aunque el manchego les da la vuelta para integrarlos en su visión de mundo y de sí mismo, en su identidad, de una manera no contradictoria.

El problema de la paradoja identitaria de don Quijote se confunde en la obra con otra paradoja metaliteraria si se quiere. Como señala Wardropper, “tenemos que hacer frente, pues, a una narración que pretende pasar por historia, una obra que se finge históricamente verdadera, dentro del marco de la ficción” (238). Es decir, a nivel del género, Cervantes plantea la misma duda que abarca a su personaje central: si éste se presenta como loco, cuando en realidad quiere ser cuerdo (o incluye ambas variaciones en su identidad), su obra se presenta como historia cuando en realidad es ficción (aunque las abarca a las dos), no dando por bueno el *dictum* aristotélico de que la poesía es más filosófica y universal. Wardropper continúa:

El escribir prosa llevaba consigo un dilema moral. ¿Tenía un autor el derecho a modificar lo que creía ser la verdad, mezclándolo con los caprichos de su imaginación? Por otra parte, ¿tenía el derecho a presentar los vuelos de su imaginación como verdad? La imaginación, dimensión de la poesía, era la facultad mental propia del mentir. En el siglo xv se llamaba abiertamente mentira a la ficción tanto en poesía como en prosa. (239)

La prosa de este tipo era peligrosa y reprobable porque mentía, engañaba y pervertía las mentes de los jóvenes. Pero la *historia ficta* en realidad propone una salida al laberinto del mundo, al laberinto de la verdad de la historia, de la Historia, al desengaño de la realidad. Con mecanismos innumerables Cervantes construye escenarios, personajes y circunstancias verosímiles con los que hace participar al lector de la quimera quijotesca al dudar si son reales o fingidos, el mismo error en que ha dado la enferma fantástica del caballero. Cervantes protesta con ello de manera irónica o paradójica contra la excesiva simplificación dogmática de la España de la Contrarreforma, pues el dilema moral del hombre es a menudo una cuestión de matiz, de elección entre diferentes grados del bien y del mal o diferentes escalas de verdad. Wardropper concluye que

todos los personajes cervantinos son compuestos de cualidades antitéticas. Ésta es la realidad humana que Cervantes intenta comunicar. (252)

Incluso el final desesperado de don Quijote encuentra la “fe verdadera y viva” de Sancho, como quiere Unamuno (350). Para este crítico la esencia quijotesca radica en querer salir de la ambigüedad entregado a su voluntad, esto es, saberse quien es por querer saber quién quiere ser, resultado, en suma, de una madurez espiritual y no de falta de discreción, consecuencia de su carácter heroico (Cortijo 2016). Por ello es que su falta de cordura es sólo aparente, pues con su fe se saca a sí mismo del no-ser. Como indica en un poema suyo, “La oración del ateo,” de *Rosario de sonetos líricos*, que puede hacerse extensivo a su interpretación de don Quijote,

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,  
y en tu nada recoge estas mis quejas,  
Tú que a los pobres hombres nunca dejas  
sin consuelo de engaño. No resistes  
a nuestro ruego y nuestro anhelo vistas.  
Cuando Tú de mi mente más te alejas,  
más recuerdo de plácidas consejas  
con que mi ama endulzóme noches tristes.  
¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande  
que no eres sino Idea; es muy angosta  
la realidad por mucho que se expande  
para abarcarte. Sufro yo a tu costa,  
Dios no existente, pues si Tú existieras,  
existiría yo también de veras. (1911, XXXIX)

Para Unamuno, según Lasaga Medina, la voluntad heroica de don Quijote está condenada al fracaso. Su deseo amoroso enfurecido, su sueño necesario para sacarle de lo anodino y llevarle a la fama y gloria, al ser hombre, necesita crear un mundo tan otro que chocha con el real y le aísla de los demás, paradoja de su anhelo amoroso de abrirse a la caridad. O por decirlo en palabras de Zambrano (*España, sueño y verdad*),<sup>3</sup> el manchego está condenado al fracaso porque se queda sin mundo de acogida al convertir su anhelo de inmortalidad (que es

---

<sup>3</sup> María Zambrano dedica varios ensayos a Cervantes y don Quijote: “La reforma del entendimiento español” (1937), “La mirada de Cervantes” (1947), “La ambigüedad de Cervantes,” “La ambigüedad de Don Quijote,” “Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea” (los últimos recogidos en *España, sueño y verdad*), “La liberación de Don Quijote” (1947), “La novela: Don Quijote. La obra de Proust” (1965) y el discurso de 1989 por la recepción del Premio Cervantes.

de este mundo) en deseo de eternidad (que pertenece a otro): “Es la voluntad pura, desasida de su objeto real, puesto que ella misma lo inventa” (1986, 91). Para la autora, al estar a medio camino entre la tragedia y la filosofía, ni se resigna al fracaso ni lo intenta superar, sino lo realza mediante la ironía, sin querer reformar nada (*ibid.* 96). Como indica Trapanese, hablando de Zambrano,

la ambigüedad de la condición humana consiste en el hecho de que, a pesar del intento filosófico de crear un esquema de vida y de conocimiento que sirva como “promesa de seguridad”, el hombre sigue teniendo sueños, en los que todavía se siente inmerso en la mezcla sagrada de su origen. Por esto no puede atenerse del todo a la llamada a la “vigilia” de la filosofía y “se obstina en su vida sonambúlica.” (363)

Esta vida sonambúlica es la esencia del ser humano independiente, que se inventa a sí mismo al soñarse, aunque no sea sino en el terreno de la locura; es el encantamiento que aprisiona porque no ofrece una posibilidad de realización al sueño. Porque necesita para encontrarse a sí mismo encontrar al otro. De ahí, como Trapanese acierta a vislumbrar, la necesidad sentida por don Quijote de liberar y de ser liberado, a lo que sólo se acerca a través de su relación con Sancho (el único que cree en él) y con la figura catalizadora de su búsqueda entera, Dulcinea.

Don Quijote se sitúa a medio camino entre el filósofo, racional, y el poeta, admirativo y pasional. Zambrano nos recuerda en *Filosofía y poesía* que en la formulación del pensamiento intervienen dos procesos, que denomina admiración y violencia. El pensamiento sólo se produce cuando el sujeto se aparta con violencia de la admiración, del encantamiento que le genera su contacto con el mundo exterior. El *Quijote* refleja este proceso mediante la historia de la captación de la esencia de la realidad a través de la percepción poética. Don Quijote, voluntad que quiere hacerse eterna, choca y fracasa contra la realidad (porque ya no vive en el mundo heroico donde todo es posible) pero consigue demostrar la infinita capacidad para la confianza en el hombre, para la convivencia (Nam 296). Es esa conciencia, ese recuerdo o reminiscencia de la edad primitiva en que todo está por hacer y es por ende posible, la que encarna don Quijote, entreverada como está de la presencia en su mundo real y moderno, de donde surge la ambigüedad trágica, o ambigüedad racional, por ser más exactos. Esa doble pertenencia al espacio del aquí y ahora y al espacio admirativo del mito sólo se puede saldar mediante la fe. Sus aventuras “simbolizan la reivindicación de aquella sensibilidad vital silenciada en el interior del hombre desde la lejana edad antigua. En este contexto, la búsqueda de la libertad máxima de don Quijote se traduciría como un acto de añoranza a la verdad íntegra del mundo exterior” (Nam 296). La locura de don Quijote no es sino inocencia renacida y renacedora, inspiradora para seres afines como Sancho, confiados en el poder de su sueño (al soñarse a sí mismo don Quijote se dota de un ser [Maillard 123]).

Según Zambrano el descubrimiento de la libertad otorga ambigüedad a la figura ex-heroica de don Quijote. Hay tres espacios o dimensiones de dicha ambigüedad: 1. La ambigüedad del loco, por la que éste mantiene una especial imbricación con lo sagrado y con la que el hidalgo se conecta con la inocencia, por la que “clama por ser liberado del encantamiento de sus entrañas ciegas” (Maillard 124). 2. La ambigüedad de la acción, por la que, habiendo asumido para sí el ideal de la libertad y justicia, es él mismo quien más necesita de la liberación del encantamiento de la misma, pues la libertad es de por sí ambigua, “el paradigma de su mismo sueño y el arquetipo de su tragedia” (*ibid.*). 3. La ambigüedad de Sancho, espejo y conciencia de su época, que se encarga, junto a Dulcinea, de catapultar a su amo hacia el terreno de la duda y la ambigüedad, inaugurando así el nuevo género de la novela.

La ambigüedad, pues, se entiende como espacio de la liminalidad, a caballo entre lo heroico y lo trágico, a medio camino entre lo posible y lo imposible, entre la cautividad y la

libertad, entre la dependencia y la independencia, entre el sueño y la vigilia. Don Quijote se ase a la idea de Dios y se desencanta con una realidad donde la presencia de la divinidad se ha ausentado. Héroe sin espacio o sin ámbito de actuación, se debate con denuedo por buscar un *locus* de acción a su deseo, “lo inaccesible que se cierne sobre todo esfuerzo humano como enigma permanente” (Zambrano 1955, 165). De la ambigüedad a la contradicción hay solamente un paso estrecho, pues don Quijote debe siempre mostrarse dubitativo entre su ser como héroe y su ser como personaje moderno de novela, entre vivir en el mundo del mito o hacerse a sí mismo a través de la realización de su sueño.<sup>4</sup> Esa alternativa, vista por Zambrano, lanza al hidalgo a una disyuntiva permanente que al lector se le puede antojar contradictoria, pero no al personaje, que afirma saber quién es, es decir, tener conciencia clara de quién quiere ser. Para un lector aristotélico, sin embargo, don Quijote no es ni lo uno ni lo otro, es simplemente ridículo, y se queda tan sólo en una lectura al nivel de la parodia y la ironía,<sup>5</sup> sin llegar a captar el sentido del conflicto trágico y humano del personaje que quiere ser hombre en el horizonte cultural de su época. Este último radica en la falta de certidumbre, condición del hombre contemporáneo, que provoca una perplejidad que incita a la búsqueda de sentido para la vida, pretensión de ser y existir que sólo se logra, para Zambrano, en y por la caridad, en la materialización de la Idea amorosa.

Hay ciertas acciones que le están cerradas o vedadas a don Quijote. Para ser moderno en la novela el manchego debe abandonar a Dios (más bien es Dios quien le ha abandonado a su suerte) y así encontrar un sentido último a su existencia. Al no poder hacerlo sus esfuerzos denodados por desfacer tuertos no sólo son infructuosos sino terminan en ridículo más que en tragedia. Don Quijote en este sentido parece actuar en un tiempo pasado (o inexistente en el aquí y ahora), a-contemporáneo, el de los libros de caballerías que remiten a un pasado glorioso. El hidalgo quiere, nos dice repetidas veces, revivirlos para morar en alas de la fama y alcanzar así inmortalidad. Pero su esfuerzo está llamado al fracaso. No vive ya en la edad heroica, el dichoso siglo de oro que se encargará de explicar como si de un ideal alcanzable se tratase. Vive en el mundo contemporáneo en que ha desaparecido Dios y queda sólo el hombre en busca de sentido a su existencia. Como héroe no-héroe don Quijote debe buscar su tiempo y debe encontrar su lugar, en el aquí y en el ahora, intentando asir una realidad que se le escapa entre las manos por encantada. El encantamiento es la explicación que encuentra el hidalgo a la incapacidad de aplicar un esquema heroico a la realidad con que se topa. Es la condición necesaria de quien es inocente y quiere ser libre, que no es sino desprenderse de encantamientos y esquemas sobreimpuestos por entidades que vienen de fuera. En la justicia y la libertad don Quijote encuentra un modelo de comportamiento y un anhelo de vida, un nuevo código personal de conducta con el cual depender de sí mismo y encontrar su sentido. Sin embargo, a través de su llamada a la libertad y, a la vez, su necesidad de Dulcinea, proclama, una vez más, su ser contradictorio, pues reclama su puesto como mesías que necesita a su vez de salvación, su necesidad de ser un salvador salvado.

---

<sup>4</sup> Colie estudia *Gargantúa y Pantagruel* en función de los problemas morales que se presentan en el libro a través de mecanismos paradójicos: “Some human conditions, after all, can best be presented, or «imitated,» by means of figural contradiction. A rhetorical and literary form such as the paradox, which can play impartial host to moral and psychological contradiction, makes both a descriptive and an interpretative statement about the condition dealt with. Psychological ambivalence was by no means an invention of Freud, though indeed it was he who provided us with some hope of solving irresolute problems of that sort” (95).

<sup>5</sup> Entendemos ironía aquí en su sentido retórico más neutro. Somos conscientes de que el uso de la ironía por Cervantes esconde un concepto humilde del yo, y que es, como quiere Schlegel, “a tool that puts us on the trail of the absolute, helping us to approximate it because it provides multiple frames for reflection on representation and knowledge” (Millán-Zaibert; *apud* Schmidt 45).

## Obras citadas

- Aristóteles. *Tópicos*. En Miguel Candel Sanmartín ed. *Tratados de lógica (Órganon)*. Madrid: Gredos, 1982.
- . Valentín García Yebra tr. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Bader, Günter. “Luther’s *Theologica Paradoxa* in Erasmus and Cusanus.” En Christophe Chalamet & Hans-Christoph Askani eds. *The Wisdom and Foolishness of God. First Corinthians 1-2 in Theological Exploration*. Minneapolis: Fortress Press, 2015. 139-66.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *Mesianismo, epifanía y resurrección en el Quijote*. Madrid: Polifemo, 2016.
- Diogenes Laertius. R.D. Hicks tr. *Lives of Eminent Philosophers*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1925.
- Gracián, Baltasar. Emilio Blanco ed. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- . Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu eds. *Agudeza y arte de ingenio*. Zaragoza: Larumbe, 2004. 2 vols.
- . Emilio Blanco ed. *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . Arturo del Hoyo ed. *Baltasar Gracián. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Heraclitus. *The Fragments of Heraclitus*. <http://www.heraclitusfragments.com>.
- Jung, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. London: Picador, 1978.
- . *Obra Completa*. Volumen 9/I. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. 8. *Acercas de la fenomenología del espíritu en los cuentos populares*. Madrid: Trotta, 2003.
- Lasaga Medina, José. *Unamuno y Ortega: una polémica en torno a don Quijote*. Málaga: IES “Nuestra Señora de la Victoria,” 1998.
- Maillard, María Luisa. *María Zambrano: La literatura como conocimiento y participación*. Lleida: Ensayos / Scriptura, Universitat de Lleida, 1997.
- Malloch, Archibald E. “The Techniques and Function of the Renaissance Paradox.” *Studies in Philology* 53 (1956): 191-203.
- Myatt, David. “Heraclitus – Enantiodromia”. <https://davidmyatt.wordpress.com/heraclitus-and-enantiodromia>.
- Nam, Young Woo. “Don Quijote en la filosofía de María Zambrano.” En Chul Park ed. *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005. 291-8.
- Presberg, Charles D. “‘Yo sé quién soy’: Don Quixote, Don Diego de Miranda and the Paradox of Self-Knowledge.” *Cervantes* 14 (1994): 41-69.
- Romo Feito, Fernando. “El concepto de paradoja en Baltasar Gracián.” *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* 8 (2011): 55-72.
- Schmidt, Rachel. *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto: University of Toronto, 2011.
- Sen, Sembudha. “*Don Quixote* and the Problem of Fiction Making.” En Vibha Maurya & Ignacio Arellano eds. *Cervantes and Don Quixote. Proceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*. Domalaguda: Emesco, 2008. 3-15.
- Stevens, Paul. “The Political Ways of Paradox: Renaissance Literature and Modern Criticism.” *English Literary Renaissance* 26.2 (1996): 203-24.
- Thompson, M. Geraldine. “Erasmus and the Tradition of Paradox.” *Studies in Philology* 61 (1964): 41-63.
- Trapanense, Elena. *El Caballero de la Locura y su ambigüedad: Don Quijote entre Unamuno y Zambrano*.” *Bajo palabra* 5 (2010): 349-66.

- Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 2008.
- . Elías Díaz ed. *Pensamiento político*. Madrid: Tecnos, 1965.
- . *Rosario de sonetos líricos*. Madrid: Fernando Fe, Victoriano Suárez, 1911.
- Wardropper, Bruce. “Don Quijote, ¿ficción o historia?” En George Haley ed. *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980. 237-52.
- Zambrano, María. *Filosofía y Educación (Manuscritos)*. Málaga: Ágora, 2007.
- . *Unamuno*. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- . *La Guía de Unamuno: Vida de Don Quijote y Sancho*. Barcelona: Debate, 2003.
- . *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 2002a.
- . *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2002b.
- . *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta, 2000.
- . *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymion, 1996.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pensamiento-y-poesia-en-la-vida-espanola--0/html/ff16a76e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pensamiento-y-poesia-en-la-vida-espanola--0/html/ff16a76e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html).
- . *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela, 1994.
- . *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Senderos*. Barcelona: Anthropos, 1986.

## “El verdadero Sancho Panza soy yo”: Cervantes en el espejo

Francisco Ramírez Santacruz  
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

El inicio del discurso-*yo* de Sancho suele ubicarse en el capítulo siete del *Quijote* de 1605 cuando con sus primeras palabras promueve la imagen de estar capacitado para gobernar una ínsula: “Mire vuestra merced —le dice al caballero andante—, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido; que yo la sabré gobernar, por grande que sea” (I, 7, 127)<sup>1</sup>. Sin embargo, no es sino hasta el capítulo diez de la Segunda parte que escuchamos por vez primera salir de su boca su nombre: “Yo soy Sancho Panza” (II, 10, 109), exclama frente a tres labradoras que el escudero hace creer a don Quijote que son Dulcinea y dos doncellas que la acompañan. Más de un tomo, muchos golpes, un manteamiento y una serie de autorretratos parece que fueron necesarios para que Sancho asumiera su *yo*; a partir de ese momento se convierte en el autobiógrafo por excelencia de todo el libro.

Pero ¿en verdad marca el capítulo siete de la Primera parte el principio del discurso-*yo* de Sancho? Existen unos versos preliminares que nos remiten a lo que bien podríamos llamar el Sancho paratextual. Entre aquellos poemas burlescos se halla una equívoca composición en décimas, cuyo título es: “Del donoso poeta entreverado a Sancho Panza y Rocinante” (I, Versos preliminares, 64)<sup>2</sup>. Mientras que para algunos es muy probable que la composición sea de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Bataillon 88), para otros es inequívocamente de la pluma de Cervantes (Rico ed., *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario 259).

El título de las décimas, “Del donoso poeta entreverado a Sancho Panza y Rocinante”, invita a pensar que el poema está dirigido al escudero y al escuálido rocín; lo mismo sugieren los encabezados de otros poemas preliminares: “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”, “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso” o “Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha”. En estos tres últimos poemas, como lo indican los títulos, un personaje ficticio termina por dirigirse explícitamente a otro personaje de ficción. En consecuencia, la expectativa del lector en el poema que me ocupa es que un personaje “real”, un “donoso poeta entreverado”, tenga por alocutario a un ente de papel llamado Sancho Panza. Pero eso no es lo que el texto nos tiene deparado.

Las décimas, compuestas de versos de cabo roto, rezan: “Soy Sancho Panza, escude- / del manchego don Quijo-; / puse pies en polvo- / por vivir a lo discre-; / que el tácito Villadie- / toda su razón de esta- / cifró en una retira- / según siente *Celesti-* / libro, en mi opinión, divi- / si encubriera más lo huma-” (I, Versos preliminares, 64). Quien dice *yo*, por lo menos al inicio, no puede ser el donoso poeta entreverado, sino Sancho que se nombra a sí mismo antes de que cualquier instancia del discurso lo haga. Después de presentarse y explicar su oficio, el personaje se autorretrata en clave germanesca y paródica, argumentando, en evidente paráfrasis de un pasaje de la *Celestina*, que la huida bajo ciertas circunstancias debe ser vista como una retirada estratégica<sup>3</sup>. Hasta este punto la imagen del Sancho paratextual es la de un lector de uno de los libros más populares de la época y no la de un analfabeta; y, por si fuera poco, no solo lee, sino que memoriza palabras de personajes siniestros como Sempronio, uno de los criados más desleales de la literatura española, es decir, un anti-Sancho Panza<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> El *Quijote* se cita por la edición de Luis Andrés Murillo, indicando entre paréntesis la parte en números romanos, el capítulo en arábigos y la página.

<sup>2</sup> Riquer, Rico y Sevilla Arroyo puntúan distinto el título: “Del donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”. Murillo se adhiere a la puntuación propuesta por Clemencín y Schevill y Bonilla.

<sup>3</sup> En el climático acto XII de la *Tragicomedia* Sempronio aconseja a Pármeno: “Anda, no te penen a ti esas sospechas, aunque salgan verdaderas. Apercíbete, a la primera voz que oyeres, tomar calças de Villadiego” (460).

<sup>4</sup> Que las décimas representan un espacio ajeno a la verosimilitud tradicional se confirma con la siguiente composición, donde Rocinante hace gala de sus conocimientos literarios al aludir al pícaro Lazarillo.

Las sorpresas, sin embargo, no terminan allí. Los dos últimos versos expresan un juicio literario sobre la recién citada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pues, en su versión más aceptada, los versos de cabo roto habrían de complementarse así: “libro, en mi opinión divino, si encubriera más lo humano”<sup>5</sup>. ¿Quién se esconde detrás del pronombre posesivo que nos abre las puertas de la subjetividad? ¿Se trata del mismo sujeto que enuncia el primer verso? ¿No acaso gran parte de la crítica ha coincidido en señalar que este juicio literario es inequívocamente de Miguel de Cervantes?<sup>6</sup>

Me queda claro que los diez poemas preliminares del *Quijote* representan la alteración de un espacio tradicionalmente serio, donde los elogios habituales exhiben las alianzas y deudas personales e ideológicas del autor, en uno lúdico y jocoso, que Cervantes aprovecha para mostrarse insumiso e irreverente. También hay que reconocer en ellos una serie de textos de carácter moderno creados sobre las técnicas literarias del enigma, la ambigüedad y la paradoja, que son las mismas sobre las que se erige el *Quijote*<sup>7</sup>. Visto así no nos hallamos ante una mera diablura poética, pues “nunca quien escribe dice *yo* impunemente. [...] Aun cuando el *yo* que habla sea un *yo* ficticio, el *yo* que escribe [...] mantiene con el *yo*-personaje una relación significativa” (Molho 1977, 125). Sospecho que quizá coincidan en estos versos como en ningún otro momento del libro el *yo*-Sancho con el *yo*-Cervantes<sup>8</sup>.

Ahora bien, ¿cuáles son los temas dominantes del discurso-*yo* del escudero? Antes de adentrarse en ellos conviene tener en cuenta que el discurso en primera persona implica máxima cautela, pues sabido es que sus características suelen ser las de la palabra poco fiable y nada ingenua; digámoslo desde ahora: Sancho Panza, como Cervantes, es un autobiógrafo interesado desde la primera hasta la última página. Su discurso autobiográfico, conformado por autorretratos, notas retrospectivas, recuerdos de la infancia, revelaciones íntimas, cartas y una amplia gama de estrategias de autorrepresentación, se encuentra desperdigado a lo largo de las dos partes de la novela. La mayoría de las veces, sobre todo en la primera, encontramos viñetas y bosquejos, pero no pasajes extensos, donde Sancho casi de pasada brinda información relevante sobre su vida y su forma de enjuiciarla.

Importa también apuntar que es solo gracias a Sancho cómo podemos reconstruir su biografía, pues el narrador y los otros personajes poco o nada aportan a ella<sup>9</sup>. Por boca del escudero conocemos no solo la manera en que él se ve, sino también los oficios que ha ejercido a lo largo de su vida, su debilidad por la comida, la bebida y las mujeres, sus conflictos

---

<sup>5</sup> A juicio de Ullman la *princeps* ofrece suficientes elementos para la siguiente lectura: “Libró en mi opinión divinamente. ¡Si encubriera más lo humano!” (1961-62, 222). Cárdenas rechaza la propuesta de Ullman como un caso de “ingenious misreading” (1994, 23) y ambos críticos se enfrascan en un interesante debate sobre sus interpretaciones en la revista *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (Ullman 1996 y 1997; Cárdenas 1996). Flores, a su vez, propone la lectura de “divisa” en lugar de “divino”, lo que, en su opinión, elimina “la chocante contraposición que las lecturas ‘divi[no] / huma[no]’ producen en el contexto interno del poema, y la posibilidad de que el comentario de Cervantes haya sido de carácter irónico o moralizante, reteniendo así y expresando la intención crítico-literaria de Cervantes sin trabas de interpretación” (1998, 162). No es el momento de entrar en el debate sobre las distintas lecturas posibles, aunque, por el momento, me atengo a la interpretación más ortodoxa, pero sí importa enfatizar la ambigüedad que Cervantes imprimió a estos versos.

<sup>6</sup> Para un análisis que lee los versos de marras como un juicio literario de Cervantes expresado seriamente ver, por ejemplo, Johnson.

<sup>7</sup> Sobre estas composiciones señala atinadamente Márquez Villanueva que “Cervantes se burlaba de los sonetos preliminares y, en especial, de Lope, cuya *Arcadia* (1598) se adornó con trece poemas que, prohijados a aristócratas, amigos e incluso amantes de turno, exageraban el autoelogio hasta el punto de proclamarse un dios Apolo” (125).

<sup>8</sup> Sobre el *yo*-Cervantes precisa destacar el análisis de Molho (2005), el cual influyó decididamente el desarrollo y las conclusiones de mi investigación. Para el autodiscurso cervantino pueden consultarse los artículos seminales de Canavaggio (1977 y 1981).

<sup>9</sup> Los apéndices que ofrece Flores en su utilísimo libro sobre Sancho Panza confirman lo mucho que Sancho habla de sí mismo y la poca información que de él reciben los lectores a través de otras instancias discursivas (1982, 171-225).



familiares, sus esfuerzos económicos por sacar adelante a su mujer e hijos, sus juegos de niño y adolescente y, por si fuera poco, sus sueños y aspiraciones más íntimos e inconfesables. En todo el *Quijote* no hay nadie que ofrezca más datos sobre su vida anterior al arranque de la novela, aunque mucho de lo que dice, insisto, hay que tomarlo con un grano de sal. Por ejemplo, en la Segunda parte sostiene que siendo prioste aprendió a firmar (II, 43, 363), pero capítulos más adelante se desdice y asevera no saber hacer signo alguno (II, 51, 427).

En términos generales el discurso-*yo* de Sancho en la Primera parte se organiza en torno a los siguientes temas: 1) los rasgos de carácter que Sancho subraya con la finalidad de crear una imagen positiva de sí mismo y generar simpatía hacia él; 2) la reiteración *ad nauseam* de su linaje de cristiano viejo; 3) la idea de estar predestinado para la desdicha; es decir, Sancho reitera una y otra vez haber nacido bajo una estrella aciaga; 4) la pobreza y los constantes fracasos; 5) la afición por la comida y el vino; 6) los distintos oficios que ejerce; y finalmente 7) un deseo desahogado por abandonar su *yo* actual, o sea, un deseo por hablar, sentir y actuar como si fuera otro, en una palabra, dejar de ser quien es, actitud que comparte con su amo.

En el *Quijote* de 1615 el discurso autobiográfico de Sancho no solo aumenta, sino también el grado de manipulación de este por el escudero, quien lo entrega en el momento que más le conviene. Si en el *Primer Quijote* Sancho refiere solo ser pastor (I, 20, 239), ahora añade a sus ocupaciones la de pastor de gansos y cerdos (II, 42, 358); asimismo, señala haber trabajado para un labrador rico, Bartolomé Carrasco, nada más y nada menos que el padre de Sansón Carrasco (II, 28, 258). Por otra parte, se confirma la propensión de Sancho a ausentarse de casa, pues si en la Primera parte alude a un misterioso viaje de un mes a la Corte (I, 21, 264), ahora comenta que de vez en cuando va a segar a otro pueblo (II, 31, 280). Por lo visto, algo de viajero y buscador de aventuras ya tenía Sancho antes de escuchar las promesas de don Quijote.

El escudero también menciona haber escalado la jerarquía dentro su hermandad y haber dado el salto de muñidor a prioste, lo cual abre una veta poco explorada sobre su religiosidad (I, 21, 264 y II, 43, 363). Para entender esta actividad de pastor de cabras (II, 52, 438), gansos y cerdos, de labrador, de hermano de una cofradía y de prestador de servicios a labradores acomodados, conviene tener en cuenta —pues es el contexto en el que nos sitúa la novela— que Sancho trata de salir adelante durante las primeras décadas del siglo XVII que fue, sin duda, el momento culminante de la crisis económico-financiera de aquella época<sup>10</sup>.

En la Segunda parte los detalles sobre su familia y ancestros crecen; pero hay una constante: si Sancho menciona a su madre en la Primera parte una sola vez (I, 17, 208), en la novela de 1615 la figura materna desaparece absolutamente. Un cambio llamativo es que el escudero, quien durante la Primera parte se había dedicado a hablar casi solo bien de sí mismo, en la Segunda parece tener menos recelos en describirse con adjetivos que podrían considerarse negativos<sup>11</sup>. Aunado a lo anterior, el segundo *Don Quijote* nos ofrece la oportunidad de escuchar a Sancho externar sus emociones ante el cumplimiento de su sueño más anhelado, a saber, convertirse en gobernador de la ínsula Barataria. Y también gracias a él nos enteramos de su tristeza y frustración al perderlo todo.

Es posible ofrecer una larga lista de referencias autobiográficas que confirmarían que el discurso-*yo* de Sancho llega a su clímax en la Segunda parte, pero creo que esto es tan evidente para la mayoría de los lectores que no lo haré. En cambio sí me parece interesante subrayar un curioso dato estadístico que hasta ahora —que yo sepa— no ha sido puesto en evidencia. En el

---

<sup>10</sup> Sin embargo, es importante anotar que a partir de sus andanzas con don Quijote Sancho prefiere medrar no necesariamente a través del trabajo (si bien el asunto de su salario ocupa un lugar importante en su relación con el hidalgo), sino por medio de los mecanismos del sistema feudal, es decir, gracias a los servicios prestados a su amo espera recibir una ínsula; no deja de ser significativo que Sancho se refiera a este hecho como un *milagro* (I, 7, 127).

<sup>11</sup> Algunos ejemplos: “bien es verdad que soy algo malicioso, y que tengo mis ciertos asomos de bellaco” (II, 8, 95); “porque le hago saber a vuesa merced que, aunque parezco hombre, soy una bestia para ser de la Iglesia” (II, 13, 128); “Señor mío, yo confieso que para ser del todo asno no me falta más de la cola” (II, 28, 260).

libro de 1605 don Quijote recurre doce veces al sintagma “yo soy”, mientras que su escudero lo hace solo en seis ocasiones. Diez años más tarde el hidalgo dice catorce veces “yo soy”, lo cual confirma un discurso del *yo* proporcional al anterior; sin embargo, Sancho emplea esa misma frase 21 veces en el *Segundo Quijote*. Resumiendo: don Quijote utiliza entonces la expresión “yo soy” en total en 26 ocasiones y su escudero en 27, pero mientras que el amo dividió esta afirmación de su *yo* y de su identidad equitativamente entre las dos partes, el escudero triplicó en la Segunda parte este tipo de intervenciones en comparación con el libro de 1605. En breve, no hay personaje en el *Quijote* de 1615 más entregado al egotismo que Sancho.

Ahora bien, pienso que las tres facetas que distinguen al *yo*-Sancho de la Segunda parte son: 1) la irrupción de un *yo* absolutamente seguro de sí mismo; 2) la autoobjetivación del *yo*, es decir, Sancho como actor y autor de su propia historia; y 3) un incremento en la complejidad y los puntos de vista sobre el propio *yo*, además de una inesperada toma de conciencia sobre su identidad debido a la aparición del apócrifo.

A continuación pretendo mostrar cómo la manera en que se configura el discurso-*yo* de Sancho Panza fue esencial para el surgimiento y evolución del discurso-*yo* de Cervantes que se inicia en 1613 con el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Nótese que a partir de esa fecha los paratextos cervantinos, o sea, prólogos, dedicatorias y adjuntas, se desbordan de material autobiográfico, a diferencia de los preliminares de la *Galatea* y del *Quijote* de 1605 que se dedican a reflexionar sobre la reivindicación de la poesía o sobre la escritura de un anti-prólogo. De situar, entonces, el nacimiento del *yo* cervantino en 1613, este sería paralelo al apogeo del discurso-*yo* de Sancho Panza, ya que un importante sector de la crítica coincide en señalar que para esas fechas el alcaáino habría tenido redactados por lo menos los primeros 30 capítulos de la Segunda parte<sup>12</sup>.

Pues bien, ¿cuáles son algunos de los temas más sobresalientes del egotismo cervantino? Podemos destacar, entre otros, la onomancia, el autorretrato cómico, la búsqueda de la fama, la afición por el vino, el sueño de un porvenir ansiado, la pobreza, la desdicha, el fracaso y la frustración. ¿No son estos acaso temas muy similares a los desarrollados por Sancho? Entreveo, por lo menos, seis puntos de convergencia de sus discursos-*yo*: la desdicha y el fracaso; los sueños compensatorios y la fuga hacia la ficción; la loa al ingenio propio; la busca de la fama; el autorretrato y el vino; y, por último, la disputa que se podría denominar: *yo versus Avellaneda*.

Empecemos por el tema de la desdicha y el fracaso. La construcción de una imagen basada en la mala suerte es una especialidad de Sancho; recién iniciada la Primera parte, exclama: “¡Desdichado de mí y de la madre que me parió, que ni soy caballero andante, ni lo pienso ser jamás, y de todas las malandanzas me cabe la mayor parte!” (I, 17, 208). El patrón de maldecir su suerte persistirá a lo largo de toda la obra<sup>13</sup>. Ante los duques el escudero vocifera que su malandanza proviene de haber seguido a don Quijote y que poco o nada bueno ha sacado de ello (II, 33, 298). Finalmente, al caer en una sima hacia la conclusión de la Segunda parte, resume su mala suerte así: “¿Quién dijera que el que ayer se vio entronizado gobernador de una ínsula, mandando a sus sirvientes y a sus vasallos, hoy se había de ver sepultado en una sima [...] ¡Desdichado de mí, y en qué han parado mis locuras y fantasías!” (II, 55, 455).

Presentar la desdicha como un motivo recurrente de su vida fue también uno de los temas preferidos del autodiscurso cervantino. No hace falta citar por extenso pasajes del prólogo

---

<sup>12</sup> Resumen crítico de las distintas hipótesis en torno a las fechas de redacción del *Segundo Quijote* en Anderson y Pontón Gijón CLXXI- CLXXXIII; de particular interés también Murillo (102-110).

<sup>13</sup> Otros ejemplos: “Yo soy tan venturoso [...] que cuando eso fuese y vuestra merced viniese a hallar espada semejante solo vendría a servir y aprovechar a los armados caballeros, como el bálsamo; y a los escuderos, que se los papen duelos” (I, 18, 217); “¡desdichado de yo, que soy casado y no sé la primera letra del abecé!” (I, 26, 325); “Yo soy, señor, tan desgraciado, que temo que no ha de llegar el día en que en tal ejercicio me vea” (II, 68, 550).

a las *Ocho comedias*, donde elabora una historia del teatro español a partir y en función del fracaso de su *yo* como dramaturgo (Molho 2005, 608), o del prólogo de las *Novelas ejemplares*, donde asevera haber aprendido a tener paciencia frente a las muchas adversidades de la vida (17), para convencerse de ello; basta con escuchar lo que tiene que decir el cura durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: en ese merecidamente famoso capítulo seis el cura, tras cuya voz se esconde la de Cervantes, halla en la biblioteca del hidalgo un libro, cuya autoría es de un amigo suyo; la novela pastoril es *La Galatea* y su amigo, por supuesto, un tal Miguel de Cervantes, de quien dice saber “que es más versado en desdichas que en versos” (I, 6, 120). Según se infiere, el *yo*-Sancho y el *yo*-Cervantes promueven activamente la imagen de alguien abandonado por la buena fortuna.

Ahora bien, los fracasos de Cervantes, tanto personales como literarios, lo llevaron a desarrollar una serie de sueños compensatorios; por ejemplo, en la dedicatoria del *Segundo Quijote* Cervantes relata el supuesto interés que el emperador de China tiene por su obra. Dirigiéndose al conde de Lemos dice:

[...] y el que más ha mostrado desear [el *Quijote*] ha sido el gran emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector de tal colegio. (II, Dedicatoria, 38)

Sancho también deja su imaginación volar; si Cervantes se ve rector, él se ve rey; apenas acepta acompañar a don Quijote por vez primera cuando empieza a soñar: “De esa manera [...] si yo fuese rey por algún milagro de los que vuestra merced dice, por lo menos, Juana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reina, y mis hijos infantes” (I, 7, 127). La fantasía de Sancho, sin embargo, está expresada en términos condicionales y sin mayor sofisticación. Pero para la Segunda parte Sancho parece descubrir una tendencia similar al Cervantes de los paratextos; a saber, la invención de historias descabelladas donde él es el protagonista y en las que se cumplen algunos de sus sueños. La más fantásica de todas ellas es por supuesto la narración frente a la duquesa de su viaje sideral sobre Clavileño:

Yo, señora, sentí que íbamos [...] volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos [...]; yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y pareciome que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces. (II, 41, 353)

El viaje absolutamente irreal se torna para Sancho en algo más real que el gobierno de la ínsula e incluso llega a desplazarlo como objeto de deseo; de allí que le confiese al duque: “Después que bajé del cielo, y después que desde su alta cumbre miré la tierra y la vi tan pequeña, se templó en parte en mí la gana que tenía tan grande de ser gobernador [...]. Si vuestra señoría fuese servido de darme una tantica parte del cielo, aunque no fuese más de media legua, la tomaría de mejor gana que la mayor ínsula del mundo” (II, 42, 355).

Francamente, no sé quién sea el “autor” con más fantasía: ¿si el labrador que afirma viajar por los aires sobre el lomo de un caballo de madera o el anciano escritor que especula con el rectorado de la primera escuela de español en la China del siglo XVII? Sea como fuere, lo más sugerente es que el discurso-*yo* de ambos busca autocompensar los fracasos por medio

de la ficción; dichas decepciones pueden ser la pérdida de un gobierno en el caso de Sancho, o en el de Cervantes la nula respuesta a sus constantes peticiones de algún cargo administrativo por sus servicios militares prestados a la Corona o su exclusión del grupo de literatos que acompañó al conde de Lemos a Nápoles; no sin ironía deben leerse las siguientes palabras de la misma dedicatoria: “[...] en Nápoles tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear” (II, Dedicatoria, 39). Lo cierto es que Cervantes nunca obtuvo ningún cargo relevante, o sea un “titulillo” en sus palabras, ni tampoco merced alguna; no olvidemos que la respuesta del Consejo de Indias a su petición en 1590 de un puesto subalterno en América fue lacónica y sarcástica: “Busque por acá en qué se le haga merced” (Sliwa 226).

Por otra parte, el yo-Cervantes está obsesionado por demostrar su originalidad creativa; por ejemplo, en el prólogo a su producción dramática no pierde la oportunidad de recordarnos que nadie antes que él se atrevió a escribir comedias en tres actos en lugar de cinco (55) y en el prefacio de las *Ejemplares* pregona que él fue el primero en haber “novelado en lengua castellana” (19). Sancho, a su vez, no solo quiere pasar a la historia como el mejor escudero (II, 4, 70-71), sino también reivindica para su yo la invención poética como un rasgo constitutivo; por un lado, asegura saber más refranes que un libro (II, 43, 362) y, por otro, festeja su ingenio verbal:

[...] el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas; y si no, haga vuestra merced la experiencia, y ándese tras de mí, por lo menos un año, y verá que se me caen a cada paso, y tales y tantas, que sin saber yo las más veces lo que me digo, hago reír a cuantos me escuchan [...]. (II, 72, 577)

¿Cómo no ver en estas palabras una autoconfiguración parecida al yo-Cervantes del prólogo de las *Novelas ejemplares* que afirma atreverse “a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo” (16)? Tanto uno como el otro se perciben como un “raro inventor”, expresión que Cervantes utiliza en el *Viaje del Parnaso* para elogiarse a sí mismo (61).

La búsqueda de la fama es otro tema cardinal del autodiscurso cervantino. En la *Adjunta al Parnaso* Cervantes finge, en conocida estrategia discursiva, un diálogo; caminando por Madrid, después de regresar cansado y molido del Parnaso, el autor cuenta cómo se encontró cerca del monasterio de Atocha con un joven llamado Pancracio de Roncesvalles, que además de ser poeta traía consigo una carta del mismísimo Apolo para él; según demostró Mauricio Molho, el tal Pancracio de Roncesvalles es el doble especular del yo-Cervantes, pues comparte con él no solo el fracaso en el teatro, sino también una rima asonante que vincula los dos nombres: Cervantes – Roncesvalles (2005, 607). Pues bien, Cervantes le aconseja a Pancracio no desanimarse por su fracaso inicial como dramaturgo y continuar escribiendo comedias, ya que bien pudiera ser que la suerte cambie y obtenga créditos y dinero. Pancracio, de cuya boca, sale el discurso-yo de Cervantes, le responde: “De los dineros no hago caso; más preciaría la fama que cuanto hay” (182). Sancho, al parecer, piensa igual. Al inicio de la *Segunda parte* el bachiller Sansón Carrasco se reúne con don Quijote y él para ponerlos al tanto de que en las calles circula impresa la historia de sus aventuras; el caballero andante pregunta si el autor de dicha primera parte promete una segunda, a lo que el bachiller responde que promete publicarla en cuanto la halle y que esto lo hace más movido por el interés económico que por cualquier otra cosa. Sancho, entonces, interviene en el diálogo y recurre a una argumentación similar a la de Pancracio: “¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte; porque no hará sino harbar, harbar, como sastre en vísperas de pascuas, y las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren” (II, 4, 69). Hasta aquí el no al dinero. Y a continuación el sí a la fama: “Atienda ese señor moro, —dice Sancho— [...], a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que

pueda componer no solo la segunda parte, sino ciento” (II, 4, 69)<sup>14</sup>. Los dos, Sancho y Cervantes, nos recuerdan que cuando se trata de la búsqueda de la fama (como escritor para uno, como escudero para el otro) nada conviene más que alejarse de frivolidades.

Uno de los aspectos menos estudiados de los autorretratos cervantinos es el de sus placeres mundanos. En el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* el escritor recuerda no solo su afición, sino su probable adicción al vino. Para ello recurre otra vez a un diálogo ficcional; cuenta Cervantes que mientras regresaba junto con dos amigos de Esquivias, donde según él se hacían magníficos vinos, les dio alcance un estudiante que al saber que entre ellos se encontraba Miguel de Cervantes reaccionó efusivamente y mostró su admiración por él como escritor; al final de la conversación tocaron el punto de la salud quebrantada del escritor a quien el estudiante le aconseja ser moderado con la bebida: “Esta enfermedad —le dice— es de hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente bebiese. Vuesa merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber, no olvidándose de comer, que con esto sanará sin otra medicina” (48). A lo que Cervantes responde: “Eso me han dicho muchos, pero así puedo dejar de beber a todo mi beneplácito, como si para solo eso hubiera nacido” (48). Estas líneas han dado pie a que varios estudiosos aventuren un diagnóstico sobre la enfermedad de Cervantes; es altamente probable que cuando el estudiante se refiere a hidropesía esté señalando que Cervantes sufría de ascitis y la respuesta del escritor apunta a que también padecía de polidipsia: un vientre hinchado y mucha sed son, pues, los malestares que aquejan a Cervantes en sus últimos meses, síntomas que concuerdan con los padecimientos de la diabetes derivada de una cirrosis hepática (López Alonso 75-99). Para Molho no resulta descabellado asumir que la declaración de Cervantes “podría ser la de un hombre que se ha pasado toda la vida adicto al alcohol, o mejor dicho al vino, y más específicamente al vino de Esquivias que se invoca no sin ternura al principio del prólogo” (2005, 613). Comulgo con la opinión del erudito francés, pues habría que preguntarnos qué es lo que podía beber en aquella época alguien que sufriera de hidropesía: ciertamente no agua. Ante la poca calidad higiénica del vital líquido, lo común era beber un vino de mesa, y con este habrá intentado saciar Cervantes su justificada sed<sup>15</sup>.

A su vez, todo lector del *Quijote* sabe que Sancho nunca dice no al vino; son muchas las ocasiones en que reconocemos su afición y de hecho es parte sustancial de su autoconstrucción: “En verdad, señora, —le dice Sancho a la duquesa— que en mi vida he bebido de malicia; con sed bien podría ser, porque no tengo nada de hipócrita; bebo cuanto tengo gana, y cuando no la tengo, y cuando me lo dan, por no parecer o melindroso o malcriado; que a un brindis de un amigo, ¿qué corazón ha de haber tan de mármol, que no haga la razón?” (II, 33, 302-303). Con todo, no deja de intrigar que un hombre como Cervantes que se esforzó tanto por construir una imagen reivindicativa y hasta cierto punto heroica abra la puerta al final de sus días para que lo acusen, si no de borracho, por lo menos de ser un bebedor consuetudinario. Es muy probable que Cervantes haya escrito el prólogo de marras la misma semana en que murió; sus palabras invitan a pensar que en esos momentos se aferraba a lo mundano y no a la fama que esperaba lo trascendiera. ¿Será que ante la cercanía de la muerte entendió con Sancho que nada como el sabor del vino para quitar los sinsabores de la vida?

Por último, tenemos el tema del apócrifo. Avellaneda fue un dolor de cabeza para Cervantes, pero también para Sancho y no así para don Quijote. En el prólogo de la Segunda parte Cervantes se defiende de los ataques personales de Avellaneda que lo tacha de viejo,

---

<sup>14</sup> Si Cervantes busca la inmortalidad en el Parnaso, Sancho la busca entre los de su oficio. Dice él apenas arranca la obra: “De las mías [hazañas] no digo nada, pues no han de salir de los límites escuderiles; aunque sé decir que, si se usa en la caballería escribir hazañas de escuderos, que no pienso que se han de quedar las mías entre renglones” (I, 21, 258). De la misma forma al inicio de la Segunda parte, por si no nos hubiésemos dado por enterados, remata: “Yo, señor Sansón, no pienso granjear fama de valiente, sino del mejor y más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante” (II, 4, 70-71).

<sup>15</sup> López Alonso disiente de aquellos que ven en Cervantes un aficionado a la bebida (106).

manco y envidioso y, en consecuencia, emprende una defensa de su *yo* a partir de su heroica vida militar y de la experiencia y la edad como ejes rectores de la creación. El autorretrato es el de un hombre al servicio de las armas y las letras, no el de un vulgar buscapleitos según busca proyectar Avellaneda. Por su parte, Sancho también se ve obligado a defender su *yo*, pues entiende que el apócrifo ha creado un usurpador que está destruyendo el mito de Sancho Panza que con tanto empeño y esfuerzo se ha dedicado a construir. La preocupación del escudero es tan grande que dos capítulos antes del final de la obra le dedica su último gran parlamento al tema cuando responde a don Jerónimo y don Juan, quienes han leído el *Quijote* de Avellaneda: “Créanme vuestras mercedes que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado; y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho” (II, 59, 489). El que dice *yo* y *nosotros* es Sancho, y estoy tentado a pensar que, si mi hipótesis es correcta, en ese *nosotros* también podemos incluir el *yo*-Cervantes.

La utilidad de estas convergencias, y otras que pudieran traerse a colación<sup>16</sup>, no es demostrar que Cervantes se haya desdoblado en Sancho, sino que el proceso de escritura del autodiscurso del escudero le sirvió a Cervantes para ejercitarse en el suyo propio y dejar de escamotear su *yo*; al darle rienda suelta al *yo* de Sancho, liberó su *yo*-Cervantes, que finalmente no es más que otro ente de papel<sup>17</sup>.

Regresemos a las décimas y a las preguntas que han estado en el aire. ¿Quién habla en el poema? ¿Cuántas voces hay? ¿Habla Sancho? ¿Habla acaso Sempronio a través de Sancho? ¿Habla solo Cervantes? Si en verdad son varias las voces, ¿dónde empieza y dónde termina el *yo* de cada una? Me pregunto si acaso el poema burlesco no nos remite a las conocidas e intrincadas cuestiones cervantinas de autor, autoridad, distancia y control. Parece, en efecto, que el paratexto ha dejado de ser un espacio reflexivo sobre el texto para convertirse en el texto mismo; no hemos llegado a la primera página y ya han comenzado los juegos de múltiples voces que se disputan la autoría.

A la luz de esto tal vez valdría la pena volver a reflexionar sobre el título de las décimas: “Del donoso poeta entreverado a Sancho Panza y Rocinante”. Aquellos que defienden la autoría de Lasso de la Vega se apoyan, entre otras cuestiones, en el vocablo *entreverado* para justificar su hipótesis, pues Lasso de la Vega publicó en 1601 su *Manojuelo de romances*, donde lleva a cabo una curiosa alternancia de piezas imitadas del romancero viejo con otras sobre diversidad de temas satírico burlescos; dicho artificio le pareció tan bueno que se atrevió a recomendarlo al lector en su prólogo con los siguientes versos: “He dado, lector discreto, / en florearne a mi salvo, / sin atarme a los preceptos / que enseña el divino Horacio; / y en mezclar veras y burlas / juntando gordo con magro, / para que no te empalague / que es deleitable lo varío” (7). En opinión de Bataillon, “mezclar veras y burlas” y “juntar gordo con magro” es una descripción del “tocino entreverado” (88), lo cual justifica el título académico de “donoso poeta entreverado”. A su vez, las anotaciones de la edición de Schevill y Bonilla explican que lo de *entreverado* vendría por aludir “al asunto entremezclado del poeta que trata de Sancho

---

<sup>16</sup> A los ya analizados podríamos añadir otros dos interesantes paralelismos: el tema de la manquedad y la aversión de ambos hacia lo materno. Cervantes era manco y en una ocasión dice estar dispuesto a cortarse la mano derecha si su escritura induce a alguien a algún mal pensamiento (*Novelas ejemplares*, Prólogo 19); Sancho, a su vez, dice en un momento que fingirá estar tullido de la mano derecha para no tener que firmar como gobernador (II, 43, 363). Por otra parte, se sabe que Cervantes borró de su nombre cualquier alusión al apellido materno y Sancho prácticamente jamás menciona a su progenitora y, si lo hace, es dentro de un contexto negativo (I, 17, 208); además de ello Sancho se ve agobiado por una mujer dominante como lo es Teresa Panza.

<sup>17</sup> Por supuesto que también es posible enumerar ejemplos para convencerse de la distancia que hay entre el *yo* de Cervantes y el de Sancho, pero repito que mi propósito no es hacer converger las biografías del personaje y del autor; ya suficientes libros hay cuya premisa es ver en don Quijote un reflejo de su creador para yo sumarme a ese tipo de “cervantismo”. Lo que pretendo es entender en qué medida la creación del personaje Sancho catapultó a Cervantes a momentos sumamente creativos en torno a su autoconfiguración.

entreverado con Rocinante, juntando lo gordo con lo flaco” (I, Versos preliminares, 427). Las dos propuestas son muy sensatas y aluden una y otra al asunto de *mezclar*, de *insertar*, de *entreverar*. Me pregunto si no podríamos valernos de la polisemia del vocablo y asociar lo de *entreverado* con la voz: la de Cervantes, la de Sancho, quizá también la de Lasso de la Vega. ¿No acaso el mundo verbal del *Quijote* es de voces entreveradas, insertadas y entremezcladas unas con otras? En el universo cervantino, como ha sugerido Mary Gaylord, para que un autor tenga voz la tiene que unir y conectar a otras voces, ya para apropiárselas, ya para negarlas, ya para confirmarlas; y después de hacer todo esto, tiene que hacer que su propia voz desaparezca entre todas ellas (145). Vistas así, las décimas son otra pieza más del rompecabezas metaficcional que es el *Quijote*.

Finalmente, a nadie escapa que el tono y el lenguaje de las décimas es muy similar al del célebre soneto al túmulo de Felipe II, pero también lo es, y tal vez más, al del *Viaje del Parnaso*, texto por excelencia del autodiscurso cervantino y en el que el *yo* emite no pocos juicios literarios revestidos, como en las décimas, de prosaísmo lingüístico. Por añadidura, en dicho poema épico-burlesco Cervantes impone a los lectores una figura semibufonesca de sí mismo. De todos los calificativos que le dan al escudero a lo largo del libro, ninguno se repite tantas veces como el de “socarrón”, sobre todo en la *Segunda parte*<sup>18</sup>. Por los mismos años en que Cervantes redactaba en el *Quijote* de 1615 esos episodios de socarronería sanchopancesca, escribía paralelamente el *Viaje del Parnaso*<sup>19</sup>; al final de su epopeya burlesca, el *yo*-Cervantes se mira sí mismo por última vez y se epitomiza en un solo verso; quizá ese verso explique las décimas que empiezan con un “Soy Sancho Panza” y terminan con un “yo”, pues eso es lo que representan los dos últimos versos: “libro, en mi opinión divi-, / si encubriera más lo huma-”; es el espacio de un *yo* que se burla, que se esconde tras otras voces, que se ríe encubiertamente, que está allí, pero que no está. El verso del *Viaje del Parnaso* al que me refiero fue uno de los últimos que Cervantes escribió en su vida: “Yo, socarrón, yo, poetón, ya viejo” (175)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Dos veces lo llama don Quijote así: “Decid, socarrón de lengua viperina” (I, 30, 378); “Socarrón sois, Sancho” (II, 3, 62). Otras dos el narrador: “Harto tenía que hacer el socarrón de Sancho en disimular la risa” (II, 10, 113); “Pero el socarrón dejó de dárselos [los azotes] en las espaldas, y daba en los árboles” (II, 71, 572). Y una Merlín, encarnado por el mayordomo de los duques: “Muévete, socarrón y malintencionado monstruo” (II, 35, 316). Varios son los críticos que han destacado la socarronería de Sancho: por ejemplo, Vilanova subraya “la socarrona figura de Sancho Panza” (59) frente al ilusionismo de don Quijote y Salazar Rincón insiste en que uno de los aspectos que más llamaron la atención a los lectores del siglo XVII fue la “socarronería y actitud burlona” del personaje (213); recientemente Pozuelo Yvancos propone con razón la socarronería de Sancho (y de Sansón Carrasco) como una condición sine qua non para las metaficciones del *Quijote* de 1615.

<sup>19</sup> Señala Canavaggio: “El 22 de julio de 1614, dos días después de haber escrito la carta de Sancho, compone [Cervantes] la *Adjunta al Parnaso*” (1997, 353).

<sup>20</sup> Tal vez haciéndose eco de estos versos, Rico, al hablar de los últimos días de Cervantes, señala: “Lo que [Cervantes] sigue siendo es un hombre socarrón, lleno de ironía, que no se toma nada muy en serio, pero muy cortés”.

## Obras citadas

- Anderson, Ellen M. y Pontón Gijón, Gonzalo. “La composición del ‘Quijote’”. En Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. CLXVI-CXCI. 2 vols.
- Bataillon, Marcel. “Urganda entre *Don Quijote* y *La pícaro Justina*”. En *Pícaros y picaresca*. Madrid: Taurus, 1969. 53-90.
- Canavaggio, Jean. “Cervantes en primera persona”. *Journal of Hispanic Philology* 2 (1977): 35-44.
- . “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1.1-2 (1981): 29-41.
- . *Cervantes*. Edición revisada y actualizada. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Cárdenas, Anthony J. “Cervantes’s Rhyming Dictum on ‘Celestina’: ‘Vita Artis Gratia’ or ‘Ars Vitae Gratia’?”. *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 5 (1994): 19-33.
- . “A Reply to a Reply: A Perspective on a Perspective of My Perspective”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 16.2 (1996): 138-143.
- Cervantes, Miguel de. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla eds. *Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1928-1941. 4 vols.
- . Martín de Riquer ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 1980.
- . Luis Andrés Murillo ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1991. 3 vols.
- . Diego Clemencín ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición IV Centenario adornada con 356 grabados de Gustavo Doré. Valencia: Alfredo Ortells, 1993.
- . Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. 2 vols.
- . Florencio Sevilla Arroyo ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- . Florencio Sevilla Arroyo ed. *Comedias*. Madrid: Castalia, 2001. 3 vols.
- . Juan Bautista Avalle Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1992.
- . Jorge García López ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- . Vicente Gaos ed. *Viaje del Parnaso. Poesías completas, I*. Madrid: Castalia, 1990.
- Flores, Robert M. *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-Five Years of Continuations, Imitations, and Criticism, 1605-1980*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- . “‘Libró’ y ‘divi-’ en el poema octosílabo de cabo roto del donoso poeta entreverado: Primera parte del *Quijote*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.2 (1998): 155-165.
- Gaylord, Mary Malcolm. “‘Yo el soneto’: Cervantes’s Poetics of the Cenotaph”. *Bucknell Review* 39.2 (1996): 128-150.
- Johnson, Carroll B. “‘Libro, en mi opinión divi- / si encubriera más lo huma-’”. *Vórtice* 1.2 (1974): 62-65.
- Lasso de la Vega, Gabriel Lobo. *Manojuelo de romances*. Madrid: Saeta, 1942.
- López Alonso, Antonio. *Enfermedad y muerte de Cervantes*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1999.
- Márquez Villanueva, Francisco. “El mundo literario de los académicos de la Argamasilla”. En *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 115-155.
- Molho, Mauricio. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica, 1977.
- . “Cervantes autobiógrafo”. En *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005. 605-616.
- Murillo, Luis Andrés. *The Golden Dial. Temporal Configuration in “Don Quijote”*. Oxford: The Dolphin Book, 1975.



- Pozuelo Yvancos, José María. “Entre socarrones anda el juego (*Quijote*, II, 3)”. *Monteagudo* 20 (2015):123-131.
- Rico, Francisco. Entrevista con Ángel Vivas. “Los últimos días de Miguel de Cervantes”. *El mundo* (28. 01. 2015).  
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/01/28/54c7f3a822601d66648b457b.html>.
- Rojas, Fernando de. Peter E. Russell ed. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia: 1991.
- Salazar Rincón, Javier. “El personaje de Sancho Panza y los lectores del siglo XVII”. *Anales cervantinos* 36 (2004): 197-246.
- Sliwa, Krzysztof. *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Navarra: EUNSA, 1999.
- Ullman, Pierre Lioni. “The Burlesque Poems which Frame the *Quijote*”. *Anales Cervantinos* 9 (1961-62): 213-227.
- . “Réplica a Anthony Cárdenas”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 16.2 (1996): 128-136.
- . “Reply to a Reply to a Reply”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.2 (1997): 149-154.
- Vilanova, Antonio. “Erasmus, Sancho y su amigo don Quijote”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8 (1988): 43-92.

## Claudia Jerónima y los límites del marco narrativo cervantino en la Segunda Parte de *Don Quijote*

A. Robert Lauer  
(The University of Oklahoma)



Gráf. 1. Ilustración de un metamarco barroco: Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *Niña en un marco* (*La novia judía*), 1641. Castillo Real de Varsovia. Las manos de la niña están fuera del marco del cuadro. La niña, en efecto, sale del marco que debiera contenerla.

*Baby, I'm a gangsta too and it takes two to tango*  
[...]  
*Boy, you don't wanna' mess with me, mess with me*  
*Why 'cause I'm a*  
*I'm a jealous, jealous, jealous girl*  
[...]  
*If I can't have you baby, no one else in this world can.*  
Lana del Rey, "Jealous Girl"

El suplemento de Claudia Jerónima que se injerta al episodio de Roque Guinart en el capítulo 60 de la Segunda Parte de *Don Quijote* empieza con un aparente desvío.<sup>1</sup> El misterioso revisor heterodiegético de este pasaje no está seguro si los árboles ante la vista de don Quijote y Sancho Panza son encinas o alcornoques, “que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele” (II 60, 1219). Estamos, sin saberlo todavía, ante una paralipsis, pues lo que importa no es saber necesariamente el tipo de árbol que presencian nuestros héroes sino su curioso fruto: los “racimos” de bandoleros catalanes, cuyas inertes piernas señalan que ya deben “estar cerca de Barcelona” (II 60, 1221). Esta tácita desviación (no A sino B) señala que lo que ocurrirá en este segmento narrativo será una constante ironía o contradicción, una aporía o corrección, una preterición. Eso explica por qué Roque se refiere a sí mismo no como “algún cruel Osiris” (II 60, 1222), aludiendo por el adjetivo, según la crítica, al rey Busiris de Egipto que sacrificaba a los extranjeros; *praeterea*, al dios que preside sobre los muertos y que se asocia con desmembramientos. El irrespetuoso gascón al final de este capítulo capta en cabeza propia esa sutileza, confirmando, aunque tarde, la *occultatio* de Roque.

Pero volvamos a nuestra heroína. Poco se ha escrito sobre Claudia Jerónima o su entorno textual. Azorín, en una serie de ensayos sobre Cervantes para el *ABC* de Madrid la llama impulsiva, atropellada y violenta, dotada de un instinto y una naturaleza que la hacen cometer un crimen (Azorín s. p.). Vladimir Nabokov, en su *Curso sobre el Quijote*, opina que el que una chica (*girl*) mate a un hombre a base de un rumor falso es simplemente una idiotez; además,

---

<sup>1</sup> La idea del desvío es estructural, pues desde el capítulo 59, como consecuencia de la Segunda parte apócrifa del Quijote, nuestro héroe se dirige a Barcelona en lugar de Zaragoza. Asimismo, irá no a las fiestas de San Jorge sino, como se infiere, a la de la Degollación de San Juan Bautista (29 de agosto).

una fábula sobre una burla amorosa es algo trivial (203). Ruth El Saffar apunta que la Segunda parte de *Don Quijote* contiene múltiples mujeres agresivas, entre ellas Claudia Jerónima. No hay aquí Deméteres ni Perséfonas sino Amazonas y Medusas (219). Ernie Coleman Riley piensa que Claudia es una desconsolada doncella (127) poseída de un desmedido arranque de celos en una trágica historia tan melodramática como breve (125). Francisco Márquez Villanueva clasifica a Claudia como una energúmena (34). Robert L. Hathaway, en un extenso ensayo, califica a Claudia como una persona brusca, tensa, celosa, sospechosa, vengativa y masculina (319-20). Considera también que el episodio en que aparece es “una pequeña tragedia de errores” (319) de teatralidad operática. Citando a Allison Weber, el fragmento literario en que aparece debiera acaso llamarse “Doña Claudia o la fuerza de los celos” (331). Héctor Pedro Márquez ve a Claudia como una mujer vengativa, notando, sin embargo, que su violencia se debe a la pérdida de la honra y a los celos; esta combinación sería fatal, según Márquez, para “el inocente Vicente Torrellas” (152). Alberto Porqueras Mayo, en un novedoso ensayo, opina que Claudia es una víctima patética que accede a los avances sexuales de don Vicente y después claudica a los celos (715-6); a la vez, valora la obra como una historia truculenta (720), un pequeño drama o un romance trágico (717). Finalmente, Juan Diego Vila conjetura que Claudia Jerónima es una mujer homicida que mata como un hombre (con armas de fuego) y después queda incólume (744). También trasluce que la obra es una moderna historia de criminalidad femenina (746).<sup>2</sup>

El suplemento de Claudia Jerónima es escueto: ocupa escasamente cuatro páginas de la edición del Instituto Cervantes (II 60, 1224-7). A diferencia de otras fábulas que también versan sobre desafiantes nupcias como las de Camacho—Quiteria, Quiteria—Basilio, Cardenio—Luscinda y Dorotea—Fernando—Luscinda, la de Claudia irrumpe tajantemente el discurso principal del episodio en marcha. En vista de que Claudia acaba de matar a un hombre, no sorprende que su discurso sea urgente y altamente emotivo. Impresiona, no obstante, que el parlamento tenga una estructura tan racionalmente ordenada y que sea tan retóricamente eficaz, hasta el punto de que ambos don Quijote y Sancho Panza se ofrecen a defenderla. Su hábil demostración consiste de cinco partes notablemente ordenadas: 1) un proemio visual en que se destaca la esmerada vestimenta del aparente mancebo; 2) una invocación que es también un *captatio benevolentiae*: “¡oh valeroso Roque!”; 3) una presentación: “yo soy Claudia Jerónima;” 4) una narración de los hechos en breve y conciso estilo cesariano: “Viome, requebrome, escuchele, enamoreme” y 5) una petición de ayuda para pasar a Francia (II 60, 1224). Estamos ante un parlamento de indudable índole forense.

Este tipo de locución tiene consecuencias. La bizarra indumentaria de Claudia nos muestra no a una mujer sino a un soldado bien armado que acaba de defender su heredad, en este caso, su honor. Apunta acaso al romance de “La doncella guerrera,” donde se enfatiza la destacada indumentaria masculina de la joven don Martinos (calcetas, jubón, botas, sombrero, caballo y armas) que, sin embargo, no logra ocultar la belleza de la garrida doncella (*Romancero* 359-61). La subsiguiente adjetivada invocación a Roque exalta no su supuesta cortesía sino su valentía, acentuándose así su hombría. Aunque la esmerada presentación sirve para identificar a la hablante, también funge para obligar a Roque Guinart, del partido de los *Nyerros* o “lechoncillos” a defenderla, pues es ella hija de Simón Forte, “singular amigo” suyo y enemigo particular de Clauquel Torrellas, del bando de los *Cadells* o “cachorros.” Solo entonces se menciona a Vicente Torrellas, hijo de este enemigo, a quien Claudia acusa de su desventura.

---

<sup>2</sup> Otros críticos que nombran de paso a Claudia Jerónima son Caterina Ruta, Barbara Fuchs y Michel Moner. Ruta asume que el comportamiento de Claudia se sale de la norma, escandalizando incluso a un hombre tan duro como Roque Guinart (506). Fuchs valora a Claudia como una persona andrógina y la hija travestí de un bandido (35) que al vengarse por su cuenta ocasiona su propia tragedia (38). Moner estima que Claudia es una mujer celosa (50) y que el pasaje literario en que se desarrolla sería una combinación de una comedia pastoril y un drama de honor (51).

La narración de los hechos, para ser eficaz en este espécimen de discurso, tendría que ser breve y bien ordenada, ya que es ésta la parte más importante de la alocución (*Institutio oratoria* 4.2.31). En ella se introducen pruebas que sirven de confirmación de los hechos y de refutación de posibles argumentos contrarios. Por ende, sin perder tiempo, Claudia Jerónima elabora su enumeración de forma concisa: “Viome, requebrome, escuchele, enamoreme.” No obstante, en esta sección se introducen dos elementos suplementarios que podrían desfavorecer su narración, la cual, en efecto, es una defensa de homicidio. Se indica que el enamoramiento ocurrió a hurto de su padre y que “no hay mujer [esa categoría la incluiría a ella], por retirada que esté y recatada que sea, a quien no le sobre tiempo para poner en ejecución y efecto sus atropellados deseos” (II 60, 1224). “Casta est, quam nemo rogavit,” recordaría Ovidio (*Amores* 1.8.43). Esta admisión indica que hubo una relación íntima y secreta entre ella y Vicente Torrellas. También muestra que ella fue quien se precipitó (atropelló) en poner en ejecución su afición. Cuando después dice que “Finalmente, él me prometió de ser mi esposo, y yo le di la palabra de ser suya,” se señala que la promesa ocurrió después del acto y no antes (II 60, 1224). Por ende, la frase siguiente, “sin que en obras pasásemos adelante,” tiene sentido si se refiere a un casamiento solemne, necesario para confirmar lo que hasta ahora ha sido un encuentro clandestino.<sup>3</sup>

Alberto Porqueras Mayo, en un innovador y perspicaz estudio, afirma que la frase “sin que en obras pasásemos adelante” es un tipo de “*excusatio non petita*” (717), cuya subsiguiente frase, no anotada por Porqueras, sería “*accusatio manifesta*” (quien se excusa, se acusa). Sería lógico pensar que la consecuencia de tal *excusatio* probaría la existencia de una relación íntima entre Claudia y Vicente. Ella misma ha confirmado tal unión, incluso antes de enunciar la supuesta excusa. Por ende, no opino que la frase sea una aposiopesis o reticencia de su parte. El subsiguiente homicidio, visto como una defensa de honor (“abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra”; II 60, 1224), no tendría sentido. El enunciado cobra vigor si se refiere a poner en obras lo que todavía falta por hacer, la formalización solemne “*in facie Ecclesiae*,” necesaria para hacer válido un casamiento oculto o clandestino. Ha habido coición entre Claudia y Vicente, así como una promesa de casamiento por palabras de futuro. Esta promesa, seguida de cópula, habría sido válida antes de 1564. Como bien indica Santo Tomás de Aquino, el conocimiento carnal después de los esponsales constituye un verdadero casamiento en los ojos de la Iglesia (*Summa Suppl.* 46.2).<sup>4</sup> Santo Tomás, por supuesto, escribe antes del Concilio de Trento. Posteriormente, se requeriría el uso de palabras de presente, enunciadas en una iglesia ante un párroco y con testigos (Rodríguez Arango Díaz 749). Sin embargo, el ofrecimiento de don Quijote de hacer cumplir la palabra a Vicente, muerto o vivo, indica que al menos el Caballero de los Leones se ha convencido de la validez, si no legal, moral, de la promesa de don Vicente.

---

<sup>3</sup> Pasar adelante en obras sería similar a poner o meter en obra, que el *DRAE* explica como emprender (acometer una obra o negocio) o dar principio a algo. *Obra* también significa el “Trabajo que cuesta, o tiempo que requiere, la ejecución de algo” (vol. 2, 1460-1); en este caso, un casamiento formalizado. Sería difícil pensar que “obras” (término de connotación legal, comercial y teológica) se refiriera a un acto sexual en este caso, sobre todo cuando Claudia indica que ella misma se precipitó al deseo, incluso antes de que Vicente le hiciera una promesa de casamiento. La insuperable traducción inglesa de John Ormsby mantiene el concepto de propensión legal de la frase, ya que el término “matter” tiene un uso legal en inglés: “In a word, he pledged himself to be mine, and I promised to be his, without carrying matters any further” ([http://www.online-literature.com/cervantes/don\\_quixote/118/](http://www.online-literature.com/cervantes/don_quixote/118/)). Asimismo, la traducción francesa de *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* - Tome II de Louis Viardot (1837) da en el clavo: “sans que toutefois l'effet suivît nos mutuels serments” (<http://www.gutenberg.org/cache/epub/16067/pg16067.html>).

<sup>4</sup> La cuarta *Partida* (4.4.3) también mantiene que en caso de esponsales, la relación carnal constituye un casamiento, similar al solemne por palabras de presente en una iglesia y con testigos.

Si Claudia mata a Vicente por creer que éste se iba a casar con otra mujer, el homicidio sería una venganza de honor, no de celos.<sup>5</sup> En efecto, ella misma así lo indica al referirse a su honra lavada con sangre. Hasta este momento, pues, el suplemento de Claudia Jerónima se ha presentado como un romance o tirada suelta que irrumpe la aparente “gesta” de Roque Guinart, a quien Nabokov compara con el legendario Robin Hood (203).<sup>6</sup> Similar a un romance, la irrupción de Claudia tiene un comienzo abrupto, un fuerte tono emotivo y un final trunco que finiquita con una urgente petición de ayuda. Francisco Rico, en el volumen complementario del Instituto Cervantes sobre *Don Quijote*, sugiere un posible entroncamiento entre esta historia y el romance sobre el veneno de Moriana (625). Aunque la relación con esta balada en particular tendría que ser algo oblicua en detalles, el vínculo de la historia de Claudia con el Romancero, especialmente con los romances novelescos de tema amoroso, es evidente. En “El conde Alarcos,” por ejemplo, una incumplida promesa de matrimonio obliga al conde Alarcos a matar a su actual esposa y así desagrar a una despechada infanta y salvaguardar el honor del rey (*Romancero* 300-8). En “El veneno de Moriana,” Mariana emponzoña a Alonso cuando éste le avisa que se va a casar con otra dama. Aunque éste, como Vicente, ofrece a última hora casarse con la indignada hembra, Mariana le advierte que es imposible, pues el veneno le ha roto el corazón (*Romancero* 322-4).<sup>7</sup> En “Marquillos,” el personaje homónimo mata a su señor para yacer con Blancaflor, su esposa; ésta le pide que espere hasta que raye el sol, aprovechando el tiempo para degollarlo mientras duerme (*Romancero* 362-4). En otra versión de “Marquillos,” cuando el criado mata a su señor para yacer con su esposa Catalina, ésta lo tira al mar y, nueve meses después, bautiza y ahoga al niño que nace del subsiguiente parto (*Romancero* 364-5). Éstos son ejemplos de venganzas de honor, no de celos, aún en casos donde no ocurre coición, como en el de Blancaflor, o en que el amante desea a última hora casarse con la fémica, como en el de Moriana. Claudia Jerónima, por su airada y vengativa acción, similar a la de la infanta, Mariana, Catalina y Blancaflor, parece ser pues una heroína salida del molde del Romancero novelesco.

Posterior al Romancero, la narrativa barroca cortesana muestra también extraordinarias y sangrientas venganzas de honor realizadas por mujeres, como vemos en el caso de “La burlada Aminta y venganza del honor” y “Al fin se paga todo” de María de Zayas y Sotomayor. En la primera obra, la bella e inocente Aminta se casa furtivamente, aunque en una iglesia, con un hombre secretamente desposado que después la abandona por su bisexual “hermana” Flora. Como Claudia, Aminta no puede pedir ayuda de un pariente, en este caso un tío, por haberle ocultado el casamiento y por estar ahora deshonorada y sin esperanzas de recuperar su honor. Por su cuenta, Aminta se viste de hombre, pasa al servicio de Jacinto, quien ahora es don Francisco, y acuchilla a su fraudulento esposo dos o tres veces en el corazón, y a Flora, quien también había engañado a Aminta, primero en la garganta y después tres o cuatro veces en el pecho. Subsiguientemente, Aminta adopta el nombre de Victoria y se casa con un admirador que conoce su vida. Como indica el texto, ahora solo le faltaba “a esta buena señora tener hijos,

---

<sup>5</sup> Según la *Retórica* de Aristóteles (1.10), una venganza es el efecto de una pasión fuerte como la ira. Quien se venga obtiene satisfacción propia, como en el caso de Claudia, quien no oculta, al contrario, se jacta de su hecho. En efecto, la ira ocasiona placer precisamente por la esperanza de vengarse (2.2). A la vez, una deshonor provoca ira (2.2) y, por ende, el subsiguiente deseo de vengarse. Aristóteles no discute los celos en su discusión de las emociones. El clasicista de Princeton Robert Kaster, sin embargo, ha ideado una teoría respecto a esta emoción basándose en ideas aristotélicas: “Let jealousy be a desire, accompanied by pain, to retain a good that you take to be properly yours alone, when another appears to be gaining it or you have the impression he might gain it” (Kaster s. p.). Por ende, si la envidia es una emoción ocasionada por el deseo de tener algo que uno no tiene, lo cual causa dolor (Aristóteles 2.9), los celos serían una conmoción causada por el temor de perder lo que uno ya posee.

<sup>6</sup> En efecto, el capítulo 60 se había iniciado con el final de un romance sobre una venganza: “aquí morirás, traidor, / enemigo de doña Sancha” (II 60, 1221).

<sup>7</sup> En otra triste versión, el novio le revela que la boda que se preparaba era con ella y que se lo había ocultado para probarla (curiosa si no impertinente prueba).

para ser del todo dichosa” (Zayas, “Aminta” 246). Se ha de notar que Matilde, quien relata esta historia del “Sarao y entretenimiento honesto,” no condena la acción de Aminta. Al contrario, la aprecia por su “valor” (Zayas, *Novelas* 247). Como bien indica Julián Olivares, editor de las *Novelas amorosas y ejemplares*, Aminta, al restaurar ella misma su honor, “pasa de un estado femenino pasivo y liminal a un estado feminista agresivo y existencial” (Olivares 73).<sup>8</sup>

En la segunda parte de la historia de Claudia Jerónima, ésta, “enternecida y rigurosa” (II 60, 1226), le explica a Vicente que él no se habría encontrado en ese paso si le hubiera dado la mano conforme a su concierto anterior. Esto aclara dos cosas: 1) Vicente sí le prometió a Claudia casarse con ella por palabras de futuro, hecho que habría validado un matrimonio pre-tridentino; 2) el comprometido no cumplió después su promesa con palabras de presente, solemnidad necesaria después de Trento. Curiosamente, Vicente llama a Claudia “hermosa y engañada señora” (1226). Claudia, sin embargo, todavía no lo ha acusado de haber tratado de casarse con Leonora, hija del rico Balvastro. Sería imposible, pues, que Vicente adivinara, a menos que la noticia fuera cierta, que la razón por la cual ha sido herido es por esa todavía no mencionada causa. Aunque Vicente ahora niegue que pensaba casarse con otra dama, como también hace Alonso en el romance de Mariana, Vicente no deniega la existencia de la noticia, solo el de su “mala fortuna” que le “debió de llevar *estas* [énfasis mío] nuevas para que celosa me quitases la vida” (1226). Si Claudia y Alonso conocían “estas nuevas,” como indica el texto, la noticia o pregón tendría que haber sido cierto, aunque Alonso muy bien pudiera negar, sin mentir, que en efecto pensaba casarse con Leonora. Tales nuevas serían entonces las proclamas de matrimonio que después del Concilio de Trento eran indispensables para llevar a cabo un casamiento solemne. Justamente, la ausencia de proclamas determinaría que un casamiento era clandestino (cf. *Cuarta partida* 4.3.1) y prohibido después de 1564.

Cuando Vicente le ofrece la mano a Claudia, pero solo si ella quisiera dársela (nótese la condición) para recibirlo por esposo y así darle satisfacción del agravio que ella piensa que de él ha recibido, otros problemas se revelan. Si la primera promesa de matrimonio hubiera sido fraudulenta, la segunda habría sido entonces moralmente ineludible, aunque inválida. Si hubiera sido auténtica la primera vez, la segunda, antes de 1564, no habría sido necesaria. Después de esta fecha, sería indispensable para que el himeneo fuera legítimo, pero solo si ocurriera “*in facie Ecclesiae*.”<sup>9</sup> En ausencia de un párroco, el ofrecimiento de casamiento sería fraudulento. Otra dificultad es que Vicente le pide a Claudia que le oprima la mano en lugar de usar palabras de presente. En el *Suplemento* a la *Summa theologica* de Santo Tomás de Aquino, se especifica claramente que un consentimiento matrimonial, por ser un sacramento, debe expresarse con palabras, como los demás sacramentos (45.2). Solo en caso de mudos o extranjeros se usan otros signos. Una excepción pre-tridentina sería en casos “*in articulo mortis*,” como ocurre fraudulentamente en las así llamadas Bodas de Camacho (Rodríguez Arango Díaz 752). Esta rara excepción era permisible para tranquilizar la conciencia o para legitimar una descendencia, lo cual no vendría a propósito en el caso de Claudia. Después de Trento, sería irremediabilmente ilegal en ausencia de un párroco y testigos. A la vez, aunque Claudia, en lugar de hablar, le aprieta la mano a Vicente, el pasaje no indica que él se la apriete a ella. En efecto, el hecho de que ella se desmaye en el momento en que Vicente sufre de un paroxismo mortal, indicaría que Vicente acaso no lograra cumplir con su palabra esta segunda vez. En el

---

<sup>8</sup> Obviamente, en el teatro áureo abunda el tema de la mujer que venga su deshonra (e incluso la de otros) por su cuenta, como se ve en las versiones de *Progne y Filomena* de Guillén de Castro y Francisco de Rojas Zorrilla. En esta última, tanto Progne como Filomena justifican el regicidio del rey Tereo para “vengar mi agravio,” como apunta Progne y permanecer “con honra,” como señala Filomena (Rojas Zorrilla 140-1). Ambas tiranidas quedan incólumes. En la edad clásica, entre las mujeres virtuosas (valientes) de Plutarco en su “Mulierum virtutes” se incluyen a ilustres vengadoras de su honor como Camma, Chiomara y Timocleia (*Moralia* 3.19.20).

<sup>9</sup> A menos que pensemos que Roque pudiera fungir como párroco. Recuérdese que uno de los escuderos de Guinart menciona irónicamente que “nuestro capitán más es para *frade* que para bandolero,” locución que le cuesta la vida (II 60, 1232).

*Suplemento* de Santo Tomás de Aquino, un casamiento es imposible si muere uno de los cónyuges en el momento del casamiento (Rodríguez Arango Díaz 754). En efecto, parece que Claudia Jerónima ha sido engañada por segunda vez por el así victorioso Vicente, primo hermano, acaso, del otro Vicente engañador, el de la Rosa (Roca) de la Primera Parte del *Quijote*.

Es aparente que Cide Hamete o el narrador heterodiegético de este capítulo también cae en las redes del triunfante Vicente, pues llama “dulce esposo” al picaflor de nuestra claudicante heroína. Cuando Claudia llama a Vicente “¡Oh esposo mío!” (II 60, 1227), su anterior identidad romancesca, salvaje pero triunfantemente heroica desde una perspectiva épica, pierde toda validez. Si ha matado a su verdadero y dulce esposo, entonces no ha habido una venganza de honor, pues ésta se justificaba solo por el supuesto incumplimiento de una promesa. Otrosí, Claudia acepta el término que Vicente es el primero en otorgarle, el de “celosa” (II 60, 1226). Por ende, en esta alterada segunda versión de su epopeya, Claudia no se ha desagraviado de un incumplimiento o de una burla amorosa. Claudia, la agresiva, la andrógina, la atropellada, la brusca, la energúmena, la impulsiva, la masculina, la melodramática, la poseída, la sospechosa, la travesti, la violenta y la celosa es solo y nada menos que una asesina, una homicida y una mujer que mata como un hombre, con armas de fuego. Lo había expresado Vila. Claudia, la hija travesti de un bandido, como la llama Barbara Fuchs (35), probablemente ya no irá a ningún convento, a pesar de su pío apellido y de su anteriormente declarada intención. Por eso, acaso, no acepta ahora el salvoconducto que Roque le ofrece, ni compañía alguna. Claudia Jerónima, la mujer del santo nombre que cojea, simplemente se despide, agradecida y llorando.

Si Claudia fue engañada, aparentemente el Señor de las Berenjenas, quien elide mencionar si ciertos árboles son encinas o alcornoques, también lo fue, como indica en un importuno colofón: “Pero ¿qué mucho, si tejieron la trama de su lamentable historia las fuerzas invencibles y rigurosas de los celos?” (II 60, 1227). Nuestra inicialmente épica heroína se ha transformado en esta segunda parte en una de las múltiples asesinas apasionadas del siglo XIX que bien estudia Louis Proal en *Le crime et le suicide passionels*. Mujeres menospreciadas en Francia e Italia, sintiendo deshonor, celos, desesperación y traición (110), se visten de hombre, compran una pistola, obtienen vitriolo y, en un ataque de ira, desfiguran a sus rivales, matan a sus burladores y en ocasiones se suicidan. Brincamos, *in actu oculi*, de un pasado caballeresco heroico a un presente burgués patético, de la edad de la inocencia a la de hierro, de lo sublime a lo trivial. Hemos entrado, casi sin saberlo, en el ámbito del melodrama, del *Sturm und Drang*, del gran guñol. De repente el capítulo 60 de lo que ocurre en Barcelona se trastoca. No estamos en un mundo utópico de nobles y corteses bandoleros que luchan a su manera por “una mayor libertad de Cataluña,” como apunta Murillo en una curiosa nota a su edición de *Don Quijote* (505 n. 27). Estamos ante bandidos que roban y matan, a veces cruelmente, como demuestra el caso de Roque Guinart y el deslenguado gascón. Francisco Emanuel [de Melo], en su *Historia de los movimientos, y separacion de Catalvña; y de la Guerra entre la majestad católica de Don Felipe el Cuarto Rey de Castilla, y de Aragon, y la deputacion general de aquel Principado* (1645), apunta que entre los capitanes de bandoleros similares a Guinart había un caballero mallorquí llamado don Pedro de Santa Cilia y Paz, quien mató violentamente a 325 personas en 25 años para vengar la muerte injusta de un hermano suyo antes de pasar, como Guinart, al servicio del rey (Lib. 1.18, c 2). Estos actos de insólita violencia justificarían, como así ocurrió, la intervención del ejército, la Inquisición (por el elemento hugonote de ciertos bandoleros) y la Santa Hermandad.

El suplemento de Claudia Jerónima es, pues, un eco o reflejo del episodio de Roque Guinart. Consiste, como éste, de dos partes: 1) la primera de tono heroico y sublime; 2) la segunda de tono ordinario y patético. En la primera parte, la historia de Claudia se narra audodiegéticamente, en forma similar a la de un romance novelesco. A la vez, se introduce un persuasivo discurso de índole forense y se mantiene un punto de vista unidimensional (el de

Claudia). El argumento de esta parte versa sobre la justificación de una venganza de honor por una promesa incumplida y una supuesta burla. Los receptores de esta historia son Roque, don Quijote y Sancho Panza, que se persuaden a defenderla y ayudarla. En la segunda parte, la historia de Claudia, presentada en forma activa, se convierte en una estampa de bandidos. Las locuciones pluridimensionales exponen varios puntos de vista: el de Claudia, el de Vicente y el del narrador heterodiegético, no siempre digno de confianza. Estamos aquí ante un crimen de pasión cuyos únicos testigos son Roque Guinart y los criados de Vicente. Los ahora desplazados destinatarios secundarios, don Quijote y Sancho Panza, absorberán esta historia solo en un posterior recuento guinardesco, el cual, por razones incluso legales, sería vulnerable a cambios y omisiones. Por consiguiente, la noticia le pesa en extremo a Sancho, a pesar de la criminalidad del caso; a don Quijote, lo deja sabia y prudentemente mudo.

Porqueras Mayo opinaba que la historia de Claudia no tenía nada (o acaso muy poco) que ver con el episodio de Roque (716). Sin embargo, las relaciones con éste y otros episodios y suplementos, son palpables. En una primera parte, la historia de Roque Guinart se presenta como una crónica real, una gesta, incluso. Como Claudia, Roque irrumpe inesperadamente el espacio vital de don Quijote y Sancho. A pesar de ello, don Quijote, al enterarse de quién es el capitán de mirar grave y color moreno, alaba al robinhoodesco personaje usando el mismo *captatio* que Claudia: “¡oh valeroso Roque!” En esta inicial demostración activa, Roque Guinart se presenta no como un cruel Osiris sino como un amable huésped que trata con esmero a sus concurrentes, incluso llamando “valeroso caballero” a don Quijote. Más adelante, Roque declarará que él es naturalmente compasivo y bien intencionado; también es supuestamente liberal y cortés aunque por necesidad robe. Después del encuentro con y la partida de Claudia, se muestra el lado criminal y siniestro de esta historia. El propio Roque le explica a don Quijote en un sorprendente caso de *excusatio non petita* que se hizo bandolero, como el sanguinario don Pedro de Santa Cilia y Paz, por un incógnito deseo de venganza que ahora incluye agravios ajenos. Roque se asemeja así a nuestra claudicante heroína. Aunque el jaque dice que no pierde la esperanza de cambiar algún día, como Claudia de ir a un convento, cuando don Quijote le ofrece ayuda, a su manera, el valeroso matasiete simplemente ríe, evidenciando así su aparente hipocresía (“tan largo me lo fiais”). En efecto, su subsiguiente acción es robar a nueve viajeros, quitándoles 900 escudos y 600 reales. Si desde la perspectiva de estos peregrinos Roque se muestra “generoso” al devolverles parte de su tesoro, desde una perspectiva crítica y distante, el jaque más bien demuestra su indisputable poder y mercurial espíritu. Hoy día clasificaríamos a nuestros agradecidos transeúntes como afligidos del síndrome de Estocolmo. Como Claudia, Roque también sufre de ataques de pasión e ira, matando ferozmente, y ante múltiples testigos, al gascón que se atreviera a compararlo con un *frade*.

Finalmente, la bipartita y contradictoria historia de Claudia Jerónima y Roque Guinart se relaciona con el inocentemente intitolado capítulo 60 de la Segunda Parte: “De lo que sucedió a don Quijote yendo a Barcelona.” Desde ese primer desvío de Zaragoza a Barcelona y desde esa inicial paralipsis respecto a encinas o alcornoques, el capítulo presenta el tema del engaño y la inversión. Verbigracia, Sancho acusa a don Quijote de traición por tocarlo y desencintarlo para azotarlo; por su parte, don Quijote inculpa a Sancho de felonía al defenderse éste de aquél. No es accidental que estos actos les recuerden contundentes hechos históricos y romancescos: el primero sobre Andrada, quien volvió de abajo arriba a don Enrique el Fratricida contra su supuestamente cruel hermano; el segundo sobre el bastardo Mudarra a punto de matar a don Rodrigo. A causa de esta equívoca y mudable perspectiva, no sorprende que el episodio de Roque pueda aparecer como inofensivo inicialmente, tan casual, en efecto, como el inocente encuentro de don Rodrigo con Mudarra. El suplemento de Claudia, con su geminada y mudable historia, nos revela anticipadamente cuán peligroso es el cruce con Roque y cuán distópico su mundo. Después del complemento, nos enfrentamos con una realidad más cruda y temible: la



de un asesino, no un *frade* (encinas o alcornoques). El tema del engaño y la inversión continúa hasta el final del capítulo y se remata con el bandolero que se viste de labrador (como el lobo en piel de oveja) para entregar la carta de Roque a un amigo suyo en Barcelona.

-	a	a	a/b	b	b	-
Cide Hamete Benengeli: narrador ambiguo, indigno de confianza	Don Quijote y Sancho Panza: (a) “enemigos”	Roque Guinart: (a) cortés caballero	Claudia Jerónima (a) heroica defensora; (b) asesina celosa	Roque Guinart (b) bandolero asesino	Don Quijote y Sancho Panza: (b) “amigos”	Bandido / Labrador: personaje ambiguo, indigno de confianza

Graf. 2. Cambios de personalidad (*a a b*) de los personajes en las secuencias narrativas anteriores y posteriores al suplemento de Claudia Jerónima (en el medio). Fuera del “marco” de Claudia Jerónima, el signo – demuestra una continuidad ambigua e indigna de confianza de parte de un narrador o un personaje.

Otrosí, el suplemento de Claudia se entronca con otros aditamentos de la Primera y Segunda Partes de *Don Quijote*. La relación más obvia sería con los complementos de Grisóstomo y Marcela (I 11-14), Fernando y Dorotea (I 23-24, 27-29, 36) y Leandra y Vicente (I 51) de la novela de 1605; y, de la de 1615, con los de Basilio y Quiteria (II 19-21), la hija de don Diego de la Llana (II 49) y Ana Félix y Gaspar Gregorio (II 54, 63, 65). Marcela, como Claudia, es una joven ambigua que se presenta inicialmente como una “endiablada moza [. . .] en hábito de pastora” (I 12, 140) a quien se le acusa de la muerte de un desdeñado amante, quien muere, como Vicente, a causa de infundados celos (I 13, 169). La nueva Anajárete, como Claudia, entra y sale súbitamente de la narrativa, aquí de ambiente pastoril, dejando su fin, como el de Claudia, inconcluso. Dorotea, como Claudia, tiene un encuentro ilícito bajo palabra de matrimonio. Como ella, se viste de hombre y persigue a su amante a causa de una incumplida promesa y un aparente engaño. Fernando, en forma análoga a Vicente, está involucrado en dos supuestas nupcias, confirmándose la primera por la cópula e invalidándose por su ausencia la segunda, a pesar de haber sido técnicamente “*in facie Ecclesiae*.” Leandra, como Claudia, es seducida y después abandonada por otro Vicente. Aunque supuestamente no es deshonrada, su padre desea encerrarla en un convento, demostrando, por ende, que sí lo fue. El narrador de esta historia, quien la llama “tragedia” (I 51, 632), también hace referencia a celos (I 51, 636). En las Bodas de Camacho hay una supuesta obligación anterior entre Basilio y Quiteria, como entre Claudia y Vicente. En ambos casos, se obstaculiza un segundo casamiento, aunque sea “*in facie Ecclesiae*.” Basilio, como Vicente, se casa “*in articulo mortis*.” En el primer caso, ese recurso es fraudulento, aunque el casamiento sea válido por ocurrir con testigos ante un párroco. En el segundo, el casamiento es inválido por la ausencia de un párroco, aunque la autenticidad “*in articulo mortis*” sea innegable en el caso de Vicente. Claudia Jerónima comparte con la hija de don Diego de la Llana su determinación y el uso del travestismo, usado en el segundo caso para ver el mundo; en el primero, para protegerse, como Dorotea. Ambas mujeres, la hija de don Diego y Claudia, se encuentran de súbito con rondas de hombres dispuestos a auspiciarlas, aunque no se valgan de ellos: la primera con la de Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria; la segunda con la de Roque Guinart, capitán de bandoleros. Ana Félix comparte con Claudia la edad de 20 años y la violencia en su entorno: en el primer caso la muerte de dos soldados con armas de fuego. El travestismo es otro detalle en ambas relaciones. En una aparente homosexualización o “queering” de esta anécdota, el travestido Gaspar Gregorio, el Vicente de este relato, es el objeto de deseo no de una Claudia y una Leonora, sino de una feliz Ana y unos invertidos argelinos. La futura unión entre Ana y don Gaspar, aunque haya

consentimiento y cambio mutuo de ropa, religión o país, queda pendiente a causa de la histórica expulsión en marcha de los moriscos. Estos vínculos, amén de otros, afirman, confirman, trastocan y recalcan la historia de una intrépida mujer, Claudia, quien como Leandra, termina fracasada. Otras historias, como las de Dorotea y Quiteria, aparentan llegar a un buen fin, aunque queda en duda si Fernando cumplirá su obligación con Dorotea o si los amigos de Camacho rehusarán vengar a su públicamente burlado amigo. Las historias de Marcela, Ana y la hija de don Diego de la Llana quedan pendientes. Los enlaces entre el suplemento de Claudia y los otros complementos también propulsan a entender mejor y revisar iniciales suposiciones; simultáneamente, a interpretar más cuidadosamente la historia de nuestra claudicante heroína en continuo diálogo con las demás agonistas. Otras relaciones con la historia de don Quijote, Aldonza Lorenzo y Dulcinea, amén de Sobrina; o la de Cervantes, Catalina de Salazar y Palacios y Ana Villafranca de Rojas, amén de Isabel de Saavedra, quedan prorrogadas.<sup>10</sup>

Primera Parte de <i>Don Quijote</i> (1605):	Segunda Parte de <i>Don Quijote</i> (1615):
1. Grisóstomo & Marcela (I, 11-14).	1. Las bodas de Camacho (II, 19-21).
2. Cardenio & Dorotea (I, 23-24, 27-29, 36).	2. Los rebuznadores (II, 25-27).
3. El curioso impertinente (I, 33-35).	3. La hija de doña Rodríguez (II, 48, 52, 56, 66).
4. El capitán cautivo (I, 39-41).	4. La hija de Diego de la Llana y su hermano (II, 49).
5. Doña Clara & don Luis (I, 42-43).	5. Claudia Jerónima (II, 60).
6. Leandra (I, 51).	6. Ana Félix, la hija del morisco Ricote (II, 54, 63, 65)

Gráf. 3. Vínculos de la historia de Claudia Jerónima con varios suplementos de las partes Primera y Segunda de *Don Quijote*.

Por último, el suplemento de Claudia Jerónima es crucial para captar ese continuo “*descendit ad inferos*” que presenciamos en la Segunda Parte de *Don Quijote*. En este turbado mundo travesti, el narrador no sabe a ciencia cierta si los árboles del capítulo 60 son encinas o alcornoques, si los personajes están o no legalmente casados, o si actúan por honor o por celos, con o sin razón. Los personajes se presentan como héroes, pero también como bandidos, hijos de bandidos, criminales y asesinos, tanto hombres como mujeres. Don Quijote es totalmente dispensable en este mundo, aunque todavía le falta caerse otra vez del caballo (cap. 61); bailar absurdamente y hacer preguntas ilusas a una supuesta cabeza encantada (cap. 62); presenciar más muertes reales y, en un mundo al revés, pensar que los hombres son mujeres (Ana Félix) y las mujeres hombres (Gaspar Gregorio; cap. 63). Posteriormente será derrotado por un Caballero de la Blanca Luna (cap. 64) y, subsiguientemente, atropellado por animales inmundos (cap. 68). Presenciará muertes (Altisidora) que reviven y lo acusan inexorablemente (cap. 69). Lidiará con lo absurdo en su encuentro con Alvaro Tarfe (cap. 72), personaje no benengelino. Presenciará malos y tristes agüeros, como la liebre que huye de unos galgos (cap. 73) y, finalmente, morirá, desengañado, no como singular héroe sino en su cama, como cualquier ordinario buen cristiano.

<sup>10</sup> Aludo al libro de Carroll B. Johnson, quien piensa que el verdadero objeto de deseo de don Quijote es su sobrina; los dos de Emilio Maganto Pavón sobre Ana de Villafranca, amante de Cervantes, e Isabel de Saavedra, su hija; y el recién publicado libro de Sabino de Diego Romero sobre Catalina de Salazar y Palacios, esposa del novelista.

Por ende, si pensamos, como el autor de *Lolita*, que la historia de Claudia es ordinaria y el tema en sí una idiotez, recordemos, con Horacio, que a veces aún Homero (en este caso el crítico) duerme: “[...] *quandoque bonus dormitat Homerus*” (*Ars poetica* v. 359).

## Obras citadas

- Aristotle. John Henry Freese trad. ing. *The Art of Rhetoric*. Cambridge y London: Harvard UP, 2006.
- Azorín. "Cervantes y el amor." *ABC*, 22 abril 1947. Biblioteca Virtual Universal. 2015. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132374.pdf>.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- . *Don Quijote de La Mancha*. Volumen Complementario. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- . *Don Quixote*. John Ormsby trad. ing. Literature Network, 1885. [http://www.online-literature.com/cervantes/don\\_quixote/118](http://www.online-literature.com/cervantes/don_quixote/118).
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Diego Romero, Sabino de. *Catalina: Fuente de inspiración de Cervantes*. Sevilla: Puntorojo, 2015.
- El Saffar, Ruth. "In Praise of What Is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quijote." *Modern Language Notes* 103.2 (1988): 205-22.
- Emanuel, Francisco [de Melo]. *Historia de los movimientos, y separacion de Catalvña; y de la Guerra entre la majestad católica de Don Felipe el Cuarto Rey de Castilla, y de Aragon, y la deputacion general de aquel Principado*. San Vicente: Paulo Craesbeeck, 1645.
- Fuchs, Barbara. *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana: U of Illinois P, 2003. 21-45, 119-22.
- Hathaway, Robert L. "Claudia Jerónima (DQ II, 60)." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.1 (1988): 319-32.
- Horace. H. Rushton Fairclough trad. ing. *Satires, Epistles and Ars poetica*. Cambridge y London: Harvard UP, 1991.
- "Jealous Girl." De Lana del Rey. <https://www.youtube.com/watch?v=B7693Sbywig>.
- Johnson. Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytic Approach to Don Quixote*. Berkeley: U of California P, 1983.
- Kaster, Robert A. Rev. of *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. In David Konstan ed. *Notre Dame Philosophical Reviews: An Electronic Journal*. <https://ndpr.nd.edu/news/25107-the-emotions-of-the-ancient-greeks-studies-in-aristotle-and-classical-literature>.
- Las siete partidas*. Robert I. Burns ed. Samuel Parsons Scott trad. esp. Vol. 4. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2001.
- Maganto Pavón, Emilio. *Ana de Villafranca, amante de Miguel de Cervantes*. Madrid: Editorial Complutense, 2010.
- . *Isabel de Saavedra: Los enigmas en la vida de la hija de Cervantes*. Madrid: Editorial Complutense, 2013.
- Márquez, Héctor Pedro. *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*. Madrid: Porrúa, 1990.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- Moner, Michel. *Cervantès: deux thèmes majeurs (L'amour. Les Armes et les Lettres)*. Toulouse: France-Ibérie Recherche/Université de Toulouse-Le Mirail, 1988. 49-51.
- Murillo, Luis Andrés, ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Madrid: Castalia, 1982.
- Nabokov, Vladimir. Fredson Bowers ed. *Lectures on Don Quixote*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Bruccoli Clark, 1983.
- Olivares, Julián. Introducción. *Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas y Sotomayor*. Madrid: Cátedra, 2014. 9-147.

- Ovid. *Amores*. The Latin Library. <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.amor1.shtml>.
- Plutarch. Frank Cole Babbitt trad. ing. *Moralia*. Vol. 3. Cambridge y London: Harvard UP, 1989. Porqueras Mayo, Alberto. "Claudia Jerónima (Quijote II, cap. 60). Celos a través de tradiciones culturales, técnicas pictóricas y emblemáticas." En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. I, 715-21
- Proal, Louis. A. R. Allinson trad. ing. *Passion and Criminality: A Legal and Literary Study (Le crime et le suicide passionnels)*. London: Imperial P, 1905. 115-37.
- Quintilian. H. E. Butler trad. ing. *Institutio oratoria*. London y Cambridge: W. Heinemann y Harvard UP, 1985.
- Riley, Edward. C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990. 125-27.
- Rodríguez Arango Díaz, Crisanto. "Miscelánea I. El matrimonio clandestino en la novela cervantina." *Anuario de Historia del Derecho Español* 25 (1955): 731-74.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. Alfred Rodríguez y Saúl E. Roll-Vélez eds. *Progne y Filomena*. New York: Peter Lang, 1994.
- "Romance del Veneno de Moriana". [https://es.wikisource.org/wiki/Romance\\_del\\_Veneno\\_de\\_Moriana](https://es.wikisource.org/wiki/Romance_del_Veneno_de_Moriana).
- Romancero*. Paloma Díaz-Mas ed. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona: Crítica, 1994.
- Ruta, Caterina. "Los retratos femeninos en la segunda parte del Quijote." Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Nápoles, 4-9 de abril de 1994*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale, 1995. 497-511.
- Thomas, Aquinas, St. Fathers of the English Dominican Province trads. *Summa Theologica*. Westminster, MD: Christian Classics, 1981.
- Viardot, Louis. *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*. 1837. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/16067/pg16067.html>.
- Vila, Juan Diego. "Claudia Jerónima, mujer que mata: género y violencia en el final del *Quijote* de 1615." Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. Vol. I, 737-51.
- Zayas y Sotomayor, María. Julián Olivares ed. "La burlada Aminta y venganza del honor." *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2014. 213-247.

## La aventura de contar en el *Quijote*: textos y paratextos

Michel Moner

(Université de Toulouse Jean-Jaurès)

La intercalación de relatos “orales” es una de las características que las ficciones de Cervantes comparten con las demás novelas de su tiempo, con la particularidad de que el autor del *Quijote* le ha prestado especial atención a las circunstancias de la enunciación y a la *performance* de los personajes a quienes les toca contar sus vidas –o lo que se ofrezca– a los demás. En concreto, sus relatos intercalados suelen insertarse dentro de un marco narrativo en el que se nos facilitan cantidad de detalles, al parecer de poca transcendencia, pero que no son nada insignificantes, en la medida en que no dejan de influir, en mayor o menor grado, en la recepción de los relatos.

En un trabajo reciente, dedicado al cuento del cautivo (*DQ* I, 39-42), hasta he llegado a la conclusión de que esos materiales periféricos forman un conjunto de enunciados dispares, pero perfectamente estructurado, que resulta determinante para detectar ciertos aspectos paradójicos del relato y dar paso a nuevas interpretaciones. Esto es: funciona igual que un paratexto. Por eso me he atrevido a llamarlo –a falta de mejor denominación– “*paratexte verbal*” o “paratexto intradiegético”.<sup>1</sup> Concepto que creo posible extender a los demás relatos insertos en las ficciones cervantinas, si bien me limitaré aquí a los del *Quijote*.

Desde luego, el marco narrativo del relato del cautivo es excepcional –basta con recordar que viene introducido nada menos que por el discurso de don Quijote sobre las Armas y las letras. No obstante, tampoco es muy diferente de los dispositivos que se pueden encontrar en otros relatos intercalados. En realidad, todos ellos se caracterizan, en mayor o menor grado, por unas estrategias narrativas o discursivas que su carácter recurrente permite, hasta cierto punto, clasificar en dos categorías, perfectamente simétricas, según el efecto que se pretende conseguir: aumentar el grado de empatía del lector, o bien, al contrario, incitarle a distanciarse de los acontecimientos narrados.

### 1. Aumentar la empatía

El procedimiento narrativo que se suele utilizar para conseguir mayor empatía consiste en fomentar en torno al acto de contar la amenaza de un peligro o de un accidente cualquiera, susceptible de provocar la interrupción del relato. Estratagema que los narratólogos han identificado como *la menace d'une séquence inaccomplie* (Barthes, 24), y que Cervantes utiliza para toda una gama de situaciones. Para abreviar, y a riesgo de caer en simplificaciones abusivas, me limitaré a clasificarlas en una escala de expectativas, según la importancia de la tensión narrativa.

#### a) Situación de relato precaria

En este caso existe simplemente la amenaza de que se interrumpa el relato por una u otra razón. Ese tipo de situación, de baja tensión narrativa, es el que más se acerca al referente genérico de la novela sentimental. El procedimiento consiste en desplazar por intermitencias el centro de gravedad de la tensión narrativa, operando vaivenes de uno a otro nivel (diegético/metadiegético) de modo que se pasa alternativamente de las expectativas suscitadas por las peripecias del relato intercalado, a las expectativas suscitadas por la inestabilidad de una situación de relato caracterizada por el riesgo de que se suspenda o interrumpa el cuento a cualquier momento.

---

<sup>1</sup> La denominación “*paratexte verbal*” ha sido utilizada en un trabajo publicado en francés (Moner 2015, 94). En una versión española (actualmente en prensa) es donde se utiliza la denominación “paratexto intradiegético”.

La estratagema equivale a enfatizar el acto de contar, pues se integran los avatares de la narración (*performance*) en el hilo argumental de los acontecimientos narrados, de modo que el lector se encuentra sometido a un doble proceso de empatía con los protagonistas. Esto es: unas veces, con el personaje que cuenta el cuento (generalmente su propia historia), y otras veces, con los que le están escuchando.

Un buen ejemplo de este proceso de desdoblamiento de la tensión narrativa se nos da con el relato de Dorotea (*DQ*, I, 28) que se cuenta bajo la clara amenaza de una interrupción, pues se está temiendo un ataque de locura por parte de Cardenio. Ahora bien, por si fuera poco se registran nada menos que tres interrupciones en un bloque textual de mediana extensión:

No hubo bien nombrado a don Fernando la que el cuento contaba, cuando a Cardenio se le mudó la color y el rostro, y comenzó a trasudar con tan grande alteración, que el cura y el barbero, que miraron en ello, temieron que le venía aquel accidente de locura que habían oído decir que de cuando en cuando le venía. Mas Cardenio no hizo otra cosa que trasudar y estarse quedo, [...].<sup>2</sup>

Cuando Cardenio le oyó decir que se llamaba Dorotea, tornó de nuevo a sus sobresaltos [...]. (*DQ*, I, 28; t. I, 325-326)

Oyó Cardenio el nombre de Luscinda, y no hizo otra cosa que encoger los hombros, morderse los labios, enarcar las cejas y dejar de allí a poco caer por sus ojos dos fuentes de lágrimas. (*DQ*, I, 28; t. I, 328)

Desde luego, es probable que el lector no llegará a “trasudar”, ni va a “morderse los labios”, ni a “enarcar las cejas”, como Cardenio, pero lo cierto es que el Narrador se las ingenia, con notable insistencia, para hacerle compartir las ansias del personaje e infundirle juntamente el temor a que se interrumpa el relato. Temor que resulta cuanto más justificado que ya se le ha gastado la broma al lector en capítulos anteriores, no sólo con el relato del propio Cardenio (*DQ* I, 24; t. I, 268) –oportunamente recordado por el cura y el barbero–, sino también con el cuento de engañabobos de Sancho Panza (*DQ* I, 20; t. I, 215).

#### b) Situación de relato peligrosa

La tensión narrativa es mucho mayor cuando la eventualidad de un peligro –sea cual fuere– no sólo representa una amenaza para la continuidad del relato, sino para la propia integridad física del narrador protagonista. Se trata de una forma de suspense, más bien propia del género de la novela de aventuras, aunque recuerda, antes que nada, el cuento que sirve de marco a las *Mil y una noches*, donde la narradora cuenta bajo peligro inminente de muerte, que es –por así decirlo– la forma más tajante de interrumpir el relato.

Desde luego, no faltan situaciones parecidas en los textos cervantinos, no obstante, apenas se registran dos casos en el *Quijote*, reunidos ambos en el episodio catalán de las aventuras de don Quijote. El primero es el de la desastrosa historia de los amores de Claudia Jerónima, matadora de su amante y perseguida por la justicia, que cuenta sus desgracias a Roque Guinart de quien espera protección (*DQ*, II, 60; t. II, 1121-1124). El segundo es el de la lastimada Ana Félix, que llega a contar sus desdichas, con un cordel pasado alrededor del cuello, en el momento crítico en que se la acaba de condenar a muerte y se va a proceder a la ejecución de la sentencia (*DQ*, II, 63; t. II, 1152-1155). Ni que decir tiene que el procedimiento permite alcanzar un grado de tensión máximo, difícilmente superable, como no sea en la categoría de los cuentos de espanto.

---

<sup>2</sup> Cervantes 1998, t. I, 322-323. Todas las citas del *Quijote* son tomadas de esta edición.

c) Situación de relato “espantosa”

En algunos casos –poquísimos–, Cervantes “apaga la luz”: los personajes –narrador y oyentes– permanecen en la oscuridad. De modo que el acto de contar se convierte en una aventura “tenebrosa”, esto es, con todas las connotaciones ambientales que conllevan las tinieblas, desde luego propias para infundirle miedo a los lectores, a imitación de las historias de espanto que circulaban en el repertorio de la tradición oral y abundaban en las misceláneas. Ahora bien, este tipo de situación de relato no presenta las mismas características en el *Quijote*, donde contar en la oscuridad no implica ningún crescendo de la tensión narrativa, o por lo menos no llega al extremo en que se nos pongan los pelos de punta. En realidad, o bien nos quedamos al nivel de un suspense de baja intensidad, o bien nos encontramos en circunstancias a priori “espantosas”, pero que rápidamente cambian de sentido y se vuelven ridículas, pues reciben a continuación un tratamiento burlesco, antes propio para mover a risa que para infundir miedo.

Buen ejemplo de “cuento a oscuras” con una tensión narrativa de baja intensidad es el relato de doña Clara (*DQ*, I, 43) que cuenta en voz baja su historia a Dorotea, en la oscuridad de un aposento. En realidad, el ámbito de esa escena nocturna, por supuesto desprovisto de cualquier asomo de tremendismo, no sirve, al parecer, sino para conseguir efectos de empatía en un registro moderado, más bien acorde con la novela sentimental: “Entonces Clara, temerosa de que Luscinda no la oyese, abrazando estrechamente a Dorotea, puso su boca tan junto del oído de Dorotea, que seguramente podía hablar sin ser de otro sentida [...]” (*DQ*, I, 43; t. I, 503). La verdad es que el “peligro” que podría representar la proximidad de Luscinda, no es exactamente de los que provocan escalofríos.

A la inversa, el cuento de engañabobos (historia de la pastora Torralba) que Sancho cuenta a su amo en la noche espeluznante de los batanes, sí viene claramente enmarcado en una situación de relato, típica de los cuentos de espanto:

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar en unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto [...]. (*DQ*, I, 20; t. I, 208)

No obstante, la amenaza tampoco llega a concretarse en un peligro verdadero. Pues sabido es que las tinieblas inquietantes del marco pronto se desvanecen, o quedan relegadas por lo menos en segundo término, para dejar paso a la burla del cuento socarrón de Sancho.

En cuanto a la tenebrosa historia del caballero del Bosque (*DQ*, II, 13-15), bien es verdad que resulta algo desconcertante, en un primer tiempo, pues se ignora la identidad del personaje misterioso que acaba de surgir en la oscuridad de la noche. Pero tampoco sirve para llevar el suspense a un nivel muy elevado, pues el lector no tarda en disponer de bastantes indicios como para caer en la cuenta de que el relato del desconocido no puede ser más que una farsa.

Así que, en resumidas cuentas esas reminiscencias de los cuentos de espanto no entran en la manipulación de las expectativas lectoras sino para defraudarlas: en vez de contribuir a acrecentar la tensión narrativa, sirven paradójicamente para desinflarla, mediante la utilización a contratiempo de alternativas lúdicas o paródicas. En otras palabras: Cervantes no hace un uso normal de las recetas fáciles de los cuentos de aparecidos. Se niega claramente a valerse de ellas para captar la empatía del lector. Más aún : las utiliza a contrasentido, a modo de trampantojo, para romper la ilusión novelesca y dejar paso al ejercicio de la conciencia crítica.



## 2. Romper la empatía

Más allá de las aludidas rupturas de la tensión narrativa y demás desfases cómicos o burlescos, el procedimiento más socorrido, en el *Quijote*, para reducir los efectos de empatía y despertar la conciencia crítica, es el de la degradación o descalificación. Esto es, la puesta en tela de juicio de los fundamentos del relato. Procedimiento hartamente conocido, por no decir consubstancial de las aventuras del ingenioso hidalgo cuya historia se autodenigra en cada página de la novela, pero que igual se aplica a los relatos intercalados –o sea a un amplio abanico de categorías genéricas–, de manera, eso sí, más o menos explícita.

La descalificación del género pastoril, a partir de la historia de Marcela y Grisóstomo (*DQ*, I, 11-14), se realiza, por ejemplo, mediante un intrincado y denso paratexto que se enmarca entre dos discursos: el de don Quijote, sobre la edad de Oro (*DQ*, I, 11), a modo de exordio, y el de Marcela, sobre la libertad de la mujer (*DQ*, I, 14), a modo de peroración. Y no es necesario recordar, al respecto, el juego de contrastes y contrapuntos entre el mundo de los cabreros –que sirve de “marco” al relato– y el mundo de los pastores; ni tampoco, desde luego, el entrelazamiento entre la ficción caballerescas y la ficción pastoril, que se lleva a cabo en el debate interliminar entre don Quijote y Vivaldo (*DQ*, I, 13).

A la inversa, la puesta en solfa de la novela italiana, a ocasión de la lectura del *Curioso impertinente*, se reduce a un paratexto de lo más escueto, por no decir embrionario, pues la falta de verosimilitud de la experiencia ariostesca de Anselmo, apenas se advierte, y casi como de paso, en los comentarios postliminares del cura:

Bien –dijo el cura– me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene de imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta. (I, 35; t. I, 423)

En cuanto a la desautorización de la materia caballerescas, cuyo proceso culmina al margen del relato de don Quijote, en el episodio de la cueva de Montesinos (*DQ*, II, 23-25), representa un caso de especial relevancia, pues a diferencia de los demás relatos intercalados, lo que nos cuenta el protagonista, al salir de la cueva, forma parte íntegra de su propia historia. De ahí la peculiaridad del paratexto intradiegetico, pues es el mismo don Quijote quien comenta y apostilla el cuento de su aventura subterránea, en una confrontación de pareceres, en la que Sancho se convierte en árbitro del buen sentido, entre las nonadas de la falsa erudición y los disparates de la ficción caballerescas.<sup>3</sup> Y de ahí también, sin lugar a dudas, la importancia y la complejidad de un dispositivo en el que se barajan sentencias, alegorías, comentarios bíblicos y temas de tanta transcendencia como la cuestión de los orígenes. O motivos narrativos tan emblemáticos como el mitologema de la caverna, cuya función desmitificadora en el proceso de descalificación de las fábulas caballerescas ya no queda por demostrar, según nos recuerda acertadamente Aurora Egido en las conclusiones de su magnífico trabajo sobre los avatares cervantinos de la cueva:

Cervantes, en la cueva del *Persiles*, como en la de Montesinos, terminó por utilizar la cueva como punto de reflexión sobre la propia invención literaria condenando al olvido los infiernos de amadores, las cuevas de la fama, la personificación de los ríos y la

---

<sup>3</sup> La bibliografía sobre este episodio es realmente abrumadora. Para una síntesis de los trabajos más relevantes ver Cervantes 2015, II, 185-193 y 613-624. Más datos en los sugestivos trabajos de Darnis 2015, 97-103 y 2016, 120-133.

tropa de héroes fabulosos que en ella habían habitado desde siempre, mostrando que su vida no tenía otras evidencias que las literarias. (219)

Así las cosas, se podría objetar que la relación de la bajada a la cueva por don Quijote no necesita de ningún paratexto para que el lector entienda por donde van los tiros e identifique el género incriminado. Pero precisamente, por esa misma razón, igual se puede sospechar que la intencionalidad del texto tal vez no sea tan clara y unívoca como para resumirse tan sólo en una banal degradación de la literatura caballeresca. En realidad, este abultado paratexto no es redundante para nada. Antes resulta de la mayor importancia para orientar la recepción del relato de don Quijote, pues son los comentarios sarcásticos de Sancho y las maliciosas apostillas de Cide Hamete Benengeli los que sirven para poner el lector en un apuro y plantearle el dilema de averiguar por su cuenta la fiabilidad de la palabra del protagonista.

Ahora bien, antes de pasar adelante, cabe anteponer a estas apostillas una declaración preliminar del propio don Quijote, en los mismos umbrales de la cueva, pues allí es donde se inicia, en rigor, el proceso de desautorización del relato. En efecto, lo que se insinúa de antemano, a raíz de una bifurcación decisiva de la trayectoria del protagonista, es la posibilidad –por no decir la probabilidad– de una confusión entre el sueño y la realidad:

A obra de doce o catorce estados de la profundidad desta mazmorra, a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas. Éntrale una pequeña luz por unos resquicios o agujeros, que lejos le responden, abiertos en la superficie de la tierra. Esta concavidad y espacio vi yo a tiempo cuando ya iba cansado y mohino de verme, pendiente y colgado de la sogá, caminar por aquella oscura región abajo sin llevar cierto ni determinado camino, y, así, determiné entrar en ella y descansar un poco. [...] Fui recogiendo la sogá que enviábades, y, haciendo della una rosca o rintero, me senté sobre él pensativo además, considerando lo que hacer debía para calar al fondo, no teniendo quien me sustentase; y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo [...]. (*DQ* I, 23; t. I, 817-818)

De modo que, al fin y al cabo, entre oquedades y tinieblas, es donde viene a enroscarse el hilo de Ariadna de la aventura, para dejar paso a la posibilidad de una lectura alternativa: la del viaje soñado o imaginado. Y esa alternativa, que ha dado lugar a un sinfín de comentarios (son imprescindibles los de Egido, 141-161), es la que Cide Hamete Benengeli transforma en dilema, como ya se ha dicho, en una larga y enrevesada apostilla paratextual, para mayor desconcierto del lector:

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas<sup>4</sup> de mano del mismo Hamete estas mismas razones: “No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si lo asaetaran. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan

---

<sup>4</sup> Nótese de paso que el carácter paratextual del comentario (marginal) de Cide Hamete está claramente especificado.

breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias”. (*DQ*, II, 24; t. I, 829)

Otra vez nos topamos pues con la misma pregunta: ¿son necesarios tantos rodeos y tanta sobrecarga de comentarios, digresiones y apostillas para tan sólo denunciar las extravagancias de los libros de caballerías, o dar que reír de las sandeces de don Quijote? ¿Semejante insistencia, mediante el paratexto, no sería más bien destinada a incitar al lector a buscar más allá del blanco aparente de la sátira, otra explicación a tanta digresión, como podría serlo, por ejemplo, el tan sonado asunto de los apócrifos del Sacromonte?

Lamentablemente, no me da lugar aquí para desarrollar esa hipótesis, ni tampoco importa mucho, pues no es ninguna novedad.<sup>5</sup> Basta con recordar, de paso, que el adjetivo “apócrifo” –tan decisivo para los exegetas– no aparece en el episodio de la cueva, sino en los comentarios postliminares de Cide Hamete: ejemplo meridiano de cómo el paratexto intradiegetico puede servir para orientar –en este caso de manera retrospectiva– la recepción de los relatos intercalados. Dicho esto, el dato más importante, desde este punto de vista, es probablemente esa oscuridad en torno a los orígenes del relato, que se insinúa en las palabras preliminares de don Quijote. No sólo por la alternativa que se ofrece al lector de interpretar el relato de la bajada a la cueva como un sueño, sino por todo lo que conlleva de ambigüedades e incógnitas la figura de la oscuridad.

### 3. Textos y paratextos: la figura de la oscuridad

En sentido estricto, el concepto de *obscuritas* remite a una figura de la retórica clásica que se opone a la *perspicuitas* (claridad).<sup>6</sup> Se aplicó, desde luego, al discurso poético, con no pocos comentarios de los tratadistas, y entre ellos los de López Pinciano.<sup>7</sup> De modo que es de suponer que Cervantes estaría bien informado de los argumentos que se esgrimían sobre el particular. Lo cierto es que la figura de la oscuridad es una de las más socorridas, entre los estereotipos del paratexto cervantino, donde reviste más bien una forma metafórica o alegórica, como acabamos de verlo en el episodio de la cueva de Montesinos.

Ahora bien, el procedimiento que consiste en envolver los orígenes del relato entre tinieblas, no es propio, en absoluto, del paratexto intradiegetico. Basta con echarle un vistazo a los preliminares del *Quijote* de 1605, para darse cuenta de que la temática de la oscuridad ocupa –satura– la totalidad del paratexto extradiegetico, empezando, desde luego, por la misma portada del libro en la que se ostenta un auténtico concentrado de tinieblas y cegueras: una figura humana oculta en una nube, un halcón con capirote, un león con los ojos cerrados, y una divisa: *Spero lucem post tenebras*.

---

<sup>5</sup> La hipótesis ha quedado relegada en una nota complementaria en Cervantes 1998 (II, 524, nota 892. 2). Repetida en Cervantes 2015 (II, 620, nota 905. 2). Se recopilan datos interesantes en Delpech.

<sup>6</sup> Para la definición de este concepto y su evolución ver Roses 66-80.

<sup>7</sup> La teoría del Pinciano sobre la oscuridad puede resumirse en las siguientes palabras de Ugo : “[...] ay tres maneras de escuridad, las dos son artificiosas y virtuosas, y la tercera, mala y ruda. La primera de las artificiosas es quando vn poeta no quiere ser entendido de todos [...]. La otra escuridad artificiosa es causada de la mucha lección y erudición, en la qual no tiene culpa el poeta, sino el lector, que por ser falto dellas, dexa de le (*sic*) entender el poema [...]. La tercera escuridad es mala y viciosa [...] porque trae conceptos intrincados y difíciles, o dispone, o, por mejor dezir, confunde los vocablos de manera que no se dexa entender la oración. Otra manera ay de escuridad muy artificiosa, mas esta no es propia de la poesía, porque es común también a los libros sagrados y como alma de la letra, la qual es dicha alegórica o sentido alegórico” (López Pinciano, II, 61-63).

Entre tantas exégesis como se han ofrecido hasta la fecha, sobre dicha portada (Cervantes 2015, t. II, 39-40, 325; Redondo, 17-39), quisiera reiterar aquí mi propuesta de interpretar esa oscuridad primordial como una invitación a abrir los ojos (Moner 2013, 198-203). Menuda paradoja, pues, que no carece de gracia, y que Cervantes aprovechó como un guiño al lector, al hacer de la figura de la oscuridad un procedimiento destinado a suscitar una lectura crítica.

Sea lo que fuere, no es desde luego ninguna casualidad si esa portada, tan emblemática, ha venido a representar un modo de firma editorial de nuestro autor, pues sabido es que se ha repetido en las *Novelas ejemplares* y hasta en la edición póstuma de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Particularidad que me incita a salir aquí de los límites de este estudio, y a añadir, para terminar y completar estas observaciones, dos breves apostillas sobre ambos paratextos.

a) El paratexto de las *Novelas ejemplares*.

Si se hace caso omiso de la portada, el paratexto de las *Ejemplares* poco tiene que ver, al parecer, con las estratagemas de ocultación de los orígenes observadas en el *Quijote*. No obstante, si se acepta la idea, avalada por muchos exegetas (Cervantes 2013, 1057), de que *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, han sido concebidos –y han de leerse– como marco retrospectivo de la colección,<sup>8</sup> resulta todo lo contrario. No sólo comprobamos que se utilizan las mismas estratagemas, sino que se llega a una culminación del procedimiento. No es necesario recordar, en efecto, que el diálogo de los perros hablantes, en el hospital de la Resurrección de Valladolid, se verifica en las tinieblas de la noche. Así que, una vez más, los orígenes del relato (en este caso, el *Diálogo de los perros*, y juntamente el conjunto de las novelas), son de buscar en esa zona borrosa e indecisa, que funciona como una señal de alarma en dirección al lector, pues se le indica retrospectivamente que las cosas no son tan claras, y que tiene que pensarlo, antes de dar cabida, por ejemplo, a supersticiones y creencias, o dejarse llevar por la corriente de la ilusión novelesca. Advertencia que se repite en el paratexto del *Persiles*.

b) El paratexto del *Persiles*

Amén de la insoslayable portada del *Spero lucem* etc., aprovechada por el impresor, los comienzos del *Persiles* tampoco dejan de presentar indicios de esa oscuridad primordial en la que Cervantes insistió en envolver sus ficciones. En primer lugar, desde luego, en el *incipit* de la novela, donde nos topamos con la figura de la cueva, en forma de una mazmorra de cuyas tinieblas sale el protagonista, como si se engendrara de ellas (para las analogías con la cueva de Montesinos ver Egado, 213-221). Y en segundo lugar, por ser caracterizado dicho *incipit* por un estruendo de voces incomprensibles,<sup>9</sup> de modo que la oscuridad de la mazmorra se prolonga con la oscuridad del lenguaje: ambas para descifrar (sobre la distorsión entre sonido y sentido ver Arata). Ni que decir tiene que el alcance metatextual de esta escena apertural resulta poco menos que evidente, y cuanto más que se nos confirma retrospectivamente su carácter simbólico y programático en una escena perfectamente simétrica, situada al final de la novela (IV, 12; 697-698), en la que alternan, la oscuridad de la noche y la de las palabras de los protagonistas (Moner 2003, 94-100).

Así que en resumidas cuentas, desde el *Quijote* al *Persiles*, observamos, de parte de Cervantes, la misma insistencia en acudir, en los comienzos de sus ficciones, a la figura de la oscuridad. Tal vez, como reminiscencia de las tinieblas primordiales del acto creador (*Génesis*,

---

<sup>8</sup> Para la noción de “*pointe* novelística de salto atrás” o “*pointe* retroactiva” ver Pabst 241-245.

<sup>9</sup> “Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba, sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada” (Cervantes 2002, 127-128).

I, 1). Pero también, por supuesto, como procedimiento de distanciamiento, para incitar al lector a que no se quede con la cortina de las apariencias, ni con las sombras de las marionetas que se mueven en el fondo de la caverna. Procedimiento que podría ser, para Cervantes, una forma de cumplir con lo que fue la clave de su quehacer poético: “mostrar con propiedad un desatino.”

### **Conclusión**

Así las cosas, y en espera de un estudio sistemático y pormenorizado de los diferentes casos aludidos que no ha sido posible desarrollar aquí, podríamos sacar una primera conclusión y quedarnos con la idea de que los relatos intercalados del *Quijote*, se enmarcan, de manera más o menos explícita, en un dispositivo paratextual –un paratexto intradiegético– destinado a controlar su recepción por el lector. Unas veces, para suscitar mayor empatía, mediante el suspense, y otras veces, al contrario, para incitar al distanciamiento, gracias a la distorsión cómica o paródica, u otras estrategias de discalificación. Como en un juego de tira y afloja.

Tampoco creo que haya inconveniente en aceptar la idea de que unos cuantos estereotipos, como el mitologema de la cueva, y sobre todo, la figura de la oscuridad, se utilizaran de manera recurrente en los dispositivos paratextuales como una forma de aviso previo para despertar la conciencia crítica del lector. Tanto en los paratextos intradiegéticos, como en los paratextos extradiegéticos.

En cualquier caso, cabe admitir la dificultad, por no decir la imposibilidad, de trazar una frontera nítida entre texto y paratexto, pues se ve que ambos resultan tan intrincados, especialmente en el *Quijote*, como para no dejarse encerrar en ninguna de las casillas metodológicas de la narratología al uso.

La posibilidad de recuperar, en categorías más flexibles –como puede serlo el paratexto intradiegético–, materiales paratextuales dispersos en el texto, no es aquí sino un intento de tomar en cuenta esa labilidad de la palabra cervantina, para una mejor comprensión de las estrategias narrativas del autor del *Quijote*. Esto es, tratar de abarcar la complejidad de un dispositivo enunciativo que radica precisamente en ese intrincamiento de voces. Una confusión deliberada entre el texto y la glosa. Entre texto y paratexto.

## Obras citadas

- Arata, Stefano. "I primi capitoli del *Persiles* : armonie e fratture." *Studi Ispanici* 3 (1982): 71-86.
- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale du récit." *Communications* 8 (1966): 1-27.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico y Joaquín Forradellas eds. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. 2 vols.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Persiles y Segismunda. Historia septentrional*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . José García López ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- . Francisco Rico y Joaquín Forradellas eds. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2015. 2 vols.
- Darnis, Pierre. *Don Quichotte de la Manche*. Neuilly: Atlande, 2015.
- . "Segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*. Éléments pour une satire ménippéenne II." *Dossier espagnol 2016-2017. Borges "Ficciones". Cervantes. "Don Quijote de la Mancha. Segunda Parte"*. Neuilly: Atlande, 2016. 69-236.
- Delpech, François. "El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del Libro." *Revista de dialectología y tradiciones populares* 53 (1998): 5-38.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU, 1994.
- López Pinciano, Alonso. Alfredo Carballo Picazo ed. *Philosophia antigua poética*. Madrid: CSIC, 1973. 3 vols.
- Moner, Michel. "Autour de la bouche: avatars et vicissitudes de l'oralité dans *Les travaux de Persilès et Sigismonde*." *Les Langues Néo-Latines* 327.4 (2003): 93-110.
- . "La problématique des origines dans le *Don Quichotte*." En Teresa Rodríguez y Florence Raynier eds. *Dire/taire/masquer les origines dans la péninsule Ibérique, du Moyen Âge au Siècle d'Or*. Toulouse: CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2013. 193-203.
- . "Étude d'un «paratexte verbal»: le paratexte paradoxal du récit du captif." En Philippe Rabaté y Hélène Tropé eds. *Autour de "Don Quichotte" de Miguel de Cervantes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015. 93-101.
- Pabst, Walter. Rafael de la Vega trad. esp. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- Redondo, Augustin. *En busca del "Quijote" desde otra orilla*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*. Madrid/Londres: Tàmesis, 1994.

*Muerte del protagonista*

## Del anticlímax y sus virtudes en el *Quijote* de 1615 (la muerte parentética)

Steven Hutchinson  
(University of Wisconsin–Madison)

El objeto de estas páginas es iniciar una reflexión sobre las peculiaridades de la composición y del estilo que encontramos al final del *Quijote* de 1615, y su tratamiento del tema de la muerte. Sin ningún tipo de ironía ni de dramatización trágica, el epígrafe del último capítulo anuncia que don Quijote va a enfermarse, hacer su testamento y morir, así de sencillo. Y, en efecto, parece que esto ocurre: una historia extraordinaria acaba con la más prosaica de las cotidianidades: la muerte sin aspavientos del protagonista en su lecho después de hacer su confesión y testamento, en un momento huérfano de sentencias lapidarias tan esperables como previsibles. “No hay mayor vulgaridad entre los hombres –dice Nietzsche– que la muerte; en segundo lugar, se halla el nacimiento [...], y luego, el matrimonio. Pero todas estas pequeñas tragicomedias que se representan [...] se interpretan siempre por nuevos actores y, por consiguiente, hallan constantemente espectadores interesados [...] ¡Son los nuevos actores lo que importa y muy poco la obra!” (*Humano, demasiado humano* II, 2ª parte, nº 58). El nuevo actor que importa aquí es nada menos que don Quijote, entrañable personaje a quien hemos acompañado a lo largo de la novela, y a quien conocemos mejor que a la mayoría de los seres humanos en nuestro entorno. Su muerte como evento, sin embargo, no podría ser más banal, sobre todo para un caballero andante: es puro anticlímax.

Y sin embargo el capítulo está lleno de luces y sombras, momentos graves y tonterías, silencios, saltos inconexos, *non sequiturs* de Alonso Quijano, cambios abruptos de tono y de registro, ocurrencias caprichosas. Da la impresión de que Cervantes, en plena posesión de sus poderes como escritor, quisiera restarle importancia a un don Quijote que se ha convertido en Alonso Quijano, e invertir sus esfuerzos en otro cierre, el de la novela, que es lo que le importa. Así el libro acaba narrando el final de su propia aventura artística.

Consideremos cómo llegan los dos protagonistas a este último capítulo. Desde hace tiempo don Quijote es un personaje disminuido, es mucho menos de lo que era. Ser o no ser *no* es la cuestión, sino valer *más* o valer *menos*, y ha ido de más a menos. Don Quijote empieza a perder su vitalidad, su presencia, su voluntad y su capacidad de controlar las cosas en su alrededor, quizás tan pronto como el viaje en barco por el río Ebro, después del cual se dice a sí mismo con desánimo: “Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más” (II, 29, 874). Don Quijote, que ha encarnado la pura acción, se vuelve más pasivo a medida que se desenvuelve el libro, aunque por supuesto también tiene algunos momentos espléndidos durante este tiempo. Otros personajes lo manipulan durante gran parte de lo que queda de la novela, y a diferencia de Sancho, él apenas se desvía del guion de su propio carácter tal como lo conciben los demás. En realidad es Sancho quien se niega a ser manipulado en este sentido, quien ve desde Clavileño el mundo tan pequeño como un grano de mostaza, gobierna en su *ínsula* e inventa su propia manera de desencantar a Dulcinea, entre otras muchas cosas.

¿Tiene que morir don Quijote?<sup>1</sup> Muchos comentaristas han señalado su melancolía como condición que, de una forma u otra, conduce a su muerte, diagnóstico ya sugerido por Sancho: “porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desu cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado” (II, 74, 1219). La humillación, derrota y pérdida de esperanza de don

---

<sup>1</sup> La bibliografía sobre este último capítulo, como se indica por ejemplo en la *Bibliografía del «Quijote»* (Centro de Estudios Cervantinos, 2008) de Jaime Fernández, es inmensa. Excelentes estudios como los de Jordi Aladro y Rachel Schmidt resumen a su manera varias de las tendencias principales dentro de la crítica.



Quijote agravarían su melancolía, se supone, pero no exigen su muerte –ni mucho menos una muerte trágica– al final de este libro tan profundamente cómico e irónico. Otra hipótesis discutible es que el argumento desde el inicio de la primera parte, o incluso desde el comienzo de la segunda parte, requiere este cierre como fin de ciclo, pero semejante intención autorial no se trasluce ni vemos ninguna prolepsis al respecto. En este sentido, hasta Borges afirma, después de citar el pasaje de la muerte de don Quijote, que “el libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de don Quijote”, aunque poco antes sostiene que Sancho, con sus ruegos a su amo, “no acaba de entender que don Quijote murió durante el sueño y que ahora es vano invocar hechiceros y Dulcineas”: Borges en efecto se refiere a dos muertes aquí, dos tipos de muerte que ocurren en dos momentos distintos (35-36). A mi modo de ver, la noción de que todo el libro esté escrito para el momento de la muerte del protagonista es insostenible porque no se trata de una muerte que resuma toda una vida sino que se representa como anticlímax y es, además, la muerte de un nuevo avatar del personaje que se opone al anterior. Interpretar toda una vida y toda una novela retrospectivamente desde el último débil suspiro del protagonista puede ser un gran error, sobre todo en un libro como el *Quijote* donde no se ofrecen esquemas de inevitabilidad y culminación trágica. Más interesante y ampliamente apoyado por las últimas páginas de la novela es que la segunda parte de Avellaneda –ingeniosamente manejada desde la de Cervantes– pueda exigir la muerte de don Quijote para evitar otras secuelas durante los *luengos siglos* venideros. También se han propuesto tesis ideológicas en relación con la ortodoxia religiosa o social, favoreciendo así que don Quijote se transforme y se reconcilie al final y luego muera.

Desde luego hay incontables variantes de estas y otras hipótesis parecidas. El hecho es que muere un personaje que hace poco y muy de repente proclama que se llama Alonso Quijano. Para cada lector queda la pregunta de qué relaciones hay entre los distintos avatares de este personaje a lo largo de la novela, e incluso si son el “mismo” personaje, teniendo en cuenta rupturas y evoluciones. Desde luego la lectura convencional compartida por casi toda la crítica es que en este último giro don Quijote, ya cuerdo, vuelve a ser quien era antes de que se volviera loco, y que por fin se aclara cuál era su verdadero nombre y apellido. Sobre este tema me uno a un grupo de disidentes, entre ellos Margit Frenk, como notaré a continuación. En cualquier caso, la muerte de Alonso Quijano puede explicarse (o no) según varias lógicas: v.g., la del personaje (psicológica), la del argumento (poética, estética), la de interferencias autoriales desde fuera del argumento (v.g., otros escritores como Avellaneda), la de ideología (ética, social, religiosa...). Y nunca faltarán críticos que relacionen la muerte del protagonista con la supuesta meta de los *Quijotes* de 1605 y 1615 de acabar con los libros de caballerías...

A pesar de la evidente disminución de su carácter, don Quijote permanece fiel a los principios de ese personaje que emerge como caballero andante en I, 1. Para mí este don Quijote es la antítesis absoluta del personaje-avatar que se despierta en su cuerpo desde un sueño profundo y que rechaza a gritos su encarnación como caballero andante. No sabemos realmente cómo se llamaba don Quijote antes excepto que no aparece exactamente el nombre Quixano entre los nombres barajados, y en cualquier caso ese personaje se parece poco a Alonso Quijano. Coincido con Margit Frenk y Gustavo Illades en dudar de la identificación del primer personaje-avatar (Quixada / Quesada / Quexana / Quixana) con el tercero (Alonso Quixano, cuya sobrina se llama Antonia Quixana), y en poner en tela de juicio la supuesta cordura de Alonso Quixano.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Varios de los comentarios sobre los personajes-avatar y la cordura/locura de Alonso Quijano son fruto de conversaciones con Gustavo Illades, a quien agradezco mucho el diálogo sobre el tema. Véase también al respecto en su artículo citado en la bibliografía su fino análisis y discusión de las tesis de Margit Frenk. De hecho, la noción de personaje-avatar es fundamental para ayudarnos a entender las fases radicalmente diferentes de este personaje –que son sucesivas y no cíclicas ni de desviación y retorno– y así obviar las trampas que se nos tienden sobre su locura y supuesta “recuperación” de cordura. Tanto Frenk como Illades señalan que el único que declara sin ambages la cordura de Alonso Quijano es él mismo; los demás personajes tienen sus dudas y generalmente siguen tratándole como don Quijote por mucho que él reniegue de esa identidad que ya ha dejado atrás. Illades recuerda

Frenk examina detalladamente todos los pasajes en los que aparecen los apelativos del hidalgo que precede a don Quixote como personaje-avata, además de las peculiares circunstancias en las que surge Alonso Quixano en el último capítulo. Como todo lector sabe, el narrador del primer capítulo de la primera parte, basándose en crónicas manchegas, nos dice: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quixada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quexana. Pero esto importa poco a nuestro cuento” (I, 1, 36-37).<sup>3</sup> (Como “Quexana” figura como “Quixano” en las dos ediciones posteriores a la *princeps* y, además, el vecino que le encuentra en I, 5 le llama dos veces “señor Quixana”, puede que la *e* en “Quexana” sea un *error*.)<sup>4</sup>

De esta forma no se da su nombre, sus hipotéticos apellidos no coinciden del todo con el de Quixano, y tampoco se menciona que tenía el sobrenombre de “el Bueno”, a pesar de que el narrador (poco digno de confianza) del último capítulo dice: “porque verdaderamente, *como alguna vez se ha dicho*, en tanto que don Quixote fue Alonso Quixano el Bueno a secas, y en tanto que fue don Quixote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no solo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían” (II, 74, 1218-19). El caso es que este Alonso Quixano procura reconectarse con ese personaje que él identifica como Alonso Quixano el Bueno, i.e., con Quexana / Quixano (entre otros apellidos), que se transmutó en don Quixote, aunque era un hidalgo que disfrutaba de la lectura de libros de caballerías y otras obras profanas, muy al contrario de este radical Alonso Quixano, quien lamenta no haber leído libros religiosos y quisiera ser lector como el primer personaje-avata, pero de lecturas de signo contrario. Margit Frenk sugiere que este Alonso Quixano bien puede ser un invento del último capítulo, un acto más de “autobautismo”, como afirmaba Juan Bautista Avallé-Arce, lo cual supondría no una vuelta a quien era antes de ser don Quixote –y sabemos que su locura antecede a esa primera transformación– sino lo que podríamos llamar otra fuga hacia adelante en una serie de vicisitudes (Frenk 2010, 192-93). Alonso Quixano es un aldeano mediocre, un *buen* hombre convencional que no tiene nada interesante que decir aparte de algunos chistes que el narrador pone en su boca sin entenderlos él, por ejemplo, de cómo su sobrina perderá toda su herencia si su futuro marido sabe qué cosas son libros de caballerías. Como hemos visto en la venta de Juan Palomeque, prácticamente nadie desconocería los libros de caballerías: de esta forma Antonia Quixana tendría que elegir entre herencia y marido. Este enunciado (como otros) del moribundo Alonso Quixano revela más bien la locura de este personaje por falta de juicio o pura necedad, no su supuesta cordura. Y mientras le gustaría que Avellaneda le perdonara “la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe”, no dice nada de Cide Hamete, de

---

al licenciado de la casa de locos de Sevilla (II, 1) como paradigma comparable a don Quijote / Alonso Quijano. Ese loco también declara su repentina cordura, en términos parecidos: “Hermano mío, mire si me manda algo, que me voy a mi casa, que ya Dios ha sido servido, por su infinita bondad y misericordia, sin yo merecerlo, de volverme mi juicio: ya estoy sano y cuerdo, que acerca del poder de Dios ninguna cosa es imposible” (II, 1, 631).

La serie de nombres es importante para ir designando los confines entre personajes-avata cuya conducta, cosmovisión y valores se distinguen marcadamente de una fase a otra. Dicho esto, la transición del primer personaje-avata al segundo es bastante lógica mientras que hay una ruptura abrupta y violenta entre el segundo y el tercero.

<sup>3</sup> Aquí y más adelante he restaurado la ortografía –y pronunciación– de los nombres tal y como aparecen en la edición *princeps*.

<sup>4</sup> Otros momentos clave en estos juegos de *sobrenombres* incluyen los siguientes. Cuando, después de ocho días de deliberaciones, el protagonista “se vino a llamar don Quixote [...] tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar Quixada, y no Quesada, como otros quisieron decir” (I, 1, 43); curiosamente falta en este pasaje el apellido Quexana (o Quixana), que antes “por conjeturas verisímiles” se consideraba el acertado y será el apellido usado por el vecino en I, 5. Y más adelante, hablando con el canónigo, don Quijote se refiere a “Gutierre Quixada (de cuya alcuña yo diciendo por línea recta de varón)” (I, 49, 566-67). Es obvia la intención de *no* resolver las dudas onomásticas, aunque al parecer prevalecen Quixana y Quixada.

quien sigue dependiendo por su propia existencia. Por debajo de su supuesta afabilidad es un fanático común y corriente que, a diferencia de Quixana (con variantes) y don Quixote, ya odia todo lo caballeresco. Y, en el caso de que se tratara de una muerte teatralizada por el mismo personaje, fingiendo este ser una persona totalmente transformada –como algunos han sugerido–, ¿qué conseguiría con eso aparte de encarnar otra locura?

A lo largo de las décadas ha habido bastante discusión sobre si esta supuesta transformación en el personaje es psicológica o aun fisiológicamente convincente. Uno de los argumentos explícitos en este capítulo es que don Quijote sabe que está a punto de morir, y este conocimiento le despierta de su locura para atender a su alma para que pueda morir cuerdo, en paz con la religión y la comunidad. En la España contrarreformista, según este argumento ya retomado por críticos, esta es la respuesta apropiada, superando cualquier duda con respecto a si este cambio radical tiene sentido. Al parecer no deberíamos esperar nada más de Miguel de Cervantes, quien deliberadamente se esfuerza muy poco en hacer que don Quijote se convierta en Alonso Quijano y que este se muera. Además, para los amigos este coincide visual y corporalmente con aquel. Asimismo, se nos dice que tanto don Quijote como Alonso Quijano son de disposición agradable –afirmación por lo menos discutible–, y así tendrían una cualidad en común. Y aunque Alonso Quijano y el cura dicen que ahora se llama Alonso Quijano, todos saben que antes era don Quijote, y además todos los otros personajes y el propio narrador lo llaman simplemente don Quijote. ¿Supone esto, entonces, que son la “misma” persona, la versión cuerda de una persona que estaba loca? Hasta Alonso Quijano se refiere a don Quijote como su *yo* anterior: “ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno”. Se une el *fui* con el *soy* principalmente mediante la función gramatical del pronombre de la primera persona singular, *yo*. No sólo son diferentes los nombres, el pensamiento y la conducta, sino que estos últimos no podrían ser más antitéticos. Alonso Quijano no es meramente el otro *yo*, o el *yo* que supuestamente inventó a don Quijote y ahora vuelve a serlo: es el anti-Quijote, el único antagonista verdadero que don Quijote tiene en la novela, y sólo aparece aquí al final; es la negación de todo lo que ha sido don Quijote. Como ha escrito James Iffland, Alonso Quijano rectifica la desenfadada despreocupación por parte de don Quijote hacia la Iglesia y el Estado (81). Y además, mientras Alonso Quijano se reconcilia con la religión y resuelve asuntos de hacienda, niega obsesivamente lo que era y todo lo que se asociaba con ese ser anterior.

En un ensayo de 1989 el psiquiatra Carlos Castilla del Pino afirma que la muerte en este capítulo es la de Alonso Quijano, no de don Quijote, ya que Alonso Quijano es el sujeto que inventa a don Quijote, y sólo puede morir este sujeto; si don Quijote hubiera sido matado por el león, en realidad habría muerto Alonso Quijano, incluso si no hubiera recuperado su cordura. Cuando muere Alonso Quijano –la condición necesaria para don Quijote–, don Quijote por defecto desaparece, según Castilla del Pino, y esto imposibilita que otros escritores lo resuciten, por decirlo así. Este interesante argumento no tiene en cuenta que nunca sabremos cómo se llamaba don Quijote antes, y no podemos asumir que avatar A iguale a avatar C. Además, no olvidemos que se trata de un personaje (no una persona) que ha creado su propio personaje. Ambos son personajes, personajes-avatar, aunque dependen fisiológicamente de un solo cuerpo ficticio. Incapaces de *ver* la coincidencia física de los dos personajes (los avatares B y C), nosotros como lectores somos testigos a través del texto, y aparte de un delgadísimo hilo conductor que conecta un personaje-avatar a otro, no hay ninguna semejanza entre el avatar C y los dos anteriores incluso si tienen el mismo cuerpo, casa, amigos y aldea.

La emergencia de Alonso Quijano en este capítulo marca el momento de no retorno, y ocurre en la hondura del sueño. El último acto de don Quijote en la novela es pedir “que le dejasen solo, porque quería dormir un poco”, y duerme tan profundamente “que pensaron el ama y la sobrina que se había de quedar en el sueño” (II, 74, 1216). Estas tienen más razón de lo que creen: no vuelve a abrir los ojos, abandonado para siempre en un limbo indeterminado.

El personaje que clamorosamente se despierta (“Despertó...”) da gracias a Dios por liberar su juicio de las “sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías” (II, 74, 1217). Declara que ya no es don Quijote sino más bien el “enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje”, y lamenta no tener tiempo ya para leer otros libros “que sean luz del alma”, entre los que deberían figurar aquí manuales para morir bien. Don Quijote permanece para siempre en coma, o puntos suspensivos, en su sueño. Cervantes deja a uno de los dos dormir, y al otro morir. Esta prestidigitación autorial y golpe brillante en matar la cáscara mortal de don Quijote le permite a Cervantes proceder a lo que parece ser el propósito principal de este último capítulo, un propósito no mencionado en el epígrafe: proteger su obra de “presuntuosos y malandrines historiadores” que pudieran sentirse tentados como Avellaneda a robar sus personajes y convertirlos en sombras distorsionadas de lo que son en esta novela. Si la publicación del *Quijote* de Avellaneda fue un enorme golpe de suerte que redundó en beneficio de Cervantes mejor que cualquier cosa que hubiera podido inventar, dejándole desarrollar más el carácter profundamente metaficcional de su propia segunda parte, Cervantes tiene que salvaguardar su obra de futuros escritores después de que él mismo muera y no pueda responder. Dicho de otra manera, a Cervantes no le preocupan las almas de sus personajes sino la vida de su libro, durante aquellos “luengos siglos” cuando la pluma de Cide Hamete vivirá colgada de una espetera y un hilo de alambre.

La muerte de Alonso Quijano es el medio para proteger la novela. Como ya he señalado, esta muerte es escandalosamente banal. No se pronuncian frases lapidarias, no se produce ningún *crescendo* catártico. Muere *entre paréntesis* en medio de una larguísima frase que versa principalmente sobre otras cosas. Con cierta lógica, las ediciones modernas suelen romper esta frase en tres frases repartidas en dos párrafos. Pero la edición *princeps* obliga a los lectores a imaginar la muerte de Alonso Quijano muy de otra manera, y quiero insistir en estas diferencias porque, mejor que las ediciones modernas, proporcionan claves sobre cómo fue escrita esta muerte y cómo conduce al epitafio escrito por Sansón y al pasaje sobre Cide Hamete y su pluma. El texto reproducido aquí es una transcripción sacada de las últimas tres páginas de la novela, copiadas de la edición *princeps* del *Quijote* de 2015 (Biblioteca Nacional de España, 279r-280r):

En fin llegô el vltimo de don Quixote, despues de recibidos todos los Sacramentos, y despues de auer abominado cõ muchas, y eficaces razones de los libros de Cauallerias, hallose el escriuano presente, y dixo, que nunca auia leydo en ningun libro de Cauallerias, q algũ Cauallero Andãte huuiessẽ muerto en su lecho tã soffegadamẽte, y tan Christiano como don Quixote, el qual entre compasiones, y lagrimas de los que alli se hallaron, dio su espiritu (quiero dezir, que se murio) viendo lo qual el Cura pidio al escriuano le diessẽ pot [*sic*] testimonio como Alonso Quixano el bueno, llamado comunmente don Quixote de la Mancha auia passado desta presente vida, y muerto naturalmente, y que el tal testimonio pedia, para quitar la ocafion de algun otro autor que Cide Hamete Benengeli le refucitassẽ falsamente, y hizießẽ inacauables historias de sus hazañas. Este fin tuuo el ingenioso Hidalgo de la Mãcha, cuyo lugar no quifo poner Cide Hamete pũtualmente, por dexar que todas las villas y lugares de la Mancha contendießẽn entrefi, por ahijarfele y tenerfele por

fuyo: como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. Dexanse de poner aqui los llantos de Sancho, sobrina, y ama de don Quixote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sanfon Carrasco le puso este.

Yaze aqui el Hidalgo fuerte,  
Que a tanto estremo llegó  
De valiente, que se adierte,  
Que la muerte no triunfô  
De su vida con su muerte.  
Tuuo a todo el mundo en poco,  
Fue el espantajo y el coco  
Del mundo en tal coyuntura,  
Que acreditô su ventura,  
Morir cuerdo, y viuir loco.

Y el prudentissimo Cide Hamete dixo a su pluma:  
Aqui quedaras colgada desta espetera, y deste hilo de alambre, ni se fi bien cortada, o mal tajada, peñola mia, adonde viuiras luengos siglos, fi presuntuosos, y malandrines historiadores no te descuelgã para profanarte: pero antes que a ti lleguen les puedes advertir, y dezirles en el mejor modo que pudieres: Tate tate, follonzicos, de ninguno sea tocada, porque estã impressã buen Rey, para mi estaua guardada.

Para mi fola nacio don Quixote, y yo para el, el supo obrar, y yo escriuir, solos los dos fomos para en uno [...]<sup>5</sup>

Vemos aquí que Alonso Quijano –o Don Quijote, como le llama el narrador– muere entre paréntesis en una errante secuencia de cláusulas que se refieren a su último día, a los sacramentos, cláusulas que incluyen una abominación más de los libros de caballerías además de una declaración del escribano sin nombre en la que afirma que no había leído en ningún libro de caballerías que hubiera muerto un caballero andante tan sosegadamente y “cristiano” en su lecho como don Quijote (quien por cierto todavía no ha dado el espíritu). Además, en esta heterogénea acumulación de detalles sobre sus últimos momentos tienen cabida la compasión y lágrimas de los que están allí, el momento de expiración, la explicación de que ha muerto, la iniciativa del cura para hacer un documento legal redactado por el escribano declarando que don Quijote ha pasado de esta vida y muerto de causas naturales, y una explicación de que este documento tiene como fin impedir que otros autores que Cide Hamete resuciten a don Quijote. Al principio de la frase se sobrentiende elípticamente el fin de don Quijote, donde leemos “el último”, de modo que el fin de don Quijote se anuncia con una elipsis que depende de la expresión convencional “en fin”. Un poco más adelante vemos que este escribano que ha tomado dictado de las imprecaciones de Alonso Quijano hacia los libros de caballerías es un gran lector de libros de caballerías (aunque se le habrá olvidado el caso de *Tirant lo Blanch*, que muere en su cama) y sigue pensando en Alonso Quijano como don Quijote, caballero andante. La muerte misma se nos comunica en dos momentos seguidos, primero con la expresión “dio su espíritu” que todo lector entendería sin ambages, e inmediatamente entre paréntesis con una explicación superflua para dejar claro el sentido intencional del narrador, que se pone en primera persona y tercera: “(quiero decir, que se murió)”. Todas las ediciones modernas sacan la muerte de don Quijote de los paréntesis, borrando así el hecho de que esta

---

<sup>5</sup> Edición *princeps* de *Don Quijote* II, 279r-280r (de la Biblioteca Nacional de España).

muerte *es* en efecto un hecho parentético, precedido y sucedido por otras cosas quizás más importantes que no están entre paréntesis. Las ediciones modernas también ponen un punto y aparte después de la palabra “murió”, mientras que la *princeps* simplemente cierra el paréntesis y sigue sin pausa, hablando del documento legal del cura y el escribano que pretende asegurar la inviolabilidad de una crónica donde ellos mismos serán personajes.

Hay detalles humorísticos a lo largo de este último capítulo, y uno de ellos puede ser la manera en que se nos informa de la muerte de Alonso Quijano. A continuación se nos explica que Cide Hamete “no quiso poner” puntualmente el nombre del lugar de don Quijote (¿sería él, entonces, quien no quiera acordarse del lugar de los protagonistas al principio de la historia, ocho capítulos antes de que aparezcan sus cartapacios en la tienda del sedero?), con la profética comparación entre los pueblos de La Mancha que compiten entre sí por reclamarle como suyo y las siete ciudades de Grecia que rivalizan por reclamar a Homero. Enseguida pasamos al jocoso epitafio escrito por Sansón Carrasco, ese mismo personaje que ha vencido a don Quijote –derrota que algunos personajes creen que es la causa de su enfermedad mortal– y que tanto le anima en este capítulo a iniciar su vida pastoril, que ya tiene églogas escritas y perros comprados. En esta décima se nos proporciona otro ejemplo magistral por parte de Cervantes de poesía deliberadamente torpe, muy por debajo de un nivel lírico apropiado, resumiendo muy mal la vida y muerte del “hidalgo”. Y luego se cierra el libro con la ingeniosísima escena de Cide Hamete y su pluma, donde los verbos parecen pasar de un sujeto a otro de tal modo que no siempre sabemos quién habla ni quién escribe. Quiero señalar que todo el último párrafo del *Quijote*, desde “Para mí sola nació don Quixote y yo para él” es una sola frase incluso más larga que la de su muerte, y que cuando se lee así, influye en su sentido.

Mientras que el final de la primera parte del *Quijote*, a pesar de concluir con graciosos epitafios de don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza, carece de lo que el siglo XIX alemán sugerentemente llamaba “Spätstil” (estilo tardío), en el segundo *Quijote* hay una casi insoportable ligereza del ser en este último capítulo, con poco luto y ningún entierro (aunque sí, en las últimas líneas del libro se alude a la “fuesa” donde don Quijote está “tendido de largo a largo”, incapaz de “hacer tercera jornada”). Aunque suelen fallar las generalizaciones sobre los artistas y su último estilo –ya que hay tanta variedad de “estilos tardíos”–, lo que estos estilos tienen en común es una conciencia de la inminente mortalidad del artista mismo que irrumpe en su poética y estética (ver Painter, 1-7). El último capítulo del *Quijote* me parece un magnífico ejemplo de “Spätstil” cervantino, lleno de bromas, guiños, irreverencias, sabores agrídulces, sorprendentes ocurrencias, rupturas y saltos. Se hace burla de lo convencional y no hay nada plomizo, nada mórbido.

Este narrador tiene prisa para llegar a Cide Hamete y su pluma, ya que este puede ser el asunto más importante del capítulo. Entre las agudezas y donaires hay, por lo menos para mí, cierta tristeza que no tiene que ver con la muerte parentética de Alonso Quijano como tal sino con el final de esta relación afectiva con nuestros personajes y narradores, el hecho de que todo para aquí y que no habrá más. No habrá nada más de este querido y admirado personaje-amigo mucho más grande que la vida y la muerte, y así tendremos que despedirnos para siempre también de Sancho y de todos los demás, incluido este primer autor Cide Hamete, cuya presencia se ha amplificado exponencialmente en toda la segunda parte de la novela, y quien en cierto sentido ha sido nuestro anfitrión y guía durante este fabuloso viaje. Con el “Vale” final hay una despedida acompañada de su propio tipo de luto, una sensación de que está agotada la experiencia de don Quijote, lo cual no significa de ninguna manera un fracaso sino más bien una disolución de vida y narrativa, el final de una novela, una separación definitiva entre nosotros y los personajes y su mundo. Sin duda Cervantes ha saturado este cierre con su propio sentido de un final, como lo haría meses después al acabar *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, consciente de que su propia muerte seguiría muy pronto después de los cierres de

estas novelas y el desvanecimiento de sus personajes. Me parece que esto está presente como subtexto del último capítulo.

Sin embargo el toque autorial es ligero, con pinceladas rápidas, cambios abruptos, colores tenues y diluidos, creando así un efecto casi aéreo. Hubiera sido mucho más fácil contar un fin dramático con palabras infladas y luto colectivo. Más difícil es hacer que la literatura imite la vida cuando acaba su itinerario, deshaciéndose y disipándose en un magistral anticlímax. No hay dramatismo, sólo un naturalismo casi insultante de cara a la muerte. Cervantes hace que su héroe se marche con la elegancia de lo rutinario, lo cotidiano, casi lo anónimo, huyendo de un gran gesto épico que hubiera negado la integridad de esa acuarela magistral en la que la obra se convierte desde la llegada a Barcelona. Todo ocurre como estaba previsto, desde la banalidad de las costumbres: el médico, el escribano, los conocidos personajes, las lágrimas de las mujeres y Sancho y su alegría de heredar, el afecto benigno hacia el hombre que muere, en suma, la normalidad de la situación entera. En la página que queda la narrativa se apresura hacia adelante con cambios de sujeto, evasiones, pequeñas inconsistencias gramaticales, dándonos la impresión casi de un final descuidado. El *Quijote* de 1615 revela las cualidades de una obra *tardía*, una que se libera de restricciones estilísticas y rítmicas, y trata temas graves con agudeza e ingeniosa improvisación. Como tal es infinitamente más interesante que una versión ficcional de los tristes manuales para morir bien: aquí tenemos una luminosa poética de la disolución, del anticlímax.

trafco que está presentes. Iten es mi voluntad que si Antonia Quixana mi sobrina quisiere casarse, se case cō hōbre, de quien primero se aya hecho informacion, que no sabe, que cosas sean libros de Cauallerias, y en caso que se aueriguare que lo sabe, y con todo esso mi sobrina, quisiere casarse con el, y se casare, pierda todo lo que le he mādado, lo qual puedan mis albaceas distribuir en obras pias a su voluntad. Iten suplico a los dichos señores mis albaceas, q̄ si la buena suerte les truxere a conocer al autor, que dizen que compuso vna historia que anda por ay con el titulo de segunda parte de las hazañas de dō Quixote de la Mancha, de mi parte le pidan, quan encarecidamente se pueda, perdone la ocasion, que sin yo pēsarle le di, de auer escrito tantos, y tan grandes disparates, como en ella escriue, porque parto desta vida con escrupulo de auerle dado motiuo para escriuirlos. Cerrô con esto el testamēto, y tomandole vn desmayo, se tendio de largo a largo en la cama. Alborotaronse todos, y acudieron a su remedio, y en tres dias q̄ viuió, despues deste donde hizo el testamēto, se desmayaua muy amenudo, andaua la casa alborotada: pero cō todo comia la sobrina, brindaua el ama, y se regozijaua. Sācho Pāça, q̄ esto del heredar algo, borra, o tēpla en el heredero la memoria de la pena, que es razon q̄ dexee el muerto. En fin llegô el vltimo de don Quixote, despues de recibidos todos los Sacramentos, y despues de auer abominado cō muchas, y eficaces razones de los libros de Cauallerias, hallose el escriuano presente, y dixo, que nunca auia léydo en ningun libro de Cauallerias, q̄ algū Cavallero Andāte huuiesse muerto en su lecho tā sossegadamēte, y tan Christiano como don Quixote, el qual entre compasiones, y lagrimas de los que alli se hallaron, dio su espiritu (quiere dezir, que se murio) viendo lo qual el Cura pidio al escriuano le diesse pot testimonio como Alonso Quixano el bueno, llamado comunmente don Quixote de



## Segunda parte de don

de la Mancha auia passado desta presente vida , y muerto naturalmente, y que el tal testimonio pedia, para quitar la ocasion de algun otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitasse falsamente, y hiziesse inacauables historias de sus hazañas. Este fin tuuo el ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete pütualmente, por dexar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entresi, por ahijarsele y tenersele por suyo: como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. Dexanse de poner aqui los llantos de Sancho, sobrino, y ama de don Quixote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sanson Carrasco le puso este.

Yaze aqui el Hidalgo fuerte,  
Que a tanto extremo llegó  
De valiente, que se aduierde,  
Que la muerte no triunfó  
De su vida con su muerte.

Tuuo a todo el mundo en poco,  
Fue el espantajo y el coco  
Del mundo en tal coyuntura,  
Que acreditó su ventura,  
Morir cuerdo, y viuir loco.

¶ Y el prudentissimo Cide Hamete dixo a su pluma: A qui quedaras colgada desta espetera, y deste hilo de alambre, ni se si bien cortada, o mal tajada, peñola mia, adonde viuiras luengos siglos, si presuntuosos, y malandrines historiadores no te descuelgã para profanarte: pero antes que a ti lleguen les puedes aduertir, y dezirles en el mejor modo que pudieres: Tate tate, sollonzicos, de ninguno sea tocada, porque está impressa buen Rey, para mi estaua guardada.

Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el, el supo  
obras

obrar, y yo escriuir, solos los dos somos para en vno a despecho, y pesar del escritor fingido, y Tordeillesco, que se atreuió, o se ha de atreuer a escriuir con pluma de anfitriuz grossera, y mal deliñada las hazañas de mi valeroso Cauallero, porque no es carga de sus ombros, ni asunto de su resfriado ingenio, a quien aduertiras (si a caso llegas a conocerle) que dexé reposar en la sepultura los cãfados y ya podridos hueffos de don Quixote, y no le quiera llenar contra todos los fueros de la muerte a Castilla la vieja, haziendole salir de la fuesla, donde real y verdaderamente yaze, tendido de largo a largo, impossibilitado de hazer tercera jornada, y salida nueua, que para hazer burla de tantas como hizieron tantos Andantes Caualleros, bastan las dos, que el hizo tan a gusto y beneplacito de las gentes, a cuya noticia llegaron, afsi en estos, como en los estraños Reynos: y con esto cumplirás con tu Christiana profesion, aconsejando bien, a quien mal te quiere, y yo quedarê satisfecho y vfano de auer sido el primero que gozo el fruto de sus escritos enteramente, como dessea, pues no ha sido otro mi desseo que poner en aborrecimiento de los hõbres las fingidas, y disparatadas histotias, de los libros de Cauallerias, que por las de mi verdadero don Quixote van ya tropezando, y han de caer del todo sin duda alguna. Vale.

F I N.

TABLA



## Obras citadas

- Aladro, Jordi. “La muerte de Alonso Quijano, un adiós literario.” *Anales Cervantinos* 37 (2005): 179-90.
- Borges, Jorge Luis. “Análisis del último capítulo del Quijote”. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 5ª época, año 1.1 (1956): 28-36.
- Castilla del Pino, Carlos. “La «muerte» de don Quijote.” *Anthropos* 100 (1989): 60-63.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda parte del Ingenioso caballero don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1615. (Edición facsímil digitalizada de la Biblioteca Nacional de España, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047955>).
- . *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. 2ª ed. Barcelona: Crítica, 1998. 2 vols.
- Frenk, Margit. “Don Quijote no se llamaba «Alonso Quijano»”. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua* 32 (2010): 186-195.
- . “Don Quijote ¿muere cuerdo”. En *Cuatro ensayos sobre el «Quijote»*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013. 49-58.
- Iffland, James. “Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de su testamento”. *Edad de Oro* (1994): 65-83.
- Illades, Gustavo. “Apostillas a un diálogo (entreoído) sobre la locura en el *Quijote* de 1615”. *Acta Poética* 37.1 (2016): 13-36.
- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. En *Obras inmortales*. Trad. Aníbal Froufe y Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 1979. 581-1142.
- Painter, Karen. “On Creativity and Lateness”. *Late Thoughts: Reflections on Arts and Composers at Work*. Ed. Karen Painter y Thomas Crow. Los Angeles: Getty Publications, 2006. 1-11.
- Schmidt, Rachel. “The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*”. *Cervantes* 20.2 (2000): 101-26.

## “El espantajo y el coco del mundo”: la risible muerte de don Quijote”

James Iffland  
(Boston University)

Siempre me ha sorprendido la escasa atención que muchos estudiosos del *Quijote*, incluso los más serios, prestan al epitafio que Sansón Carrasco le dedica a Don Quijote.<sup>1</sup> Parecería un paso lógico para cualquier esfuerzo hermenéutico concienzudo ya que el epitafio aparece en la penúltima página de la obra, justo después de la muerte del protagonista. Uno de los motivos principales por la falta de atención que se le presta es la frecuentemente notada falta de “brío poético”. Remontando hasta Diego Clemencín, que comenta que es “desagradable por cierto ver deslucido el final de esta admirable fábula con un insulso epigrama” (Cervantes 1986, 1925), y llegando hasta la nueva edición de la RAE, donde encontramos a Víctor García de la Concha señalando el “literariamente inoportuno epitafio” (Cervantes 2015b, 289), los cervantistas tienden a sugerir que el epitafio representa un lamentable paso en falso por parte de Cervantes.

Si bien la falta de mérito estético podría ser la justificación para ni siquiera mencionar el epitafio, creo que las razones reales son mucho más profundas. No hay duda de que su presencia en tal coyuntura clave en la novela constituye un molesto obstáculo para toda la empresa hermenéutica que surgió con los Románticos a principios del siglo XIX. Dentro de la aproximación romántica al *Quijote*, tan hábilmente estudiada por nuestro llorado amigo Anthony Close (1977), el final de la novela está marcado típicamente por un aire casi trágico. Representa el colapso del “sueño imposible” de nuestro hidalgo cincuentón, una victoria de lo Real sobre lo Ideal. ¿Por qué insertar esta torpe frivolidad en un momento en que la orquesta en pleno está tocando la triste marcha fúnebre?

Particularmente chocante es la referencia de Sansón a don Quijote como “espantajo” y “coco”. Para los lectores que lo ven como un héroe trágico, raya en la rotunda blasfemia. Empleo el término con plena conciencia dada la fuerte tendencia de la aproximación romántica a ver a nuestro héroe como una especie de Cristo (ver Close, 1977; Ziolkowski).

La pregunta que quisiera plantear hoy es si este grave “paso en falso” por parte de Cervantes es tal cosa o no. Si cualquier obra literaria puede ser considerada un “sistema”, como muchos solventes teóricos observan,<sup>2</sup> ¿no podría el epitafio formar parte de ese sistema?

Mi propia respuesta —como tal vez podrán adivinar— es afirmativa. Como algunos de ustedes saben, ya he elaborado el argumento, con algún detalle, al final de mi estudio titulado *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (1999). Ahí procuro profundizar en la aseveración del gran Mijaíl Bajtín (1987) de que Cervantes pertenece a ese fascinante grupo de autores renacentistas (que también incluye a Rabelais, Shakespeare y Erasmo) cuya obra está permeada por la “lógica” de lo que él llama la “cultura festiva-popular”, cuyo principal ejemplo es el Carnaval. Esta línea de investigación ha sido elaborada por un nutrido grupo de cervantistas, quizá más notablemente por Agustín Redondo. Todos pertenecemos a lo que podría llamarse, siguiendo a Peter Russell (1968), la corriente “funny book” dentro del cervantismo. Compartimos con estos colegas, que incluye al propio Close, la noción de que la obra maestra de Cervantes es, ante todo, una obra diseñada para hacernos reír, si bien a veces no estamos de acuerdo respecto a la naturaleza precisa de la comicidad.

---

<sup>1</sup> Entre las pocas excepciones: Jaime Fernández y Rachel Schmidt. Los dos abordan el tema desde ángulos diferentes del mío, si bien con mucho tino.

<sup>2</sup> Uno de los mejores planteamientos al respecto es el del brillante Jurij Lotman.

Quisiera tomar como mi punto de partida una observación de Russell en un libro publicado dos décadas después de su polémico artículo de 1968. Ahí el distinguido hispanista británico sigue en sus trece respecto a la naturaleza esencialmente cómica de la obra:

When the book is read as Cervantes directs us to read it, everything falls naturally into place and the whole work reads as a coherent, if loosely knit, entity in which language, style, plot, situations and characters are all directed towards a comic purpose. If, from time to time, something that is said, or something that happens, seems to introduce an ambiguous suggestion of melancholy or a reaching out toward the hidden seriousness that usually adheres to laughter, that only enhances and deepens the comedy. It does not turn comedy into tragedy. (102)

Ahora bien, no se preocupen: no proseguiré a amonestar a los que vean una dimensión potencialmente trágica en el final de la obra. No hay nada que yo, ni los otros miembros del séquito “funny book”, podamos hacer para revertir el impacto de dos siglos de la aproximación romántica. Las capas de sedimentación interpretativa que se han acumulado son simplemente demasiado gruesas.

Lo que sí haré, sin embargo, es intentar identificar lo que está sucediendo aquí al final del texto dentro de los parámetros culturales de la época de Cervantes. Dentro de esos parámetros, lo que encontramos, incluyendo el muy mal visto epitafio, cabe *perfectamente* dentro de la lógica global de la obra, la cual es risogénica en su esencia y cuya comicidad está informada, como sugirió Bajtín, en gran medida por la cultura festiva-popular o carnavalesca.

Pero comencemos rastreando la evidencia intra-textual que indica la manera en que la obra está “pidiendo ser leída”, como Russell lo diría. Comenzaré con sólo algunos de los pocos señalizadores más evidentes.

El primero, claro está, es el consejo dado por el “amigo gracioso y bien entendido” en el Prólogo: “Procurad [...] que , leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente [...]” (I, Prólogo, 19).<sup>3</sup> Es decir, un objetivo central de la obra es producir risa, empezando con los que sufren de la “depresión crónica”, como diríamos hoy día (ver Iffland 1999, 41); el segundo indicador, la *auto-identificación* por parte de don Quijote con “Sileno, el ayo del alegre dios de la risa” (o sea, Baco) (I, 15, 180), un tema sobre el cual he escrito por extenso (1998); el tercero, los epitafios burlescos con los cuales se cierra la Primera Parte, compuestos por los juerguistas de la Academia de la Argamasilla (I, 52, 648-53); el cuarto, las palabras de Cide Hamete al iniciar uno de los episodios del palacio de los duques: “Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en esto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa” (II, 44, 1072); quinto, el reproche de Antonio Moreno dirigido a Sansón Carrasco por despachar a don Quijote de vuelta a casa:

¡Oh señor [...] Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega con sus desvaríos? [...] [Y], si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar la misma melancolía. (II, 65, 1269-70)

---

<sup>3</sup> Todas las citas del texto provienen de Cervantes, 2015a. Indicaré la Parte con números romanos y el capítulo con números arábigos.

Finalmente, tenemos el propio epitafio de Sansón, que se describe como uno de los “nuevos epitafios” (II, 74, 1335), haciéndonos recordar, por fuerza, aquellos que aparecen al final de la Primera Parte. Las semejanzas familiares entre el epitafio de Sansón y los anteriores resulta inequívoca —un tema al cual volveré más adelante.

Ahora bien, hay muchos motivos, claro está, por los cuales la gente se ríe, incluyendo a los lectores del *Quijote*. Jamás sugeriría yo que la naturaleza cómica de la obra es, en algún sentido, uniforme; lo que sí diré, en cambio, es que un considerable porcentaje de los momentos cómicos están relacionados, de algún modo u otro, con la “lógica” de la cultura festiva-popular, refractada —eso sí— por la sensibilidad de la ya mencionada generación de escritores renacentistas. No ensayaré lo que argumenté extensamente en *De fiestas*. Para orientar al lector que tal vez no esté familiarizado con el enmarque teórico de Bajtín, sí suministraré un mínimo bosquejo de éste.

La anterior mencionada “lógica” de la cultura carnavalesca está estrechamente conectada con lo que los antropólogos llaman la “inversión simbólica” —a saber, la tendencia a invertir las relaciones jerárquicas de todo tipo, rebajando todo lo exaltado y “serio” a un nivel degradado y levantando todo lo que se considera humilde y bajo. La “lógica” en cuestión se encuentra en forma prístina en el persistente motivo del “mundo al revés” y su rica tradición iconográfica en la que las mujeres se presentan como dominando a los hombres, los campesinos como presidiendo sobre los nobles, etc. La instanciación festiva arquetípica de esta lógica se halla en la Saturnalia romana, en la que el reino de Saturno fue celebrado por el consumo desenfrenado de comida y bebida y por una inversión de la relación de esclavo y amo. Este principio vive aún de forma atenuada en las festividades carnavalescas en muchas partes del mundo.<sup>4</sup>

Otros aspectos de esta “lógica” festiva están vinculados con la organización simbólica del cuerpo. Hablando en términos generales, las partes más “prestigiosas” tienden a estar ubicadas en el plano superior —esto es, nuestra cabeza y rostro, nuestro corazón y pulmones, etc. Las partes menos “prestigiosas” —o si se quiere, más “controvertidas”— suelen estar ubicadas en el plano más bajo —a saber, nuestra barriga e intestinos, nuestros órganos genitales y ano, etc. En suma, esas partes un tanto “sucias” de nuestro cuerpo.

Ahora bien, esa parte del cuerpo, tan asociada con la disolución y expulsión de los materiales que sostienen nuestras fuerzas vitales, también está asociada con la *prolongación* de la vida. Ahí están ubicados nuestros órganos reproductivos, junto con la matriz materna. Bajtín habla de esta naturaleza dual de lo que él denomina el “estrato corporal inferior” y de cómo se relaciona con la “lógica” festiva a la que acabo de aludir. En tantas maneras simbólicas, si bien a veces muy literales, lo que él llama la cultura “oficial” —asociada con ambas la autoridad civil y religiosa— tiende a ser sumergida dentro del estrato corporal inferior donde es humillada y destruida, sí, pero a la vez es insuflada de nueva vida.

Prácticamente todas las celebraciones carnavalescas incluyen el nombramiento de algún monarca, revestido lúdicamente con gran autoridad. Después de varios días de hedonismo desenfrenado, el Rey de Carnaval es destronado de manera risiblemente humillante. En algunas variantes, el monarca es una efigie hecha de paja u otras sustancias humildes, y su caída normalmente significa la “muerte” por incineración u otros medios (ver Bajtín 178; Caro Baroja 108-29; Casas Gaspar 199-223). Aquella “muerte” simbólica nunca resulta ser permanente, sin embargo, ya que al año siguiente el Rey aparece nuevamente, solo para morir de nuevo, en un ciclo sin fin.

Ahora es el momento para hablar, por supuesto, de Sancho *Panza*. El mismo Bajtín señala que don Quijote y Sancho, la figura alta y flaca y la bajita y gorda, son emblemáticos de la “lógica” carnavalesca que he tratado de esbozar muy brevemente aquí. La tendencia de don

---

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, los Carnavales de Brasil donde los habitantes de las favelas bajan disfrazados de reyes y de reinas y los ricos a menudo “se rebajan” llevando disfraces más asociados con los sectores más humildes.

Quijote de imaginarse como un futuro rey, su adhesión a aspectos cruciales de la ética guerrera de la aristocracia, etc. —todos se estrellan contra la “panzedumbre” de Sancho. Esto es, su amor por la comida y la bebida por encima de todo, su disposición a defecar justo debajo de las narices de su amo cuando éste está a punto de meterse en una aventura peligrosa (I, 20, 235-37), etc, encarnan casi literalmente esa tendencia del estrato corporal inferior a “re-pensar” todo lo exaltado y serio (Bajtín 26; Iffland 1999, 121-133).

Ahora bien, Bajtín prosigue a caracterizar la “naturaleza compleja” de la risa provocada por todas las operaciones típicas del Carnaval en los siguientes términos:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular [...] es inherente a la naturaleza misma del carnaval; *todos ríen*, la risa es general; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y [toda] la gente [...], el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente; alegre y lleno de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (17)

Bajtín prosigue a aclarar que no está sugiriendo que la risa generada por las prácticas carnavalescas sea idéntica a aquella generada por la palabra escrita. Un texto literario es una cosa; un pasacalles callejero es otra. Pero lo que él llama la “risa renacentista”, asociada con el antes mencionado grupo de escritores, es una que bebe hondamente de la fuente de la risa carnavalesca. Bajtín describe la actitud renacentista hacia la risa en los siguientes términos:

La risa parece un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (65)

Bajtín argumentaría que es precisamente la clase de risa que surgiría de una lectura del *Quijote*. Para él, el *Quijote* es un “funny book”, y simultáneamente profundo, lleno de verdad humana. Quizá no podamos reírnos de la obra en exactamente la misma manera como los lectores aún inmersos en la auténtica cultura carnavalesca se hubieran reído, pero presumiblemente queda lo suficiente de esa sensibilidad para que podamos al menos compartir con ellos la esencia cómica de la obra.

Si el nexo con la matriz carnavalesca está simplemente soñado por una banda de posmodernistas bajtinianos, como ha sugerido un sector del cervantismo (ver Close 2000, 11-12), tenemos que preguntarnos por qué don Quijote y Sancho entraron a la cultura festiva-popular tan instantáneamente. Francisco López Estrada, sobrio filólogo solventísimo, afirma lo siguiente:

Resulta como si las criaturas de Cervantes hubiesen tenido una preexistencia en la vida de la época y que su presentación literaria fuese un reconocimiento. [...] Es evidente que el caballero, Sancho y Dulcinea aparecen en las Fiestas por el éxito del libro, pero esta aparición se vio favorecida por la peculiar condición de estos personajes, que fueron muy pronto asimilados por la vorágine lúdica que desencadenan las Fiestas. (319)

López Estrada culmina su argumento en los siguientes términos: “Cervantes ofrecía la creación de un personaje más propio de las máscaras burlescas; y por eso él no pudo sentirse defraudado si la gente se reíría con su libro lo mismo que lo hacía en el desfile de máscaras” (324).

Resulta fácil entender por qué los lectores y críticos empapados de la tradición romántica del *Quijote* tal vez sean inmunes al tipo de risa evocado por Bajtín y otros. Aunque reconocen la comicidad de la obra, siempre suelen señalar la dimensión agridulce que la marca. La razón, en parte, es que don Quijote *se muere* al final, y lo hace habiendo renunciado su “sueño imposible”. Está claro, según estos lectores, que la obra entera ha sido diseñada desde el principio para alcanzar este final sombrío, como afirmó Borges.

El lector que conoce mi libro recordará que ésta es una premisa que rechazo rotundamente. Arguyo ahí que dada la lógica carnavalesca que permea la obra por completo, con su continua serie de muertes y resurrecciones del Rey de Carnaval, no hay ninguna razón imperiosa que *exija* que don Quijote se muera. Recuérdese que esta novela pertenece al nutrido conjunto de géneros de la ficción de la época —los libros de caballerías, las novelas pastoriles, la picaresca— que permitían, e incluso *alentaban*, la práctica de las continuaciones.

Y aquí llegamos al “factor Avellaneda”: el horrible impacto producido en el pobre Cervantes cuando se entera de la aparición de la Segunda Parte apócrifa en 1614. Como todos sabemos, Avellaneda termina recluyendo a su “falso” don Quijote en el famoso manicomio de Toledo. Según el narrador, existe una tradición oral que indica que con el tiempo don Quijote fue soltado y que se lanzó a una nueva serie de aventuras (ver Avellaneda 394). En otras palabras, otra caricatura grotesca del don Quijote “auténtico” era algo que podría darse.

Para cortar el paso a esta eventualidad pesadillesca, Cervantes decide tomar medidas drásticas. Don Quijote debe morir, pero la muerte no es —repito— parte de un “plan maestro”. Cervantes sí tiene un plan, pero es uno que puede modificar en cualquier momento (una de las ventajas, por cierto, de la estructura episódica). Esto se demuestra, por ejemplo, cuando don Quijote abruptamente decide ir a Barcelona tras haberse enterado de la participación del protagonista apócrifo en los torneos de Zaragoza (II, 59, 1217-18). ¿Quién puede saber si los episodios de Barcelona, incluyendo su derrota en la playa, formaban parte del plan original de Cervantes?

Mi punto es que la naturaleza intrínseca de esta obra no es tal que Cervantes se sintiera obligado a hacer algo muy planificado de antemano con sus dos protagonistas. Esta es una obra que se desarrolla “sobre la marcha”. Su lógica inherente permite bastante improvisación —tal como encontramos en el jazz, el flamenco, y muchos otros géneros musicales. Cervantes improvisa sobre el cambio de acordes, por así decir, como un solista de jazz.

Esta lectura “Avellaneda-céntrica”, por así decir, se basa sencillamente en lo que encontramos en la última página de la obra. Como le dice Cide Hamete a su pluma,

Si acaso llegas a conocerle [a Avellaneda], [advértele] que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva [...]. (II, 74, 1337)

Don Quijote *tiene que morir*, y podrirse en la tumba, específicamente para evitar aún más degradación en las manos del “autor fingido”.

Aquí debemos volver a toda la cuestión de la “segunda muerte” de don Quijote. Recordemos cómo termina la Primera Parte. Con los epitafios que aparecen ahí (I, 52, 648-53), Cervantes coloca una especie de “punto final” a la obra. Creo que se puede decir sin miedo de equivocarse que nuestro autor no sabía si realmente escribiría una Segunda Parte. Si la Segunda Parte nunca se hubiese escrito, Cervantes por lo menos tendría una especie de “cierre” para su obra (don Quijote se muere, en efecto, como todos los seres mortales...).

Pero luego está todo el asunto de la famosa caja de plomo en la que, se dice, tenemos la continuación escrita en muy deteriorados pergaminos que deben ser entregados a la jovialísima



Academia de Argamasilla para ser descifrados (I, 52, 653). Así que tal vez, solo tal vez, tendremos una nueva serie de aventuras.

Como todos los que han leído los epitafios saben, son atroces ejercicios burlescos de “mala poesía”, con poca, quizá ninguna, reverencia por don Quijote.<sup>5</sup> Cuando Cervantes evoca la muerte de su protagonista, lo hace de una manera diseñada para *provocar risa*. Si nunca hubiera encontrado el tiempo para redactar la Segunda Parte, la desaparición de su héroe ya habría sido puesta en escena de modo cómico y así la recordaríamos.

Pero diez años más tarde, sí encontramos una continuación. La lógica de un enorme número de aventuras de la Segunda Parte es la misma de Primera, como he intentado demostrar en *De fiestas* (403-37): risibles coronaciones y destronamientos, en una ininterrumpida sucesión. En verdad no tenemos ninguna idea de cuándo, exactamente, Cervantes se enteró de la obra de Avellaneda, pero he argumentado que la “respuesta” de Cervantes comienza incluso antes de escuchar la desagradable noticia —esto es, cuando simplemente hace arrancar de nuevo el motor de Carnaval desde el comienzo de la Segunda Parte (1999, 403-37).

Siendo así las cosas, nada me indica que Cervantes hubiera terminado su obra con la muerte “biológica” de su héroe si Avellaneda no hubiera realizado su horrendo sabotaje. A la luz de ese sabotaje, sin embargo, nuevas calibraciones eran la orden del día. Como ya señalé, ahora don Quijote sí debe morir, pero al “matarlo”, Cervantes hace caber la muerte dentro de la estructura de sus “cambios de acordes” sobre los cuales ha estado improvisando durante las mil páginas anteriores. Nuestro autor logra, como siempre, “estar en la misa y en la procesión”.

¿Qué quiero decir con esto exactamente? Hay muchos elementos en el final que nos impiden sacar los pañuelos. Por ejemplo, la alegre ligereza del círculo más cercano a don Quijote: “Andaba la casa alborotada, pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto” (II, 74, 1334). Ningún patetismo aquí. Más bien, “el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza”, como dice Sancho en un momento (I, 19, 225).<sup>6</sup>

Cide Hamete ni siquiera está dispuesto a registrar el conjunto de “nuevos epitafios” (I, 74, 1335). La frase le recuerda al lector atento el *primer* conjunto de epitafios en toda su jocosa irreverencia. La única excepción a la severa selección realizada por Cide Hamete es el epitafio de Sansón. Y aquí debemos mirar no sólo el contenido de este poema, sino también a su autor.

Recordemos cómo Cide Hamete describe a este personaje: “Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas...”

---

<sup>5</sup> Ver, verbigracia, algunos versos salidas de la pluma de Monicongo: “El calvatrueno que adornó a la Mancha/de más despojos que Jasón de Creta;/el juicio que tuvo la veleta/aguda donde fuera mejor ancha” (I, 52, 648); y estos de la de Cachidiablo: “Aquí yace el caballero/bien molido y malandante/a quien llevó Rocinante/por uno y otro sendero” (I, 52, 652). (Recordemos que Monicongo es el “nombre del soberano y los súbditos del Reino Congo” [I, 52, 648, nota 51]; Cachidiablo remite al “dominguillo, loco de fiesta”; figura burlesca, ridículamente vestida, que hacía reír en las procesiones, en la corte o en las representaciones teatrales” [I, 52, 652]).

<sup>6</sup> No nos olvidemos del hecho que el testamento que deja Alonso Quijano también tiene vínculos con la muerte risible de los Reyes de Carnaval y figuras allegadas. Caro Baroja señala que la lectura del testamento del monarca formaba parte de las ceremonias burlescas que precedían su ejecución y entierro (116-17). El testamento de Alonso Quijano no carece de elementos un tanto ridículos, por ejemplo, cuando dice que “si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece” (II, 74, 1332) —lo cual parece que está más loco ahora que está curado (o “curado”) que cuando aún era don Quijote de la Mancha. Asimismo, la manda que afirma que “si Antonia Quijana mi sobrina quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías; y en caso que se averiguare que lo sabe y, con todo eso, mi sobrina quisiere casarse con él y se casare, pierda todo lo que he mandado, lo cual puedan mis albaceas distribuir en obras pías a su voluntad” (II, 74, 1334). Esta manda cierra, en efecto, cualquier posibilidad de casarse para Antonia Quijana (a menos que no quiera heredar nada...).

(II, 3, 705). El Sansón bíblico, recordemos, era el forzado héroe de las tribus de Israel que derrumbó el templo sobre las cabezas de los filisteos como su gran gesto final. Aplicar este nombre a nuestro canijo bachiller salmantino es un gesto burlón por parte de Cide Hamete.

Tómese en cuenta que Sansón es el individuo responsable por la vuelta de don Quijote a su aldea. Como indica el texto, esa estrategia fue desarrollada, sin embargo, por el cura Pero Pérez.<sup>7</sup> Como demostré hace años (1996), Pero Pérez es un personaje que sale —sí, una vez más— de la matriz de la cultura festiva-popular, empezando con su nombre (que se refiere, entre otras cosas, a una clase de morcilla consumida durante Carnaval) (ver Iffland 1996). Sí, representa la Iglesia y todo el proyecto colectivo ideado para curar a don Quijote. Pero cuando lo anda realizando, se divierte muchísimo, comenzando con un breve experimento con el travestismo (I, 27, 327-28). Cuando le pasa la batuta a Sansón, también lo hace de un modo lleno de elementos carnalescos, incluyendo los disfraces empleados.<sup>8</sup> En resumidas cuentas, los dos personajes asociados con la Iglesia (no se nos olvide que Sansón ha recibido órdenes menores)<sup>9</sup> andan restaurando la cordura de don Quijote mediante una estrategia llena de espíritu lúdico y festiva. De hecho, cuando don Quijote flota su “Plan B” —esto es, su proyecto pastoril— estos dos saltan a bordo inmediatamente (ver II, 73, 1325-27).

Pues bien, Sansón no solo cura a don Quijote: también acaba con él. Recordemos que los médicos diagnostican la cada vez más débil condición de nuestro héroe como un caso de melancolía. La melancolía, como ya se señaló, no era solo la “tristeza” en el sentido moderno; más bien, se consideraba una grave *enfermedad mental*. La melancolía es lo que arrastra a don Quijote hacia su muerte temprana.<sup>10</sup>

Sansón es responsable por el arranque de la melancolía. Él es quien derrota a don Quijote en Barcelona y quien le exige quedarse en su aldea por un año. En dos palabras, inmovilizando a don Quijote —quien se define como caballero *andante*, justamente— Sansón lo “mata”.

Y aquí llegamos al *apellido* de Sansón. Si no me equivoco, el autor de estas líneas puede haber sido el primer estudioso en señalar que “carrasco” significa ‘verdugo’ en portugués (1999, 549). Acordémonos del hecho que Cervantes pasó tiempo en Lisboa. Podemos suponer, creo, que Cervantes a lo mejor estaba familiarizado con *Os Lusíadas* como mínimo.<sup>11</sup> ¿Es solo una

---

<sup>7</sup> “El designio que tuvo Sansón para persuadirle a que otra vez saliese fue hacer lo que adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien él antes lo había comunicado” (II, 7, 747).

<sup>8</sup> Me refiero, entre otras cosas, a todo el montaje del Caballero de los Espejos. El disfraz de Sansón se describe en estos términos: “Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela al parecer de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas ...” (II, 14, 808). Un inconfundible aire festivo rodea este llamativo disfraz (en efecto, se parece mucho al disfraz utilizado por uno de los actores que van a representar *Las Cortes de la Muerte*, justo unos capítulos antes: “Venía también un caballero armado de punta en blanco, escepto que no traía morrión ni celeda, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores” (II, 11, 778). El disfraz de Tomé Cecial, su escudero, se describe así: “Mas apenas dio lugar la claridad del día par aver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que en viéndole Sancho comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía...” (II, XIV, 807). Resulta ser “unas narices de pasta y barniz, de mascara, de la manifiatura que quedan delineadas” (II, 14, 812). En efecto, hay una infinidad de máscaras narigudas asociadas con las festividades populares, incluyendo el Carnaval, hasta el día de hoy.

<sup>9</sup> “Deme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras...” (II, 3, 705).

<sup>10</sup> Aquí viene a cuenta el siguiente comentario de Sancho: “La mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía” (1102).

<sup>11</sup> Recordemos, a propósito, que una de las pastoras de la “fingida Arcadia” cuenta que para el festejo campestre a punto de comenzar, “traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa” (II, 58, 1203).

coincidencia que le haya dado este apellido al hombre responsable por hundir a don Quijote en la depresión que termina con su vida? Pero incluso si es pura coincidencia, ese apellido termina formando parte del *sistema literario* de la obra, y por fuerza, desempeña un papel en éste.

Sugerí brevemente en *De fiestas* (566-67) que lo que parecería apuntalar la manera en que el final de esta novela está estructurada puede relacionarse con un conjunto de mitos, y de prácticas rituales relacionadas a éstos, en el que encontramos a los elementos juveniles de la sociedad (guerreros, originalmente) “eliminando” a los ancianos que están asociados, simbólicamente, con la vegetación desvaneciente que se debe suprimir del todo para dar lugar al crecimiento de la nueva. Es un complejo mítico-ritual que está vinculado con la cultura carnavalesca en que el risible “rey” también es ejecutado para dar lugar a la regeneración. Hay algunos indicios que todo esto puede estar conectado con la eutanasia propiamente dicha, y que es practicada hoy por pueblos que aún están viviendo dentro parámetros esencialmente neolíticos (ver Diamond 2012) Las prácticas puramente rituales que descienden de la versión literal a menudo tienen una dimensión lúdica, con los guerreros jóvenes funcionando como figuras payasescas mientras simbólicamente “acaban con” los viejos.

La derrota de don Quijote, el caballero andante flaco y machucho montado encima del esquelético Rocinante, a manos del “perpetuo trastulo y regocijador de los patios salmaticenses” (II, 7, 745) montado encima de un potente corcel blanco, parecería ser una reelaboración del mito básico y de la práctica que lo acompaña.

Don Quijote ha estado operando a través de la novela, recordemos nuevamente, como una especie de monarca carnavalesco. Esta última “muerte” última parecería ser justo otro ejemplo del mismo fenómeno. Pero esta vez, el rey muere de verdad, previniendo que “se repita la función”, ¿no?

Volvamos, sin embargo, al epitafio compuesto por Sansón el “Verdugo”. Dos términos claves que aparecen son los que aparecen en el título de este ensayo: “Tuvo a todo el mundo en poco./fue el espantajo y el coco/del mundo, en tal coyuntura/que acreditó su ventura,/morir cuerdo y vivir loco” (II, 74, 1336). Las caracterizaciones de nuestro héroe como “espantajo” y “coco” son, tal vez, el elemento que levanta más ampollas entre los adeptos de la aproximación romántica. Se supone que estamos lagrimeando mientras nuestro héroe hecho a imagen de Cristo acaba de expirarse, y aquí lo encontramos tratado con completa grosería.

Los cervantistas no han destacado suficientemente, en mi opinión, la llamativa semejanza familiar entre el epitafio de Sansón y los de Cachidiablo & Cía. Hasta cierto punto parecería tener sentido ver a Sansón, mínimamente, como un miembro honorario de la Academia. Ayuda a redondear el tono risible para la defunción de don Quijote que fue establecido al final de la Primera Parte. Sí, Cervantes está poniéndole fin a su protagonista, pero parecería que no ha modificado su concepción básica para nada. Recuérdese: nuestro autor tenía una fórmula ganadora en lo que escribió en la Primera Parte. ¿Por qué la echaría por la borda a estas alturas del partido?

Covarrubias define “espantajo” como “El trapo o figura de trapos que ponen en los árboles para espantar los pájaros [...]” (551). *Autoridades* dice esencialmente lo mismo, pero luego añade un detalle potencialmente relevante: “Por allusion, se llama el que hace visages ridículos para assombrar y espantar [...]” (II, 591). Por motivos que explicaré más adelante, notemos que los espantajos rutinariamente se colocaban *en los árboles*, no en medio del campo de cultivo.

“Coco”, a su vez, es definido por Covarrubias en estos términos: “En lenguaje de los niños vale figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro [...]” (330). *Autoridades* lo define así: “Figura espantosa y fea, ò gesto semejante al de la mona, que se hace para espantar, y contener à los niños” (I, 392). Ambos términos que Sansón utiliza en su epitafio se vinculan directamente con el andamiaje carnavalesco de la obra entera.

En incontables variantes del monarca de Carnaval, se trata, recordemos, de una risible figura *hecha de paja* que es colocada *en un lugar elevado* durante su reino, al final del cual típicamente se le pega fuego (para diversos ejemplos, ver Caro Baroja 114-22; 148). Pero esa figura —ya lo subrayé— aparece nuevamente, solo para morir otra vez y para reaparecer otra vez, en un ciclo festivo interminable. El “coco”, a su vez, está conectada con un surtido enorme de figuras “aterradoras” —demonios, etc.— que son un elemento *sine qua non* de los pasacalles carnavalescos. Con sus gestos alocados, látigos, etc., corren tras la muchedumbre, provocando risa y “miedo” simultáneamente.<sup>12</sup> Nos han de venir a la memoria todas las payasadas semejantes que el mismo don Quijote comete.

Mi argumento aquí es que estas dos maneras en que Sansón caracteriza a don Quijote contribuyen a mantener el pulso de Carnaval incluso cuando al mismo tiempo a nuestro héroe se le declara *oficialmente* muerto. ¿Pero “extraoficialmente”...?

Examinemos los últimos versos del epitafio: Yace aquí el hidalgo fuerte/que a tanto extremo llegó/de valiente, que se advierte/que la muerte no triunfó/de su vida con su muerte” (II, 74, 1336). Según Sansón, a causa de su valor, ¡don Quijote vive!

Nótese que el texto dice que don Quijote “dio su espíritu” (II, 74, 1335). Dentro de la tradición judeo-cristiana, el cuerpo se incorpora a la tierra pero el espíritu asciende. Aquí, también, tenemos el doble movimiento que impregna el Carnaval: el humillante movimiento hacia la tierra, seguido por la regeneración. Todo esto se presenta típicamente como un “momento solemne”. Mas aquí, al contrario, la solemnidad está siendo sistemáticamente socavada.

Socavada, ¿o algo totalmente opuesto? Hay mucho que está sucediendo aquí que se conecta con mitos inmemoriales y prácticas que asocian la risa con la creación, muerte y renacimiento. Vladimir Propp, el gran folclorista ruso, ha escrito brillantemente sobre este fenómeno, señalando justamente lo difícil que es para nosotros comprender la dinámica de la risa perteneciente a épocas anteriores de la historia humana. La risa, como todo lo demás, evoluciona (94).

Entre los muchos fenómenos que el folclorista ruso estudia es la manera en que la risa típicamente está prohibida en el mundo de los muertos. Sólo los vivos se ríen, y si acaso visitas el inframundo estando todavía vivo, ¡ay de ti si sueltas siquiera una risita! Como Propp observa: “La muerte se experimenta como la vida con el signo contrario. Los vivos ven, hablan, bostezan, duermen se ríen. Los muertos, no” (101). La lógica de este sistema tiene ramificaciones incluso más extensas: “Si con la entrada en el reino de la muerte se interrumpe y se prohíbe todo género de risa, el ingreso en la vida, por el contrario, va acompañada de la risa” (102). Aquí topamos con otro punto particularmente importante: “La idea va aún más allá: a la risa se le atribuye la facultad no sólo de acompañar, sino también de suscitar la vida” (102). Propp detalla una amplia gama de mitos en que la creación es producto de una carcajada divina (108-09). Relacionado con esta noción encontramos otra muy semejante: la risa como medio *para resucitar a los muertos*.

El término “risa sardónica” tiene su origen en los sardos antiguos quienes practicaban eutanasia ritual. Mientras eliminaban a los ancianos, los que llevaban a cabo los actos mortíferos se reían (109-10). Hoy día la “risa sardónica” se asocia con la malevolencia, pero en su origen, facilitaba el renacimiento de aquellos que llegaban a su fin. La risa era, en efecto, uno de los factores que *causaban* el renacimiento. Propp y otros han establecido el nexo entre esta práctica antigua y las *buffone*, esto es, las mujeres que, hasta tiempos relativamente recientes, estaban presentes en los entierros en Cerdeña y cuya función era provocar la risa entre los asistentes (110).

---

<sup>12</sup> Un ejemplo de este personaje festivo se encuentra en el propio episodio de *Las Cortes de la Muerte*, donde aparece un “bojiganga” o “moharracho” (II, 11, 779), luego denominado el “demonio bailador de las vejigas” (II, 11, 780), que provoca la caída de don Quijote de su montura.

Algo parecido ocurría en muchos de los ritos asociados con las prácticas cazadoras en las llamadas “sociedades primitivas”: después de capturar y de matar la presa, los cazadores realizan formas de la risa ritual. Según Propp, esto era para garantizar el nacimiento de más animales que podrán ser cazados en el futuro (111-13).

No podemos sino recordar que Sansón “da caza” a don Quijote y, en efecto, lo “mata”. Habiéndolo hecho, empero, escribe un epitafio gracioso que se conecta con los que se encuentran al final de la Primera Parte. ¿No se trata de otro ejemplo de la misma dinámica simbólica a cierto nivel?

No nos olvidemos de los párrafos finales del libro. Cide Hamete nos ha advertido que todo lo vinculado con don Quijote debe hacernos reír. Cuando el autor arábigo agarra el micrófono inmediatamente después del epitafio de Sansón, podríamos esperar un reajuste del tono “inapropiado” adoptado en este último.

Claro está, esto no sucede ya que Cide Hamete empieza a *hablar con su pluma* (¡!), un objeto inanimado, sugiriendo que rechaza a los “presuntuosos y malandrines historiadores” (II, 74, 1336) que tal vez intenten escribir más aventuras de don Quijote. Pero su grave advertencia comienza con “Tate, tate, folloncicos” (II, 74, 1336), versos que la infunden con un palpable aire socarrón.

En las últimas líneas de la obra, don Quijote/Alonso Quijano topa directamente con Cide Hamete, quien específicamente enfatiza su papel en la génesis de nuestro protagonista. Si bien Cide Hamete se ha definido en gran medida como el *historiador* de las hazañas de don Quijote,<sup>13</sup> de repente señala que “no ha sido otro mi deseo que 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” (II, 74, 1337). *En ningún momento* anterior ha identificado Cide Hamete éste como su objetivo antes de esta coyuntura. Quien sí lo ha declarado como su meta es Miguel de Cervantes.<sup>14</sup> Aquí es donde parecería darse una fusión final entre Cervantes y Cide Hamete. De hecho, *Cervantes ha sido Cide Hamete todo el tiempo*. Este Cide Hamete/Cervantes proclama aquí un conjunto de objetivos *literarios* —un concertado intento para deshacerse de un género que debiera haber desaparecido hace mucho tiempo (tema al que volveremos muy pronto).

En este momento final de la obra, don Quijote se encuentra, cara a cara, no sólo con Cide Hamete sino con su auténtico “Hacedor”: Miguel de Cervantes. Confronta su condición como *ser ficticio*. Un ser ficticio nunca muere de verdad, desde luego, ya que, para comenzar, *nunca estaba vivo* —esto es, en el sentido biológico del término—. De ahí el hecho que Cervantes no tiene ningún problema al darle un cariz cómico a la “tragedia” final de la muerte de don Quijote. Derramar lágrimas sobre un producto de la imaginación de un escritor de ficción es, pues, un tanto absurdo. Guarden sus lágrimas para tragedias reales, damas y caballeros, no para un ente hecho sólo de palabras.

Ahora bien, como lectores, sabemos que los personajes literarios sí producen “emociones auténticas”; habitan nuestro mundo interior, como si estuvieran vivos. ¿Entonces por qué no podemos proseguir a moquear un poco cuando don Quijote pasa a mejor vida? ¿No hemos visto todas las versiones cinematográficas que nos sacan lágrimas? Pero todas estas versiones cinematográficas incluyen toda una puesta en escena que facilita la salida de esas

---

<sup>13</sup> Ver, por ejemplo, “*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (I, 9, 118)

<sup>14</sup> “Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías [...]” (I, Prólogo, 19); “En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco” (I, Prólogo, 19). Son palabras, claro está, del “amigo [...] gracioso y bien entendido” (I, Prólogo, 11), pero Cervantes (o “Cervantes”) no las refuta; más bien lo contrario: “Con el silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo [...]” (I, Prólogo, 19).

lágrimas. Como simples lectores atentos, o como lectores a quienes se les paga por leer (como lo somos los profesores de literatura), estamos obligados, al menos inicialmente, a atenernos a lo que está presente en el texto propiamente dicho, y no hay tales postes indicadores apuntando en la dirección del patetismo. Completamente lo opuesto.

Para ir finalizando, nos incumbe señalar que dentro del *ethos* pos-romántico, existe una considerable resistencia al hecho de que don Quijote se muere al final, tras su renuncia de la caballería andante. Cuarenta años de enseñanza de la obra me han mostrado lo mucho que los estudiantes tienden a sentirse traicionados. La noción de un relato admonitorio sobre la necesidad de abandonar el “sueño imposible” es anatema para ellos. Y muchos lectores más añosos también tienden a incomodarse con el final. En efecto, no sólo Avellaneda rechaza la idea de un protagonista claudicante y mortal: tenemos, por ejemplo, dos traductores del siglo XVII que se niegan a dejar que el héroe se muera.<sup>15</sup> Más recientemente, vemos una tendencia de esquivar toda la cuestión de la muerte de don Quijote —por ejemplo, en las versiones teatrales de activistas comunitarias en el Brasil estudiadas por Rogelio Miñana (2016).

Luego están los ejemplos de otro impulso similar: el Sancho Panza de Unamuno que aparece en *Vida de don Quijote y Sancho* (1914) continúa la misión de su amo. En su reciente novela *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014), Andrés Trapiello narra cómo Sancho prosigue sus aventuras (en el Nuevo Mundo, ni más ni menos), junto con Sansón Carrasco y Antonia, ¡la sobrina de don Quijote! Hay versiones filmicas en las que “la lucha continúa”, no mediante don Quijote o Sancho, sino Aldonza Lorenzo/Dulcinea, esto es, como queda representada ésta por una despampanante Sophia Loren en *El hombre de la Mancha* (1972).

En suma, existe un subconjunto de lectores que rechazan un don Quijote que se muere. La conclusión de mi propio análisis del final indicaría que sus intuiciones no están tan equivocadas.

Corriendo el riesgo de perder los estribos, incluso sugeriría yo que la “resurrección” de don Quijote generada por la risa es también manifestada en el enorme volumen de imaginaria asociada con él —esa gigantesca “icono-esfera” que he analizado en un ensayo (2007) que se centra en las centenares de ilustraciones gráficas de la obra, los cuadros, las esculturas, la artesanía popular, las versiones cinematográficas, las baratijas turísticas, las etiquetas comerciales, etc., etc. Don Quijote pervive de modo vigoroso en la omnipresente “nube” de imágenes que nos rodea.

Y pervive, de modo atronador, añadiría, gracias al género que nació con él: un género también conectado con su muerte de manera un tanto curiosa. Recordemos, de nuevo, que el Prólogo de la Primera Parte anuncia la destrucción de los libros de caballerías como un objetivo mayor de la obra a continuación (ver la nota 14). Como ya hemos notado, en las últimas líneas de la obra, Cide Hamete/Cervantes proclama orgullosamente: ¡Misión cumplida!

Aunque el *Quijote* no haya terminado finalmente con los libros de caballerías, lo que sí es cierto es que su modo de escribir ficción sí plantó semillas para la famosa “novela moderna” —el género literario dominante hasta nuestros días. Para que apareciera este género, era, en efecto, necesario “ordenar la casa” —esto es, guardar los *romances* (caballerescos, pastoriles, bizantinos) en la “trastero” de la historia literaria. Así, pues, el final del *Quijote* parecería evocar (si bien oblicuamente) este proceso histórico de un modo acorde con algunos de los temas que hemos abordado en este ensayo. Cervantes acaba con los libros de caballerías mediante la risa, pero es esta risa *género-cida* que engendra nueva vida, por así decir. Riéndose del “espantajo” y del “coco” en el momento de la muerte de don Quijote, Sansón parecería propiciar el brote de todo un género nuevo.

---

<sup>15</sup> Para datos sobre las traducciones al francés (1678) y al alemán (1682), ver Cherchi, 30.

## Obras citadas

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Borges, Jorge Luis. “Análisis del último capítulo del Quijote”. *RUBA* (5ª época) 1 (1956): 29-36.
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus, 1979.
- Casas Gaspar, Enrique. *Ritos agrarios: folklore campesino español*. Madrid: Escelicer, 1950.
- Cervantes, Miguel de. Diego Clemencín ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Valencia: Editorial Alfredo Ortells, 1986. Vol. IV.
- . Francisco Rico et al. eds. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2015. 2 vols.
- Cherchi, Paolo. *Capitoli di critica cervantina*. Roma: Bulzoni, 1977.
- Close, Anthony. *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *The Romantic Approach to “Don Quixote”: A Critical History of the Romantic Tradition in “Quixote” Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- Diamond, Jared. *The World Until Yesterday: What We Can Learn from Traditional Societies*. Nueva York: Viking Press, 2012.
- Diccionario de Autoridades*. Ed. facs. Madrid: Real Academia Española/Editorial Gredos, 1969. 3 vols..
- Fernández, Jaime, S. J. “La verdad del epitafio para la tumba de don Quijote.” En Chul Park ed. *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl: Universidad de Hankuk, 2005. 463-74.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. Luis Gómez Canseco ed. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Hiller, Arthur. *Man of La Mancha*. Guión de Dale Wasserman. 1972.
- Iffland, James. “La raíz festiva del cura Pero Pérez”. En Giuseppe Grilli ed. *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantes*. Nápoles: Istituto Universitario Orientales, 1996. 353-62.
- . “Don Quijote como Sileno: ¿una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?” *Anales cervantinos* 34 (1998): 135-44.
- . *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid/Pamplona/Frankfurt: Editorial Iberoamericana/Universidad de Navarra/Vervuert, 1999.
- . “Seeing is Believing: “The Rhetoric of Graphic Illustration in the History of *Don Quijote*.” *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America* 27 (2007 [2008]): 95-160.
- López Estrada, Francisco. “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del *Quijote*)”. *Bulletin Hispanique* 84 (1982): 291-327.
- Lotman, Jurij. Gail Lenhoff y Ronald Vroon trad. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan/Department of Slavic Languages and Literatures, 1977.
- Miñana, Rogelio. “Don Quijote de las Américas: Activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo.” En Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedeo y James Iffland eds. *El Quijote desde América (Segunda Parte)*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016. 227-40.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el “Quijote”: Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1998.
- Russell, Peter. “*Don Quixote* as a Funny Book.” *Modern Language Review* 64 (1968): 312-26.

- . *Cervantes*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- . Schmidt, Rachel. "The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*." *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America* 20 (2000): 101-126.
- Trapiello, Andrés. *El final de Sancho Panza y otras suertes*. Barcelona: Planeta, 2014.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Madrid: Renacimiento, 1914.
- Ziolkowski, Eric. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park: Penn State Press, 1991.



\*\*\*\*\*

Mercedes Alcalá-Galán, **Cartografías imaginarias en *Don Quijote***

**Resumen:** En el *Quijote* la narración se torna en una superficie en la que se inscribe una geografía desestabilizadora y abierta al abismo ontológico, y la visión del espacio se desvirtúa en un juego de distorsiones, incongruencias deliberadas, ruptura de la escala, mezclas imposibles entre lo real y fantástico y anulación de toda lógica geográfica. La representación del espacio se articula desde una poética de la incoherencia con la que Cervantes comunica una inestabilidad del sentido profundamente arraigada en el proyecto literario del *Quijote*.

**Abstract:** In *Don Quixote* the narration becomes a surface on which is inscribed a destabilizing geography open to an ontological abysm, and the notion of space is twisted in a play of distortions, deliberate incongruencies, the warping of scale, the impossible merging of the real and the fantastic and the annulment of all geographical logic. The representation of space is articulated from a poetics of incoherence through which Cervantes communicates an instability of meaning profoundly rooted in the literary project of *Don Quixote*.

**Palabras clave:** Cartografía, poética de la incoherencia, inestabilidad de sentido, imperio, desarrollo científico.

**Keywords:** Cartography, poetics of incoherence, instability of meaning, empire, scientific Development.

Patrizia Botta, **Italia entre las páginas del *Quijote*, II**

**Resumen:** Estas páginas se centran en las menciones de Italia en la Segunda Parte del *Quijote*, precedidas por un apartado sobre la vida de Cervantes en Italia y por otro sobre los recuerdos italianos en sus *Obras Menores* y asimismo en la Primera Parte del *Quijote*. Se concluye que la presencia de Italia se intensifica en el *Quijote* de 1615 y presenta modalidades nuevas (refranes, bilingüismo, etc.).

**Abstract:** This article analyzes the mentions of Italy in the Second Part of *Don Quixote*, and it also deals with the period of Cervantes' life spent in Italy, and the presence of Italian memories in his minor works and in the First Part of *Don Quixote*. It concludes that the presence of Italy is especially strong in the 1615 *Quixote* and it is expressed in new ways (proverbs, bilingualism, etc.).

**Palabras clave:** Segunda Parte del *Quijote*, Italia, Cervantes en Italia, bilingüismo, refranero.

**Keywords:** Second Part of *Don Quixote*, Italy, Cervantes in Italy, bilingualism, refranero.

Ruth Fine, **En torno a la narración paradójica o las paradojas de la conversión en el *Quijote* de 1615: los casos del morisco Ricote y de Alonso Quijano, el Bueno**

**Resumen:** El presente trabajo se centra en el tratamiento de la conversión religiosa en el *Quijote* de 1615 a partir del análisis de dos pasajes de la novela que difieren significativamente en su abordaje de la conversión. El primero es el del encuentro del morisco Ricote con su vecino y amigo Sancho Panza (*Quijote* II, 54); el segundo es el capítulo de clausura de la novela, en el que se narra el buen morir del protagonista como cristiano observante y piadoso (*Quijote* II, 74). Postulo que ambas representaciones de la conversión ofrecen ejemplos de lo que se ha dado en llamar "narración paradójica." A su vez, el contraste irónico que distancia una representación respecto de la otra constituye un llamado a la reflexión acerca de las paradojas de la conversión, así sugeridas por la novela.

**Abstract:** The present article focuses on the treatment of religious conversion in the second part of *Don Quixote* (1615), based on the analysis of two passages of the novel which significantly differ in their approach to conversion. The first one is the encounter between the morisco Ricote and his neighbor and friend, Sancho Panza (*Quixote* II, 54); the second is the last chapter of the novel that narrates the passing away of the hero as an observant and pious Christian (*Quixote* II, 74). I suggest that both representations of religious conversion constitute examples of “paradoxical narrations.” Furthermore, the ironical contrast between both representations could be read as a call to reflect on the paradoxical condition of religious conversion in the period.

**Palabras clave:** *Quijote* de 1615, Ricote, conversión, conversos ibéricos, narración paradójica.

**Keywords:** *Don Quixote* 1615, Ricote, conversion, Iberian conversos, paradoxical narration.

### Gustavo Illades Aguiar, **Locura y religión quijotesca o la doble ejemplaridad del libro (*Quijote* I y II)**

**Resumen:** Quejana enloquece debido a que lee novelas de caballerías con la técnica de lectura utilizada por los monjes medievales. De ahí que don Quijote imite a Amadís como si este fuera una figura sacra, según múltiples indicios textuales. Así, a lo largo del libro se vuelven indivisibles la locura y la religiosidad solipsista del personaje. Y es en el capítulo último, allí donde se esboza un nuevo avatar de su insania mental, donde emerge a la superficie textual la ejemplaridad implícita del *Quijote*.

**Abstract:** Quejana goes mad because he reads chivalry novels with the reading technique utilized by medieval monks. Therefore, don Quixote imitates Amadís as if he was a sacred figure, according to multiple textual clues. This way, the character's solipsist religiousness and madness become indivisible throughout the book. And it is in the last chapter, right at the sketch of a new avatar of his mental insanity, where the implicit exemplariness of *Don Quixote* emerges to the textual surface.

**Palabras clave:** Doble ejemplaridad del *Quijote*, locura irremediable, religiosidad de don Quijote, *lectio divina*, lector crítico.

**Keywords:** Double exemplariness of *Don Quixote*, irremediable madness, religiousness of don Quixote, *lectio divina*, critical reader.

### Antonio Cortijo Ocaña, **Don Quijote y su semejante**

**Resumen:** Cada cosa en la naturaleza produce su semejante y don Quijote lo hace desde una identidad paradójica (‘yo soy y no soy, soy yo y soy otro’) que termina acabando con la preceptiva y lógica aristotélicas y la oposición tajante entre apariencia y verdad. Don Quijote, así, construye su identidad como complejidad dialéctica, ambigüedad y ambivalencia, encubriendo esta paradoja mediante el recurso de la ironía que el lector se se abocado a desentrañar.

**Abstract:** Everything in nature engenders its like and Don Quijote does so from a paradoxical identity (I am and am not, I am myself and I am other) that does away with Aristotelian logic and the clear distinction between what is apparent and what is true. Thus Don Quijote constructs his identity as dialectical complexity, ambiguity and ambivalence, and hides this paradox behind an ironic discourse that the reader must necessarily disentangle.

**Palabras clave:** identidad, ironía, paradoja, ambigüedad, Don Quijote.

**Keywords:** Identity, Irony, Paradox, Ambiguity, Don Quixote.

Francisco Ramírez Santacruz, “El verdadero Sancho Panza soy yo:” Cervantes en el espejo

**Resumen:** El presente estudio analiza los aspectos más sobresalientes del discurso en primera persona de Sancho Panza. Al compararlo con el de Cervantes, según se manifiesta en los paratextos de sus obras, se concluye que el proceso de escritura del autodiscurso del escudero le sirvió a Cervantes para crear su propia *persona*.

**Abstract:** This study analyzes the main aspects of Sancho Panza’s first-person discourse. When comparing it to Cervantes’s, as it is found in the paratexts of his main works, it concludes that the writing process of the squire’s self-referential discourse helped Cervantes to build its own public *persona*.

**Palabras clave:** Sancho Panza, Miguel de Cervantes, autorrepresentación, paratextos.

**Keywords:** Sancho Panza, Miguel de Cervantes, self-fashioning, paratexts.

#### A. Robert Lauer, **Claudia Jerónima y los límites del marco narrativo cervantino en la Segunda Parte de *Don Quijote***

**Resumen:** El episodio de Claudia Jerónima (II 60) es uno de los más escuetos de la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Asimismo, la heroína del suplemento ha sido vista críticamente como extremadamente violenta, impulsiva y desmedida. En este ensayo, se reevalúa esta figura y esta sección narrativa. Claudia Jerónima, como heroica defensora de su honor, se vincula con personajes positivos femeninos de otros géneros literarios como el *Romancero*, la comedia y la novela barroca cortesana; no es, por tanto, solo una energúmena endemoniada o única, como la crítica la ha juzgado. A la vez, el relato intercalado de Claudia Jerónima se enlaza con otros suplementos afines de las partes Segunda y Primera de *Don Quijote* cuyo tema es precisamente el engaño y la falsa apariencia, v. gr., las bodas de Camacho, la hija de Diego de la Llana y su hermano y Ana Félix en la Segunda Parte; en la Primera, Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Dorotea y Leandra. Una reevaluación del episodio y el personaje de Claudia Jerónima son, pues, clave para un mejor entendimiento temático de *Don Quijote*.

**Abstract:** The episode of Claudia Jerónima (II 60) is one of the most succinct in the novel *Don Quixote* of Miguel de Cervantes. Likewise, the heroine of the supplement has been judged critically as extremely violent, impulsive, and excessive. In this essay, this character and this narrative section are reevaluated. Claudia Jerónima, as the heroic defender of her honor, is linked with other positive feminine characters found in the *Romancero*, the *Comedia*, and the Baroque courtly novel. She is not, therefore, only a possessed or unique raging woman, as the critics have ascertained. Moreover, the interpolated narrative of Claudia Jerónima dovetails nicely with other comparable supplements in the First and Second Parts of *Don Quixote* whose theme is precisely deceit and false appearances, e.g., Grisóstomo and Marcela, Cardenio and Dorotea, and Leandra, in the First Part; in the Second, the Wedding Feast of Camacho, the daughter of Diego de la Llana and her brother, and Ana Félix. A reevaluation of the episode and the character of Claudia Jerónima are, hence, crucial for a better thematic understanding of *Don Quixote*.

**Palabras clave:** Claudia Jerónima (personaje), marco narrativo, episodio intercalado, *Don Quijote*, novela, Miguel de Cervantes Saavedra.

**Keywords:** Claudia Jerónima (character), narrative frame, interpolated narrative, *Don Quixote*, novel, Miguel de Cervantes.

Michel Moner, **La aventura de contar en el *Quijote*: textos y paratextos**

**Resumen:** Los relatos intercalados en el *Quijote* se insertan dentro de un marco narrativo que influye en la recepción de dichos relatos. En este trabajo se analizan esos enunciados periféricos como una forma de paratexto al que se propone denominar “paratexto intradiegético.”

**Abstract:** In *Don Quixote*, the intercalated stories are inserted in a narrative frame which influences the reception of such stories. In this work, these peripheral sentences are analyzed like a form of paratext that would be called “paratext intradiegetic.”

**Palabras clave:** *Don Quijote*, relatos intercalados, paratexto intradiegético.

**Keywords:** *Don Quixote*, intercalated stories, paratext intradiegetic.

Steven Hutchinson, **Del anticlímax y sus virtudes en el *Quijote* de 1615 (la muerte parentética)**

**Resumen:** En la *editio princeps* del *Quijote* de 1615, la muerte de Alonso Quijano figura entre paréntesis en una larga frase que se refiere a diversos asuntos, lo que tenía que quitarle énfasis a esta muerte tan escandalosamente banal. El último capítulo desarrolla un estilo lleno de ironías, toques ligeros, saltos abruptos, luces y sombras. Este ensayo cuestiona la facilidad con la que personajes, narradores y lectores asumen una identidad entre los avatares tan distintos de don Quijote (“Quixana” y otros variantes, don Quixote, Alonso Quixano), e indaga en el virtuosismo cervantino al acabar su libro con un lúcido anticlímax.

**Abstract:** In the *princeps* edition of *Don Quixote* part II, the death of Alonso Quixano figures in parentheses within a long sentence that touches on various topics, thus playing down the importance of this scandalously banal death. The final chapter develops a style full of irony, light touches, abrupt changes, light and shadow. This essay questions the ease with which characters, narrators and readers assume an identity between the very distinct avatars of Don Quixote (“Quixana” and other variants, Don Quixote, Alonso Quixano), and inquires into Cervantes’ masterly techniques in bringing his great novel to an end with a lucid anticlimax.

**Palabras clave:** Don Quijote, muerte, paréntesis, anticlímax, personajes-avatares.

**Keywords:** Don Quixote, death, parentheses, anticlimax, avatar characters.

James Iffland, **“El espantajo y el coco del mundo:” la risible muerte de don Quijote**

**Resumen:** El ensayo se centra en el epitafio que Sansón Carrasco escribe para la sepultura de don Quijote al final de la Segunda Parte. Se analiza su tono jocosamente despectivo hacia el protagonista, incluyendo su empleo de los términos *espantajo* y *coco*. Se arguye que la muerte de don Quijote no se presenta como un acontecimiento trágico (al estilo de la tradición romántica); más bien, se enfoca desde la misma óptica cómica que ha gobernado la obra en su totalidad. Se postula que la muerte de don Quijote surge exclusivamente como respuesta al final del *Quijote* apócrifo de Avellaneda, no como parte de un plan formulado desde el principio por Cervantes. Pero, al “matar” a don Quijote para cerrar el paso a futuras continuaciones (como la que promete Avellaneda), nuestro autor lo hace siguiendo la lógica carnavalesca que domina la obra entera. La muerte del protagonista queda enmarcada, así, por aquella risa irreverente y resucitadora que es la piedra angular de la cultura festiva-popular.

**Abstract:** The essay centers on the epitaph Sansón Carrasco writes for the Don Quixote’s tomb at the end of Part II. It analyzes the jocosely derogatory tone adopted toward the protagonist, including the use of the terms “scarecrow” and “bogeyman”. It argues that the death of Don Quixote is not presented as a tragic occurrence (along the lines of the Romantic tradition); rather, it is focused from the same optics that have governed over the work in its totality. It is suggested that the death of Don Quixote comes about exclusively as a response to the ending

of Avellaneda's apocryphal *Don Quijote*, not as part of plan formulated by Cervantes from the very beginning. But on "killing" Don Quixote in order to prevent future continuations (like the one promised by Avellaneda), our author does so by following the carnivalesque logic that has dominated the entire work. The death of the protagonist is thus marked by the irreverent and resurrecting laughter that is the cornerstone of popular-festive culture.

**Palabras clave:** Muerte de don Quijote, epitafio de don Quijote, Sansón Carrasco, Avellaneda, *Quijote* apócrifo, risa ritual, resurrección.

**Keywords:** Death of Don Quixote, epitaph of Don Quixote, Sansón Carrasco, Avellaneda, apocryphal *Quixote*, ritual laughter, resurrection.

## Mercedes Alcalá-Galán

- . “¿Qué ve Cide Hamete? Omnisciencia y visualidad en *Don Quijote II*.” En Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo and James Iffland eds. *El “Quijote” desde América (segunda parte)*. New York: IDEA, 2016. 27-40.
- . “Retórica visual: ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*.” En Philippe Rabaté y Hélène Tropé eds. *Autour de «Don Quichotte» de Miguel de Cervantès*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015. 175-81.
- . “From Mooresses to Odalisques: Representation of the *Mooress* in the Discourse of the Expulsion Apologists.” En Kevin Ingram y Juan Ignacio Pulido Serrano eds. *Converso and Morisco Studies*. Vol. 3. Leiden y Boston: Brill, 2015. 197-217.
- . “Las piernas de la duquesa: praxis médica y claves hermenéuticas en el *Quijote* de 1615.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 33.2 (2013): 11-44.
- . “Políticas del absolutismo: violencia sexual y sus representaciones en Rubens y Cervantes.” *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 1-40.
- . “Erotics of the Exotic: Orientalism and Fictionalization of the Mooress in the Early Modern Mediterranean.” *Journal of Levantine Studies* 2.1 (2012): 11-40.
- . *Escritura desatada: Poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- . “Mujer, escritura y pintura en los Siglos de Oro: hacia la conciencia de autoría.” *Edad de Oro* 26 (2007): 7-50.
- . «*La silva curiosa*» de Julián de Medrano: estudio y edición crítica. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

## Patrizia Botta

- . “Temi epici nel *Romancero General* del 1600, con esempi di Gabriel Lobo Lasso de la Vega.” En P. Laskaris y P. Pintacuda eds. *Intorno all’epica ispanica*. Como / Pavia: Ibis, 2016. 181-202.
- . *Don Chisciotte della Mancina*. Trad. it. in occasione del IV Centenario (1615-2015) a cura di Patrizia Botta. Modena: Mucchi, 2015. 2 vols.
- . P. Botta y Aviva Garribba. “Escollos de traducción en el *Quijote*.” En *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 13-16 diciembre 2006). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 167-90.
- . “La autoría de *La Celestina* en su dimensión diacrónica.” En L. Funes y J. L. Moure eds. *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá de Henares : Universidad de Alcalá, 2001. 123-35.
- . “Criteri d’edizione di antiche liriche ‘popolari:’ il caso Spagna.” *Revista de Literatura Medieval* 12 (2000): 71-108.
- . *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudios*. Patrizia Botta ed. Ravenna: Longo Editore, 1999.
- . “Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza* (I).” En M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa eds. *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Vol. 1. Alcalá: Universidad, 1998. 283-98.
- . “*Noche oscura* y la canción de mujer.” En J. M. Lucía Megías. *Actas del “VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval”* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995). Vol. 1. Alcalá: Universidad, 1997. 343-55.
- . “La magia en *La Celestina*.” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 12 (1994): 37-67.

## Ruth Fine

- . *Recreaciones bíblicas cervantinas*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- . Ruth Fine, Michèle Guillemont y Juan Diego Vila eds. *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- . Ruth Fine y Daniel Blaustein eds. *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 2012.
- . Manuel Casado Velarde, Ruth Fine y Carlos Mata Induráin eds. *Jerusalén-Toledo. Historias de dos ciudades*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- . Ignacio Arellano y Ruth Fine coords. *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- . Ruth Fine y Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- . *Una lectura semiótico narratológica del «Quijote»*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- . Myrna Solotorevsky y Ruth Fine eds. *Borges en Jerusalén*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- . *La desautomatización en literatura. Su ejemplificación en «El Aleph» de J. L. Borges*. Gaithersburg, MD: Hispamérica, 2000.

## Gustavo Illades Aguiar

- . “«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del *Quijote*.” *eHumanista/Cervantes* 4 (2015): 394-410.
- . “La ecuación «oralidad-escritura» en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII (propuestas en torno a un diálogo en ciernes.” En Philippe Rabaté y Francisco Ramírez Santacruz eds. *Discursos de ruptura y renovación: la formación de la prosa áurea*. Revista *Criticón* 120-121 (2014): 155-70.
- . En coautoría con Lilián Illades Aguiar. *Ecos del pregonero*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- . “«Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía»: de la lectura susurrante de Quejana a la locura de don Quijote.” En Alexia Dotras Bravo coord. *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*. Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos / Asociación de Cervantistas, 2008. 367-77.
- . “Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz en el *Quijote* de 1605.” En James Iffland ed. *One More Crossroads: “Don Quijote” at Four Hundred (Carroll Johnson Memorial)*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 27.1 (2007): 161-78.
- . Lillian von der Walde, Ma. José Rodilla, Alma Mejía, Gustavo Illades, Alejandro Higashi y Serafín González eds. “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*.” *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007.
- . Gustavo Illades y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, 2006.
- . “*La Celestina*” en *el taller salmantino*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1999.
- . *El discurso crítico de Cervantes en “El cautivo*.” México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca de Letras), 1990.

## Antonio Cortijo Ocaña

- . *Mesianismo, epifanía y resurrección en El Quijote. La tolerancia de la contradicción*. Madrid: Polifemo, 2016.
- . *Ramón Llull. Libro del hombre. Edición, estudio, traducción y notas*. Madrid: Atenea, 2016.
- . *Glosa sobre las Trezientas del famoso poeta Juan de Mena. Edición crítica y estudio de Julian Weiss y Antonio Cortijo*. Madrid: Polifemo, 2015.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- . *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- . *Carlos Coloma de Saa. Las Guerras de los Estados Bajos: desde el año de 1588 hasta el de 1599. (La construcción de una nación. Guerra, estado y propaganda)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010.
- . *Asistencia a pobres y piedad laica en la Corona de Aragón en los siglos XIII-XV*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- . *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. Londres: Tamesis, 2001.
- . *Teoría de la historia y teoría política en el siglo XVI. Sebastián Fox Morcillo*. De historiae institutiones dialogus / Diálogo de la enseñanza de la historia. Sevilla, Alcalá de Henares: Diputación Provincial, Universidad de Alcalá de Henares, 2000.

## Francisco Ramírez Santacruz

- . “Sancho: los ‘Panzas,’ la boca y el habla.” En Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América (Segunda parte)*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2016. 287-97.
- . Philippe Rabaté y Francisco Ramírez Santacruz eds. *Discursos de ruptura y renovación: la formación de la prosa áurea*. Número especial de *Criticón* 120-121 (2014).
- . “Autores ajugarados y mester de clerecía. Filiación retórica y temática entre el *Cantar de mio Cid* y el *Libro de Alexandre*.” *Verba Hispanica* 21 (2013): 203-26.
- . Francisco Ramírez Santacruz ed. “*El aura de la voz: problemas y nuevas perspectivas en torno a la oralidad y la escritura*.” Número especial de *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 7 (2011).
- . “La mano de Zoraida: autor, discurso y manquedad.” En Carmen Y. Hsu ed. *Cervantes y su tiempo*. Kassel: Edition Reichenberger, 2010. 253-79.
- . *Ensayos de literatura mexicana y española (De “La Celestina” a José Revueltas)*. México: Ediciones Eón / The University of Texas at El Paso, 2010.
- . “Aleman y Cervantes: en torno a las fuentes de *El curioso impertinente*.” En Gustavo Illades y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América*. México: El Colegio de México / BUAP, 2006. 309-30.
- . *El diagnóstico de la humanidad por Mateo Alemán: el discurso médico del “Guzmán de Alfarache”*. Potomac: Scripta Humanistica, 2005.
- . “Dorotea o los caminos de la libertad.” En Chul Park ed. *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005. 333-44.

## A. Robert Lauer

- . Maria Caterina Ruta y A. Robert Lauer eds. *Un paseo entre los centenarios cervantinos. Cuadernos AISPI (Associazione Ispanisti Italiani): Estudios de lenguas y literaturas ibéricas* 5. 2015.



- . “*El coloquio de los perros*: síntesis cervantina de una frecuentación literaria.” En Aurelio González y Nieves Rodríguez eds. *Las novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*. México, D. F.: El Colegio de México, 2015. 325-40.
- . “Altisidora y ‘la ley de la madre’: una lectura lacaniana del *Quijote*.” En Christoph Strosetzki ed. *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 433-41.
- . “Las estrategias retórico-narrativas de la Dorotea de Cervantes: *Don Quijote* 1.24, 28-30, 36-37, 46.” En Chad M. Gasta y Julia Domínguez eds. *Hispanic Studies in Honor of Robert L. Fiore*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2009. 295-309.
- . “*Descendit ad inferna*. Don Quixote’s Descent into Hell and the Name-of-the Father.” En Vibha Maurya e Ignacio Arellano eds. *Cervantes and Don Quixote. Proceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*. Hyderabad, India: EMESCO Books, 2008. 107-22.
- . A. Robert Lauer y Sonya S. Gupta eds. *Cervantes and His Legacy in Contemporary Fiction. Central Institute of English and Foreign Languages Bulletin (New Series)* 15.2 (2005) y 16.1 (2006).
- . “Dorotea, heroína cervantina de la prolepsis.” En Rita de Cássia Miranda Diogo, Ana Elizabeth Dreon de Albuquerque, Dilma Alexandre Figueiredo, Elda Firmo Braga eds. *Anais do 4º. Congresso Brasileiro de Hispanistas. Vol. 4: Literatura Espanhola*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Associação Brasileira de Hispanistas, 2006. 32-7.
- . A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger eds. *Cervantes y su mundo III*. Estudios de Literatura 92. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- . “Usos de la figura retórica de *frequentatio* en el *Quijote*.” En Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera eds. *Cervantes y su mundo II*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 283-94.

### Michel Moner

- . “El falso suicidio de Basilio (*DQ*, II, 21). Contribución al estudio de un motivo tradicional.” En A. Bègue y A. Pérez Lasheras eds. *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura aurea (Homenaje a Antonio Carreira)*. Vol 2. Zaragoza: Université de Poitiers / PUZ, 2014. 414-25. 2 vols.
- . “El tema religioso en la narrativa cervantina : posturas ideológicas y estrategias discursivas.” En Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 119-30.
- . “El pelele apaleado: la problemática del fracaso en el *Quijote*.” En Agustin Redondo ed. *Leyendo el “Quijote” 400 años después*. Paris / Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne Nouvelle / Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 147-57.
- . “Nueva apostilla a los santos ensabanados (*Don Quijote*, II, 58).” En Lía Schwartz e Isaías Lerner eds. *Actas del XIV Congreso de la AIH*. Vol. 2. New York: Juan de la Cuesta, 2004. 335-47. 4 vols.
- . “La vida no acabada de Ginés de Pasamonte.” En J. Robbins y E. Williamson eds. *Cervantes Essays in memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of “Don Quijote.” Bulletin of Spanish Studies*. 81.4-5 (2004): 523-8.
- . “Cervantes y la ‘invención de la novela’: estado de la cuestión.” En Jean Canavaggio ed. *La invención de la novela*. Madrid: Casa de Velázquez, 1999. 233-67.
- . “Cervantes y la traducción.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2 (1990): 512-24.
- . *Cervantès conteur. Ecrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.

- . *Cervantès: deux thèmes majeurs (L'Amour-Les Armes et les Lettres)*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1986.

### Steven Hutchinson

- . “El fin del *Quijote* de 1615: hacia una poética de la disolución.” En Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América (segunda parte)*. New York: IDEA, 2016. 169-78.
- . Steven Hutchinson y Antonio Cortijo Ocaña eds. *Cervantes y el Mediterráneo / Cervantes and the Mediterranean. eHumanista/Cervantes 2* (2013).
- . “Renegades as crossover figures: forgers of the early modern Mediterranean.” *Journal of Levantine Studies* 2.1 (2012): 41-69.
- . “Martirios en Cervantes: contextos históricos y literarios.” *eHumanista/Cervantes 1* (2012): 57-80.
- . “Los apologistas de la expulsión de los moriscos frente a Ricote y Ana Félix.” En Carmen Y. Hsu ed. *Cervantes y su tiempo*. Vol. 6 de *Cervantes y su mundo*. Kassel: Edition Reichenberger, 2010. 125-46.
- . “Esclavitud femenina y erotismo en el Mediterráneo áureo.” *eHumanista* 15 (2010): 136-53.
- . “Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes.” *Anales Cervantinos* 42 (2010): 193-207.
- . *Economía ética en Cervantes*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- . *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

### James Iffland

- . Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América (Segunda Parte)*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Universidad de Navarra / GRISO, 2016.
- . “De clásico a Biblia, y de Biblia a marca registrada: el largo viaje de *Don Quijote*.” En Georgina Dopico Black y Francisco Layna eds. *USA Cervantes: 39 cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2009. 677-726.
- . “Seeing is Believing: The Rhetoric of Graphic Illustration in the History of *Don Quijote*.” *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America* 27 (2007 [2008]): 95-160.
- . James Iffland ed. *One More Crossroads: “Don Quijote” at Four Hundred (Carroll Johnson Memorial)*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 27.1 (2007).
- . Gustavo Illades y James Iffland eds. *El “Quijote” desde América*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, 2006.
- . *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid / Pamplona / Frankfurt: Iberoamericana / Universidad de Navarra / Vervuert, 1999.
- . *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*. San José, Costa Rica: EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana), 1994.
- . *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta (Hispanic Monographs), 1982.
- . *Quevedo and the Grotesque*. London: Tamesis Books, Ltd., 1978, 1982. 2 vols.