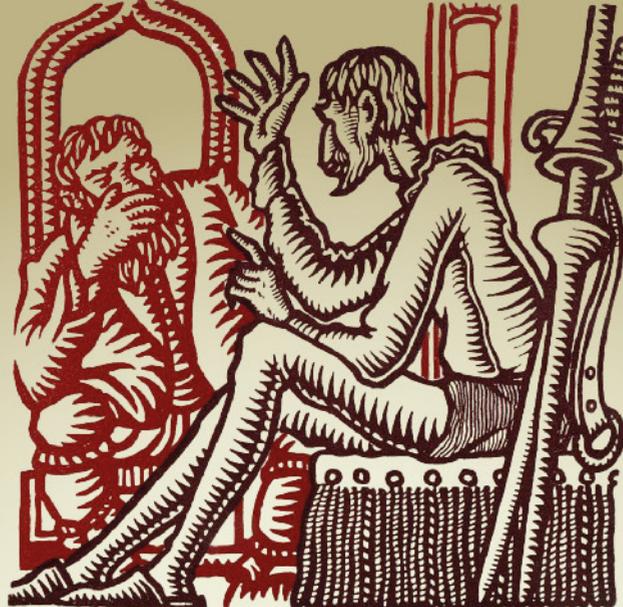


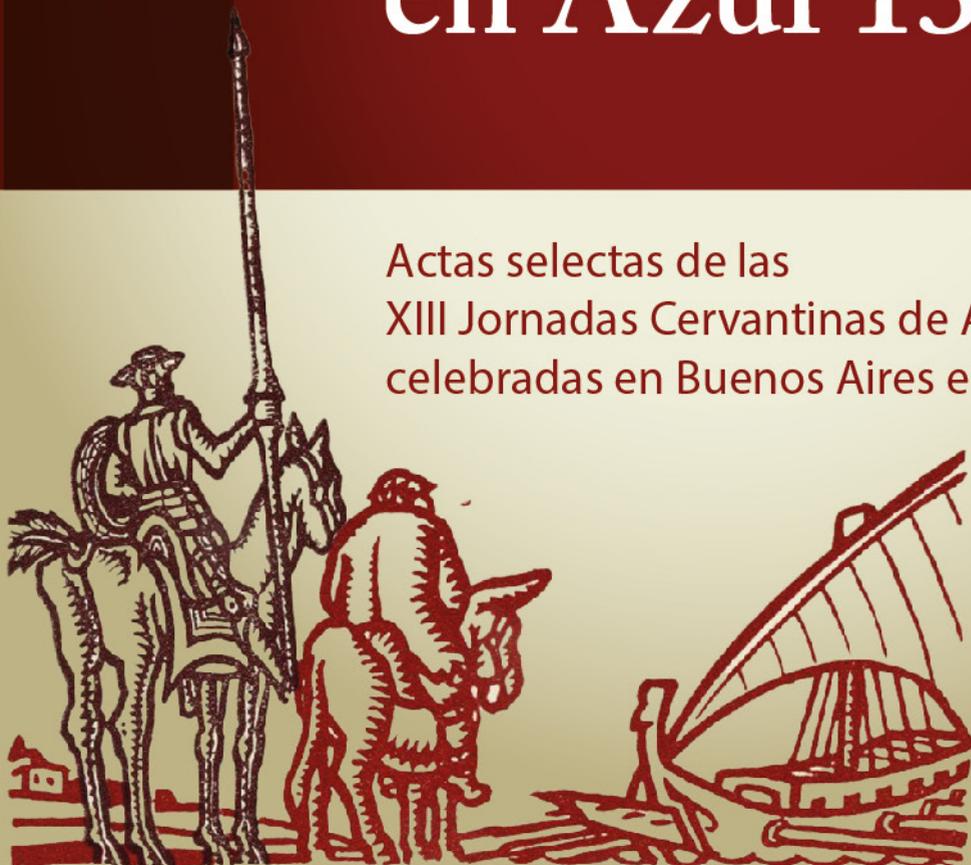


editorial  
UNICEN



# Don Quijote en Azul 13

Actas selectas de las  
XIII Jornadas Cervantinas de Azul  
celebradas en Buenos Aires en 2022



ORGANIZAN



**UNICEN**  
Universidad Nacional del Centro  
de la Provincia de Buenos Aires



COLABORAN



AUSPICIAN



# DON QUIJOTE EN AZUL 13

ACTAS SELECTAS DE LAS  
XIII JORNADAS CERVANTINAS DE AZUL  
CELEBRADAS EN BUENOS AIRES EN 2022

EDITADAS POR

JULIA D'ONOFRIO  
CLEA GERBER  
NOELIA VITALI

EDITORIAL UNICEN  
TANDIL 2024

D'Onofrio, Julia

Don Quijote en azul 13 : Actas Selectas de las XIII Jornadas Cervantinas de Azul celebradas en Buenos Aires en 2022 / Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Nair Vitali ; Editado por Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Nair Vitali. - 1a ed - Tandil : Editorial UNICEN, 2024.

204 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-4901-58-3

1. Actas de Congresos. 2. Teatro. 3. Novelas. I. Gerber, Clea. II. Vitali, Noelia Nair. III. Título.

CDD 860.9

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las XIII Jornadas Cervantinas de Azul celebradas en Buenos Aires en 2022.

Comité Científico

José Manuel Lucía Megías (UCM/UNICEN)

Alicia Parodi (UBA)

Juan Diego Vila (UBA)

Gloria Chicote (UNLP)

Javier Roberto González (UCA)

Julia D'Onofrio (UBA)

Silvina Delbueno (UNICEN)

Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRET)

© 2024 – UNCPBA

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Secretaría Académica. Editorial UNICEN

Pinto 399, Tandil (7000), Provincia de Buenos Aires

Tel./Fax: 0249 4422000

e-mail: c-editor@rec.unicen.edu.ar

www.editorial.unicen.edu.ar

1ª edición: septiembre de 2024

*Responsable editorial*

Lic. Gerardo Tassara

*Editor técnico*

Lic. Ramiro Tomé

*Corrección*

Dorita Frúmboli

*Diseño de Tapa y Maquetación*

D.G. Luisa Demarco

ISBN: 978-987-4901-58-3

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN. Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali	7
PLENARIAS	
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ - Cervantes, lector del <i>Abencerraje...</i> y de Lope de Vega: <i>El gallardo español</i> ante la literatura morisca y lopesca	13
ALICIA PARODI - Doña Guiomar de Sosa, en el relato de Ortel Banedre ( <i>Persiles</i> , III, 6-7): una poética astrológica	41
ESTUDIOS SOBRE OBRAS CERVANTINAS	
EN TORNO AL TEATRO	
JUAN MANUEL CABADO - <i>Pedro de Urdemalas</i> y estilo tardío: apetito existencial y aporías de la ficción	55
MANUEL FUNES - Tentación, cuidado, admiración: Lagartija-Fray Antonio y las caras de la curiosidad en <i>El rufián dichoso</i> de Miguel de Cervantes	63
MAYRA ORTÍZ RODRÍGUEZ - Cervantes dramaturgo: reflexiones sobre la frustración y el canon	69
DANIEL ROMÁN QUIJANO SOSA - El estudiante como director teatral: el texto dramático en el aula	77
PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI - “Digo que he de ser gitano, y que lo soy desde aquí”: Potencia y estilo tardío de la construcción vital, autoficcional y quijotesca en el <i>Pedro de Urdemalas</i> cervantino	83
RENÉ ALDO VIJARRA - Cervantes entremesista: el caso de <i>El viejo celoso</i>	
EN TORNO A LA POESÍA Y LA NARRATIVA	
GUSTAVO BORGHI - La poesía bajo los Austrias: comentarios de los sonetos “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla” y “Soneto a la Reina Isabel II”, de Miguel de Cervantes	101

EZEQUIEL ORLANDO - Un trabajo no tan bajo. Sentidos y representaciones referidas al oficio caballeresco en el <i>Quijote</i> de 1605	109
VERÓNICA MARCELA ZALBA - “De paja y de heno, el vientre lleno”: desafíos de Cervantes autor	117
INTERTEXTUALIDADES	
SEMI PLENARIAS	
JORGE CHEN SHAM - La consagración de la esperanza americana: Rubén Darío y don Quijote en <i>Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío</i>	131
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA - Aproximaciones entre prólogos: el <i>Quijote</i> de 1605 y <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> de 1881	145
COMUNICACIONES	
MARIANO BELLO - El <i>Quijote</i> , Borges y los lectores de novelas	155
AGUSTÍN ALEJANDRO BERGONCE - De la caballería al <i>shōnen</i> : exploración en el cambio de géneros literarios en <i>Don Quijote de la Mancha</i> , <i>El manga</i>	161
RAQUEL MACCIUCI Y VIRGINIA BONATTO - <i>El caballero don Quijote</i> de Manuel Gutiérrez Aragón. Literatura, cine, invención	167
PATRICIA FESTINI - De utopías y legados: el prisma cervantino de Pedro Henríquez Ureña	183
MARIANO NICOLÁS SABA - Matices confesionales del <i>Quijote</i> entre María Zambrano y Rosa Chacel.	191
EXPERIENCIAS CERVANTINAS	
ESTELA CERONE Y LUIS MATELJAN - Un <i>Quijote</i> al aire	199

## PRESENTACIÓN

El presente volumen reúne una serie de trabajos presentados en las XIII Jornadas Cervantinas de Azul, que se celebraron entre el 24 y el 25 de noviembre de 2022 en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la ciudad de Buenos Aires.

Estas Jornadas supusieron el desafío de dar continuidad, en un contexto signado por la crisis posterior a la pandemia de COVID 19, a los encuentros organizados desde el año 2007 en el marco de la distinción de Azul como Ciudad cervantina de la Argentina. La Universidad de Buenos Aires, estrecha colaboradora de las Jornadas a través de su Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, ofició entonces de institución anfitriona, y los organizadores azuleños viajaron a la capital para reafirmar, desde allí, el compromiso con el proyecto cultural que suponen estos encuentros.

Las Jornadas Cervantinas de Azul se han transformado en una cita ineludible en nuestro país para los interesados en la obra y la figura del autor alcalaíno. En estas reuniones, conviven académicos, docentes y estudiantes de distinta procedencia que se acercan a Cervantes desde intereses y competencias diversas y generan un fructífero diálogo, del que dan testimonio estas Actas.

Las Jornadas se abrieron con la conferencia plenaria de Antonio Sánchez Jiménez, eximio lopista y catedrático de la Université de Neuchâtel (Suiza), titulada “Cervantes, lector del *Abencerraje*... y de Lope de Vega: *El gallardo español* ante la literatura morisca y lopesca”. En ella, Sánchez Jiménez estudia una de las *Ocho comedias* cervantinas, *El gallardo español*, en la que analiza cómo el alcalaíno reaccionó a algunos textos centrales de la literatura morisca y, en particular, *El Abencerraje*. Sánchez Jiménez muestra cómo estos textos esbozaban algunos temas que *El gallardo español* explora en profundidad, en particular el deseo femenino. En la comedia, este se presenta como una fuerza que nace de los relatos y la gallardía de los hombres en cuestión, y se manifiesta luego en escopofilia que hace de los hombres objeto de deseo y de las mujeres sujeto del mismo. Además de explorar este fenómeno, Sánchez Jiménez pone de relieve cómo el interés cervantino por el deseo de la mujer lo hace examinar a fondo una cualidad muy habitual en la comedia lopesca, la gallardía, cuyas razones y matices analiza desde su particular perspectiva.

La plenaria de cierre estuvo a cargo de Alicia Parodi, verdadera *alma mater* del cervantismo de la Universidad de Buenos Aires. Su conferencia se tituló “Doña Guiomar de Sosa en el relato de Ortel Banedre (*Persiles*, III, 6-7): una poética astrológica” y, en ella, examina la novela póstuma de Cervantes centrándose en el relato autobiográfico de Ortel Banedre, donde este personaje cuenta el impactante episodio vivido con una dama lisboeta, doña Guiomar de Sosa. En un análisis minucioso, que revela vinculaciones ocultas tras la superficie textual, Parodi pone de relieve las tramas sutiles que recorren la última novela de Cervantes. Especialmente, contrasta el retrato de la dama portuguesa con el personaje de Feliciano de la Voz, madres ambas y ambas trasuntos marianos, según propone a partir de un análisis iconográfico y en una lectura de sus conexiones místicas y esotéricas, conexiones con las que la estudiosa ilumina el simbolismo de las peregrinaciones del *Persiles*.

La sección de comunicaciones de estas Actas está dividida en dos grandes apartados, correspondientes a los textos cervantinos que fueron objeto de análisis y discusión durante las Jornadas, así como a otros textos que suponen un trabajo de lectura y reescritura de la obra cervantina. Un primer apartado agrupa, como reza el título, “Estudios sobre obras cervantinas”, entre los que se cuentan los teatrales (“En torno al teatro”) y, a continuación, “En torno a la poesía y la narrativa”. El énfasis en el teatro conecta con el tema de la plenaria inaugural y responde al objeto de estudio último del grupo de investigación Ubacyt dirigido por el Dr. Juan Diego Vila en la Universidad de Buenos Aires: las *Ocho comedias* cervantinas. Así, en “Pedro de Urdemalas y estilo tardío: apetito existencial y aporías de la ficción”, Juan Manuel Cabado (Universidad de Buenos Aires) se sitúa en el ángulo del estilo tardío, popularizado por el célebre texto de Said, para examinar la comedia que Cervantes eligió colocar en el cierre de sus *Ocho comedias*, *Pedro de Urdemalas*, cuyo estilo fragmentario, digresivo y azaroso pone de relieve. Luego, en “Tentación, cuidado, admiración: Lagartija-Fray Antonio y las caras de la curiosidad en *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes”, Manuel Funes (Universidad de Buenos Aires) se centra en una obra igualmente ambigua, la comedia hagiográfica *El rufián dichoso*, cuya unidad subraya explicando el sentido de la célebre digresión alegórica que supone el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad, personajes que Funes vincula con el protagonista y su criado, respectivamente. Más que en una comedia particular, como estos dos trabajos iniciales, el de Mayra Ortiz Rodríguez (Universidad Nacional de Mar del Plata), titulado “Cervantes dramaturgo: reflexiones sobre la frustración y el canon”, estudia la propuesta dramática de las *Ocho comedias* y *ocho entremeses nuevos nunca representados* usando tanto los paratextos del volumen de 1615 como los transitados fragmentos del *Quijote* de 1605 sobre la comedia nueva y, sobre todo, su recepción desde Luzán hasta el siglo XXI. También se interesa por la pervivencia de los textos dramáticos cervantinos Daniel Quijano Sosa (Universidad de la República, Uruguay), en una ponencia titulada “El estudiante como director teatral: el texto dramático en el aula”, en la que, efectivamente, se pregunta sobre el uso pedagógico del teatro de Cervantes, y en particular sobre los retos que supone ponerlo en escena en esas circunstancias relacionadas con la docencia. A continuación, Paula Irupé Salmoiraghi (Universidad de Buenos Aires) regresa al *Pedro de Urdemalas* y al estilo tardío con “‘Digo que he de ser gitano, y que lo soy desde aquí’: Potencia y estilo tardío de la construcción vital, autoficcional y quijotesca en el *Pedro de Urdemalas* cervantino”, en un trabajo que se centra en cómo Cervantes se apropia de un personaje tradicional (Pedro de Urdemalas o Urdemalas) para convertir su potencial camaleónico en una cualidad poética que afecta al estilo del texto mismo. Por último, René Aldo Vjarra (Universidad de Córdoba) dedica su

trabajo “Cervantes entremesista: el caso de *El viejo celoso*” a estudiar las bases (y la eficacia) del humor cervantino, sobre cuya profundidad reflexiona apoyándose en una célebre frase de los paratextos del volumen sobre “los pensamientos escondidos del alma”.

Tras ello, la sección “En torno a la poesía y la narrativa” se abre con un trabajo de Gustavo Borghi (Universidade de São Paulo) sobre dos célebres poemas de Cervantes. Se trata de “La poesía bajo los Austrias: comentarios de los sonetos ‘Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla’ y ‘Soneto a la Reina Isabel II’, de Miguel de Cervantes”, que examina dichas composiciones desde el punto de vista de su contenido panegírico (directo u oblicuo) y cortesano. De la poesía pasamos a la novela corta con el trabajo “¿Qué sentían los personajes de *El celoso extremeño*?”, de Daniela Furnier (Universidad de Buenos Aires), que examina la dimensión emocional de los personajes de la novelita y, en concreto, su progresión, teñida por sentimientos tan fuertes como los celos, la cólera o el miedo. Finalmente, después de las *Ejemplares*, terminamos con el *Quijote* de 1605 gracias al estudio de Ezequiel Orlando (Universidad de Buenos Aires), titulado “Un trabajo no tan bajo. Sentidos y representaciones referidas al oficio caballeresco en el *Quijote* de 1605”. En él, Orlando examina los matices del estado del hidalgo en el Siglo de Oro, centrándose en la oposición medieval entre caballeros y religiosos, por una parte, y de armas y letras, por otra. Por último, Verónica Marcela Zalba (Universidad Nacional del Sur) explora en “‘De paja y de heno, el vientre lleno’: desafíos de Cervantes autor” cómo el alcaalino respondió a Avellaneda con su *Quijote* de 1615 y, en concreto, mediante el uso del refranero.

Nuestro volumen se cierra con la sección “Intertextualidades”, a su vez dividida en tres apartados: “Semiplenarias”, “Comunicaciones” y “Experiencias cervantinas”. La primera da cuenta del panel semiplenario que brindaron en las Jornadas Jorge Chen Sham (Universidad de Costa Rica) y Maria Augusta da Costa Vieira (Universidade de São Paulo), con sendos textos dedicados a la recepción del *Quijote* en las postrimerías del siglo XIX y a mediados del XX. En “La consagración de la esperanza americana: Rubén Darío y don Quijote en *Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío*”, Chen Sham estudia un texto de la dramaturga nicaragüense Gloria Elena Espinoza de Tercero sobre Rubén Darío donde tiene un lugar de peso una “Marcha triunfal” y, sobre todo, donde la autora reevalúa el significado de don Quijote y su periplo caballeresco en la tradición literaria latinoamericana. A su turno, en “Aproximaciones entre prólogos: el *Quijote* de 1605 y *Memórias póstumas de Brás Cubas* de 1881” Costa Vieira también estudia la recepción del *Quijote*, esta vez centrándose en la relación entre el prólogo de 1605 y el de la famosa novela de Machado de Assis, relación que le sirve para reflexionar acerca de los modos de aproximar la ficción cervantina a los lectores brasileños más actuales.

También prima la impronta de los estudios de recepción en la sección de comunicaciones siguiente, que abre el trabajo de Mariano Bello (Universidad de Buenos Aires) sobre diversas reescrituras del *Quijote* en la obra de Jorge Luis Borges (“El *Quijote*, Borges y los lectores de novelas”), que el autor clasifica según los modelos a los que responden y a los recursos literarios que dominan en ellos. A continuación, Agustín Alejandro Bergonce (Universidad Nacional de La Plata) dedica su “De la caballería al *shōnen*: exploración en el cambio de géneros literarios en *Don Quijote de la Mancha*, *El manga*” a examinar una deriva intertextual e incluso interartística del *Quijote*: su versión manga, que estudia centrándose en cómo esta adapta la variedad genérica del original cervantino al lenguaje gráfico del cómic japonés. Estas fronteras entre artes también están en la base del siguiente artículo, “*El caballero don Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón. Literatura, cine, invención”, obra de Raquel Macciuci y

Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), que estudian una de las más celebradas adaptaciones cinematográficas del *Quijote* de los últimos años: *El caballero don Quijote* (2002), cuya singularidad en la tradición fílmica cervantina examinan en detalle. De vuelta al mundo de la literatura, Patricia Festini (Universidad de Buenos Aires) estudia diversas referencias de Henríquez Ureña a la literatura áurea y, en particular, al autor del *Quijote*, en “De utopías y legados: el prisma cervantino de Pedro Henríquez Ureña”, que muestra la importancia cualitativa de los trabajos cervantinos en la obra del intelectual dominicano. Por último, Mariano Saba (Universidad de Buenos Aires) dedica su trabajo “Matices confesionales del *Quijote* entre María Zambrano y Rosa Chacel” a estudiar el recorrido del género de la confesión en la tradición moderna española, y en particular en sendos textos de María Zambrano y Rosa Chacel teñidos de rasgos quijotescos.

En el cierre del volumen, un apartado sobre “Experiencias cervantinas” corona esta variada sección de “Intertextualidades” con un trabajo de Estela Cerone y Luis Mateljan (Asociación Civil Azul Ciudad Cervantina), “Un *Quijote* al aire”, texto que da cuenta de un programa de radio que durante los años 2020, 2021 y 2022 conectó a don Quijote de la Mancha con una serie de figuras de la cultura argentina: María Elena Walsh, Astor Piazzolla y Eva Perón, proyecto que el artículo describe en detalle poniendo de relieve su impacto en la comunidad de Azul y en su profesión de fe cervantina.

Finalmente, queremos agradecer a los organizadores y a la Editorial UNICEN el habernos confiado una vez más la tarea de preparar las Actas que aquí presentamos, testimonio del diálogo siempre renovado sobre la obra cervantina, y sobre sus múltiples proyecciones, que propician estas Jornadas. Es para nosotras un honor y una alegría reafirmar el compromiso con este espacio surgido en el marco del Festival cervantino de Azul y que ha seguido su camino más allá de presencias, mudanzas y virtualidades, sosteniéndose siempre en el disfrute de encontrarnos, desde distintos lugares y trayectorias, a compartir la lectura de Cervantes.

*Clea Gerber, Julia D’Onofrio y Noelia Vitali*

## PLENARIAS

---



# CERVANTES, LECTOR DEL *ABENCERRAJE*... Y DE LOPE DE VEGA: *EL GALLARDO ESPAÑOL* ANTE LA LITERATURA MORISCA Y LOPESCA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
UNIVERSIDAD DE NEUCHÂTEL

En la coda de *El gallardo español*,<sup>1</sup> la comedia que elige Cervantes para abrir sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), Guzmán se dirige a Buitrago —e, indirectamente, al público de la comedia— para señalar:

que llega el tiempo  
de dar fin a esta comedia,  
cuyo principal intento  
ha sido mezclar verdades  
con fabulosos intentos. (vv. 3130-3134)<sup>2</sup>

Una afirmación tan meridiana del propósito de la obra no ha podido escapar a los estudiosos, por lo que muchos la han examinado precisamente a la luz de esos versos, y concluyeron que las “verdades” que contiene *El gallardo español* aluden a la ambientación histórica en la defensa de Orán bajo el generalato de don Alonso de Córdoba, conde de Alcaudete.<sup>3</sup> En la comedia, este trasfondo histórico se percibe en diversas relaciones,<sup>4</sup> en algunas intervenciones del conde y, finalmente, en ciertas escenas de carácter casi costumbrista cuya veracidad pone de relieve el propio autor en una célebre acotación del acto I:

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio,

---

1 Gómez Canseco (2015, 62) resume las diversas hipótesis acerca de la datación de la obra, basadas ya en criterios históricos, ya métricos. Buchanan (1938, 38) considera que debió de escribirse en torno a 1600-1605, mientras que Schevill y Bonilla (1915, VI, 148) y Astrana Marín (1948-1958, 7, 778-779) proponen más bien los años de 1605-1606. Sin embargo, Morley (1925, 525) se inclina por una fecha mucho más tardía (la última comedia que compuso Cervantes), propuesta que secunda Canavaggio (1977, 22). Márquez Villanueva (2010, 49) resume algunas de estas hipótesis, pero no se pronuncia por ninguna. El propio Gómez Canseco (2015, 62) considera la comedia de factura temprana, aunque probablemente adaptada posteriormente.

2 Citamos por la edición de Gómez Canseco (2015).

3 Sobre la base histórica de la comedia, véase Cazenave (1953), Abi Ayad (1997; 1998; 2005; 2008), Márquez Villanueva (2010, 49), Gómez Canseco (2015, 63-64) y Alcalá Galán (2019, 85-86).

4 Véanse dos ejemplos en vv. 1875-1894 y 2430 y ss.

y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante. (43)

Sin embargo, el propio Cervantes señalaba que *El gallardo español* combina estas “verdades” con “fabulosos intentos”. No en vano, la historia del sitio de Orán sirve de telón de fondo para una trama fundamentalmente ficticia que combina preocupaciones de honor y de amor,<sup>5</sup> y que entrelaza los intereses de una pareja cristiana (don Fernando Saavedra y doña Margarita) y una mora (Alimuzel y Arlaja). Esta traza adquiere un tono caballeresco que han subrayado críticos como Zimic (1992) y que, más que a los libros de caballerías o a los *romanzi* italianos, nos remite a la literatura morisca y, en concreto, a algunos de sus textos más representativos: *El Abencerraje* y unos muy difundidos romances de Luis de Góngora.

Nuestro trabajo examina *El gallardo español* como una reacción cervantina al *Abencerraje* y otros hitos de la literatura morisca: algunos célebres romances de Luis de Góngora y, sobre todo, Lope de Vega. Concretamente, sostenemos que, en *El gallardo español*, Cervantes combinó estos textos con recursos propios de la comedia lopesca para desarrollar aspectos que solo estaban esbozados en *El Abencerraje* o que, incluso, resultan totalmente extraños a la novelita. Así, el alcalaíno convirtió la traza del *Abencerraje* en una obra sobre el deseo y, en particular, sobre el deseo femenino, fuerza que *El gallardo español* presenta como algo que nace del relato, que siente atracción por la gallardía y que se manifiesta en afanes visuales. En la comedia, la dirección de ese deseo lleva a Cervantes a explorar la gallardía, cualidad que equipara con comportamientos marciales que, como revelaremos, dependen de romances y comedias de Lope, y que llevan al alcalaíno a retocar el esquema básico del *Abencerraje*. Para demostrar esta hipótesis, examinaremos en primer lugar las opiniones de la crítica acerca de la relación entre *El gallardo español* y *El Abencerraje*. Tras ello, expondremos en detalle no solamente cuáles son los puntos en común entre estas dos obras, sino también sus diferencias, que mostraremos recurriendo a estudios de tipo cuantitativo y cualitativo. Asimismo, llevaremos a cabo un análisis lexicográfico para explorar hacia qué sentidos de la palabra *gallardía* tiende esta cualidad en la obra, pues en ella, encontramos a un tiempo una imitación y una corrección no solo de *El Abencerraje*, sino también del romancero y comedia lopesca.

#### EL GALLARDO ESPAÑOL Y LA LITERATURA MORISCA

Una de las ficciones moriscas más difundidas del Siglo de Oro fue *El Abencerraje*: la historia de los amores del moro Abindarráez Abencerraje y la hermosa Jarifa, favorecidos por el heroico don Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera. Cervantes conocía perfectamente una trama que habían difundido diversos romances y, sobre todo, una novelita que trae la *Crónica del ínclito infante don Fernando*, el *Inventario* de Villegas (1565) y la edición vallisoletana de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1561). Esta última es la que evoca Cervantes en

5 Márquez Villanueva (2010, 49-50) estima que, aunque el trasfondo de *El gallardo español* tiene “gran puntualidad histórica”, “(...) todo ello sin embargo no es más que cascarón o marco para una fantástica historia caballerisca en atuendo de moros y cristianos, con obvio encuadre en una frondosa rama escénica de la época”. Por su parte, Gómez Canseco (2015, 63) señala que, en la obra Cervantes, “(...)urde una trama heroica y amorosa de carácter completamente fabuloso sobre unos materiales de base histórica, que sirven de punto de partida y de fondo”. La acertada metáfora de la historia como “telón de fondo” aparece en Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997, xii).

el *Quijote* de 1605 (cap. 5), donde los suspiros que da el hidalgo apaleado le hacen recordar el célebre que exhaló el

(...) moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor. (I, 5, 78-79)<sup>6</sup>

En las líneas siguientes, don Quijote y el labrador que le lleva a casa prosiguen hablando de la obra (don Quijote compara a su salvador con Rodrigo de Narváez y a Dulcinea con Jarifa) (I, 5, 70), a la que vuelve a aludir el caballero cuando entra en su morada:

Abren vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene malferido, y al señor moro Abindarráez, que trae cautivo el valeroso Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera. (I, 5, 81)

Asimismo, tras el *Quijote* el alcaláino se refiere a la historia de Abindarráez y Jarifa en una de las *Novelas ejemplares* (1613), *El celoso extremeño*. Allí, Loaysa promete enseñarle al negro Luis las canciones

(...) del moro Abindarráez, con las de su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del gran Sofí Tomunibeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses. (339)<sup>7</sup>

De hecho, Cervantes no se limita a citar *El Abencerraje* en el *Quijote* y *El celoso extremeño*, sino que lo usó para concebir otra de sus obras, de nuevo una de las *Novelas ejemplares*: *El amante liberal*. Ahí, Hernando Morata (2021) nota varios paralelismos entre la novelita y *El Abencerraje* en el relato inicial de Ricardo. Asimismo, subraya que las divergencias que presentan (pues también las hay) se encuentran en otro texto morisco al que nos referiremos enseguida:<sup>8</sup> “Entre los sueltos caballos”, de Luis de Góngora. Es más, Hernando Morata detecta diversas correspondencias concretas de *elocutio* que confirman que, al redactar *El amante liberal*, Cervantes pensaba en el romance gongorino y en *El Abencerraje*, que debió de ser uno de los textos preferidos del alcaláino.

La otra obra cervantina donde hallamos la impronta del *Abencerraje* es precisamente la que nos interesa: *El gallardo español*. Lo ha indicado un puñado de críticos, empezando por Stapp (1981), quien pone de relieve que el tema de enamorarse de oídas aparece en las dos obras. Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997) llevan más allá la conexión y explican que la comedia cervantina está impregnada “del espíritu y la letra del *Abencerraje*” (xiv), esto es, una propuesta humanista e igualitaria que abogaría por relaciones más o menos cordiales entre cristianos y musulmanes. Por ello, los estudiosos consabidos subrayan que *El gallardo español*

(...) tiene algo de un mundo de caballeros emparentado con los libros de caballerías, como ha visto Zimic, pero, sobre todo, es una visión de la realidad que se relaciona con la del *Abencerraje* quinientista, donde el cautiverio de Abindarráez a manos de Rodrigo Narváez, como aquí el de don Fernando en poder de Arlaxa y Alimuzel, no es obstáculo ninguno para alcanzar la libertad,

6 Citamos el *Quijote* por la edición de Rico (2004).

7 Citamos las *Novelas ejemplares* por la edición de García López (2013).

8 En oposición al autor del *Abencerraje*, Cervantes describe en detalle la belleza de Leonisa, amada de Ricardo, quien además estaba enamorada de otro. Esto no ocurre en el caso de Jarifa.

y donde conviven de igual a igual dos caballeros, cristiano el uno y moro el otro (lo que no suele acaecer en las novelas caballerescas), sin que el enfrentamiento entre sus razas, sus credos y sus leyes modifique su independencia y su dignidad individual. Si hacemos abstracción de enredos, equívocos, identidades simuladas, cruces y confusiones, la lección que se induce de *El gallardo español*, es semejante a la del anónimo quinientista, en tanto en cuanto ambas obras defienden los valores humanos individuales por encima de todo, y demuestran una confianza plena en esas virtudes personales del ser humano, capaces de solucionar por sí solas cualquier tipo de confrontación, por más enconada que sea, y de armonizar todos los opuestos, llegando hasta la paradoja de que la prisión pueda convertirse en el camino de la libertad y la guerra en el de la paz. (xxi)

Por su parte, Márquez Villanueva (2010) encuadra la obra en la moda maurófila que inició *El Abencerraje* y que también tiene su base en el romancero fronterizo y algunas comedias lopescas, ya desde la temprana *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Así, *El gallardo español* reforzaría el “discurso irenista de *El Abencerraje*” presentando dos protagonistas, don Fernando y Alimuzel, “parejos en cuanto a valentía y nobleza” (Márquez Villanueva 2010, 57 y 58). Con más cautela en lo referente a la ideología de la obra ha procedido Gómez Canseco (2015), quien incide justamente en la importancia del *Abencerraje* para entenderla, un parentesco que considera “con frecuencia olvidado”, pero que resulta evidente en una comedia “donde un noble caballero cristiano aprisiona y trata como igual a otro caballero moro” (65). Además, el propio Gómez Canseco (2015) resalta que para entender *El gallardo español*, es necesario considerar el contexto de “(...) los romances moriscos y las propias comedias fronterizas de moros y cristianos, que Berrio puso en boga y llegan hasta Lope de Vega con textos como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha* o *El hidalgo Bencerraje*” (65) elenco al que añade dos romances moriscos de Góngora, “Entre los sueltos caballos” y “Servía en Orán al rey”, que datan de 1585 y 1587 (Carreira, 1998, 1, 323 y 412).<sup>9</sup> Estos poemas, también, habrían servido de inspiración a Cervantes, pues, como *El gallardo español*,

(...) ubican la acción en el presidio norteafricano, tienen como protagonista un español que sirve al relleno oral y, sobre todo, plantean también un conflicto que a la postre se resuelve atendiendo a los códigos de la cortesía militar o amorosa. En el primero, las razones de amor llevan al caballero a dejar libre a su enemigo; en el segundo, esas mismas razones le plantean un debate interior entre el amor y el honor, entre el servicio amoroso y el militar. No otra cosa hace don Fernando en su relación con Alimuzel y en el conflicto que le lleva a intentar cumplir con las obligaciones, simultáneas y en principio incompatibles, del honor individual y de la disciplina castrense. (Gómez Canseco, 2015: 66)

Por último, Alcalá-Galán (2019) habla del *abencerrajismo* de *El gallardo español*, rasgo que encuentra concentrado en el motivo de la esclavitud voluntaria y en el comportamiento noble de moros y cristianos.<sup>10</sup>

9 A los romances gongorinos se refirió también Márquez Villanueva (2010, 57-58).

10 En la línea de Stapp (1981, 271), para quien la comedia “no es un encomio de la gallardía española”, Alcalá Galán (2019) lee *El gallardo español* como una parodia de los ideales heroicos (incluida la gallardía) que los personajes tan insistentemente atribuyen a don Fernando. A su vez, Cervantes cuestionaría ese heroísmo haciendo de Arlaja la verdadera protagonista de una comedia que no trataría de un gallardo español, sino de una mora gallarda, y que pondría en tela de juicio las acciones de don Fernando por el contraste entre el idealismo de la comedia y la horrible realidad de Orán. Sin embargo, Alcalá Galán no tiene en cuenta que nadie califica a Arlaja de gallarda y que hay un pasaje clave en que la mora se acobarda al ver las armas. Además, ya Guillén (1965 y 1971) notó que *El Abencerraje* contrasta el idealismo de las relaciones entre don Rodrigo y

En suma, *El Abencerraje* y *El gallardo español* tienen numerosas concomitancias, unas señaladas por la crítica, otras, no. A nivel de la trama, son historias de amor situadas en el trasfondo de la guerra contra los musulmanes: la frontera nazarí del siglo XV en *El Abencerraje*, la Orán española del XVI en *El gallardo español*. En ambas, los protagonistas son una pareja de moros enamorados a los que ayuda un español heroico y generoso: don Rodrigo auxilia a Abindarráez y Jarifa en *El Abencerraje*; don Fernando, a Alimuzel y Arlaja en *El gallardo español*. Asimismo, comparten el tema del cautiverio, tanto por las armas como voluntario: en *El Abencerraje*, Abindarráez cae en manos de don Rodrigo, pero vuelve a ellas libremente para cumplir su palabra; en *El gallardo español*, diversos personajes caen prisioneros, pero don Rodrigo se entrega por su cuenta para poder ayudar a la pareja enamorada. Del mismo modo, los dos textos conceden gran importancia a la caballeridad en la contienda entre cristianos y musulmanes: en ese sentido, las conductas de los protagonistas son modélicas en los dos textos, aunque en *El Abencerraje* esta actitud cobra mayor fuerza, pues el comportamiento de don Rodrigo y Abindarráez afecta al resto de personajes, mientras que en *El gallardo español* la inmensa mayoría de los contendientes no se ve influida por las normas caballerescas de don Fernando y Alimuzel.<sup>11</sup> En cualquier caso, los dos textos idealizan las relaciones entre contrarios, pintando una situación que contrasta con la cruda realidad de la guerra, tanto en la frontera granadina como en los presidios del norte de África.<sup>12</sup> Por último, los dos textos comparten el tema del enamoramiento de oídas y de la fama, aunque en diverso grado. Obviamente, el tema del enamorarse de oídas es tópico y se encuentra, entre otros textos, en diversas novelas de caballerías,<sup>13</sup> pero adquiere un peso especial en *El Abencerraje*, y ese énfasis pasa a *El gallardo español*. En la novelita morisca, Abindarráez y Jarifa conocen y admiran las hazañas de don Rodrigo e, incluso, en la versión de Villegas, encontramos una dama que se enamora de don Rodrigo por lo que de él cuenta su marido (53).<sup>14</sup> En su comedia, Cervantes parece reforzar el tema del enamorarse de oídas, pues Arlaja se interesa por don Fernando porque ha oído sus hazañas, y Margarita se ha enamorado de él al escucharlas en boca de su padre.

Por tanto, parece evidente que Cervantes no solo conocía *El Abencerraje* y lo citó y empleó en varias de sus obras, sino que construyó *El gallardo español* sobre la base de la novelita. Estructuralmente, se limitó a doblar la historia, transformando el triángulo inicial (Abindarráez y Jarifa como amantes, don Rodrigo como observador y benefactor) en un paralelepípedo, esto es, en una estructura de dos parejas (Alimuzel y Arlaja; don Fernando y Margarita). Pese a este detalle, *El gallardo español* mantiene el esquema central del hipotexto, que hace del cristiano el héroe, pero pone el foco de la narración en el amor de los moros.

Estos retoques estructurales son esenciales para entender cómo Cervantes leyó *El Abencerraje* y ponen de relieve el hecho de que, para completar el panorama de los elementos que *El gallardo español* tomó de la novelita, conviene resaltar qué aspectos añadió Cervantes al esquema de base, entre los que destaca inmediatamente el énfasis en el deseo en general y en

---

los moros con la situación real de los moriscos españoles en el momento de escritura.

11 Para dar fe de la caballeridad de las relaciones entre algunos combatientes en la obra, se suele citar este parlamento de Alimuzel: “No es enemigo el cristiano; / contrario, sí” (vv. 1035-1036). Véase también los vv. 1045-1049.

12 Cervantes retrata esa realidad de modo mucho más crudo en *Los baños de Argel*, también incluida en las *Ocho comedias*. Ahí, la imagen de los moros es mucho más negativa.

13 Véase, al respecto, Ynduráin (1983).

14 Citamos *El Abencerraje* por la edición de Fosalba (2017).

el deseo de Arlaja en particular. Este deseo permea toda la obra, se centra en los personajes femeninos, que son quienes lo experimentan y expresan, y se convierte en un afán escopofílico o voyerístico que singulariza la comedia.<sup>15</sup> Además, el protagonista masculino parece sentir deseo hacia Arlaja, con la que comparte unas escenas de notable ambigüedad hasta que su decisión final le inclina hacia la cristiana Margarita. Conviene, pues, centrarse en este aspecto y examinar cómo Cervantes retrata el deseo en la comedia.

#### EL GALLARDO ESPAÑOL Y EL DESEO

Como muchas otras obras de espíritu morisco o caballeresco, y como el propio *Abencerraje*, *El gallardo español* mezcla amores y hechos de armas. Venus y Marte tienen parejo protagonismo y, de hecho, estos dioses se mencionan explícitamente en algunos pasajes:

CONDE      Los a cosas diversas diputados  
              acudan a su oficio, y dese a Marte  
              el que a Venus se daba, y haga cosas  
              que sean increíbles de espantosas. (vv. 2418-2421)

Cervantes usa el vaivén entre Venus y Marte para ligar las dos acciones que componen la comedia, pública y privada, esto es, el relato del sitio de Orán y los problemas de la doble pareja de protagonistas. Este nexo se percibe en un comentario de don Martín de Córdoba sobre la traición del moro Nacor, quien ha entregado su aduar a los cristianos con tal de gozar a Arlaja:

Su premio habrá Nacor de sus cautelas  
cobrado, su adorada ingrata mora.  
Amor, como otro Marte, nos desvelas;  
furia y rigor en tus entrañas mora.  
Hasta las religiosas almas dañas,  
y fundas en traiciones tus hazañas. (vv. 1909-1914)

En efecto, la mayoría de los personajes de *El gallardo español* se ve sometida a uno de estos dioses y, en ocasión, a los dos. La conexión se percibe ya en la primera escena de la comedia, donde Cervantes relaciona Venus y Marte mediante la petición de Arlaja, quien, enamorada de oídas de don Fernando, le pide a Alimuzel que desafíe, capture y traiga al cristiano:

ARLAJA      Es el caso, Alimuzel,  
              que, a no traerme el cristiano,  
              te será el amor tirano  
              y yo te seré crüel.  
              Quiérole preso y rendido,  
              aunque sano y sin cautela.  
ALIMUZEL    ¿Posible es que te desvela  
              deseo tan mal nacido? (vv. 1-8)

Sobre ello reflexiona al final de la escena el propio Alimuzel, pues, al quedarse a solas, comenta: “¿Quién tal deseo jamás/ vio ni pudo imaginalle?” (vv. 99-100).

15 En ese sentido es interesante la sugerencia de Stapp (1981, 262-263), quien compara a Arlaja con el Anselmo de “El curioso impertinente”: como Anselmo, la mora tiene un deseo impertinente de ver (la mora, cómo es la persona amada; Anselmo, cómo su amigo trata de seducir a su mujer).

El deseo de la mora incita a Alimuzel —quien, a su vez, la desea—, moviéndole a partir para buscar un hecho de armas, y esto pone en marcha la comedia. Los críticos han señalado este detalle (Márquez Villanueva, 2010),<sup>16</sup> al que podemos añadir al menos cuatro elementos que permiten estudiar el deseo de modo más preciso: su función estructural, su presencia a lo largo y ancho de la obra, su relación con la visión y, por último, su estructura cuadrangular.

En primer lugar, conviene resaltar que el deseo de Arlaja no solo abre la acción de *El gallardo español*, sino que también la cierra. Es lo que ocurría ya con el cuadro inicial, que iba del “deseo tan mal nacido” (v. 8) al “deseo” inaudito (v. 99) de la mora, el primero expresado por ella misma, el segundo, por su amante, Alimuzel. En esta circularidad, el cuadro de apertura adelanta la estructura de toda la comedia, pues, tras impulsar la trama principal con su deseo, en los últimos versos de la obra Arlaja la cierra cuando acepta casarse con Alimuzel, a quien toma afirmando: “cuanto más, que lo deseo.” (v. 3082)

Por consiguiente, la estructura de la comedia es circular o anular,<sup>17</sup> y el texto de *El gallardo español* está abrazado por el tema del deseo de Arlaja.

En segundo lugar, cabe subrayar que el deseo permea toda la obra, y no solamente su estructura básica. Así, también Alimuzel tiene “deseo de servir” a Arlaja (v. 55), el conde de Alcaudete explica que los españoles que defienden Orán lo hacen impulsados por “deseo de la fama” (v. 110) y Alimuzel comenta sobre el “extraño deseo” (v. 409) de Arlaja al confundir a don Fernando con Guzmán, “deseo” que la propia Arlaja gosa al explicar que no fue “lascivo, torpe o feo” (vv. 705-706), pero que a los pocos versos califica de “deseo mal nacido” (v. 718), retomando la frase de Alimuzel. Además, Oropesa vuelve a hablar del “deseo” de Arlaja (“y, de no poderle ver, / vendrá el deseo a crecer / de velle”, vv. 745-747), y don Fernando, del suyo propio, diciendo que tuvo amor, pero que ha cambiado (“No es fuerza / que sea eterno un deseo”, vv. 901-902). Luego, el propio don Fernando explica “que aquesta mora hermosa / tiene de verme deseo” (vv. 991-992), a lo que Oropesa replica que los “deseos de mujer / se mudan a cada paso” (vv. 996-997). Sigue hablando del deseo de Arlaja Alimuzel (“el lozano / deseo de Arlaja bella”, vv. 1036-1037), deseo que la interesada vuelve a hacer explícito (“Tendré en menos al cristiano, / cuyo nombre sobrehumano / me incita y mueve el deseo / de velle”, vv. 1134-1137). Luego, el deseo es de Margarita, y lo comenta Vozmediano:

MARGARITA	Verle deseo.
VOZMEDIANO	Siempre tu deseo es vano. (vv. 1288-1289)

Más adelante, Buitrago habla de sus “gustos y deseos” (v. 1462), en ese caso pecuniarios, pero en un diálogo entre Margarita y Vozmediano los deseos vuelven a ser amorosos, esto es, los que tiene Margarita de reunirse con don Fernando:

MARGARITA	De que los halle no dude nadie; que el cielo al deseo del aflicto siempre acude.
VOZMEDIANO	El gran Dios de ese deseo impertinente te mude. (vv. 1558-1561)

16 Discrepan Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997, xix), para quienes “(...) la fama es el móvil básico de la comedia, ya que ella es la que impulsa el amor, bien directamente (Margarita), o bien a través de la curiosidad malsana (Arlaja-Alimuzel), y origina conflictos internos entre el honor y el deber”.

17 Para un clásico trabajo sobre este esquema, véase Porter (1971).

Asimismo, trata de deseos amorosos otro diálogo entre Oropesa y Arlaja. En él, los personajes se refieren a la voluntad que había expresado la mora de ver luchar a los campeones:

OROPESA	Agora verás hender, herir, matar y romper. Deja venir al cristiano.
ARLAJA	Es accidental y vano tal deseo en la mujer, y fácilmente se trueca. (vv. 1653-1658)

Luego, Vozmediano lamenta adónde Margarita ha llegado arrastrada por su deseo (“¿Que es posible que un deseo / incite a tal devaneo?”, vv. 1978-1979), y Arlaja les expresa a Cuco y Alabez su “deseo” de que castiguen a los que asaltaron el aduar (vv. 2165), deseo que en principio tiene que ver más con Marte que con Venus, pero que los moros tratarán de colmar porque aman a la joven (v. 2146). Por otra parte, plenamente erótico es el “deseo” que siente Margarita por don Fernando y que le cuenta a Arlaja, a quien le explica

que encerraban las rejas  
el cuerpo, mas no el deseo,  
que es libre y muy mal se encierra. (vv. 2196-2198)

“Deseo” que, además, le llevó a Orán (“En alas de mi deseo,/ desde Nápoles partime;/ llegué a Orán, facilitando/ cualquier dudoso imposible”, vv. 2270-2273). También es erótico el deseo del que habla luego Alimuzel al describir el que ha percibido en Margarita y Arlaja, que esta describía (en la cristiana) como “llama de amor” (vv. 2314-2315):

ALIMUZEL	¿Debajo de cuál estrella ese cristiano ha nacido, que aun de quien no es conocido los deseos atropella? (vv. 2318-2321)
----------	--

El propio don Fernando se refiere enseguida al “deseo” de Margarita (v. 2340), Buitrago, al afán de la flota turca por arribar a las playas de Orán (v. 2395), don Juan, al de encontrarse frente a frente con su enemigo (de nuevo, don Fernando, que es objeto de deseos de todo tipo) (v. 2531), y don Fernando, quien habla bajo identidad supuesta, al de verle:

No le he visto y voy trazando  
verle, que verle deseo  
ya en paz o ya peleando. (vv. 2268-2270)

Sigue la catarata de deseos cuando don Juan agradece las cortesías de don Fernando con un “estimo tu buen deseo” (v. 2583), y cuando el conde de Alcaudete habla del “deseo” que tenía las fuerzas de Orán de ver a don Francisco de Mendoza (vv. 2964). Tras este interludio en que los deseos se mantienen alejados del terreno amoroso, regresamos a lo erótico cuando don Fernando recapitula y vuelve a aludir al deseo de Arlaja, el motor de la obra:

Yo soy, Arlaja, el cristiano  
—y entiende ya que no miento—  
don Fernando, el de la fama  
que te enamoró el deseo. (vv. 3043-3046)

En el mismo parlamento, don Fernando se refiere a los propios “deseos” de desposar a Margarita (v. 3062) –por cierto, en traje de mora–, y unos pocos versos más abajo Arlaja retoma la palabra y cierra el círculo que abrió en el primer cuadro del acto primero expresando su “deseo” de casarse con Alimuzel (v. 3082).

La enumeración es impresionante: un total de 32 ocurrencias del sustantivo “deseo” en singular o en plural. La cantidad parece extraordinaria, y esa impresión se confirma al comparar aleatoriamente *El gallardo español* con otras comedias del momento. En primer lugar, cabe contrastarla con tres comedias de Lope de Vega, una palatina (*El perro del hortelano*) y dos urbanas (*La dama boba* y *De cosario a cosario*). Aunque, en las tres, el gran tema es el amor, en la última, solo tenemos 8 ocurrencias de la palabra, por 12 en la segunda y 14 en la primera, donde los deseos de Teodoro y Diana dominan el texto. En segundo lugar, podemos confrontar *El gallardo español* con otras de las comedias que Cervantes incluyó en el volumen de las *Ocho comedias*, amén de con sus comedias manuscritas, lo que nos da los datos siguientes:<sup>18</sup>

- o *La casa de los celos* (126-224): 14 (vv. 276, 293, 496, 609, 780, 1355, 1740, 1770, 2201, 2221, 2238, 2291, 2409, 2518).
- o *Los baños de Argel* (225-334): 9 (vv. 193, 535, 829, 1045, 1386, 1650, 2124, 2695, 2798).
- o *El rufián dichoso* (335-430): 11 (vv. 243,<sup>19</sup> 298,<sup>20</sup> 309, 316, 333, 713, 1131, 2129, 2226, 2234, 2235).
- o *La gran sultana* (431-530): 24 (vv. 81, 394, 509, 744, 781, 919, 987, 1053, 1077, 1257, 1260, 1294, 1339, 1362, 1796, 1957, 2037, 2472, 2607, 2652, 2676, 2724, 2737, 2962).
- o *El laberinto de amor* (535-638): 19 (vv. 201, 260, 295, 387, 416, 1107, 1303, 1514, 1608, 1631, 1862, 1904, 2060, 2122, 2123, 2428, 2712, 2771, 3024).
- o *La entretenida* (639-735): 7 (vv. 509, 1282, 1667, 1780, 2230, 2492, 2781).
- o *Pedro de Urdemalas* (736-838): 20 (vv. 36, 186, 203, 389, 1226, 1230, 1351, 1579, 1616, 1674, 1808, 1818, 1843, 2072, 2414, 2469, 2711, 2812, 2968, 2975).
- o *Trato de Argel* (840-930): 16 (vv. 140, 336, 1184, 1251, 1447, 1494, 2022, 2145, 2238, 2243, 2310, 2330, 2407, 2523, 2528, 2533).
- o *La Numancia* (931-1019): 14 (vv. 21, 475, 578, 966, 1318, 1453, 1572, 1599, 2104, 2181, 2287, 2339, 2380, 2419).
- o *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* (1020-1106): 15 (vv. 229, 282, 876, 1003, 1189, 1206, 1250, 1291, 1460, 1553, 1666, 1680, 1846, 2030, 2204).

Además, destacamos que, de todas las ocurrencias del vocablo en *El gallardo español*, 21 se refieren al deseo femenino (10 de ellas en boca de las interesadas, esto es, de Arlaja y Margarita) y 13, en concreto, al de la bella mora. Los datos no son definitivos, pero sí sugerentes acerca de la importancia del tema en nuestra comedia. Obviamente, podríamos haber afinado la búsqueda, y haber tratado de localizar la raíz de la palabra (para incluir también verbos conjugados o adjetivos) o, incluso, sinónimos. Además, somos conscientes de que emplear la

18 Citamos todos los textos de la edición de Gómez Canseco (2015).

19 “Arrastrada de un deseo”, es la frase en la que, de nuevo, se percibe la fuerza del deseo como motor de la acción en la comedia cervantina.

20 De nuevo, el paralelismo con *El gallardo español* resulta significativo: “tu malnacido deseo”.

palabra “deseo” no es la única manera de hablar de deseo: un autor puede tratar un tema sin referirse a él, como ocurre en la novela que imagina Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan*, que versa sobre el tiempo precisamente porque no lo menciona. Sin embargo, lo contrario parece más difícil de sostener: que un texto repita un concepto tan obsesivamente como *El gallardo español* y que, pese a ello, no lo explore.

Conviene insistir en que tal énfasis en el deseo es una innovación de *El gallardo español* con respecto al *Abencerraje*, donde la primacía está más bien en las armas. En la novelita morisca, lo que impulsa la trama no es el deseo, sino la virtud. Eso es lo que persiguen don Rodrigo y sus caballeros en una noche en la que deciden alejarse de la ociosidad y salir a buscar aventura:

Pues como sus ánimos fuesen tan enemigos de la ociosidad, y el ejercicio de las armas fuese tan acepto al corazón del valeroso alcaide, una noche de verano, cuya claridad y frescura de un blando viento convidaba a no dejar de gozalla, el alcaide con nueve de sus caballeros (porque los demás quedasen en guarda de la fuerza), armados a punto de guerra, se salieron de Álora por ver si los moros, sus fronteros, se descuidaban, y confiados en ser de noche, pasaban por algún camino de los que cerca de la villa estaban.<sup>21</sup> (61)

A algunos, esta plácida noche veraniega les incitaría a los placeres, como sugiere el ambivalente “gozalla” que elige el narrador para describirla. La palabra podría remitir a la ociosidad, al amor, incluso, pero se convierte en un ‘aprovecharla’ en la mente de los virtuosos castellanos que escuchan a don Rodrigo. En *El Abencerraje*, Marte toma ventaja sobre Venus, y da pie a una acción que prosigue con la lucha del moro y los cristianos, y que, solo tras la derrota y captura de aquel, pasa al terreno amoroso. Exactamente lo contrario de lo que elige hacer Cervantes en *El gallardo español*.

El tercer elemento que debemos subrayar acerca del deseo en *El gallardo español* es que, en la obra, este sentimiento aparece ligado a la visión, pues lo que experimentan las protagonistas es un deseo muy concreto de ver a la persona amada. La conexión es evidente en el parlamento en que Arlaja describe su afán:

Quiero ver la bizarría  
de este que con miedo nombro,  
de este espanto, de este asombro  
de toda la Berbería,  
de este Fernando valiente,  
ensalzador de su crisma  
y coco de la morisma,  
que nombrar su nombre siente,  
de este Atlante de su España,

21 Cito de la versión de *La Diana*, la que sabemos con ciencia cierta manejó Cervantes. La versión del *Inventario* de Villegas amplifica el episodio, resaltando la lucha entre ociosidad y virtud, así como el deseo de acrecentar la fama: “Pues una noche acabando de cenar, que hacía el tiempo muy sosegado, el alcaide dijo a todos ellos estas palabras: —Paréceme, hijosdalgo, señores y hermanos míos, que ninguna cosa despierta tanto los corazones de los hombres como el continuo ejercicio de las armas, porque con él se cobra experiencia en las propias y se pierde miedo a las ajenas. Y de esto no hay para que yo traya testigos de fuera, porque vosotros sois verdaderos testimonios. Digo esto porque han pasado muchos días que no hemos hecho cosa que nuestros nombres acreciente, y sería dar yo mala cuenta de mí y de mi oficio si teniendo a cargo tan virtuosa gente valiente compañía, dejase pasar el tiempo en balde. Paréceme, si os parece, pues la claridad y seguridad de la noche nos convida, que será bien dar a entender a nuestros enemigos que los valedores de Álora no duermen. Yo os he dicho mi voluntad, hágase lo que os pareciere” (39-40).

su nuevo Cid, su Bernardo,  
 su don Manuel el gallardo  
 por una y otra hazaña.  
 Quiero de cerca miralle,  
 pero rendido a mis pies. (vv. 33-46)

Nótese la pasión y el énfasis con que la mora expresa su sentimiento, en una alocución en clímax de estructura circular que parte del “quiero ver” y llega al “quiero de cerca miralle”, y que pasa por una encendida anáfora: “quiero... quiero”, “de este..., de este...”. Además, el deíctico tiene efecto de hipotiposis, pues presenta vívidamente ante la imaginación la figura de don Fernando, a quien Arlaja quiere ver, como repite en varias ocasiones:

Yo fui parte en su partida;  
 tú, el todo, pues la causaste.  
 Las alabanzas extrañas  
 que aplicaste a aquel Fernando,  
 contándome sus hazañas,  
 se me fueron estampando  
 en medio de las entrañas;  
 y de allí nació un deseo  
 no lascivo, torpe o feo  
 —aunque vano, por curioso—,  
 de ver a un hombre famoso  
 más de los que siempre veo.  
 Más que discreta, curiosa,  
 ordené que Alimuzel  
 fuese a la empresa dudosa,  
 no por mostrarme con él  
 ingrata ni rigurosa;  
 y muéstrame su tardanza  
 que me engañó la esperanza  
 y que es premio merecido  
 del deseo mal nacido  
 tenelle quien no le alcanza.  
 Yo tengo un alma bizarra  
 y varonil, de tal suerte  
 que gusto del que desgarrar  
 y, más allá de la muerte,  
 tira atrevido la barra.  
 Huélgome de ver a un hombre  
 de tal valor y tal nombre  
 que con los dientes tarace,  
 con las manos despedace  
 y con los ojos asombre. (vv. 698-729)

Volveremos luego a este pasaje al tratar el tema de la bizzarria, pues ahora los versos nos interesan más bien por su insistencia en el paso de la fama a la visión. De hecho, describen el enamoramiento con una expresión icónica: la imagen de don Fernando se estampa (‘se imprime’) en el alma de la mora debido a su fama,<sup>22</sup> lo que le provocó en ella un deseo “de ver a un

22 Encontramos otra expresión gráfica en el episodio del enamoramiento de Margarita. En esta ocasión,

hombre famoso/ más de los que siempre veo”, y, finalmente, el afán “de ver” a un hombre de tal fama. Es una conexión en la que Arlaja incide en otra ocasión, en unos versos en los que explica que:

Tendré en menos al cristiano,  
cuyo nombre sobrehumano  
me incita y mueve el deseo  
de velle. (vv. 1134-1137)

Son versos muy explícitos que ligan deseo y fama, pues esta provoca el afán concreto de ver al campeón, como le explica luego Alimuzel al propio don Fernando:

Tu fama, que no se encierra  
en límites, ha llegado  
a los oídos de Arlaja,  
de la belleza milagro.  
Quiere verte, mas no muerto,  
sino preso, y hame dado  
el asumpto de prenderte. (vv. 191-197)

Algo que el interesado asume perfectamente, como demuestra más adelante:

Calla mi nombre, que veo  
que aquesta mora hermosa  
tiene de verme deseo. (vv. 990-992)

En cualquier caso, la mora también expresa interés por ver luchar a sus paladines:

Venid, que habemos de ir  
los tres a ver combatir  
a mis amantes valientes. (vv. 1260-1262)

En ello, Arlaja se revela como una mujer con tendencias escopofílicas: se ha enamorado de oídas, pero quiere sobre todo ver al amado, y verle en posiciones muy concretas, que imagina con gran vivacidad y muchos detalles, como vimos en el parlamento en que se figuraba a don Fernando humillado a sus pies (vv. 45-46).

En la comedia, los protagonistas masculinos entienden este mecanismo del deseo femenino o, al menos, del deseo de Arlaja. Sin embargo, ser conscientes del voyerismo femenino solamente les provoca inseguridades. Lo muestra, en primer lugar, Alimuzel, quien está tan curioso por ver cómo es el hombre de quien se ha enamorado Arlaja que, creyendo tenerle en Guzmán, quien no debe de ser muy apuesto, trata de mirarle con ojos de mujer, sin llegar a entender por qué la mora debería estar satisfecha con el aspecto físico del cristiano:

ALIMUZEL	Mirándote estoy, y veo cuán propio es de la mujer tener extraño deseo. Cosas hay en ti que ver, no que admirar.
GUZMÁN	Yo lo creo; pero, ¿por qué dices eso?

---

la joven describe el proceso como una pintura: la fama retrató en su alma a don Fernando, a quien ella no había visto (vv. 2219-2234).

ALIMUZEL                    Don Fernando, yo confieso  
 que tu buen talle y buen brío  
 llega y se aventaja al mío,  
 pero no en muy grande exceso;  
 y, si no es por el gran nombre  
 que entre la morisma tienes  
 de ser en las armas hombre,  
 ninguna cosa contienes  
 que enamore ni que asombre;  
 y yo no sé por qué Arlaja  
 tanto se angustia y trabaja  
 por verte, y vivo, que es más. (vv. 407-424)

Son dudas que asaltan, en segundo lugar, a don Fernando. Lo comprobamos cuando Oro-pesa le aconseja que no revele su identidad ante la mora, pues el deseo femenino tiene un punto de incomprensible, y las mujeres parecen por consiguiente volubles:

De tu fama valerosa  
 que está enamorada creo.  
 No te des a conocer,  
 que deseos de mujer  
 se mudan a cada paso. (vv. 993-997)

Además, el protagonista lo expresa de manera muy clara hacia el final de la obra, cuando está dudando si desvelarse ante Margarita. Antes de hacerlo, antes de desnudarse de su falsa identidad y exponerse a su vista como don Fernando, el joven le explica a su amada que el amor nace por los ojos y que, por tanto, podría ser que a Margarita no le gustara el hombre de quien dice haberse enamorado:

DON FERNANDO            Mas, dime, ¿quién te asegura  
 que, después de haberle visto,  
 quede en tu pecho bien quisto?  
 Que engendra amor la hermosura,  
 y, si él carece de ella  
 —como imagino y aun creo—,  
 faltando causa, el deseo  
 faltará, faltando en ella.

MARGARITA                La fama de su cordura  
 y valor es la que ha hecho  
 la herida dentro del pecho,  
 no del rostro la hermosura;  
 que esa es prenda que la quita  
 el tiempo breve y ligero,  
 flor que se muestra en enero,  
 que a la sombra se marchita.  
 Así que, aunque en él hallase  
 no el rostro y la lozanía  
 que pinté en mi fantasía,  
 no hay pensar que no le amase.

DON FERNANDO            Con esa seguridad,  
 presto me ofrezco mostrarte. (vv. 2334-2355)

En este punto, don Fernando se aferra a presupuestos neoplatónicos y muestra una ignorancia pareja a la de Alimuzel, quien tampoco había entendido el proceso de enamoramiento femenino que domina en la obra. Como hemos señalado, es el siguiente: en *El gallardo español*, las mujeres se enamoran de oídas, mediante relatos de las hazañas y virtudes de don Fernando, y ese amor engendra en ellas tal deseo de verle que roza el voyerismo.

De nuevo, es un tema que solo está *in nuce* en *El Abencerraje*, donde solamente hay una extensa descripción de Abindarráez, a quien miran los caballeros cristianos (62-63), ciertamente, sin admiración amorosa. Este interés erótico sí que aparece en una escena posterior, en la que el moro se declara a Jarifa, a quien primero describe como una mujer tan hermosa que espanta y a quien luego procede a mirar y a hablar:

—A mí —dije yo— sola vuestra hermosura me obliga a esta hermandad. Antes me resfría algunas veces.

Y con esto abajando mis ojos de empacho de lo que dije, vila en las aguas de la fuente tan al propio como ella era, de suerte que a doquiera que volvía a la cabeza, hallaba su imagen y trasunto, y la más verdadera, trasladada en mis entrañas.

Decía yo entonces entre mí:

—Si me ahogase ahora en esta fuente a do veo a mi señora, ¡cuánto más desculpado moriría yo que Narciso! Y si ella me amase como yo la amo, ¡que dichoso sería yo! ¡Y si la fortuna nos permitiese vivir siempre juntos, que sabrosa vida sería la mía! (p. 68)

La referencia a Narciso es un tópico del voyerismo, pero nótese que, aquí, el deseo que se liga a la contemplación de la persona amada es masculino, no femenino, o más bien, insistentemente femenino, como ocurre en *El gallardo español*.

Un cuarto elemento que conviene resaltar acerca del deseo en *El gallardo español*, en contraste con su modelo morisco, es que en el triángulo que esboza *El Abencerraje* don Rodrigo no es objeto del deseo de Jarifa, ni Jarifa del de don Rodrigo. El cristiano y la mora intercambian cartas y regalos (p. 80),<sup>23</sup> es cierto, pero el énfasis de la obrita está en la relación entre los dos hombres, en la cual Jarifa, solamente, es un peón, una manera que tiene don Rodrigo para mostrarse generoso con Abindarráez. El contraste con *El gallardo español* no podía ser mayor. Ello se debe, como hemos visto, a que Cervantes transforma el esquema triangular del *Abencerraje* en uno cuadrangular, con Alimuzel como personaje secundario y don Fernando como eje y objeto de los deseos de las dos mujeres. Porque parece claro que Arlaja desea a don Fernando, pues, por mucho que insista en que su deseo no es “lascivo, torpe o feo” (v. 706), y en que solo experimenta una “curiosidad” que la “fatiga como el amor” (vv. 2312-2313), Alimuzel no parece creerla del todo (se muestra celoso) y don Fernando interpreta ese interés como explícitamente erótico (“don Fernando, el de la fama / que te enamoró el deseo”, vv. 3045-3046). Además, don Fernando también parece mostrar un apego extraordinario por la mora, sentimiento que se revela en un parlamento muy ambiguo:

DON FERNANDO      Amigo, escucha.  
   ¿No ves aquel montón que va huyendo

23 El narrador explica que la mora “le escribió una muy dulce y amorosa carta, agradeciéndole mucho lo que por ella y sus cosas había hecho”, y que le regaló al cristiano una caja perfumada llena de ropa blanca, es decir, ropa interior (p. 80), pero las razones amorosas han de entenderse en el sentido de ‘cariñosas’, y la ropa blanca como algo propio de mujeres, quienes se dedicaban tradicionalmente a hilar y tejer.

de moros por la falda del ribazo?  
 GUZMÁN Muy bien. ¿Por qué lo dices?  
 DON FERNANDO Allí creo  
 que va de esta alma la mitad.  
 Guzmán ¿Va Arlaja?  
 DON FERNANDO Arlaja va.  
 GUZMÁN ¡Mahoma la acompañe!  
 DON FERNANDO Ven, que con ella va la que me lleva  
 el alma, y me conviene detenellas.  
 Sígueme, que has de hacer por mí otras cosas  
 que me importan la honra.  
 GUZMÁN Yo te sigo,  
 que hasta las aras he de ser te amigo. (vv. 2952-2962)

Desde luego, Guzmán parece interpretar que “la mitad” del alma de don Fernando es Arlaja, lectura que don Fernando deja pasar inicialmente para matizarla al cabo de unos versos, cuando explica que Arlaja es tan importante para él porque lleva con ella a su amada (Margarita). La ambigüedad no se limita a este pasaje, pues, cuando don Fernando acude a defender el aduar contra sus compatriotas y correligionarios, explica (de nuevo, a Guzmán) que lo hace:

Porque [el aduar] encierra  
 la paz que causa esta guerra,  
 la salud de mis saludes. (vv. 1759-1761)

Luego, don Fernando conmina al español a dejar solamente “dos prendas” (v. 1762), que son, entendemos, Alimuzel y Arlaja, a quienes don Fernando se refiere con una palabra muy marcada por la tradición lírica amorosa. De nuevo, este argumento sería menor si *El gallardo español* no incluyera varias escenas en las que don Fernando disfruta enormemente del deseo que inspira en la “mora hermosa” (v. 991), lo que sugiere que, aunque su intención inicial, al acudir al aduar, es ayudar a Alimuzel, el cristiano también alberga un anhelo tal vez oculto al principio, pero pronto evidente, de disfrutar de esa hermosa mujer que se ha enamorado de él de oídas. Esta tensión se percibe en su diálogo con Arlaja, a la que se presenta bajo nombre falso (Juan Lozano). Aunque don Fernando comienza la escena tratando de convencer a Arlaja de que Alimuzel se ha comportado bravamente, muy pronto, ello deriva en contar sus propias hazañas, las que, como sabe perfectamente, han enamorado a la joven:

ARLAJA No le quiero, déjale;  
 que, pues a la voz primera  
 no saltó de la muralla  
 y empuñó la espada fiera,  
 la fama que en él se halla  
 no debe ser verdadera;  
 y, así, ya no quiero velle,  
 aunque, si puedes traelle  
 sin tu daño, darne has gusto.  
 DON FERNANDO Es don Fernando robusto  
 y habrá que hacer en prendelle.  
 Conózcole como a mí,  
 y sé que es de condición

que sabrá volver por sí,  
 y aun buscará la ocasión  
 para responder a Alí.  
 ARLAJA ¿Es valiente?  
 DON FERNANDO Como yo.  
 ARLAJA ¿De buen rostro?  
 DON FERNANDO Aqueso no,  
 porque me parece mucho.  
 ALIMUZEL (¡Todo esto con rabia escucho!)  
 ARLAJA ¿Tiene amor?  
 DON FERNANDO Ya le dejó.  
 ARLAJA ¿Luego túvole?  
 DON FERNANDO Sí creo.  
 ARLAJA ¿Será mudable?  
 DON FERNANDO No es fuerza  
 que sea eterno un deseo.  
 ARLAJA ¿Tiene brío?  
 DON FERNANDO Y tiene fuerza.  
 ARLAJA ¿Es galán?  
 DON FERNANDO De buen aseo.  
 ARLAJA ¿Raja y hiende?  
 DON FERNANDO Tronca y parte.  
 ARLAJA ¿Es diestro?  
 DON FERNANDO Como otro Marte.  
 ARLAJA ¿Atrevido?  
 DON FERNANDO Es un león.  
 ARLAJA Partes todas estas son,  
 cristiano, para adorarte,  
 a ser moro.  
 ALIMUZEL Calla, Arlaja,  
 pues tienes aquí delante  
 quien por tu gusto trabaja.  
 ARLAJA Gusto yo de un arrogante  
 que bravea, hiende y raja. (vv. 879-914)

Los celos de Alimuzel revelan que la escena no es inocente: don Fernando goza con el entusiasmo de la mora, la cual, por otra parte, al preguntar por los amores del caballero cristiano da muestras de un interés más cercano al amor que a la curiosidad. Además, la escena tiene su correlato en otra en la que don Fernando, quien ha entendido cómo enamorar a la joven, le cuenta a la mora sus hazañas de modo que dejen en buena luz sus dos avatares, don Fernando y Juan Lozano:

ARLAJA ¿Cómo te llamas, cristiano,  
 que tu nombre aún no he sabido?  
 DON FERNANDO Es mi nombre Juan Lozano,  
 nombre que es bien conocido  
 por el distrito africano.  
 ARLAJA Nunca le he oído decir.  
 DON FERNANDO Pues él suele competir  
 con el del bravo Fernando.  
 ARLAJA ¡Mucho te vas alabando!

DON FERNANDO Alábome sin mentir.  
 ARLAJA Pues, ¿qué hazañas has tú hecho?  
 DON FERNANDO He hecho las mismas que él,  
 con el mismo esfuerzo y pecho,  
 y ya me he visto con él  
 en más de un marcial estrecho.  
 ARLAJA ¿Es tu amigo?  
 DON FERNANDO Es otro yo. (vv. 1099-1114)

Asimismo, conviene resaltar que la mora se emociona con el relato, pues su carácter es tal que le gusta oír hazañas y enamorarse de oídas, algo que reconocemos en una tercera escena en la que también Oropesa le encarece las gestas de Juan Lozano y don Fernando. Arlaja comienza hablando del último, y del “deseo/ de velle” que despierta en ella su “nombre sobrehumano”, esto es, su fama (vv. 1034-1037).

OROPESA Pues yo le veo  
 en solo ver a Lozano.  
 ARLAJA ¿Qué tanto se le parece?  
 OROPESA Yo no sé qué diferencia  
 entre los dos se me ofrece.  
 Esta es su misma presencia  
 y el brazo que le engrandece.  
 ARLAJA ¿Qué hazañas ha hecho ese hombre  
 para alcanzar tan gran nombre  
 como tiene?  
 OROPESA Escucha una  
 de su esfuerzo y su fortuna,  
 que podrá ser que te asombre. (vv. 1137-1148)

Aquí, Oropesa incita a la mora con elogios de Lozano y don Fernando, ante lo que Arlaja enseguida pide relatos de hazañas, que el cristiano le proporciona. Tras el relato, la joven responde con entusiasmo característico: “¡Oh, qué famoso español!” (v. 1205). De nuevo, estamos ante una deriva totalmente ajena a *Abencerraje*, pero muy importante en *El gallardo español*, donde la tensión amorosa que provoca el deseo inicial de Arlaja resulta un elemento central de la trama.

## LA GALLARDÍA

Hemos visto que la contribución principal de Cervantes al esquema de *El Abencerraje* es el énfasis en el deseo femenino, un deseo que se despierta mediante relatos y que provoca afanes voyerísticos. Sin embargo, no hemos analizado la cualidad central que Arlaja y Margarita buscan en don Fernando, que no aparece ni mencionada en *El Abencerraje* y que ostenta claramente el título de *El gallardo español*: la gallardía. El *Diccionario de Autoridades* (1726-1737) define *s. v.* la palabra como “bizarría, desenfado y buen aire, especialmente en el manejo del cuerpo”, pero también como valentía: “Vale también esfuerzo y arresto en ejecutar las acciones y acometer las empresas”. Antes, ya en 1611, el *Tesoro* de Covarrubias (2006) se limitaba a la primera acepción (define “gallardía” como “gentileza, bizarría”, y “gallardo” como “el gentil-hombre bien apuesto y lozano”), aunque resulta significativo que recoja esa definición nada menos que *s. v. gallo*, en parte por falsa etimología, pero también por una asociación con el

galleo que desarrollan otros lexicógrafos. No es el caso de los diccionarios de Percival/Minsheu y Franciosini, quienes se inclinan respectivamente, por las facetas moral y física de la cualidad. Así, los primeros definen “gallardía” como “*mirth, pleasantness, liveliness*”, y “gallardo” como “*lively, merry, pleasant*”, al que añaden un “*fine*” final que sí que puede tener un sentido físico (1623: ss. vv.). En cambio, el *Vocabulario* de Franciosini define “gallardía” como “belleza, gentileza, galantería”, y “gallardo” como “bello, grazioso, galante” (1638: ss. vv.). Mucho más interesante para nuestros propósitos es Oudin (1675), quien define “gallardo” y “gallardía” (“*gaillard, joyeux, vigoureux, fort*”; “*gaillardise, joyeuseté, vigeur*”), pero también “gallarrear, bizarrear” (“*faire le brave, s’enorgueillir, estre fier, piaffer, estre brave en accouplements*”), lo que no solo nos devuelve a la bizarría, sino al mundo de las bravatas y al gallear: “gallear”, unas entradas más abajo, es “*faire le coq, lever la creste, sentir son coeur, s’enorgueillir*” (1675: ss. vv.).

En *El gallardo español*, el gallardo por antonomasia, don Fernando, aparece asociado a la bizarría desde la primera descripción de Arlaja:

Quiero ver la bizarría  
de este que con miedo nombro. (vv. 33-34)

De modo semejante, también Margarita explica que se enamoró de don Fernando por la “relación verdadera” (v. 2236) que le hizo su padre, donde le pintaba “tan gallardo en paz y en guerra” (v. 2220). De hecho, en la comedia cervantina la gallardía se conecta con el brío y con las bravatas, como vuelve a aclarar Arlaja en un diálogo con el propio don Fernando que arriba hemos citado más por extenso:

ARLAJA	¿Tiene brío?
DON FERNANDO	Y tiene fuerza.
ARLAJA	¿Es galán?
DON FERNANDO	De buen aseo.
ARLAJA	¿Raja y hiende?
DON FERNANDO	Tronca y parte.
ARLAJA	¿Es diestro?
DON FERNANDO	Como otro Marte.
ARLAJA	¿Atrevido?
DON FERNANDO	Es un león.
ARLAJA	Partes todas estas son, cristiano, para adorarte, a ser moro.
ALIMUZEL	Calla, Arlaja, pues tienes aquí delante quien por tu gusto trabaja.
ARLAJA	Gusto yo de un arrogante que bravea, hiende y raja. (vv. 903-914)

Por su parte, también el hermano de Margarita es bizarro y arrogante:

Quedé con solo un hermano,  
de condición tan bizarra  
que parece que él solo  
hizo asiento la arrogancia. (vv. 2091-2094)

Es más, don Fernando no es el único en mostrar gallardía / bizarría / brío, pues Arlaja, a quien atraen estas cualidades, dice también poseerlas:

Yo tengo un alma bizarra  
 y varonil, de tal suerte  
 que gusto del que desgarrar  
 y, más allá de la muerte,  
 tira atrevido la barra.  
 Huélgome de ver a un hombre  
 de tal valor y tal nombre  
 que con los dientes tarace,  
 con las manos despedace  
 y con los ojos asombre. (vv. 720-729)

La mora identifica masculinidad y bizarría, rasgo que equipara, a su vez, con la bravuconería (el desgarrar), y afirma sentirse atraída por esas cualidades que, según ella, caracterizan también su alma, aunque luego, a la hora de la verdad, cuando se acerca el combate se muestra pusilánime y deseosa de recluirse en actividades que, en la época, se considerarían típicamente femeninas:

DON FERNANDO:	Alí, dame tú una espada y un turbante, con que pueda la cabeza estar guardada.
OROPESA	Señora, ¿dónde se queda tu condición arrojada? Agora verás hender, herir, matar y romper. Deja venir al cristiano.
ARLAJA	Es accidental y vano tal deseo en la mujer, y fácilmente se trueca; y, antes que la espada, agora tomaría ver la rueca. (vv. 1648-1660)

No es el caso de otros personajes briosos de la obra, como el “hermano bizarro” (v. 2185) de Margarita o como la propia Margarita, quien se viste de soldado, se adorna con toda la parafernalia y bizarría propia de la profesión y trata al áspero Buitrago con displicencia y arrogancia características:

BUITRAGO	¿No es aquel del entono y bizarría, de las plumas volantes y del rizo, que me habló con remoques y acedía? (vv. 1969-1971)
----------	--

Es más, las mujeres españolas ostentan también estas cualidades, pues se ofrecen a ayudar en la defensa de Orán con doña Isabel de Avellaneda al frente. En primer lugar, el conde de Alcaudete reconoce “su gallardo ofrecimiento” (v. 611) y, luego, otro personaje comenta su actuación afirmando “que han mostrado / de espartanas valor, de argivas brío” (vv. 617-618).

Por tanto, la comedia traza una frontera de gallardía que separa las religiones y que hace de los cristianos españoles (hombres y mujeres) seres gallardos, pero no de los moros. Esto se aprecia en el personaje de Alimuzel, cuyo epíteto característico no es “gallardo”, “brioso” o “bizarro”, como en el caso del irresistible don Fernando, sino casi su contrario, “comedido”. El propio interesado se describe así en el primer cuadro, donde contrasta su tendencia natural con las exigencias del amor, que tienden al campo semántico de la gallardía:

Comedido como amante  
soy, y solo sé decirte  
que el deseo de servirte  
me hace ser arrogante. (vv. 53-56)

Luego, el mayor experto en gallardía de la comedia, don Fernando, confirma esa impresión:

DON ALONSO            Don Fernando, ¿qué os parece?  
DON FERNANDO        Que es el moro comedido  
                                  y valiente, y que merece  
                                  ser de amor favorecido  
                                  en el trance que se ofrece. (vv. 227-231)

La idea del comedimiento de Alimuzel aparece de manera insistente a lo largo de la comedia (vv. 627-628; 350-351; 1041), tanto en labios del propio moro como de otros personajes. Hasta Arlaja se lo da a entender cuando Alimuzel acude a postrarse ante ella:

¿Cómo en corazón tan bravo  
tanta humildad, señor, mora? (vv. 753-754)

Recordemos que los gustos de Arlaja están muy definidos y que ella se inclina por la gallardía tal y como esta cualidad se entiende en la obra, es decir, con un punto de arrogancia y braveza:

Gusto yo de un arrogante  
que bravea, hiende y raja. (vv. 903-914)

En contraste, Alimuzel se propone como un amante moderado con palabras que se oponen directamente a las de Arlaja:

No quiero decir que hiendo,  
que destrozo, parto o rajo,  
que animoso –y no arrogante–  
es el buen enamorado. (vv. 167-170)

En suma, Arlaja quiere un amante gallardo y se encuentra con uno comedido que, además, se da dos veces por muerto y reaparece en la escena final con el brazo en cabestrillo, todo ello pese a que en *El gallardo español* Amor es un dios “brioso” (v. 159) y la gallardía –relatada y contemplada– es el desencadenante del deseo femenino en la obra.

#### CONCLUSIÓN: LA GALLARDÍA, *EL ABENCERRAJE* Y UNOS TEXTOS LOPESCOS

En *El gallardo español*, Cervantes toma las características centrales de *El Abencerraje*, pero las actualiza y sitúa en el ambiente de la frontera de Orán. Allí, al seguir la estela de la célebre novelita morisca, encontramos una pareja de moros a quienes ayuda un heroico español, y aparecen los temas del cautiverio, de la caballeridad y del enamoramiento de oídas, todos ellos muy destacados en *El Abencerraje*. Es evidente, pues, que Cervantes leyó con interés la novelita, que además citó en varias de sus obras y usó como base de otras, destacadamente de la que nos interesa: *El gallardo español*. En esta comedia, el alcaíno mostró no solo que había leído *El Abencerraje*, sino cómo, pues añadió a su esquema básico algunos elementos que estaban solamente esbozados o, incluso, totalmente ausentes, en el original. Entre ellos,

destacan el tema del voyerismo y el deseo, concretamente el deseo femenino, interés que domina *El gallardo español* de forma casi obsesiva. Asimismo, en *El gallardo español* Cervantes explora el desencadenante de ese deseo, la gallardía, que considera una cualidad esencial de los españoles, hombres y mujeres, aunque la encarna particularmente en el protagonista de la historia, don Fernando.

Por una parte, esta preocupación por la gallardía podría relacionarse con el tan cervantino tema de las armas y las letras, que le interesaba por su relación con el debate acerca de las cualidades del héroe y, en particular, del héroe español (Sánchez Jiménez, 2011). Como señala Curtius (1995, I, pp. 257-258), Cervantes no se pronunció con claridad sobre cuál de estas dos virtudes (armas o letras, *fortitudo* o *sapientia*) debía primar en el guerrero perfecto, pero reflexionó sobre el tema durante toda su carrera y, desde luego, en *El gallardo español*, donde la gallardía se orienta del lado de la *fortitudo* para retratar al soldado ideal.

Por otra parte, al explorar la gallardía, Cervantes recurre a varios hipotextos lopescos que, tal vez, resulten inesperados y que, en cualquier caso, la crítica no ha señalado aún. El más claro es el romancero morisco, pues los moros de Lope combinan la galantería e idealización típicas del *Abencerraje* con una bravuconería de tinte más bien ariostesco de la que se hace eco *El gallardo español*. Este comportamiento no es solo general, sino verbal, con fórmulas que retoma literalmente *El gallardo español*. En efecto, la Zaida de “Mira, Zaide, que te digo” describe a su galán con la palabra clave (“gallardo”) unida a los verbos clave con que *El gallardo español* describe el atractivo comportamiento del galán brioso (hendir, rajar, partir)

Confieso que eres valiente,  
que hiendes, rajas y partes,  
y que has muerto más cristianos  
que tienes gotas de sangre;  
que eres gallardo jinete,  
que cantas, danzas y tañes,  
gentilhombre, bien criado  
cuanto puede imaginarse;  
blanco, rubio por extremo,  
señalado entre linajes,  
el gallo de los bravatos,  
la nata de los donaires. [...]  
Mucho pueden con las damas  
los galanes de tus partes,  
porque los quieren bríosos,  
que hiendan y que desgarran.<sup>24</sup> (vv. 13-40)

No cabe duda de que Cervantes conoció este romance, celeberrimo y además incluido en las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, un texto clave en la moda morisca. Es más, la idea de que una gallardía cercana a la bravata era irresistible para las mujeres también aparece en varias comedias lopescas anteriores al *Gallardo español*, donde la bizarría española conquistada a las mujeres del enemigo. Es lo que hace el brío de García de Paredes con Clarinda en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), donde la dama declara querer a su hombre “bizarro” (v. 410) y explica que:

24 Citamos los romances de juventud de Lope de Vega por la edición de Sánchez Jiménez (2015).

Soy muerta por ver un hombre  
 todo marcial y arrogante,  
 tan arrojado que espante  
 con solamente su nombre.<sup>25</sup> (vv. 414-417)

El tema es casi un tópico de la comedia lopesca, y aparece con insistencia en las obras del Fénix sobre los españoles en las guerras de Italia y, sobre todo, Flandes. Lo podemos mostrar con *El asalto de Mastroique* (c. 1600-1606) (Morley y Bruerton 1968: 286-287), que trata el tema flamenco. En la comedia, aparecen dos damas oriundas de esas tierras que están perdi-damente enamoradas de los españoles en general y de su bizarría en particular, cualidad en la que se ve la mezcla de rasgos morales y físicos que notamos en los lexicógrafos y en *El gallardo español*. La primera de las damas en cuestión es Aynora:

En viendo a algún español  
 se me va el alma tras él,  
 que me parece que de él  
 salen los rayos del sol.  
 Y éste, por mi vida, es tal,  
 de tal gracia, talle y brío,  
 que diera por velle mío  
 una corona imperial.  
 ¡Qué bien se pone el sombrero,  
 qué gallardo asienta el pie!  
 Pues si le hablo, yo sé  
 que dirá que es caballero.  
 No hay cosa que le esté mal.  
 ¡Qué bien puesta espada y daga!  
 Pues ¿qué le diré que haga,  
 que no vuele a un ave igual?  
 Saben amar con regalos,  
 y ya tan diestros están,  
 que de cuando en cuando dan  
 con los regalos los palos.  
 ¡Oh bizarría española!<sup>26</sup> (vv. 605-625)

La segunda es Marcela, quien tiene que aleccionar a su compañera acerca de la naturaleza de la verdadera hombría. Esta sería patrimonio exclusivo de españoles y llevaría consigo una importante dosis de violencia y bizarría, en el sentido consabido:

MARCELA ¡Cuánto mejor estarás  
 con don Lope, que es un hombre,  
 que a la sombra de su nombre  
 sol de los demás serás!  
 ¡Bizarro, fuerte, gallardo,  
 temido...!

AYNORA Detente ahí.  
 ¿Ves eso que dices?

Marcela Sí.

25 Citamos por la edición de Sánchez Jiménez (2006).

26 Cito por la edición de Enrico Di Pastena (2005).

- AYNORA Pues por eso me acobardo.  
 MARCELA ¿Por esto? ¿Por qué razón?  
 AYNORA Porque tanta valentía  
 lo que es te dirá algún día  
 burlarse con el león.  
 Es hombre tan temerario,  
 que a un enojo que le dé,  
 me ha de coger por un pie  
 y echarme en un campanario.  
 No quiero los hombres yo  
 tan valientes, tan airados.  
 MARCELA Pues ¿qué?  
 AYNORA Humildes, reposados,  
 el sí por sí, el no por no.  
 Si a don Lope replicase  
 en la menor ocasión,  
 pienso que de un bofetón  
 treinta escaleras rodase.  
 MARCELA Esos son los hombres, boba,  
 que no es otros marioles.  
 Ese brío de españoles  
 es lo que las almas roba. (vv. 1206-1233)

Además, la obra destaca porque Marcela se hace pasar por soldado español y adopta la arrogante bizarría que considera propia de los hispanos. Con ella, provoca a un soldado tudesco (Bisanzón) y provoca los elogios entusiasmados de Aynora:

- BISANZÓN ¡Español, matarte quiero!  
 MARCELA Yo no estoy para morir.  
 AYNORA ¡Qué braveza! (vv. 717-719)

Más adelante, la propia Marcela le explica a Bisanzón qué es hombría, cualidad que, por supuesto, y cómicamente, encarna la dama, porque está vestida de soldado español y se hace pasar por uno mediante sus bravatas y comportamiento:

- MARCELA ¡Hola tudesco!  
 BISANZÓN ¿Quién es?  
 MARCELA Un hombre.  
 BISANZÓN ¿Un hombre es el sol?  
 MARCELA Entiéndese un español:  
 ¿en el talle no lo ves?  
 BISANZÓN En diciendo hombre, ¿se entiende  
 un español? ¿No son hombres  
 los que tienen otros nombres?  
 MARCELA No, que el ser de hombre se ofende.  
 BISANZÓN Pues, ¿qué venimos a ser,  
 nacidos de otras naciones?  
 ¿Qué nombre, español, nos pones  
 diferente al de mujer?  
 MARCELA Llámese segunda parte  
 de hombres, porque dondequiera  
 español es la primera. (vv. 2121-2135)

Es más, *Los españoles en Flandes*, una obra de c. 1597-1606 (Morley y Bruerton, 1968, 322), encontramos los mismos temas. Ahí volvemos a hallar a una dama que sigue a un soldado español. De nuevo, se llama Marcela y, de nuevo, pregona la importancia de la bizarría española:

Tu despejo, y valentía,  
tu furia desesperada,  
y el remitirte a la espada  
por cualquiera niñería,  
me hicieron dejar a quien  
me llevó de España a Flandes,  
y obligarme a que me mandes  
que engañe a cuantos me ven,  
sirviéndote de criado,  
porque no hay para mi gusto  
como un bellacón robusto,  
hasta el alma desgarrado.<sup>27</sup> (vv. 378-388)

De modo parecido a lo que ocurría en *El asalto de Mastroique*, en *Los españoles en Flandes* vuelve a aparecer una dama flamenca muerta por los españoles y, en concreto por unas cualidades que hemos visto destacar en *El gallardo español*, como son la gallardía y el brío:

Españoles gallardos, norabuena.  
Volváis a Flandes, que esta vida sola  
es oro que en las vuestras se acrisola,  
cuyo escudo español Flandes cercena.  
El nombre de español, ¡qué dulce suena!  
¡Qué briosa nación es la española! (vv. 1192-1197)

Por tanto, en su intento de imitar la comedia lopesca para tratar de adaptarse a los nuevos gustos que imperaban en los corrales (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997, xvi), Cervantes adoptó tanto peculiaridades estilísticas (que no nos interesan ahora) como temáticas. Entre estas, se encuentra el tópico de la atractiva bizarría de los españoles, que enamora perdidamente a las mujeres de los enemigos, italianas y flamencas en las obras lopescas que hemos citado, y moras en *El gallardo español*.<sup>28</sup> Además, igualmente probable parece que el alcaíno combinara esta influencia con la del romancero morisco de Lope, cuyo “Mira, Zaide, que te digo” imitó Cervantes tanto en la temática de la bizarría como en la *elocutio* particular. Estos textos del Fénix le sirvieron al alcaíno no solo para hacer atractiva su obra ante un público habituado a la fórmula lopesca, sino para explorar dos intereses típicamente cervantinos: la reflexión acerca de las armas y las letras y, sobre todo, acerca del origen, características y

27 Cito por la edición de Antonio Cortijo Ocaña (2014).

28 Resulta llamativo que Lope tenga una comedia titulada *El gallardo catalán* (c. 1600) (Morley y Bruerton, 1968, 50), cuyo título se acerca mucho al cervantino. La obra de Lope es una comedia genealógica con ribetes palatinos sobre los condes de Barcelona. Incluye algunos temas que nos resultan familiares y que aparecen en *El gallardo español*: el enamorarse de oídas (vv. 417-424 y 2613-2616), el de la mujer vestida de hombre para buscar a su amado (v. 473 *Acot*) e incluso el del cautiverio a manos de piratas berberiscos (vv. 495 y ss.). Además, y en paralelo a la aparición de Sayavedra en la comedia cervantina, en la lopesca, hay un personaje que se llama Carpio y otro que se llama Belardo e, incluso, una dama llamada Margarita (como la de *El gallardo español*). Sin embargo, y pese al “gallardo” del título, la comedia de Lope no explora el tema de la gallardía ni de la hombría, por lo que no parece haber influido en la comedia cervantina que nos interesa.

expresión del deseo femenino, tema que Cervantes convierte en uno de los aspectos más importantes de *El gallardo español*.

## BIBLIOGRAFÍA

- El Abencerraje* (2017), ed. E. Fosalba, Madrid, Real Academia Española.
- Abi Ayad, Ahmed (1997), "L'offensive de Hassan Pacha pour libérer Oran et Mers El Kébir et ses repercussions littéraires hispano-algériennes", *Revue d'Histoire Maghrébine* 87-88, 239-251.
- Abi Ayad, Ahmed (1998), "Orán: fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, I, 117-126.
- Abi Ayad, Ahmed (2005), "Orán, España y Cervantes", *Insaniat. Revue du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle d'Oran* 23, 15-22.
- Abi Ayad, Ahmed (2008), "Mers-El-Kébir sous le siège de 1563 et la dimension spatio-temporelle dans *El gallardo español* de M. de Cervantes", *Insaniat. Revue du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle d'Oran* 39-40, 83-90.
- Alcalá-Galán, Mercedes (2019), "African Space and *Abencerrajismo* in Cervantes's *El gallardo español*: Arlaxa and the Deconstruction of the Heroic *Comedia*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 39, 81-97.
- Astrana Marín, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Reus.
- Azaustre, Antonio, y Juan CASAS (2011), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- Braul, Gerard J. (1976), "*Sapientia* dans la *Chanson de Roland*", *French Forum* 1, pp. 99-118.
- Buchanan, Milton Alexander (1938), "The Works of Cervantes and Their Dates of Composition", *Transactions of the Royal Society of Canada, Section II* 32, pp. 23-39.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Carreira, Antonio, ed., Luis de Góngora y Argote, *Romances*, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Cazenave, Jean (1953), "*El gallardo español* de Cervantes", *Les langues néolatines* 47.126, 4-17 y 47.127, 3-14.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *El gallardo español*, ed. L. Gómez Canseco, en *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2013), *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana.
- Curtius, Ernst Robert (1995), *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económico.
- Diccionario de Autoridades (1726-1737)*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro.

- Franciosini, Lorenzo (1638), *Vocabulario español e italiano*, Roma, Camera Apostolica.
- Gómez Canseco, Luis, ed. (2015), Miguel de Cervantes Saavedra, *El gallardo español*, en *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 61-73.
- Guillén, Jorge (1965), “Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*”, en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, 175-197.
- Guillén, Jorge (1971), “Literature as Historical Contradiction: *El Abencerraje*, the Moorish Novel, and the Eclogue”, en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 159-217.
- Hernando Morata, Isabel (2021), “*El amante liberal*, de Cervantes, y la tradición literaria de *El Abencerraje*”, en *Et amicitia et magisterio: estudios en honor de José Manuel González Herrán*, ed. S. Díaz Lage, R. Gutiérrez Sebastián, J. López Quintáns y B. Rodríguez Gutiérrez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 307-317.
- Isidoro de Sevilla, san (2000), *Etimologías I*, ed. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Márquez Villanueva, Francisco (2010), *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra.
- Misrahi, Jean, y William L. Hendrickson (1980), “Roland and Oliver: Prowess and Wisdom, the Ideal of the Epic Hero”, *Romance Philology* 33, 357-372.
- Morley, Sylvanus Griswold (1925), “Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Librería Hernando, I, 505-531.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M. R. Cartes, Madrid, Gredos.
- Mortara Garavelli, Bice (2015), *Manual de retórica*, trad. M. J. Vega, Madrid, Cátedra.
- Oudin, Caesar (1675), *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, León de Francia, J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin.
- Percivale, Richard, y John Minsheu (1623), *A Dictionary in Spanish and English*, London, John Haviland.
- Porter, David (1971), “Ring-Composition in Classical Literature and Contemporary Music”, *The Classical World* 65, 1-6.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011), “Del *Quijote* al *Persiles*: *rota Virgilii, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes”, *RILCE* 27, 477-500.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2022), “Sellos de cera y tormentas de fuego: cera y deseo femenino en el sistema simbólico de *El celoso extremeño*”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 40, 101-111.
- Schevill, Rudolph y Adolfo Bonilla (1915), “El teatro de Cervantes: introducción”, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, VI, 6-163.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, eds. (1997), Miguel de Cervantes Saavedra, *El gallardo español. La casa de los celos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Stapp, William (1981), “*El gallardo español*. La fama como arbitrio de la realidad”, en *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val,

- Madrid, Edi-6, 261-272.
- Vega Carpio, Lope de (2005), *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, ed. L. Giuliani y R. Valdés, Lérida, Milenio, I, 289-411.
- Vega Carpio, Lope de (2006), *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. A. Sánchez Jiménez, Newark, Juan de la Cuesta, 168-345.
- Vega Carpio, Lope de (2020), *De cosario a cosario*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. A. García Reidy y F. Plata, Madrid, Gredos, I, 103-278.
- Vega Carpio, Lope de (2014), *Los españoles en Flandes*, ed. A. Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. N. Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, II, 905-1108.
- Vega Carpio, Lope de (1998), *El gallardo catalán*, ed. E. Turpín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Lérida, I, 397-548.
- Vega Carpio, Lope de (2012), *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, I, 53-262.
- Vega Carpio, Lope de (1901), *Pobreza no es vileza*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XII. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Sexta sección*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 477-518.
- Vega Carpio, Lope de (2015), *Romances de juventud*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- Ynduráin, Domingo, (2012) "Enamorarse de oídas", en *Serta philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, II, Madrid, Cátedra, 589-603.
- Zimic, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.



# DOÑA GUIOMAR DE SOSA, EN EL RELATO DE ORTEL BANEDRE (*PERSILES*, III, 6-7). UNA POÉTICA ASTROLÓGICA

ALICIA PARODI  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Ha permitido la suerte que yo haya caído en este llano, para poder  
levantarme de los riscos donde la imaginación me tiene puesta en el alma.  
(*Persiles*, III, 6, 489)<sup>1</sup>

Caer en el llano, levantarse de los riscos del alma movida por la imaginación, resultan las *palabras clave* que presentan el relato autobiográfico de Ortel Banedre y, a la vez, marcan la continuidad con el episodio anterior, el de Feliciano de la Voz.

Subidas y bajadas, sin embargo, no evocan las de la justiciera “mano poderosa” del *Magnificat*, citado en el episodio de Feliciano, sino las arbitrariedades y altibajos de la vida de un *outsider*, un extranjero, como él mismo se identifica. Y también, de su relato (Parodi, 2021).

## DOÑA GUIOMAR, EN LISBOA

Por él, el lector, que acompañaba a los peregrinos en España, regresa con su imaginación a Lisboa. Así conocemos a doña Guiomar de Sosa. Ortel ha asesinado a su hijo en un encuentro callejero. Doña Guiomar lo ha perdonado y él la honra con un retrato incomparable. Mediado por la imagen de la quevedesca peregrina de fiestas devotas que culminan en la de Nuestra Señora de la Cabeza, este relato parece continuar y oponerse al de Feliciano de la Voz y, por ella, a la Virgen Inmaculada.

Son muchas las circunstancias diegéticas e intradiegéticas que unen y alejan a ambas mujeres, doña Guiomar y Feliciano. Pero hay un lazo inconfundible: son madres. Representaciones simbólicas del útero materno confirman el parentesco de los dos episodios: Feliciano se refugia en el hueco de una encina: “Preñada estaba la encina” (II, 3, 451); el polaco encuentra refugio, por indicación de ella, en un hueco en la pared, cubierto por un tapiz (III, 6, 491).

Llevados por el peso de la representación en imagen de la Canción (III, 5), a doña Guiomar también le vemos un trasunto mariano, aunque podría ser un efecto de lectura: oponemos

---

1 Cito por la edición del *Persiles* de Carlos Romero Muñoz, 2004.

su creación sin mancha como Madre de Dios al dolor por la muerte de su hijo. Nacimiento y muerte colocan a ambas mujeres en los extremos de una narrativa alegórica.

Además: los rastros iconográficos que modelaron a la Inmaculada de la Canción parecen operar en nuestra percepción de doña Guiomar. Si el cosmos, agradecido, rodea a la ascendente Inmaculada, tal como se construyó su imagen (Stratton 1984), a doña Guiomar la conocemos en la intimidad de su aposento y sentada sobre su lecho. Pero ¿es Doña Guiomar de Sosa, una *Pietà*, esa sentida madre, que ya para el siglo XVI lloraba sobre el cadáver de su hijo, atravesado sobre sus rodillas?

No sobre las rodillas, sino en el suelo, le presentan a doña Guiomar a su hijo asesinado. Es cierto, hay algunas *Pietà*, posteriores al siglo XVI, en que el hijo toca el piso (Réau, 1996). Pero en esta, sin duda, su sentimiento no es de dolor, sino de venganza, del que se sobrepone por honrar el valor de su palabra, empeñada justamente con el asesino. Y este no es un detalle menor: no olvidamos que de la palabra de la Virgen en respuesta al anuncio del Arcángel Gabriel depende la Salvación del mundo. El texto de la Canción cantada por Feliciano logra el relieve de la escena de la Anunciación, escamoteándola, restándole palabras. El vuelo del Arcángel, suspendido, se hace eco de la tradición devota que esperaba, ansiosa, su respuesta.<sup>2</sup> Por oposición, en este segundo episodio del Libro III, doña Guiomar compone una escena profana, en la que el valor performativo de la palabra parece revestirse de la sacralidad de la respuesta inefable de la Virgen de la Canción, por contigüidad de episodios. Quizás, por esta razón, hemos pensado en doña Guiomar como una *Pietà*, imagen que va definiéndose en dos episodios sucesivos: el de la mujer voladora (III, 14-15) y el de la “crucifixión” final de Perianadro (IV, 13), mojonos estructurales de la novela. (Parodi, 2020).<sup>3</sup>

El relator se centra en el momento en que creyó perder su vida en castigo por haber quitado una, no intencionalmente, pero sí vengativamente. Le es perdonado su pecado por gracia de la palabra. Hay otros indicios que conectan las acciones de la madre y el forastero polaco, el detalle del suelo, por ejemplo. Todo empezó cuando el embozado portugués, que resultó ser el hijo de doña Guiomar, lo desvió hasta arrimarlo al suelo en una estrecha calle de Lisboa. Justamente, en el suelo, como hemos dicho, es depositado el cuerpo, a los pies de su madre, delante de sus ojos. El relato insiste también en que la herida mortal, en esa ciega noche, atravesó el ojo derecho. Nos llama la atención, porque hemos recorrido tantos ojos izquierdos en el *Quijote*, que también izquierdeaba...

Quizás, en este caso, por oposición, el relator asume, contrariamente, el sensible ojo de la percepción mística, el izquierdo. La luz le indica el camino de salvación, en sucesivas “cuadras”, hasta llegar al lecho en que está recostada la señora, que luego, se sienta. El cambio de postura ocurre cuando le indica el escondite detrás del tapiz y se repite cuando lo libera.

2 Según Villegas (1591): “Detiénese la Virgen en dar el sí y entre tanto que le da, dizele con mucha ternura san Bernardo (...) respondedle, Señora, de manera que nuestra Redención se factúe. Ello os suplica Adán, y todos sus descendientes, desterrados del paraíso. Esto os piden los justos que viven en el mundo, las almas de vuestros pasados. Detenidos en el Limbo, de los patriarcas y Profetas, los Ángeles del cielo, y el mismo Dios”

3 Para Ruffinatto (2012) y, citado por él, el inhallable Stanton (1976), el “tema de la madre que perdona al homicida de su único hijo” proviene de Cinzio. Carlos Romero Muñoz, en nota 32 (III, 6, 494) de la edición que usamos, agrega otras posibles fuentes y la hipótesis de que el tema sea un motivo folklórico. Más allá de la ambientación cortesana que puede provenir de los *Hechatommiti*, VI, 6, de Gilardi Cinzio, el contexto de la peregrinación y su final, condicionan nuestra lectura en otra dirección.

Nosotros, inevitablemente, leemos pegados al suspenso de vida que padece el que espera juicio y castigo. Palabra fundante la de doña Guiomar, firmeza inconmensurable, atada a la palabra dada.

Si perseveramos en la iconografía de la Virgen, asociaremos la posición de asiento a una *Sedes sapientiae*, mientras que la madre en el lecho aparece en Natividades que vienen del cristianismo ortodoxo.<sup>4</sup> Podemos quizás pensar que Ortel, guiado por la luz, se interna por la vía de aposentos místicos –recordamos a Santa Teresa– hasta llegar al más íntimo, para recibir allí la palabra de gracia que le concede inmerecidamente la vida.<sup>5</sup> Un juicio ejercido por la madre, en que la misericordia se antepone a la justicia. Volvemos a las atribuciones de Co-Redentora de la Canción: “La justicia y la paz hoy se han juntado en vos, Virgen santísima” (vv.65-66), un nexo más entre éste y el episodio de Feliciano.

En tanto relato autobiográfico, quizás debamos detenernos en el tema de la visión, que resulta asociada a la intimidad del corazón en el momento de recibir la gracia del perdón. El texto nos dice que doña Guiomar pone las manos en el corazón del que le ha quitado a su hijo, aliento de su pecho y luz de sus ojos (III, 6, 493). Ojos y corazón serán claves en este relato, desde la donación de vida que redime a Ortel.

El ojo no solo releva la percepción del relato autobiográfico. Parece importante, además, que Ortel haya herido al hijo en el ojo derecho. El texto repite el detalle. La línea derecha, nos dice el *Dictionnaire des symboles* (1974) (s.v. 'droite') habla de la comunicación de la causa al efecto, de lo increado a lo creado. El ojo derecho herido parece haber trasladado su visión paradójicamente a quien se la quitó, puesto que el polaco encuentra a través de la madre la luz que lo devuelve a la vida.

El final del Libro II nos proporciona en imágenes el modelo del pasaje. Se trata de las imágenes que presiden las ermitas de los exiliados franceses Renato y Eusebia, que alojan a los peregrinos. Con el Libro II termina un tramo del viaje. Entrelazado con él, termina también el largo relato retrospectivo de Periandro. Transcribimos la exégesis de “las tres devotas imágenes”:

(...) la una, del autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra madre de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie sobre todo el mundo y, la otra, la del amado discípulo que vio más, estando durmiendo, que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas (II, 18, 405-406)

Se trata del retablo de San Juan y María Santísima al pie de la Cruz, representación de un episodio del Evangelio de Juan, que nos habla del momento en que Cristo, desde la cruz, traspassa su filiación a Juan, del que, en adelante, María será madre: “Mujer, he aquí a tu hijo”/ “He aquí a tu madre” (Juan 19, 26-27)

Los acontecimientos evocados por Ortel también parecen relatar un caso de sustitución de hijo, aunque los roles difieren. Es doña Guiomar quien, con su palabra de gracia, convierte en

4 Patricia Lucas Alonso, en su tesis doctoral (2019, 195, n. 95) *El Persiles: una imagen o mil palabras. La éfrasis y otros procedimientos usuales en la última novela de Cervantes*, da cuenta de fuentes medievales para la composición de esta tipología.

5 La iconografía de la época apoya la interpretación mística de este pasaje, que es tan importante en el episodio. Me resulta interesante que haya representaciones de Juan viendo “la mujer vestida de sol” del Libro de las Revelaciones, imagen que inspiró la figuración de la Inmaculada (Stoichita 1996, 102-109). En el *Persiles*, las imágenes de las ermitas cierran el Libro II; la Canción de la Inmaculada cierra el primer episodio del Libro III. Es, al menos, sugerente.

hijo a Ortel. Le da la vida que perdió el hijo muerto. Asociamos también el famoso comienzo del Evangelio: “Al principio existía la palabra”, “Y la palabra se hizo carne” (Juan I, 1 y 1, 4). La mediación de la carne en la Redención otorga cualidades extraordinarias a la madre que lo hizo posible.<sup>6</sup> Doña Guiomar podría replicar –en hipóstasis descendentes hacia la encarnación final representada en la “crucifixión” de Periandro– esta madre sabia, portadora de la palabra.

Hay más: en el comentario a la representación icónica del retablo de la Virgen y San Juan, al pie de la Cruz, se habla de Juan como discípulo visionario. Seguramente, en alusión a Juan como autor de las visiones del Apocalipsis o Libro de las Revelaciones. Lo que también certificaría la referencia apuntada de este episodio a los tiempos históricos que llevan al final, por oposición al de Feliciano.

Sin embargo, ninguno de estos detalles, que el relato remarca, el suelo, la posición –echada, sentada– de la mujer, el ojo derecho, nos llevan a una interpretación convincente. Es que todos ellos suponen identificar al hijo muerto, no virtuoso (“arrogante” (III, 6, 494), califica el huésped), con Cristo.

¿Podemos dudar de la visión de Ortel? ¿O esta representación de la palabra verdadera busca deliberadamente una recepción vacilante? ¿O es él un ejemplar del género humano al que le cabe la sentencia paulina de Corintios 13, 11: “Ahora vemos como en un espejo, confusamente; después veremos cara a cara. Ahora conozco todo imperfectamente; después conoceré como Dios me conoce a mí”? La luz, la noche, la ceguera insisten en este primer episodio de la autobiografía de Ortel.

## EL PRESENTE TALAVERANO

A este primer episodio de sugerencias místicas, se sucede el de los hechos ocurridos en el mesón de Talavera. Tras el intervalo de quince años de viajes por las Indias, vuelve a España, destino inicial de su primera expatriación por ser “centro de extranjeros y madre común de las naciones” (III, 6, 489). Ahora, en este segundo regreso a España, elige la centralidad de Madrid, en épocas inaugurales de la corte de Felipe III. Madrid, sin embargo, no consigue menguar el contraste de la vida que le depara Talavera...

Nada más desequilibrante para nuestra participativa lectura, pegada a la ascesis del narrador en el episodio de doña Guiomar, que este sorpresivo cambio de tono y hasta de identidad. El personaje-narrador, capaz de tan sensible captación de detalles y de emociones vitales que nos empatizaban, sorpresivamente se convierte en un mozo enamorado de criadillas, envuelto en una intriga de baja estofa. Coces, celos, traiciones y venganzas de escasa densidad dramática nos alejan sorpresivamente de los meandros del ascenso místico. En el toma y daca de palizas y sustituciones irrelevantes, se dirime un caso de honor a la picaresca. Dos contendientes y dos mujeres: una, Luisa, objeto del deseo; la otra, Martina, informante, que deja ver su propia triste historia.

Sin embargo, sabemos que el par de mujeres es signo de la existencia de un sentido alegórico. San Pablo, desde su basílica, instala la figura alegórica en los textos bíblicos: Sara y Agar son, para él “alegoría” del Antiguo y Nuevo Testamento (Gal. 4-24). La cristiandad

6 El dogma de la Inmaculada se apoyó en este tipo de argumentos teológicos, sostenidos por el franciscano Duns Scoto y los defensores del inmaculatismo en las polémicas de la época. Véase Parodi (2023)

lo continuó con otro par de mujeres, Marta y María, como símbolos de vida activa y pasiva. Marta, antecedente de Mart-ina, es reconocida por su hospitalidad. Además, es llamada “la teóloga” porque reconoció en el Señor la capacidad de resucitar a los muertos (Juan 20, 1-43).<sup>7</sup>

Si el episodio de doña Guiomar obliga al lector a volver a Lisboa, la ciudad “mayor de Europa” (a la que se accede por Belén), es para revestirse de los valores simbólicos que ha adquirido en el pasaje de los peregrinos por ella: allí, una lápida asegura el reconocimiento del enamorado poeta; los peregrinos se visten de tales y abandonan las pieles bárbaras; se imprime el lienzo historiado con los aconteceres ocurridos y se manda pintar el retrato de Auristela. Lisboa simboliza el lugar de la creación por obra del hombre. La vida recomienza gracias al perdón otorgado.<sup>8</sup> Talavera, en cambio, es el lugar del conflicto, del que nos salvan claves de lectura que nos avisan de la existencia de un sentido alegórico.

La crítica ha observado la disimilitud de los dos episodios y también el final dramatizado en el presente narrativo con la intervención de Periandro. Muñoz Sánchez (2009) lo encuadra dentro de la diversidad que caracteriza a algunos narradores cervantinos y frente a la historia de Luisa la talaverana, opone un cuadro de idealización renacentista. Ruffinatto (2012) insiste en el parentesco con la picaresca desde marcas inequívocas, como la semejanza de las auto presentaciones de Ortel y Lázaro según el lugar de origen. Julia D’Onofrio (2021) sugiere la especularidad entre ambos y, me interesa subrayar, remite la significación de la fábula de la serpiente en el seno, su objeto de estudio, citado en el parlamento de Periandro, al episodio de doña Guiomar. La centralidad de Lisboa se confirma también desde estos pequeños detalles.

#### PERIANDRO Y EL DISCURSO ANGÉLICO

A la fábula de la serpiente, vastamente emblematizada, Periandro agrega, en su admonición: un refrán discutido desde la casuística religiosa, verdades teológicas y sus consecuencias morales, la amenaza de la afrenta en el teatro público, anticipado con lujo de detalles; más y más sentencias morales que terminan disuadiendo a Ortel del ajusticiamiento planeado en pro de una misericordia apenas *posible*. Tal es el discurso de Periandro.

Llama la atención que este esfuerzo retórico, pronunciado por el protagonista de la obra, con acumulación de los recursos del género, en que abundan antítesis, paradojas e hipérboles, concluya aconsejando una discreción lejana a la excelencia del perdón: “no os aconsejo por esto a que perdonéis a vuestra mujer” (III, 7, 502). Muy diferente de la palabra de doña Guiomar. Parecería que tal maza argumentativa busca, a la par que una finalidad moral, una elocutiva: en primer lugar, unir en un título posible, “Justicia y Misericordia”, los dos episodios narrados (501-502).

Pero no es lo único, porque Ortel no percibe la pesadez del discurso; al contrario, alaba su maduro “ingenio”, no acorde con su juventud: “Un ángel te ha movido la lengua”, dice, alivia-

7 Para Marta y María en las *Ejemplares*, v. “El par de mujeres” (Parodi, Vitali, 2013).

8 Sorin Marculescu (2004), en un exquisito estudio sobre la estructura del *Persiles*, señala a Lisboa como el lugar donde ingresan todos los personajes a la Europa meridional (salvo Maximino y Rutilio). Por Lisboa, dice Marculescu, la novela se articula en dos esferas. La centralidad de Lisboa concuerda con la figura de doña Guiomar como confluencia de diversos lugares textuales: Sosa remite a Manuel de Sosa, y “Guio-mar”, a su soneto “Mar sesgo, viento largo, estrella clara” (I, 9, 196); transitivamente, por Manuel de Sosa y su cita del “*Maria optimam partem elegit*” (Lucas 10, 41-42, citado en *Persiles* III, 6, 489) llegamos al par de mujeres talaveranas y de allí, al subtexto de la elección de Auristela en el Libro IV.

do de haber renunciado a la vengativa decisión. Otra vez, la palabra –otro discurso, ahora un juego de palabras persuasivo– pone fin al mal, transforma y da vida.

Pero ¿puede ser éste un parlamento acorde con la levedad angélica? Recordamos, quizás imprudentemente, al ángel que quedó suspendido en canción de Feliciano, en una representación inacabada de la Anunciación. Aunque este ángel inspirador parece más bien un ángel de la guarda, no dejamos de pensar –bajo la sugestión del trabajo de García Gibert (2004)– en la asociación del ángel a la discursividad característica de la tradición española, el conceptismo.

García Gibert atribuye la renuencia de España a embarcarse en el racionalismo europeo del siglo XVII a la fuerte influencia del discurso teológico. Agudezas, analogías ocultas, paradojas se alinean en el empeño inalcanzable de desentrañar lo misterioso:

El descubrimiento de la oculta analogía a través del ficcionalismo del concepto, permite, en efecto, recuperar la ilusión de una unidad, difícilmente perceptible en primera instancia, mediante un juego asumidamente *nominalista* que preserva, no obstante, el *realismo* analógico del mundo y la correspondencia entre éste y el lenguaje. (García Gibert 2004, 492)

No se trata de la razón, ni de la palabra magistral, sino del “ingenio”, como alaba Ortel. García Gibert (2004, 509) cita la *Agudeza* de Gracián (VII), quien ve en “lengua de ángel” profundidades y misterios, comunicados por arcángeles y querubines.

Asociamos sin dificultad el conceptismo angélico a la admonición de Periandro, pero nos arriesgamos a pensar el relato entero –con sus dos episodios, más los comentarios de los personajes de la acción principal– como sujetos a una estética impregnada por la poética conceptista. Este sería el sentido de la introducción del mismo Ortel, que hemos usado de epígrafe: un modo de caer en el llano para levantarse de los riscos de la imaginación.

Es que ocurre que hay fuertes semejanzas filosóficas entre la *teoría* de Ortel y la que propone el mismo Periandro cuando avala su *peregrino* relato. En línea con la metáfora alimenticia de la literatura, Periandro compara el cuento con un banquete de disímiles platos. Y fundamenta:

La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga. Así que, señor, seguid vuestra historia; contad de Alonso y de Martina; acoced a vuestro gusto a Luisa; casadla o no la caséis; séase ella libre, desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas sino en sus sucesos, según hallo yo en mi astrología. (III, 7, 497)

La poética de Periandro parece defender la autonomía de la ficción basada en la unidad de acción. No se trata, sin embargo, de una aseveración de corte estructuralista. La visión *astro-lógica* supone una metafísica, que trataremos de esclarecer en un breve recorrido intratextual.

A la *astrología rústica* de Bartolomé, Periandro opone la tradicional, defendida por la teología de la época: “la tierra es centro del cielo. Llamo centro a un punto indivisible a quien todas las líneas de su circunferencia van a parar” (III, 11, 542-543). Definición que se parece mucho a la que hace de sí mismo en el Libro II (12, 363): “Yo... soy hecho de esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben y no hay ninguna fuera de lugar”. Y a la paradoja de la *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa, citada por García Gibert (2004: 502) como antecedente del conceptismo. Para este teólogo, Dios es concebido como un centro y un círculo, como lo máximo y como lo mínimo. El infinito donde convergen las cualidades contrarias.

Ortel ve en Periandro una lengua de ángel. La ficción paradójica, ¿no es el vehículo que nos invita a acceder a ese centro *astral* gobernado por Periandro?

Si pensamos todo el texto, no solo la sentenciosa admonición de Periandro, también el relato de Ortel en dos disímiles episodios, su actualización en el presente narrativo, más la

teoría astrológica, deberíamos decir que está regido por una poética paradójica, angélica, que podríamos incluir en la amplia órbita del conceptismo.

¿No vacilábamos al identificar alegóricamente a los personajes del episodio lisboeta? Repasemos ahora otras contradicciones que no terminan de resolverse. En el relato de Ortel: no sólo la inconsecuente relación entre los dos episodios es paradójica, desde la incompatibilidad del sujeto narrador, con apariencia de caballero en el primer episodio, pretendiente de mozas de mesón en el segundo, sensible a la deshonra, al modo de la novela picaresca; lo son, además, las antítesis a veces imperfectas de sus motivos: la visión (al parecer) mística convertida en acción posesiva; la sustitución de hijos, tan malo el propio como el ajeno, muy lejos del modélico sacrificio redentor del Cristo iconografiado en el final del Libro II y dramatizado al final del Libro IV; las sustituciones maritales en un sistema asimétrico de personajes, puesto que Martina no es alternativa amorosa. Pero, sobre todo, ahora, incluyendo la admonición de Periandro, el inaudito consejo de “no perdonar”, dicho por el *astrólogo* Periandro, cuando la palabra de perdón había quedado instalada por la magnífica figura de doña Guiomar en Lisboa, nos obliga a los lectores a regresar al lugar de la recreación, esto es, la creación del artifice, astrología misteriosa. Y más, cuando pensamos, ya fuera del marco del relato de Ortel, que el regreso de lectura a Lisboa, lugar en que el perdón disuelve los obstáculos, va a ser fuertemente contrariado por la suerte del mismo Ortel, convertido en personaje de otros relatos, que lo muestran encarcelado y muerto en Roma, desviado del itinerario circular del regreso prometido a su patria, Polonia, pasando por Lisboa.

#### ¿QUIÉN ES ORTEL BANEDRE?

Él mismo lo aclara desde el principio: “Soy extranjero y de nación, polaco” (III, 6, 489). Se llama Ortel Banedre. Su nombre parece emparentarlo al pájaro barnaclas, con formas ‘barnace-bername’ (Isabel Lozano, 1998, 165) y con el ánade (eidre), que nada en círculos en las profundidades o en los cielos (Olaio Magno, 466). Efectivamente, es “polaco”, es decir que proviene de la legendaria civilización “polar” desde donde parten los personajes, a la que pertenece la última Tule, como sabemos por el relato de Serafido, en la inminencia de la llegada a San Pablo Extramuros.<sup>9</sup> Se trata de una de las ubicaciones de un reinado fabuloso, regido por el “Señor del mundo”, quien desde el eje cósmico polar, imparte misericordia y justicia en sus ubérrimas tierras (Guéron, 1985; Pirenne, 1992).

Ortel, por lo tanto, pertenece a una civilización que se postula como “vieja”, frente a la renovación en el cristianismo al que se orienta la peregrinación concluida fuera de los muros de Roma, en la basílica de San Pablo. Es precisamente este apóstol quien incita a los efesios a despojarse del “hombre viejo” para “revestirse del hombre nuevo”, camino abierto por la obra redentora de Cristo (Efesios 4).<sup>10</sup> Por su origen, entonces, interpretamos el “soy extranjero” como aquel que no conoció a Cristo. “Exiliado” del paraíso, como Adán, manchado por el pecado original, Ortel parece haber comprendido la dimensión sobrenatural de la vida otorgada

9 Recuérdese que la intérprete que habla en nombre de los bárbaros a Periandro, lo hace en lengua polaca, que Periandro comprende (I, 3,146). También el capitán de los patinadores al servicio de Cratilo, rey de Bituania, habla en lengua polaca (II,18, 399 –v. nota 6 para una posible identificación realista).

10 Efesios 4, también, es interesante a la hora de interpretar ascensos y descensos, muchos en el paulino *Persiles*: desde la misma apertura: los dones que renuevan a los hombres están disponibles por el descenso de Cristo a los Infiernos y su posterior ascenso a los cielos.

por doña Guiomar. Adivinamos ahora que las sugerencias místicas de su relato se ordenan en un sentido ulterior.

También, es viejo físicamente en el momento de relatar. Han pasado más de quince años de los acontecimientos ocurridos en Lisboa. Si cotejamos sus edades con un modelo teórico, como “el mito del héroe”, diríamos que cada episodio refleja la relación de hijo (juventud) y padre (vejez).<sup>11</sup>

Según el análisis de Paul Ricoeur (1976, 213-244), el padre traspasa cualidades al héroe. De modo que su apoteosis resulta concomitante a la destitución del padre, que carga simbólicamente una imagen negativa. Ordenamos los dos episodios: como hijo es perdonado en Lisboa; como viejo, la picaresca se adueña del relator.

El arquetipo del padre tiene variados perfiles, que articulan la vejez, algún vicio o imperfección, con el carácter de *creador*. Cervantes ofrece otros ejemplares (que, por cierto, Muñoz Sánchez cita como similares a Ortel, 2009):<sup>12</sup> Carrizales, “un otro pródigo”, Pedro de Urde-malas, Maese Pedro (y Ginés de Pasamonte, sugestiva precuela), todos de origen desconocido o corrupto, están en deuda con esta figuración del padre. Para quedarnos en el *Persiles*, comparemos a Ortel con Rutilio. Reparemos, en principio, que dos Credos, con su confirmación de creencias trinitarias (Padre, Hijo y Espíritu), jalonan principio y fin de la novela (I, 6, 176-177 y IV, 5, 656-658).

Los viajes de Rutilio por los confines de la tierra –también lo vemos en la polar Noruega– revelan, en versión humilde, la inmensidad de la *creación*. Mostrar la variedad es su tarea específica: múltiples oficios, riesgosos traslados, inesperados contactos supra naturales, producen asombro; tanto como la diversidad de géneros literarios que cultiva, a pesar de ser *oficial*: la narración de su vida (I,8); su cualidad lírica, en el soneto del arca, que devuelve la unidad a la dispersión (I,18); y, por fin, el amor, que sella en escritura, en que confiesa a la sofisticada Policarpa: “soy extranjero” (II, 3)

Extranjeros ambos, Rutilio y Ortel Banedre: Rutilio, nacido en el sur, exiliado en el norte; Ortel, “polaco”, aparece en el sur, ambos encarnan las dos creaciones divinas. Rutilio expande en sus viajes –vive un tiempo en Noruega– y, en su diversidad expresiva, la infinitud del Creador del universo. Después de purgar sus pecados como ermitaño, le está destinado el premio de abrazar por la cintura a Persiles, convertido en un nuevo Cristo, más allá de los muros de Roma (IV,13, 409). Recordemos que Roma es su destino cuando abrazos viciosos lo obligan a salir de Sena. Una cierta circularidad, como la de Ortel, aunque con hitos invisibles.

Ortel, en cambio, no busca replicar la inmensidad de la primera creación, sino que se ciñe al accidente catastrófico de la caída (la “gran caída” que da lugar al epígrafe) por la que se abre el tiempo de la Segunda Creación, la obra redentora de Cristo. En su caso, exhibirá un rasgo *re creador*, el relato autobiográfico. Perdonado cuando joven, *re crea* en la vejez el género que, simultáneamente, lo destituye como ser humano, a la vez que lo enaltece como artífice, la picaresca. La autobiografía es ya un género de doble vía: autoral y representativo; pero la *cita* de

11 Jung (1992, 246-252) explica, al hablar de los “credos”, tan importantes en nuestra novela, que es el Hijo, quien, con su encarnación, revela la imagen del Padre.

12 Muñoz Sánchez (2009, 134, nota 27) cita a autobiógrafos cervantinos narradores de dos episodios, Rui Pérez de Viedma, Antonio, Carrizales, Campuzano. Desde la óptica que deriva de los modelos arquetípicos, resulta interesante la variación que supone Campuzano. Como Ortel, pertenece a la Segunda Creación. Es un “resucitado”.

la picaresca, en el segundo episodio, apunta a la poética, a la vez que “nacionaliza” el relato.<sup>13</sup> La conjunción de Poesía e Historia, constituye una marca más de la dirección que va tomando el *Persiles* en su tercer libro, durante la peregrinación en tierra que comienza en Lisboa, donde doña Guiomar pronuncia la palabra indeleble del perdón.<sup>14</sup>

Cuando se despide, Ortel deja su nombre, Ortel Banedre, con su correspondencia castellana, Martín. Como Martina, la que cuenta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (1974), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers.
- D’Onofrio, Julia, (2021), “La serpiente en el seno: culpas y condenas. Una figura especular en el caso de Ortel Banedre en el *Persiles*”. *Atalanta*, 9/1: 113-129.
- El Libro del pueblo de Dios*. La Biblia (1981), Buenos Aires, Paulinas.
- García Gibert, Javier (2004), “Los fundamentos epistemológicos del conceptismo”, en *Barroco*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum.
- Guénon, René (1985), *El rey del mundo*, Buenos Aires, Fidelidad.
- Jung, Carl G. (1992), “Ensayos para la interpretación psicológica del dogma de la Trinidad”, en *Simbología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 227-307
- Lozano Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del ‘Persiles’*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos
- Lucas Alonso, Patricia (2019), *El Persiles: una imagen o mil palabras. La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes*, Madrid, Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, leída el 30-10-2019.
- Marculescu, Sorin (2004), “El paso por Lisboa: el mundo del *Persiles* como un reloj de arena”, en *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord.. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Vol. I, 513-530.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2009), “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio en el *Persiles*”, *Criticón*, 99, 125-158.
- Olaio Magno (1989), *Historia de las gentes septentrionales*, Madrid, Tecnos.
- Parodi, Alicia y Vitali, Noelia (2013), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección de novelas cervantinas*, Buenos Aires, Eudeba.
- Parodi, Alicia (2020), “Sobre la alegoría en el *Persiles*. A propósito de las claves propuestas por Cecilio Peña”, en *El último libro cervantino (miradas desde el sur)*, coord. M. A. González

13 Para Ortel, España es “centro de extranjeros y madre común de las naciones” (III, 6, 489). Talavera, además, suscita connotaciones interesantes. El recuerdo devoto de su gentilidad superada por el cristianismo es registrado en la narración principal y en la de la “peregrina peregrina” (III, 6, 487). V. la interpretación de Muñoz Sánchez (2009, 139-40).

14 Las remisiones a la novela son muchas: a propósito del caballo, Ruffinatto (2012) recuerda al caballo de Cratilo, en el relato-sueño de Periandro ocurrido durante la travesía por mar y referente a una gesta todavía anterior. Relato autobiográfico también, partido en dos, como éste, y como la novela entera. Cratilo es el nombre del diálogo platónico que defiende la consistencia real de la palabra.

- Briz, Montevideo, CSIC, Universidad de la República, Biblioteca plural,137-148.
- Parodi, Alicia (2023), “Bajar y subir, una modulación en la estructura del *Persiles*, desde el episodio de Feliciano de la Voz”, en *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*, coord. L. Funes, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”-Asociación Argentina de Hispanistas, 425-433.
- Pirenne, Jacqueline (1992), *La légende du Prêtre Jean*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg,
- Réau, Louis (1996). Iconografía del arte cristiano. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, del Serbal, 81-90
- Ricoueur, Paul (1976), *Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, Asociación editorial la Aurora, Ediciones Megalópolis.
- Ruffinatto, Aldo (2012), “Cervantes frente a Cinthio”, *Anales Cervantinos*, ,44, 11-36.
- Stanton, Edward (1976), “Cervantes and Cinthio: an episode in *Persiles* y *Sigismunda*, *Hispano-Italic Studies*, I, 32-38.
- Stratton, Suzanne (1984), *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Stoichita. Víctor (1996), *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza.
- Villegas, Alonso de (1591), *Flos sanctorum*, Toledo.

# COMUNICACIONES SOBRE OBRAS CERVANTINAS

---



## EN TORNO AL TEATRO

---



# PEDRO DE URDEMALAS Y ESTILO TARDÍO: APETITO EXISTENCIAL Y APORÍAS DE LA FICCIÓN

JUAN MANUEL CABADO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

El estilo tardío de Miguel de Cervantes revela, en una notable porción de su corpus literario *de senectute*, una serie de características que invitan a la reflexión, las cuales se manifiestan de manera patente en la pieza teatral objeto de nuestro análisis: *Pedro de Urdemalas*. Esta obra la elige el autor como epílogo de una colección peculiar, caracterizada por la aporía de albergar representaciones dramáticas que nunca llegaron a ser representadas en un escenario.<sup>1</sup>

Algunos rasgos centrales que podemos identificar en relación con el estilo tardío y, particularmente, en la obra que nos ocupa, son las siguientes: el fragmentarismo, el viaje por mundos y planos de la representación diversos, el silencio alusivo, las contradicciones no resueltas, la centralidad de la metaficción –en este caso, también, de la metateatralidad–, la autorreferencialidad, la alusión a textos propios y ajenos, el llamado a la perplejidad del lector, la conciencia del final, la ironía con respecto a la muerte y la puesta en escena de la problemática de la trascendencia (Said, 2011).

Intentemos, entonces, un breve recorrido por la última comedia de la colección de *Ocho comedias y ocho entremeses*, teniendo presentes algunos de estos rasgos generales e intentemos reflexionar sobre su funcionamiento.

En *Pedro de Urdemalas*, el trabajo con lo *fragmentario* es patente, dispositivo estructural que se arraiga en el género picaresco a partir del peculiar estilo digresivo presente en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.<sup>3</sup> La vida de Pedro se configura como un conjunto de retazos,

---

1 ¿Cómo habría que pensar la estrategia editorial de publicar lo nunca antes representado? ¿Subyace la esperanza –que luego se efectivizará históricamente– de que el renombre producto de la narrativa proyecte las obras para su representación futura? ¿Existe una conciencia de los rudimentos de la función y el peso de la autoridad del autor para forzar, más allá de la evaluación epocal, la propia obra dramática en generaciones futuras?

2 La producción y análisis de la obra se enmarca dentro de un proyecto de investigación UBACyT (20020170100427BA) llamado “El ciclo cervantino *de senectute*: descentramientos estéticos, marginalidades, obras tardías” dirigido por Juan Diego Vila.

3 Ya Cros (1967a) había señalado el carácter variado y heterogéneo de la obra, una especie de miscelánea orquestada en torno al protagonista. López Grigera (2002) relaciona esta fragmentariedad, complejidad y

signados por el azar,<sup>4</sup> que él mismo hilvana (que urde, como signa su nombre)<sup>5</sup> en su memoria y que lo retratan como un personaje versátil y mudable. Capaz de desempeñar una variedad de roles en su derrotero existencial, puede proyectarse, a su vez, como el más capacitado para representarlos sobre el escenario. Estas pinceladas vitales, lo muestran afín al género picaresco,<sup>6</sup> en una vida signada por los vicios, la explotación y el vagabundeo: se presenta, así, como mozo de muchos amos y oficios, borracho, jugador, ladrón, don Juan y eximio tracista. Un Proteo (Casalduero, 1966),<sup>7</sup> un personaje caleidoscópico (Núñez Rivera, 2014), una máscara múltiple de ingenio y habilidad (Arellano, 1995).

Este azar que rige su trayectoria vital lo conduce desde Toledo, donde nace Lázaro, a las Indias –destino anhelado por Cervantes y al que arribó Alemán–, para terminar en Sevilla –tierra que marca tanto el inicio como el fin del recorrido de Guzmán de Alfarache. Pero el azar no solo signa al protagonista, sino que también se proyecta como constitutivo del discurso. Se trasluce, así, en el proceder judicial que ejerce como adlátere de alcalde, donde se muestra que la ley misma es un juego en el que se emiten sentencias o se decide el destino de los demás según intereses o arbitrariedades, revelando así la naturaleza efímera y subjetiva de la justicia.<sup>8</sup> Como sostiene Pedro:

Aquí, en tu capilla, están  
las sentencias suficientes  
a cuantos pleitos vendrán,  
aunque nunca pares mientes  
a la relación que harán;  
y si alguna no estuviere,  
a tu asesor te refiere,  
que yo lo seré de modo  
que te saque bien de todo,  
y sea lo que se fuere (vv. 280-289)<sup>9</sup>

La justicia, la ley –como la literatura, como el teatro– es también –en línea con la coordenada de la picaresca– una ficción.<sup>10</sup> Una ficción que se sustenta, a su vez, en la ficción suprema que escenifica el género instaurado por el *Lazarillo*, la del capital que se transfigura en virtud:

heterogeneidad discursiva con los ejercicios retóricos propios de la época.

4 Jesús Maestro (2013) defenderá ese carácter lúdico del azar y de metamorfosearse a voluntad que el sujeto reclama frente a la insatisfacción mundana.

5 Para un análisis de los antecedentes folclóricos del nombre remito a Molinero (1995).

6 Como sostiene Sáez (2014b), el pícaro es generalmente aceptado como un personaje de novela, pero Pedro de Urdemalas es una excepción, ya que aparece en una autobiografía en verso. Cervantes experimenta con elementos picarescos como en *Rinconete y Cortadillo*, *El rufián dichoso* y *El rufián viudo*. El pícaro Pedro de Urdemalas se presenta como un personaje individual y solitario, a diferencia de otros pícaros cervantinos que suelen aparecer en parejas.

7 Cros (1967a) había caracterizado a Guzmán de la misma manera.

8 Para un estudio más detallado de la burla y la sátira social, remito a Campbell (2019).

9 Cito según la edición al cuidado de Adrián J. Sáez incluida en *Comedias y Tragedias*, Luis Gómez Canseco, (ed.), 2016.

10 El alcalde, como el actor, termina reproduciendo la voz de quien lo guiona: “(Saca un papel de la capilla, y léele PEDRO.) «Yo, Martín Crespo, alcalde, determino/ que sea la pollina del pollino». El alcalde es un personaje que se rige por una ley sacada al azar por otro como si fuera su propia sentencia.

“porque hace el pellico/ al monje en esta edad de tiranía” (vv. 402-403). Y, en el mismo sentido: “y, entre buenos, es fuero/ que valga la virtud más que el dinero” (vv. 410-411).<sup>11</sup>

Una segunda característica que identificábamos con lo tardío era la permeabilidad textual y teórica que permitía *atravesar mundos y planos de representación* produciendo hibridación y, por qué no, perplejidad. Pedro viene de “la vida” (en este y el otro mundo, porque viaja a las Indias) y va hacia la representación: teatral y literaria. Es actor, autor, espectador y lector.<sup>12</sup> Es quien teme y hace la ley. Se erige como la voz detrás del texto legal y ficcional, evidenciando la construcción ficticia que subyace en todo discurso y, a su vez, el discurso que se encuentra detrás de toda ficción. Es él quién puede ridiculizar la supuesta inmutabilidad del texto legislativo<sup>13</sup> y del texto performativo de los sacramentos –como lo demuestra en su astuta manipulación de matrimonios y confirmaciones para su propio beneficio–.<sup>14</sup> De este modo, opera dentro y fuera de los confines institucionales y religiosos urdiendo con destreza los hilos de las tramas propias y las ajenas:<sup>15</sup> “¡oh Pedro de Urde, montañés famoso!./ que así lo muestra el nombre y el ingenio” (vv. 357-358).

Y si Pedro es un maestro en el arte de la palabra, también lo es en el domino del silencio, del picaresco *silencio alusivo y elusivo*, el silencio que sugiere lo que la palabra no se atreve a decir por pudor o voluntad de manipulación del otro y del lector.<sup>16</sup> Como Lázaro y Guzmán, sostiene el pícaro en su autobiografía: “haciendo salva a mil cosas/ que me condenan aquí” (vv. 642-643).

En línea con las características del estilo tardío que mencionamos previamente en este estudio, *Pedro de Urdemalas* se articula mediante una serie de aporías, de *contradicciones no resueltas* y tensiones dialécticas. La obra trasciende al género picaresco al explorar de manera estructural las posibilidades de *movilidad social* no solamente desde una perspectiva socioeconómica, sino desde lo más hondo de la reflexión sobre la existencia y el deseo. Tanto Belica como Pedro albergan deseos desmedidos, deseos que exceden ampliamente su condición y sus posibilidades.<sup>17</sup> Al arribar al desenlace de la trama, Belica logra elevarse en el plano *real* al transfigurarse en Isabel y, finalmente, acceder a la Corte. En contraste, Pedro se desliza, al comprender la profecía del malgesí, hacia el universo polifacético de la representación. Belica

11 Recordemos que estas sentencias también están refiriendo a cómo obtiene el cargo el alcalde.

12 Como sostiene Zimic (1992, 265), Pedro urde la trama de los personajes que lo rodean como si fuera un director de teatro. Y Teixeira de Souza & Pontes Rubira añaden lúcidamente que el protagonista “trabaja, tanto para mejorar su propia actuación, como para ayudar a los demás personajes en sus representaciones. De igual manera, Pedro impulsa, a través de sus acciones, el flujo del propio texto dramático. Siendo así, no se debe comprender a este personaje solo como un actor dentro de una obra teatral, sino como una figura que tiene un papel más complejo dentro de la representación” (2017).

13 Aquí también, se muestra como lo recto, lo lineal, se fragmenta: “ALCALDE: Allá va todo./ Digan su pleito apriesa y brevemente:/ que apenas me le habrán dicho, en mi ánima,/ cuando les dé sentencia rota y justa./ REDONDO: Recta, señor alcalde.” (vv. 297-301).

14 Para un estudio de los elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas* remito a Sáez (2014a).

15 En su propia “autobiografía”: “Yo soy hijo de la piedra,/ que padre no conocí” (vv.600-601).

16 Véase Guillén (1987) y Ferrer-Chivite (1969).

17 El deseo es otro de los grandes temas de Pedro de Urdemalas. Porque es una obra sobre el deseo ascensional pero también sobre el deseo como coordinada vital de una comunidad, la comunidad gitana: “Mira, Pedro: nueztra vida/ ez zuelta, libre, curioza,/ ancha, holgazana, estendida,/ a quien nunca falta cosa/ que el deceso buzque y pida.” (vv.550-554).

cumple su sueño, pero Pedro se convierte en el sueño mismo, se convierte, paradójicamente, en ficción dentro de la ficción:

Tu presunción y la mía  
han llegado a conclusión:  
la mía sólo en ficción;  
la tuya, como debía. (vv. 3035-3038)

Pedro ahora es todos<sup>18</sup> y no es nadie. Puede ser rey y mendigo, ascender y descender en la jerarquía social, crear y destruir; puede vivir y morir mil vidas, y está destinado a trascender más allá de las restricciones impuestas por la propia existencia:

Volarán los hechos míos  
hasta los reinos vacíos  
de Policea, y aún más,  
en nombre de Nicolás,  
y el sobrenombre de Ríos:<sup>19</sup>  
[...]  
En las chozas y en las salas,  
entre las jergas y galas  
será mi nombre estendido,  
aunque se ponga en olvido  
el de Pedro de Urdemalas. (vv. 2820-2834)

El nombre del actor parece elevarse en el plano de la trascendencia terrena, arraigándose en la memoria colectiva de forma más perdurable que el del mejor actor en el plano de la vida cotidiana, el pícaro. El teatro, la poética, persiste más allá de la historia contingente. ¿Perdurará la parodia escénica de la picaresca más que sus epígonos con pretensión de realidad? Tomemos, por ejemplo, al monarca que, en su representación centrada en un papel de naturaleza lasciva, al igual que el Arcipreste del Lazarillo, parece evocar las reflexiones hamletianas<sup>20</sup> según las cuales es preferible tener un epitafio desfavorable que una representación teatral comprometida:

Pero escucha, que mi historia  
parece que oigo cantar,  
y es señal que ha de durar  
luengos siglos su memoria. (vv.2979-2982)

En el desenlace, entonces, se perfilan con claridad los temas de *la memoria y la trascendencia* como elementos centrales. Pedro ya ha vivido su vida picaresca –que paradójicamente será representada–, vivirá las vidas de los otros como el actor Nicolás de los Ríos y vivirá en

18 Como sostiene Casaldueiro (1966), en el actor están en potencia todas las formas de lo humano. Es quien puede cumplir en el plano de la representación toda la complejidad que supone el deseo y que la picaresca se focalizaba en el plano de la necesidad material: “Yo también, que soy un leño,/ príncipe y papa me sueño,/ emperador y monarca,/ y aún mi fantasía abarca/ de todo el mundo a ser dueño” (vv. 1603-1606).

19 Ovidio representa a Proteo como un dios marino y de ahí infieren Texeira de Sousa y Pontes Rubira la referencia paródica al nombre elegido: Nicolás de los Ríos (2017).

20 “Señores, acoged a los cómicos como se merecen. ¿Oís? Que reciban el mejor trato, pues son el resumen y la crónica del presente. Mejor será que tras la muerte, se os asigne un mal epitafio, que una crítica suya mientras tengáis vida” (Shakespeare, 2009, 323).

la memoria de los espectadores y de los lectores. ¿No se encuentra también este mensaje de cierre en sintonía autorreferencial con un autor como Cervantes, que siempre quiso ascender socialmente y codearse con la vida cortesana y terminó tan solo con la consciencia de su trascendencia literaria?

Estas consideraciones, desde luego, nos llevan al plano de lo *metaficcional* que en este caso adquiere igualmente una dimensión metateatral.<sup>21</sup> Pedro es un actor que actúa de actor. Un actor en la vida –como todo pícaro–<sup>22</sup> y en el escenario.<sup>23</sup> En este punto, la reflexión se torna también intergenérica, ya que Cervantes plantea la cuestión de si la trayectoria del pícaro no guarda analogía con la del actor: ambos se sitúan en el ámbito de la ficción, ambos han de crear personajes y ambos deben fingir para sobrevivir –es pertinente recordar en este contexto toda la problemática teológica, legal y política en torno a la figura de los pobres fingidos que escenifica la literatura picaresca–.<sup>24</sup> Aunque muchos puedan confundir el realismo instaurado por el género con la realidad misma, el pícaro, en última instancia, pertenece al dominio de la ficción:<sup>25</sup> un aspecto que Cervantes subraya de manera constante, como lo demuestra la ironía del episodio de Ginés de Pasamonte. Entonces, ¿por qué optar, precisamente, por un género que, inicialmente, se percibía como el más próximo a la realidad para cerrar una colección en la que se prioriza la puesta en abismo teatral y ficcional? Quizás –tal como Borges (1999) caracterizaba al gaucho–<sup>26</sup> Cervantes concibe al pícaro como una pieza más de la literatura, una pieza que elige, precisamente, para cerrar la antología sugiriendo que la ficción es el vórtice que todo lo atrae sobre sí para transformarlo y proyectar así su trascendencia. Esto, a su vez, es otra característica distintiva del estilo tardío según Said (2011): la puesta en escena de cómo la ficción coloniza progresivamente el plano de lo concreto.

De Proteo real a Proteo ficcional, la picaresca se erige como el fermento vital adecuado para este peculiar oficio del mozo de muchos amos: el oficio final en donde uno es amo de ser quien quiere ser. El pícaro actúa en el mundo, el actor en el escenario.<sup>27</sup> Y Pedro sintetiza ambas figuras, es un pícaro-actor operando el desvío del género hacia la pura literatura desatada del yugo de lo real. Al parodiar la construcción ficcional de la picaresca en el escenario, Pedro

21 Como sostiene Campbell: “Cervantes presenta una ficción literaria que deja clara al final de la obra, cuando abiertamente hace metateatro: el fingimiento y el disfraz son requisitos para ser farsante, y eso es Pedro de Urdemalas, incluso antes de incorporarse a la compañía teatral.” (2019, 13)

22 Aquí media también la multiplicidad de disfraces que Pedro utiliza para sus trazas. Para un estudio completo al respecto, véase González (1998). En relación con ellos, afirman Teixeira de Sousa y Pontes Rubira: “En este sentido, se puede sugerir que Pedro de Urdemalas puede representar en el campo metafórico un tipo de camaleón” (2017, 158).

23 Como sostiene Canavaggio (1977), Pedro de Urdemalas abandona el pasado por el presente y el relato por la acción. Teixeira de Sousa y Pontes Rubira afirman al respecto: “Pedro se muestra inicialmente como un actor en la vida y termina su jornada como un actor profesional” (2017).

24 Para un análisis extenso de esta problemática, remito Cavillac (1994) y Cabado (2016; 2019).

25 Belica, al igual que Pedro, alberga aspiraciones que trascienden los límites de su condición. En este punto, se pone de manifiesto la distinción fundamental de Cervantes con respecto a la picaresca: la necesidad del contraste entre aquellos predestinados por su cuna y aquellos que no lo están.

26 Sostiene en su poema “El gaucho”: Hoy es polvo de tiempo y de planeta;/ Nombres no quedan, pero el nombre dura./ Fue tantos otros y hoy es una quieta/ Pieza que mueve la literatura. (Borges, 1999, 487)

27 Como sostienen Teixeira de Souza y Pontes Rubira: “(...) el personaje cervantino, a partir de su transformación personal, se convierte en un hombre que no tiene un lugar fijo para vivir, ya que sobrevive, dentro de un mundo inestable, a partir de diferentes personalidades por medio de la representación” (2017).

forja una paradoja que desafía las pretensiones realistas inherentes al género. Pedro convierte necesidad, eje central de la literatura picaresca, en necesidad de representación. En vez de hurgar y trazar en el mundo para satisfacer las faltas como lo hace el pícaro, suple la falta de un mundo que no lo satisface con un universo que ofrece un abanico de posibilidades ilimitadas: el universo de la actuación y la representación teatral. Y ese es uno de los hallazgos más destacables de Cervantes en la obra que nos ocupa y en gran parte de su literatura: como podría firmar don Quijote, las necesidades verdaderas, profundas, existenciales no se satisfacen en el juego de máscaras de la hipocresía social y el capital, sino que encuentran plenitud en el mundo de la ficción, en una interacción plena y transformadora con el universo que la rodea.

En consonancia con ello, Pedro termina su derrotero como Lázaro, pregonando. Pero su labor de pregonar no se enfoca en la promoción de la materialidad de un producto simbólico como el vino –que irónicamente le da vida al protagonista de la primera obra picaresca–, sino que pregonar las obras que habrá de representar, actuando desde su palabra performativa en el plano de la *realidad* y de la *ficción*. Vende, así, con su voz, una obra que se está representando en paralelo dentro de la ficción misma y de la que formará parte. Pedro no se salva por el vino, por la sangre de Cristo, se salva por el cuerpo, por el milagro de la multiplicación del cuerpo y la palabra que mana de él.

Si agregamos una vuelta de tuerca más a la paradoja, la comedia que se representa en la Corte parece ser la misma que se representa en el escenario y que se representará en los corrales:

Ya ven vuestas mercedes que los reyes  
 aguardan allá dentro, y no es posible  
 entrar todos a ver la gran comedia  
 que mi autor representa, que alabardas  
 y lancineques y frinfrón impiden  
 la entrada a toda gente mosquetera.  
 Mañana, en el teatro, se hará una,  
 donde por poco precio verán todos  
 desde principio al fin toda la traza, (vv. 3163-3171)

El juego de espejos se lleva al paroxismo y complejiza al extremo la posibilidad de identificar el plano de la ficción –y de la realidad– en la que se está inserto.

Esa *conciencia del final* –en el cierre de la obra y de esa parte de la colección– se materializa como una *puesta en escena* de las aporías inherentes a la metaficción, entrelazadas con las aporías que supone lo metateatral. En este proceso, todo se fragmenta, se desvanece y se escapa, volviéndose compleja la tarea de discernir el referente, lo que está siendo representado y, en última instancia, el rol del autor como punto focal de autoridad. Este último punto recuerda a la problematización que se encuentra en la obra insigne de Cervantes, el *Quijote*.<sup>28</sup>

¿Quiénes pueden vivir múltiples vidas?, pareciera preguntarse la obra: los pícaros, los actores y los escritores: los que viven para la ficción y los que hacen de su vida una ficción.<sup>29</sup> De manera paradójica, para operar la *variatio* característica del período barroco, la ficción y la vida se entrelazan estrechamente: el que vive su vida para escribirla –como el pícaro–, el que

28 Hace tiempo expusimos sobre el particular (Cabado, 2007).

29 Zimic (1992), certeramente, hablaba de la plasticidad de Pedro para moverse entre el mundo del teatro y el teatro del mundo.

se deja escribir *la vida* como el actor, el que escribe la vida de los otros como el autor... y en ese polifacético de la creación y la experiencia, Pedro, por destino y elección, es todos y es ninguno.<sup>30</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Borges, Jorge Luis (1999), *Obras Completas* (Vol. 2), Barcelona, Emecé.
- Cabado, Juan Manuel (2007), “El Azar en la generación textual del *Quijote* de 1605”, en *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, eds. J. A. Bendersky, M. Ferrer y C. Filippetti, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, Azul, 59-71
- Cabado, Juan Manuel (2016), “Imaginería en torno a la pobreza en la tratadística española del siglo XVI”, en *Hispanismos del mundo: diálogos en (y desde) el Sur. Buenos Aires*, ed. L. Funes, Miño y Dávila.
- Cabado, Juan Manuel (2019), *La representación del mendicante en los tratados sobre la pobreza del siglo XVI y su impacto en la emergencia y consolidación de la literatura picaresca española*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Obtenido de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/13517>
- Campbell, Ysla (2019), “Pedro de Urdemalas: burla carnavalesca y crítica social en Cervantes”, *Hipogrifo, Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7(2), 11-24.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- Casalduero, Joaquín (1966), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- Cavillac, Michel (1994), *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada.
- Cervantes, Miguel de (2016), *Comedias y Tragedias*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid-Barcelona, Espasa, 2016.
- Cros, Edmond (1967a), *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier.
- Cros, Edmond (1967b), *Protée et le gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier.
- Ferrer-Chivite, Manuel (1969), “Los silencios de Lázaro de Tormes”, *Studies in Philology* (66), 119-34.
- González, Aurelio (1998), “El disfraz en las comedias cervantinas”, en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. B. Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 583-589.
- Guillén, Claudio (1987), “Los silencios de Lázaro de Tormes”, *Ínsula* (490), 21.
- López Grigera, María Luisa (2002), “La invención del *Guzmán de Alfarache* (1599) entre Poética y Retórica”, en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 255-270.
- Maestro, Jesús G. (2013), “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”

30 Versa el lema de Alciato sobre Proteo en el Emblema CLXXII «Que cualquier invención es antiquísima»: “cuál es la causa de que te conviertas en todas las cosas y no tengas ninguna figura fija”. Para un análisis más detenido del Emblema, remito a Teixeira de Souza & Pontes Rubira (2017).

- en *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, ed. J. Maestro, Madrid, Verbum, 91-116.
- Molinero, Ángel (1995), “La (re) escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*”, *Cervantes*, 15(1), 82-93.
- Núñez Rivera, Valentín (2014), “Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro”, en *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, ed. J.O.Torija, Guanajuato, México, Fundación Cervantina de México, 95-136.
- Sáez, Adrián J. (2014a), “Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* (18), 2-11.
- Sáez, Adrián J. (2014b), “Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático”. *Etiópicas* 10, 111-127.
- Said, Eduard W. (2011), *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate.
- Shakespeare, William (2019), *Hamlet*, Edición bilingüe de M.A. Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra.
- Teixeira de Souza, Ana A., & Pontes Rubira, Carolina de (2017), “Pedro de Urdemalas: un personaje proteico en el teatro cervantino”, *Criticón* (131), 157-174.
- Zimic, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

# TENTACIÓN, CUIDADO, ADMIRACIÓN: LAGARTIJA-FRAY ANTONIO Y LAS CARAS DE LA CURIOSIDAD EN *EL RUFIÓN DICHOSO* DE MIGUEL DE CERVANTES

MANUEL FUNES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

El diálogo entre Comedia y Curiosidad en *El rufián dichoso* es uno de los fragmentos más comentados de la obra dramática de Cervantes, debido a que, en él, se explicitan cuestiones relacionadas con el quehacer teatral y con los cambios en el contexto dramático de su tiempo. La obra dramatiza la vida del rufián Cristóbal de Lugo, que se convierte en México en el hombre santo Fray Cristóbal de la Cruz. Este personaje verídico es acompañado por un sirviente inventado, Lagartija, quien seguirá a su amo en su periplo y cambiará su apodo por el nombre de Fray Antonio. Al principio de la segunda jornada, Comedia y Curiosidad protagonizan el mencionado diálogo debido al cambio de locación y temporalidad.

Sin embargo, la aparición de estas figuras alegóricas no es una mera interrupción extradramática para justificar la ruptura de los preceptos clásicos, sino que propendremos que puede sostenerse una vinculación directa entre la Comedia con Lugo-Cruz y la Curiosidad con Lagartija-Fray Antonio respectivamente. Nuestro punto de partida estará en las diferentes facetas del concepto de “curiosidad”, tentación y cuidado, y la noción cercana de admiración, para luego trazar un recorrido a partir de la relación que se establece entre estos y el personaje de Lagartija-Fray Antonio.

Comenzaremos por la primera jornada, en donde Lagartija encarna la curiosidad en su faceta de tentación, sobre todo en función de la adulación y la invitación a la comida del Alamillo. Lagartija seguirá a Lugo hasta México a causa de lo que él define como su “voluntad de alquimia”, lo que lo conecta con las apreciaciones de la Comedia sobre las capacidades del pensamiento del espectador. Por último, veremos cómo en el compromiso de Antonio de curar las llagas de Cruz y de evitar todo tipo de adulación, podemos leer la presencia de la curiosidad como cuidado, en un proceso que va desde la incomprensión frente al milagro hasta la admiración final.

La idea de curiosidad, durante los siglos XVI y XVII, presenta distintas acepciones. Según Covarrubias, el curioso es aquel que “trata alguna cosa con particular cuidado, y diligencia, y de allí se dijo curiosidad, vel *curia*, o del adverbio *cur*; porque el curioso anda siempre pre-

guntando ¿Por qué esto, y por qué estotro?” (*Tesoro*, s.v. ‘curioso’). Como vemos, la definición es ambivalente, ya que atañe al cuidado, pero también puede leerse en ese “que anda siempre preguntando” cierto matiz condenable. En esta línea, Chartier (2012) señala que Covarrubias pensó que no aclaraba lo suficiente la ambivalencia de la palabra, por lo que añadió en el *Suplemento* (1611-1612) que dicho término “se toma en buena y mala parte. En buena, por el que trata las cosas con diligencia; y en mala, por el que se desvela en escudriñar las que son muy ocultas y reservadas y que no importan” (Chartier, 2012, 5). De esta manera, Covarrubias sitúa lo negativo de su definición de curiosidad en la tradición de la condena bíblica y de la patrística hacia esta actitud, tal como añade el Padre Noydens en su edición del *Tesoro* de 1673, al afirmar que el primer maestro de los preguntadores y curiosos fue la serpiente del Génesis (Chartier, 2012, 6).

Como observaremos a lo largo del trabajo, Lagartija-Fray Antonio se vincula con ambas facetas de la curiosidad, pero en torno a la faceta negativa resulta necesario hacer una salvedad. Dicho personaje no cae en el pecado de soberbia intelectual, sino que se relaciona con la idea de curiosidad debido a su afán por los placeres terrenales, particularmente, con la gula. Entendemos esta curiosidad pecaminosa en línea con lo que cantan los demonios a la hora de tentar a Cruz en la jornada segunda: “No hay comida que así agrade/ ni que sea tan sabrosa,/ como la que guisa Venus,/ en todos gustos curiosa” (vv. 1762-1764).<sup>1</sup>

El otro elemento que nos interesa en relación con la curiosidad es la admiración, que para Covarrubias es “pasmarse y espantarse de algún efecto que ve extraordinario, cuya causa ignora” (*Tesoro*, s.v. ‘admiración’). La admiración aparece en dos niveles: el primero tiene que ver con las reacciones frente a la apariencia monstruosa de Cruz, luego del milagro de doña Ana, lo que esconde y muestra al mismo tiempo su santidad; mientras que el segundo atañe al nivel metadramático, en función del efecto edificante y adoctrinador de la comedia, pero que también busca entretener (Gryj, 2015, 44).

En el primer diálogo entre Lugo y Lagartija, destacamos la invitación de este último a la comida del Alamillo. Podríamos pensar que el mentado banquete, además de ser una celebración del espacio rufianesco sevillano, funcionaría como un ámbito de consagración para Lugo, que inició la obra como rufián novel (v. 4). A su vez, la insistencia de Lagartija para que su amo asista a este evento puede desprenderse de su propio interés por la comida y por las personalidades que allí se nombran, evocadas con nostalgia en la segunda jornada.

Por otro lado, también somos testigos de la zalamería de Lagartija, quien ante la posibilidad de que su amo vaya al banquete y la alabanza de su agudeza, exclama: “Mi boca pongo en la planta/ de tu valeroso pie” (v.149-150). Ante esta alabanza desmedida, Lugo reacciona rebajando tal actitud: “¡Alza, rapaz lisonjero,/ indigno del vil oficio,/ que tienes! (v. 151-153), una escena que tendrá su eco en la segunda jornada, cuando Fray Antonio exclame “su paternidad” (v. 1312) y Fray Cruz responda “Entone más bajo el punto/ de cortesía” (v. 1313-1314). Esta correspondencia es una de las herramientas de Cervantes para volver más verosímil la conversión de Lugo en Fray Cruz.

Pensar en Lagartija-Fray Antonio y su relación con la Curiosidad está necesariamente supeditado a considerar una relación análoga entre Lugo-Cruz y la Comedia, un vínculo extensamente desarrollado por Rogelio Miñana (2004). Todos los personajes de la obra, en mayor

1 Se cita *El rufián dichoso* por la edición de Canseco listada en la bibliografía, publicada en el volumen de la RAE en 2015. A continuación, se indicarán únicamente los números de versos entre paréntesis.

o menor medida, giran en torno a las acciones de Lugo-Cruz, sobre todo para celebrar su excepcionalidad, tanto para el bien como para el mal. Tal como señala Miñana, aun en su faceta de rufián, Lugo apunta su condición excepcional en su castidad y en su deseo irrefrenable de ser reconocido, esto último es lo que lo conecta con el imaginario de lo monstruoso (394).

Luego de la afirmación de Lugo de hacerse salteador si llegara a perder en el juego de naipes con Gilberto, Lagartija afirma: “Por tuyo es bien que me cuentes./ Ya ves que mi voluntad/ es de alquimia, que se aplica/ al bien como a la maldad” (vv. 1031-1034). Esta condición voluble es un elemento central a la hora de pensar el personaje, ya que, en él, encontramos como espectadores un intermediario lo suficientemente imperfecto como para acercarnos al modelo de santidad en el que se convertirá Lugo, ejemplar pero inalcanzable. Sin embargo, esta voluntad fluctuante no impide la queja de Lagartija ante la negativa de su amo de asistir al banquete por estar rezando: “O sé rufián, o sé santo” (v. 1146). Más adelante, esta dualidad se condensará en el sintagma “bravo rufián divino” (v. 1740), esta es otra de las simetrías estructurales que favorecen la verosimilitud.

La segunda jornada se inicia con el diálogo entre las figuras alegóricas de Comedia y Curiosidad, que aparecen en función del hiato temporal y como fórmula metapoética de justificación artística (Núñez Rivera, 2017, 123). En este intercambio, somos testigos de cómo la Curiosidad interpela a la Comedia por sus cambios, con el objetivo de volver a *conocerla*. Resulta interesante señalar la relación de amistad entre estas figuras, lo que permite relacionarlas con Lagartija-Fray Antonio y Lugo-Cruz. Si bien un análisis pormenorizado del diálogo alegórico excede los límites del presente trabajo, resulta insoslayable señalar que la disculpa de la Comedia respecto de sus transformaciones, “Los tiempos mudan las cosas/ y perfeccionan las artes” (vv. 1229-1230), será de gran importancia a la hora de pensar los cambios de la dupla protagonista.

Donde sí nos detendremos, respecto al diálogo entre ambas figuras, es en el cambio de locación. Como explicita la propia Comedia, el paso de Sevilla a México está habilitado en función de la historia verídica de Cruz, pero también es posible gracias al público, ya que afirma: “el pensamiento es ligero/ bien puede acompañarme” (vv.1261-126). Resulta fundamental que esta capacidad de *acompañar* se da en Lagartija de manera literal, acompañando a Lugo en su viaje hacia México en función de su “voluntad de alquimia” (v. 1035). Por lo tanto, podemos leer en los personajes de Lagartija y Lugo una conexión en términos metateatrales con el público, representado por la Curiosidad y la Comedia respectivamente, ya que los primeros acompañan con su voluntad y pensamiento a los segundos, que pueden conducirlos tanto al mal como al bien.

Sin embargo, debemos señalar que nunca, en Cervantes, se trata de un modelo de estímulo-respuesta en donde la comedia manipula directamente los ánimos del público, sino que el deseo de este último también puede influir en las decisiones tomadas en la comedia, tal como Lagartija puede influir en Lugo como un factor de tentación mediante la invitación a la comedia del Alamillo. Si lo leemos nuevamente en términos metateatrales, el rol que Cervantes le otorga al público es mucho más influyente que el de ser un mero receptor pasivo.

Para caracterizar al propio fray Antonio, la Comedia cierra su exposición al afirmar que “...en la religión es sacre,/ de cuyo vuelo se espera/ que ha de dar a Cielo alcance” (vv. 1306-1308). Es interesante señalar que el término sacre es una comparación animal muy recurrente en el ambiente picaresco de la primera jornada, pero que aquí se utiliza para reforzar el carácter virtuoso que Antonio forjará poco a poco.

Respecto a los personajes, en el inicio de la segunda jornada, vemos cómo las alusiones a los placeres sevillanos en comparación con la vida conventual serán una constante en Antonio. En la alabanza a las uvas albarazadas, encontramos un verso que volverá a aparecer casi idénticamente en la primera tentación demoníaca de Cruz: “que no hay cosa más hermosa,/ ni fruta que a la golosa/ voluntad así despierte” (vv. 1348-1350). Pese a la advertencia de Cruz, Antonio caracteriza esa época como “feliz siglo dorado,/ tiempo alegre y venturoso,/ adonde la libertad/ brindaba a la voluntad/ del gusto más exquisito” (vv. 1366-1370). De la misma manera que la Curiosidad en el diálogo alegórico, Antonio es el encargado de traer el pasado, en este caso, con un matiz melancólico que Cruz rápidamente condenará.

Esta evocación del pasado posee un carácter ambivalente, ya que presenta la faceta más tentadora de la curiosidad respecto al placer terrenal que, con su recuerdo, podría hacer tambalear la virtud de Cruz, pero también es una muestra de un personaje mucho más cercano al público en cuanto a su imperfección. Tal como afirma Close, si bien este humor evoca la presencia del pecado, específicamente, representa la fragilidad humana promedio, en la que también, está presente el heroísmo real, a diferencia del ideal hagiográfico, y que sirve como puente hacia esta (1989, 76).

A su vez, Antonio cumple un rol fundamental como testigo de las tentaciones de Cruz y de los milagros que este realiza. Antonio contempla a Cruz rezar, destacando su imagen de santidad y su concentración: “¡Mirad qué postura aquella/ del bravo rufián divino” (vv. 1735-1736). En primer lugar, observamos en el “mirad” la clara interpelación al público, e incluso a sí mismo, al constituirse como espectador de Cruz. Por otro lado, también, podemos leer la mixtura entre las dos identidades del futuro santo. Ante la inesperada música, Antonio reconoce que “al modo vienen cantando/ rufo y de jacarandina” (vv. 1757-1758). Si bien Cruz intenta persuadir a su amigo de que la escena fue un sueño (vv. 1861-1863), la didascalía previa da cuenta de que Cervantes intenta convencernos de la veracidad del argumento, y la presencia de un testigo de primera mano es funcional a este objetivo.

El episodio de esta visión da lugar al único milagro atribuido a fray Cruz en vida que Cervantes introduce en la comedia: el caso de Ana de Treviño. Ya hecho el pacto entre el santo y la dama, Antonio afirma respecto de Cruz: “Paréceme que vuelve al *Sicut erat*, / y que deja el breviario y se acomoda/ con el barcelonés y la de ganchos./ Siempre fue liberal, o malo o bueno” (vv. 2162-2165). Nuevamente, encontramos en Antonio la relación con el pasado, al destacar la continuidad de la liberalidad en Cruz, presente tanto en su faceta de rufián como en la de santo. Sin embargo, podemos leer cierta incompreensión del intercambio de su parte, entendiéndolo como una regresión de Cruz a los pecados del pasado y no como gesto que incrementa su santidad.

Como cierre de la segunda jornada, leemos el pedido de Cruz para que Antonio vaya al convento a dar la nueva del suceso milagroso (v. 2172). El dar testimonio del milagro se corresponde con una función típica de la figura del gracioso: el llevar y traer información, lo que enlaza las secuencias que componen la acción dramática (Rodríguez Hernández, 2007, 401).

Al inicio de la tercera jornada, un ciudadano relata el aspecto portentoso del milagro de doña Ana, de cómo su alma logró ir al cielo y de las consecuencias en el cuerpo de Cruz: “Volved los ojos y veréis el monstruo,/ que lo es en santidad y en la fiereza,/ cuya fealdad a nadie le da en rostro” (vv. 2220-2223). Tanto este ciudadano como el prior se admiran a causa de la rareza y lo extraordinario del caso de fray Cruz. En línea con la definición de Covarrubias, estos personajes dan a entender que la apariencia monstruosa del fraile puede ser interpretada

como marca de una voluntad divina que, si bien es inmediatamente señalada como el origen del portento, no deja de estar más allá de la comprensión humana.

Sin embargo, fray Antonio no manifiesta este tipo de admiración, sino que, más bien, es impulsado a la acción al arrepentirse de su inclinación hacia la gula y el hampa, y al consagrarse no sólo a limpiar las llagas de fray Cruz hasta su mejoría o su propia muerte, sino que también promete evitar “la vana adulación” (vv. 2251-2259). Esta afirmación puede leerse en términos de su contacto con su condición de curioso ya que, según Covarrubias, una de las acepciones de *curioso* es ser “el que trata alguna cosa con particular cuidado y diligencia” (*Tésoro*, s.v. ‘Curioso’).

El tópico de la admiración vuelve a aparecer cuando, ante la afirmación de Cruz de que sería locura intentar curar su enfermedad, Antonio sentencia: “¿Es posible/ que tan mala cosa encierra/ el Cielo, do el bien se encierra? Téngolo por imposible.” (vv. 2497-2500). Esta incompreensión puede ser leída como forma de destacar el futuro cambio en Antonio, que luego comprenderá la santidad que encerraba esa apariencia monstruosa.

Ante la noticia de la elección de Cruz como prior, Antonio se muestra en un primer momento incrédulo (v. 2511) y señala lo errado de la elección en función del pasado del protagonista. Pese a las acusaciones de fray Ángel de tener en la lengua al demonio (vv. 2522-2523) y, por primera vez, con el beneplácito del propio Cruz, Antonio relata las hazañas rufianescas de su amo (vv. 2560-2563). Aquí, se cumple la promesa de servir como antídoto a cualquier cosa que pudiera hacer caer al santo en el pecado de soberbia, como se lo explicita a fray Ángel: “... no hablo de veras/ pero conviene esto aquí” (vv. 2525-2526). Este cuidado, acorde a una de las acepciones de la curiosidad, hace funcionar el pasado de manera distinta en relación con la segunda jornada, ya que aquí, no solo no hay posibilidad de extrañar esa vida, sino que ella misma cumple un rol clave al incrementar la santidad de Cruz debido a su transformación.

Finalmente, encontramos el último *racconto* de la vida de Cruz en el testimonio de Antonio (vv. 2740-2779), en donde se pasa de la incredulidad a la admiración. En primer lugar, resulta interesante que sea Antonio quien realice este *racconto*, ya que esto explicita su rol de testigo directo de toda la vida de Cruz. Nuevamente, el paso del tiempo es fundamental, ya que permite trazar un contrapunto entre el “espectáculo horrendo” del cuerpo en vida y la “bruñida plata y cristal limpio” *post mortem*, además de explicitar que sus llagas estaban allí “por milagro” hasta pagar la deuda de doña Ana (vv. 2768-2775).

La admiración ha calado por fin en el personaje más incrédulo y terrenal que, a lo largo de las dos últimas jornadas, fue movido por Cruz hacia el bien. Tal como dijo la Comedia, en este caso aplicado a la vida de los personajes, el tiempo ha mudado el carácter de Antonio en función de su vínculo con Cruz, lo que leído en términos metateatrales es lo que debería ocurrir con el espectador.

\*\*\*

A lo largo de este trabajo, hemos visto cómo las figuras alegóricas de Comedia y Curiosidad se vinculan con el binomio Lugo-Cruz y Lagartija-Fray Antonio, respectivamente, y de qué manera este último adopta las distintas facetas de la curiosidad. En primer lugar, somos testigos de cómo Lagartija, al ser el sirviente de Lugo, representa a la curiosidad como tentación mediante la invitación a la comida del Alamillo en Sevilla mientras que, ya como fray Antonio, cumple el rol de traer con melancolía el pasado, lo que supone un peligro para la férrea disciplina espiritual de fray Cruz.

Luego encontramos, ante el portento de la lepra del santo, el compromiso asumido por Antonio de cuidar de Cruz ya sea en el aspecto físico de la curación de sus llagas, como en el espiritual a través de evitar que la adulación de los otros personajes lo haga caer en la soberbia. Por último, leemos en Antonio la admiración, superada la incredulidad, ante el milagro *post mortem*. El paso del tiempo y las enseñanzas de Cruz fueron fundamentales en el crecimiento de Antonio, por lo que pudo cambiar y mover su ánimo hacia el bien.

Frente a la monstruosidad de Cruz, paralela a la rareza de la comedia en relación con los preceptos clásicos, el pasaje de Antonio de la incompreensión del milagro al testimonio final juega un rol clave en la explicitación de este tipo de poética: el monstruo Cruz escondía la santidad y, una vez muerto, se revela su interior milagroso. Tal como señala Close (1989) respecto a la ejemplaridad: “En la comedia de santos, la ejemplaridad está explícitamente decodificada; y se disuelve la potencial ambigüedad (75).

Cervantes, a través del entramado de la obra y sus personajes, nos muestra de qué manera sentimientos tan humanos como la curiosidad se manifiestan a través de distintas dimensiones y contextos, entrelazando el destino de sus personajes con sus propias reflexiones metateatrales en torno a la comedia, la verosimilitud y la relación con el espectador.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *Comedias y tragedias de Miguel de Cervantes*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Chartier, Roger (2012), “El nacimiento del lector moderno: Lectura, Curiosidad, Ociosidad, Raridad” en *Philia&Filia*, vol 3, N°1, 4-24.
- Close, Anthony (1989), “Comic Exemplariness in Cervantes’s comedias”, en *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley*, ed. Jennifer Lowe and Philip Swanson, Edinburgh, Department of Hispanic Studies, 1989, 64-103.
- Covarrubias, Sebastián de (1674), *Tesoro de la lengua castellana, o española*. [En línea] <https://archive.org/details/tesorodelalengua00covauoft/page/n3/mode/2up> (septiembre-octubre 2022)
- Gryj, J. Dann Cazés (2015), “La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro” en *Revista de las Letras Barrocas*, Vol. 3, N° 2, 37-70.
- Miñana, Rogelio (2004), “‘Veréis el monstruo’: la nueva comedia de Cervantes”, *Bulletin of the Comediantes*. 56, 2, 387-412.
- Núñez Rivera, Valentín (2017), “*El Rufián dichoso*, entre verdades y fabulosos intentos”, *Anales Cervantinos*, 49, 119-152.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio (2007), “La función dramática de la figura del donaire en *El rufián dichoso*, de Miguel de Cervantes”, en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (ed.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de Julio de 2005*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 391-406.

# CERVANTES DRAMATURGO: REFLEXIONES SOBRE LA FRUSTRACIÓN Y EL CANON

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA  
INHUS, CELEHIS -

Si nos referimos a Cervantes, indudablemente, una de sus características preeminentes es el hecho de constituirse como un ser polifacético: soldado, novelista, comisario de provisiones de la Armada, poeta, recaudador de impuestos, y la lista continúa... Todo eso y, además, hombre de teatro. No con una dinámica de trayectoria y reconocimiento como la de sus contemporáneos, en particular como la de aquel (parafraseando sus propias palabras) monstruo de la naturaleza que se había alzado con la Monarquía cómica, pero hombre de teatro al fin. Y uno muy particular: que encargó al final de sus días la publicación de esas *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, cuyos paratextos resultan tan paradigmáticos en el autoposicionamiento autoral respecto de la composición teatral, al punto que se configuran como un verdadero manifiesto dramático.<sup>1</sup>

Las obras compiladas en dicho volumen no alcanzaron la puesta en escena (esa ansiada última instancia del circuito de los textos teatrales) dado el rechazo de los empresarios y directores de compañía, quienes cuestionaban la posibilidad de que fueran celebradas por el público. Debido a ello, tanto el título como el prólogo compuesto por Cervantes transmiten un dejo de desencanto; no obstante, este tono no domina privativamente esta antología, sino que también se da espacio a la defensa de su calidad literaria y al planteo de toda una propuesta dramática signada por la innovación. La dedicatoria y el prólogo de las *Ocho comedias* se conforman, entonces, como los basamentos textuales del propio Cervantes acerca de su perspectiva sobre el género dramático.<sup>2</sup> Esta perspectiva opera en consonancia con los fragmentos

---

1 Al respecto, J. Rubiera (1999) sostiene que "(...) esta publicación tiene un interés histórico-literario de primer orden por los datos contenidos en el prólogo y en la dedicatoria que antepone a las dieciséis piezas, donde insiste en que nunca han sido representadas ya que no contó con autores ni con farsantes que quisieran hacerlo" (1999, 1161). Sobre la publicación teatral cervantina, se ha trabajado con la edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (2003).

2 Cervantes, en dicho prólogo, alude a una época de gloria de la cual no hay registros y cuya existencia fidedigna, además, es cuestionable dado que no hay documentación ni de las piezas que no se conservan ni de sus puestas en escena (así lo refieren Sevilla Arroyo y Rey Hazas (2003, XIV), con excepción de *La confusa*).

del *Quijote* ampliamente difundidos y conocidos que aluden a la praxis teatral del Siglo de Oro, en particular, los planteamientos que se proponen en el capítulo 48 de la primera parte. Al respecto, cabe aclarar que resulta oportuno considerar este capítulo como una recreación, tal como lo plantea Menéndez Pelayo (2008 [1940], 420-421) antes que como una preceptiva; pero, más allá de esto, varias de las ideas allí expuestas, particularmente, aquellas en oposición a la denominada *Comedia Nueva*, pueden interpretarse como esbozos de un manifiesto de una propuesta teatral renovadora. Una de las más paradigmáticas aparece en boca del canónigo:

Si estas comedias que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan ni pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto (...), y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden. (I, 48, 482)<sup>3</sup>

Y más adelante, continúa: "(...) mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa" (I, 48, 483). Esto implica que, si las comedias con éxito y vigencia en los corrales estaban basadas en el gusto popular, su elaboración, entonces, estaría fundada en la insensatez y el desatino, de manera que las que fueran compuestas de modo satisfactorio sólo serían comprendidas por unos pocos. Pero la culpa de ello no radicaría en el público (claramente, el dramaturgo no quisiera poner a las masas de espectadores en su contra), sino en quienes se ocupaban infructuosamente de las puestas en escena. ¿Y en qué consistiría el desatino de esta *Comedia Nueva*? Al respecto, el cura expone:

Ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan (...); porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. (I, 48, 483)

El problema, entonces, es que no cumplen un principio que para Cervantes era troncal, que es el de verosimilitud (sobre esta cuestión se explaya extensamente en esta sección del *Quijote*), por lo cual, el escritor se enfrenta a la tarea de acometer contra esta forma de hacer teatro. No obstante, estas peculiares concepciones sobre el género dramático en su tiempo, sumadas al tono de profundidad reflexiva de sus alusiones textuales y paratextuales sobre los avatares de sus composiciones, han generado, a través de distintos momentos históricos, una visión negativa y ensombrecida sobre el teatro cervantino, definido y, luego, condicionado por algunos términos que ameritarían ser –cuando menos– matizados, como el de *fracaso* o el de *frustración*.

¿Cuáles son los antecedentes que operan como asidero de esta perspectiva? En principio, debemos considerar la propuesta del escritor y crítico neoclásico Ignacio de Luzán (1974) en su extenso tratado sobre teoría literaria titulado *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza, 1737), obra considerada como un pilar insoslayable para los estudios posteriores (al menos, así lo concibe Marcelino Menéndez Pelayo (2008 [1940])), quien estipula que:

---

Esto nos puede llevar a pensar en una mirada nostálgica desde la vejez, pero también, en una recreación sobrealorada de esa primera etapa, lo cual constituye una instancia reveladora de su autoconstrucción autoral.

3 Se utilizó la edición preparada por Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (2011).

“(…) en su línea, y como expresión teórica del pensamiento de una escuela, *La Poética* de Luzán no ha sido superada, (…) como tampoco lo ha sido la *Retórica* de Mayáns y Siscar, pudiendo estimarse ambos libros como las dos columnas de la preceptiva literaria del siglo XVIII” (233).

Luzán (1974), allí, fue muy crítico con el teatro áureo en general, abrió espacio a múltiples polémicas y señaló enfáticamente lo que él consideró como sus grandes defectos (entre ellos, el alejamiento de las unidades aristotélicas, la falta de verosimilitud estricta o el cultivo de la tragicomedia), al punto que comentó y refutó detalladamente el *Arte nuevo de hacer comedias*, obra que reprodujo en su totalidad en su volumen. No obstante, aunque lamentó su alejamiento de la tradición dramática clásica, reconoció la grandeza de Lope y lo halagó de múltiples modos. Pero, Cervantes no corrió igual suerte. Determinó que su estilo teatral “desciende a chabacano” y “si no hubiese publicado estas comedias como tuyas, nadie las atribuiría a aquel Cervantes que hizo hablar de la materia, con tanta inteligencia y juicio, al canónigo y al cura” (298).

Si a Lope cuestionó de modo terminante aquel distanciamiento de la tradición y la preceptiva clásica, no por ello, reconoció la valoración de estos mismos índices en la composición teatral cervantina. Y la inadecuación que marcó con dureza entre la teoría dramática propuesta por Cervantes en su novela y su praxis teatral ha operado como una constante en las valoraciones críticas posteriores (Rubiera, 1999). Desde esta línea, se destaca la severa postura del intelectual e historiador ilustrado Martín Fernández de Navarrete quien, desde inicios del siglo XIX, en su *Vida de Cervantes* (1819), negó de manera rotunda la existencia de una lírica cervantina y, consecuentemente, colocó con un claro sesgo de menosprecio a su teatro en un segundo plano.

No obstante, a través del tiempo, se abrieron espacio otras perspectivas, con enfoques metodológicos y posicionamientos epistemológicos diversos.<sup>4</sup> Entre ellas, y en un punto equidistante a los teóricos referidos, alzó la voz Luis Cernuda, que consideró a Cervantes, como un “Poeta lírico y dramático de altos vuelos” (González, 2005, 3), aunque, para ello, realizó una ecuación parcialmente opuesta a la de Luzán y estableció una mirada absolutamente negativa sobre la figura de Lope.

Sobre lo que aquí se pretende reflexionar, más allá de estas otras posturas críticas que evidentemente han valorizado la propuesta teatral de Cervantes (con sus particularidades, su marcada heterogeneidad y sus variaciones), es acerca del sesgo de negatividad que reiteradamente es colocado en las propias apreciaciones del escritor en torno a su labor dramaturgic. Evidentemente, esta suerte de leyenda sobre su presunta ineptitud como poeta y dramaturgo fue alimentada por el propio Cervantes, que apuntó contra sí mismo con una ironía difícil de dilucidar (Rubiera 1999, 1160), y que conllevó una serie de interrogantes que colocaron un velo sobre el corpus dramático y ensombrecieron su sentido como conjunto. Justamente, debido a esa difícil dilucidación, puede resultar reduccionista el hablar de *frustración* o *fracaso*.

Felipe Pedraza (1999) describe al teatro cervantino como una estética de “(…) un quiero y no puedo que tiene cierta grandeza trágica. Cervantes quería ser dramaturgo y creía ser dramaturgo como don Quijote quería y creía ser caballero” (30). Disquisiciones ontológico-filosóficas al margen, podemos acordar que Cervantes fue un dramaturgo, así como don Quijote se constituyó como un caballero andante, ambos a destiempo de los usos y costumbres

4 González (2005) destaca a “Casalduero, Wardropper, Cannavaggio, Hermenegildo, Varey, Zimic, de la Granja, Spadaccini, Florencio Sevilla”, quienes “han ido desvelando poco a poco las virtudes del arte dramático cervantino” (1161).

de su época, pero ambos lo eran. Pedraza (1999) sostiene una perspectiva que denosta la labor dramática cervantina y, por ello, conlleva este signo de *fracaso* y expone ideas radicales, tales como: “Nos conmueve la peripecia biográfica de este creador que perdió el tren, y que nunca se resignó a haberlo perdido definitivamente” (30). En esta línea, interpreta un enunciado del contrato con el autor de comedias Rodrigo Osorio del 6 de septiembre de 1592 con bastante crudeza. Este documento estipulaba un compromiso de “componer y entregar en los tiempos que pudiese, seis comedias de los casos y nombres que a él pareciese, y si estas comedias resaltaren de las mejor representadas en España, cobraría por cada una 50 ducados; pero, si la obra no pareciese buena, nada pagaría por ella” y Pedraza (1999) determina que, en esas líneas, se “revela que con cuarenta y cinco años Cervantes seguía siendo un dramaturgo por hacer, sin fama, crédito ni fuerza para exigir nada” y que “este contrato leonino” es “solo imaginable con un dramaturgo fracasado en el que nadie confía” (30). Y si bien reconoce con curiosidad las posturas de Agustín de la Granja y Anthony Close, por ejemplo, que sostienen que Cervantes triunfó en las tablas durante el siglo XVI, sin embargo, pese a este reconocimiento –bastante *al pasar*–, insiste de modo acérrimo en que “Cervantes perdió la carrera del teatro” (Pedraza Jiménez, 1999, 32). Es evidente que establece una visión de hasta cierta detracción sobre el teatro cervantino (coincidente con la de Menéndez Pelayo acerca de, por ejemplo, la incongruencia de los parlamentos con la totalidad de la trama, la carencia de una unidad orgánica o la evidencia de una inexperiencia técnica), al punto que rescata las ideas del crítico neoclásico Pedro Estala, quien en 1794 habló de “ocho comedias tan desatinadas que parece imposible sean parte de aquel grande ingenio” (Pedraza Jiménez, 1999, 37).<sup>5</sup>

Es un factor ya indiscutible el hecho de que Cervantes quedó en los márgenes de un sistema que exigía un contacto sostenido con el público masivo y sus preferencias (tal como sostiene, entre otros, Paz Gago en 1993). Lo que resulta llamativo es que, por ocupar ese lugar marginal dentro de una práctica instalada, considerada exitosa y que, posteriormente, sería valorada como canónica, se le conciba, de modo dogmático y casi como un estigma, en condiciones de *fracaso*.

Frente a ello, evidentemente, surgen otras perspectivas de valorización del quehacer teatral de Cervantes (sobre las que no se entrará en detalle por cuestiones de espacio). Pero aún, varios de los estudios donde se pone en valor su creación dramática no logran eludir esa cuasi estigmatización. José María Díez Borque, ya en 2016, si bien destaca el valor de las piezas dramáticas cervantinas (en particular de sus entremeses; de hecho, escribió el prólogo a la edición facsimilar de *La guarda cuidadosa* preparada por Valle Inclán) sigue hablando de un “teatro fracasado” (9) e insiste de modo permanente en esa idea, aunque detalla su circunscripción de coyuntura al ámbito escénico, apuntando, por ejemplo, que “Cervantes fue un dramaturgo fracasado en las tablas, que no quiso, no supo o no pudo subirse al carro triunfante de la comedia nueva, que puso en circulación Lope de Vega.” (11) En ese mismo volumen, Ignacio Arellano (2016), pese a sostener aunque sea tangencialmente esta perspectiva, abre espacio a la matización y asegura:

El teatro que Cervantes concibe, en efecto, está poblado de recursos escénicos, revelando que su imaginación engendra piezas con la vocación del escenario, que no llegaron a cumplir. Puede

---

5 Pedraza (1999) sostiene además que “este teatro por hacer, por rematar, está lleno de sugerencias e incitaciones, a veces turbadoras, aunque vaciadas con torpeza en los moldes artísticos. El escritor, que encuentra el camino para la novela moderna, da palos de ciego cuando intenta explorar las sendas del teatro mayor.” (38)

que fuera un hombre de teatro frustrado, pero sin duda era hombre de teatro, gran aficionado a la carátula y a la farándula (41).

Arellano (2016) pone el foco, justamente, en uno de los aspectos más destacados de Cervantes como dramaturgo: su minuciosidad en los detalles de la espectacularidad (para cuyo estudio resultan paradigmáticos los abordajes de Canavaggio y, posteriormente, los del propio Arellano (2005), muchas de sus piezas “implican a actores, escenografía, elementos de vestuario y hasta animales para componer un conjunto de extraordinario valor visual” (47).

Entre las perspectivas críticas que ponen énfasis en la productividad del teatro de Cervantes, se destaca que es “un dramaturgo de gran libertad creativa y de constante experimentación” (Miñana, 2004, 393), con una concepción dramática caracterizada por “la versatilidad formal” que no se circunscribe a “receta dramática alguna” (Sevilla Arroyo, 1997, 42). Además, la ya insoslayable perspectiva de Canavaggio (1977) estipula que “*Il s'avère au contraire qu'il a été, tout au long de sa carrière, un artiste scrupuleux, soucieux jusqu'à l'excès de forger une dramaturgie sans doute mentale, mais aussi expérimentale, irréductible à un canon ou un patron uniforme*” (334). Canavaggio, de manera bastante de avanzada, ya a fin de los 70 apuntaba a una teatralidad “virtual” para describir la obra cervantina y, como bien señala Arellano (2005), es la “primera reivindicación sistemática de la dramaturgia cervantina” (29). No es menor, entonces, considerar esa primera voz reivindicadora (al menos la primera con sistematización) que indica con precisión la irreductibilidad de Cervantes a un canon unificante. Cervantes plantea una composición dramática por fuera de los preceptos y usos de su época y, en tiempos de cánones alternativos como los que corren, sería productivo medir los alcances del presunto *fracaso* de su dramaturgia.

Entre otras perspectivas aún más categóricas, podemos referir la de Jesús González (2000) Maestro, que eleva a Cervantes como dramaturgo y afirma cuestiones como: “(...) en la tragedia, los entremeses y las comedias del autor de *Don Quijote*, se encuentran germinalmente las cualidades esenciales que la poética del teatro moderno ha identificado en las principales formas y categorías dramáticas de la Edad Contemporánea” (18). Este crítico refuerza la idea de un dramaturgo incomprendido en su tiempo, al que se adelanta mediante el ensayo de recursos novedosos, y lo opone a la figura de Lope de Vega, al que señala con tono peyorativo (tal como hacía Cernuda, lo conjuga como contracara de un Cervantes puesto en valor) como un mero “recreador” de una fórmula teatral que poco deja a la invención y hasta un esclavo de las demandas de la audiencia (González, 2000, 21). Audiencia de la que se distanció la dramaturgia cervantina (lo que llevó a hablar reiteradamente del *fracaso del genio*), según la perspectiva de Maestro (2000), justamente, por el empleo de numerosos elementos experimentales y, entre estas innovaciones, destaca el uso irónico e irregular en la expresión de los personajes, su reducción a un arquetipo lógico de formas de conducta y la negación de la experiencia subjetiva en su construcción, el debate de la importancia del sujeto o de la fábula en sus obras, la separación de la tradición teatral antigua, etc. (71-72). Cervantes lleva a cabo un problemático uso de los preceptos dramáticos anteriores a su obra, ya que “(...) no logra superar los imperativos lógicos exigidos por una poética clásica de la literatura, que ha sido elaborada para la explicación y percepción de un mundo antiguo, en el que el personaje está determinado y delimitado por su construcción lógica” (260); no obstante, se destaca enfáticamente el afán experimentador en su obra dramática (269). Lo relevante, para el recorrido aquí planteado, es el debate de fondo de esta perspectiva crítica, que apunta a la formación y validez del propio canon y el papel que juega en el drama cervantino que, según Maestro (2000) “(...) nace en

los límites de una interpretación canónica de la Poética de la Antigüedad, de la que el mismo Cervantes se aleja” (37).

Al abordar *La Numancia*, este investigador destaca un desbalance entre la importancia de esta obra dramática y su desigual reconocimiento, no solo en sus tiempos, sino en el propio canon occidental posterior (Maestro, 2000, 136). A pesar de todo, asegura que la tragedia aporta al universo teatral la novedad, expresa en el discurso cervantino, de disolver:

(...) acaso por vez primera en la historia de Occidente, las utopías del mundo antiguo (...) a la vez que construye un modelo literario de arte que discurre por los límites y las posibilidades más extremas de la poética de la Antigüedad (...) para Cervantes el arte ha de expresar con cierta coherencia y complejidad la verosimilitud de la vida real (2000, 151).

Asimismo, señala la labor compositiva de sus entremeses, que “(...) serán punto de referencia para autores posteriores, en lo que se refiere sobre todo a personajes y motivos” (206).

Por último, quisiera destacar que, al estudiar las filiaciones e interacciones genéricas que Cervantes propugna, el hecho de que una serie de elementos teatrales cobren una significativa presencia en su novela ha sido considerado con un sesgo por demás positivo, mientras que, antitéticamente, la atribución de una técnica y estructura de carácter narrativos en sus obras teatrales se ha perfilado hasta como un defecto que lleva a desmerecerlas (González, 2005, 6). En contraste con ello, pero también en paralelo, casi paradójicamente, la crítica literaria lo ha concebido como el mayor exponente trágico del siglo XVI (*Numancia* mediante) y como referencia obligada para el estudio del entremés (cuyas mejores manifestaciones serían sus obras breves *El viejo celoso* o *El retablo de las maravillas*) (Rubiera, 1999, 1160). De manera que este “canon teatral con silencios” respecto de la producción dramática cervantina (Díez Borque, 2016, 14) es factible de ser revisado.

Finalmente, y a modo de cierre, respecto de la publicación de sus obras teatrales, desde una mirada bastante sesgada es cierto que “(...) la imprenta es el punto de llegada después de los fracasados intentos con los autores de comedias para que se las representen” (Díez Borque, 2016, 14). Sin embargo, la impresión de las piezas también tiene otros alcances e implicancias, de hecho, gracias a este gesto autoral es que nosotros, lectores del siglo XXI, podemos apreciarlas en todo su caudal. La aparente *frustración* por instancias de no representación no implica necesariamente un *fracaso*, porque el acto de llevar sus obras a la imprenta tiene algo de heroico y algo de redención sobre sus producciones teatrales. Es dificultoso concebir este acto como aquella mirada borgeana sobre sus primeras obras, que catalogaba de *olvidadas* y *olvidables*. Por el contrario, la puesta en papel se constituye como una proyección hacia la posteridad. Las perspectivas analíticas tan determinantes ameritarían ciertos replanteos a la luz de los nuevos paradigmas que, afortunadamente, nos interpelan en esta segunda década del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio (2005), “Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, cuadernos CCXCI-CCXCII, 29-52.
- Arellano, Ignacio (2016), “Comicidad escénica en el teatro de Cervantes” en Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja (eds.), *Espejo de ilusiones (Homenaje de Valle Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA/IGAS.

- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Cervantes, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Edaf.
- Cervantes, Miguel de (2003). *Teatro completo*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Planeta/La maison de l'écriture.
- Close, Anthony (1990), "Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI" en *Actas del tercer Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos.
- De la Granja, Agustín (1995), "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes" en *Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 225-254.
- Díez Borque, José María (2016) "Prólogo" a Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja (eds.), *Espejo de ilusiones (Homenaje de Valle Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA/IGAS.
- Fernández de Navarrete, Martín (2017 [1819]), *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducción digital a partir de la edición de Madrid, en la Imprenta Real, Año de 1819.
- González, Aurelio (2005), "Cervantes: el Quijote, el teatro y la poesía", *Revista digital universitaria*, Volumen 6, N°5, 2-8.
- Luzán, Ignacio de (1974), *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra.
- Maestro, Jesús G. (2000), *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (2008 [1940]), *Historia de las ideas estéticas en España. Siglo XVIII*, (ed. revisada por Enrique Sánchez Reyes), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 3, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Miñana, Rogelio (2004), "'Veréis el monstruo': la nueva comedia de Cervantes", *Bulletin of the Comediantes*, 56, 387-411.
- Paz Gago, José María (1993), "Texto y representación en el teatro español del último cuarto del siglo XVI: (Cervantes y Lope: una perspectiva comparada)", *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 45, N° 2, 255-275.
- Pedraza Jiménez, Felipe (1999), "El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo" en Fernández de Cano y Martín, R. (coord.) *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: El Toboso, 23-26 de abril de 1998*, 19-38.
- Rubiera, Javier (1999), "El concepto de la teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615" en *AISO. Actas V*, 1160-1165.
- Sevilla Arroyo, Florencio (1997), "Introducción" a Cervantes, Miguel de, *El rufián dichoso*, Madrid, Castalia.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (2003), "Introducción" a Cervantes, Miguel de, *Teatro completo*, Madrid, Planeta/La maison de ecriture, XI- LXXIII.



# EL ESTUDIANTE COMO DIRECTOR TEATRAL: EL TEXTO DRAMÁTICO EN EL AULA

DANIEL ROMÁN QUIJANO SOSA  
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY

CHANFALLA: -Señores, vuestras mercedes vengan, que todo  
está a punto, y no falta más que comenzar.  
De Cervantes, Miguel. *El retablo de las maravillas*.

## ABRIENDO EL TELÓN

“¿Qué hago para motivar a los muchachos ahora que empiezo con drama?”, es una pregunta frecuente en salas docentes de Literatura o en la cabeza de un profesor cuando se acerca la unidad Género Dramático. Es que presentar en clase un texto que tiene al menos dos intenciones distintas, la lectura y la representación, cuando la segunda no se concreta en el aula, es al menos, un desafío para cualquier profesor de Literatura. Por otro lado, muchos de nuestros estudiantes no han pasado por la experiencia de ver teatro o de ir a un edificio teatral o, simplemente, de estar en contacto con alguna manifestación teatral tradicional, que son las que, por lo general, encontramos en los programas oficiales de Literatura como referencia. Entonces, resulta más difícil buscar puntos de encuentro. Sin embargo, ellos son grandes consumidores de videos en todas sus variables (video juegos, *youtubers*, películas) e, incluso, son cultores de la imagen a través de las redes sociales como *Facebook* o *Instagram*, principalmente, por las *selfies* o fotos de sí mismos y sus amigos, en donde van registrando casi de manera autobiográfica momentos que consideran importantes y que desean compartir. Es decir, manejan escena y representación.

A partir de la pregunta inicial, intentaré dar algunas ideas que puedan ayudarnos a mostrar que, la unidad Género Dramático puede convertirse en un verdadero drama en la acepción primera de *acción*, tanto para nuestros estudiantes como para nosotros mismos.

Es importante reflexionar sobre cómo presentamos en la clase la idea del Género Dramático, la obra de teatro o, simplemente, el teatro. Recordemos que la palabra *teatro*, ya en sí, contiene múltiples significados que van desde un texto literario compuesto por diálogos e indicaciones para una puesta en escena, hasta un edificio arquitectónico de ubicación importante en una ciudad, pasando por frases como “vamos al teatro”, “voy a ver teatro”, “estudio teatro” e,

incluso, referidas a actitudes de las personas como “¡qué teatro que hizo fulano!” o “hizo una escena lamentable”; es decir, esta palabra que nos toca a todos se resignifica en nuestro habla de diferentes maneras, pero, todas remiten a un mismo significado: la teatralidad.

Oscar Cornago (2009) entiende la teatralidad como un hecho cultural, como una forma de entender toda realidad en un proceso de puesta en escena que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que es percibida por unos espectadores. Es la base de todo acto artístico, aunque muchas veces no se explicita. Desde ese lugar, la teatralidad se relaciona con otros campos específicamente teatrales o no, y se nutre de diferentes escenarios en donde se actúa, se mira y se es visto. Él entiende que el hombre de esta época tiene acceso a distintos escenarios, a una cámara, a una portada de revista. La teatralidad es un proceso dinámico, que se diferencia de la historia teatral o conjunto de textos, relacionada con la performatividad y en un continuo hacerse. Esta idea de teatralidad nos puede abrir una puerta interesante para la motivación en el aula. Si, como dice Cornago (2009), la teatralidad es un concepto de apertura en donde lo que se ve o lee es interpelado por distintos actores, entonces, la clase puede ser un laboratorio importante para que nuestros estudiantes, convertidos ahora en participantes de un hecho cultural como es la literatura, puedan desarrollar un nuevo papel, más activo dentro de la vivencia de un género que exige justamente movimiento.

Para llevar a cabo este cambio de visión, es importante que pongamos el foco en el texto teatral, que es nuestro material de trabajo. Como bien sabemos, el texto teatral tiene dos aspectos reconocibles: por un lado, el texto literario compuesto por los diálogos, es decir, todo aquello que se dice en escena, y un texto espectacular compuesto por las indicaciones que el autor hace para la puesta en escena. No podemos perder de vista que, en el texto literario, encontramos distintos indicios que nos ayudan a comprender los movimientos de los actores y el espacio teatral, que se complementan con las didascalias del texto espectacular. Sin embargo, muchas veces, desatendemos esos aspectos y nos dedicamos solamente al estudio del texto literario como si fuera un cuento o una novela desconociendo quizá que estos parlamentos han sido pensados para ser dichos por las voces diversas (en tonalidad, timbre, color, acento, estilo, ritmo) de los llamados actores y que tienen una dinámica bien distinta a la de la narración. Entonces, pensar en la puesta en escena desde ese lugar nos ubica en otra dimensión del texto dramático como posibilidad didáctica en el aula, porque la puesta en escena en sí misma también es un objeto artístico que se concreta cuando se encuentran espectadores y actores en un mismo tiempo y espacio y no antes de una función o cuando el autor escribe el texto. Es presente puro, es acontecimiento. De esta forma, una estrategia para abordar el texto dramático en clase es pensar con nuestros estudiantes en qué puesta en escena queremos para el texto que estamos estudiando. Para ello, debemos atender ciertos aspectos que son fundamentales como categorías organizadoras. Ellas son las artes visuales, las sonoras y las literarias, todas cruzadas por el espacio arquitectónico. Desde allí se puede pensar en la puesta en escena y, didácticamente, nos sirve porque, de esta forma, estaríamos articulando las distintas artes con nuestros estudiantes que son quienes se involucran diseñando un espectáculo y, así, asumen distintos roles como el de escenógrafo, vestuarista, compositor, coreógrafo, escritor y, fundamentalmente, el de director pero también y en simultáneo son espectadores privilegiados que comparten el proceso creador y la posibilidad de la concreción en un espacio escénico.

## EL ESTUDIANTE, EL TEXTO, LA PUESTA EN ESCENA Y CERVANTES

## ¿QUÉ SIGNIFICA SER UN DIRECTOR DE TEATRO?

Patrice Pavis (2008) define el concepto diciendo que “(...) está ahí para recordarnos que la gestión es parte integrante de la creación: en lo que concierne al presupuesto de funcionamiento, pero también desde más arriba, en lo que se refiere a la programación” (135). Este aspecto nos interesa, pues, nuestros estudiantes tienen que pensar en cómo gestionar la obra. Sin embargo y más apropiado para nuestros fines, es la definición que hace de director de escena, que es una “Persona encargada de montar una obra asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición” (134). Estos dos aspectos del concepto “*director*”, deben diferenciarse porque el estudiante debe saber bien cuál es su atribución en cuanto al rol que debe jugar al momento de involucrarse en la creación del espectáculo. Por lo tanto, de ahora en más, le llamaremos director de escena.

Una vez incorporado en la cabeza de nuestros estudiantes que deberán pensar en ser un director escénico, el siguiente paso es elegir el texto que vamos a gestionar como espectáculo. A modo de ejemplo, vamos a elegir uno de los ocho entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, llamado *El viejo celoso*. El tema de este entremés es el de los celos relacionado con el hecho de que una mujer joven se casa por razones económicas con un hombre mucho mayor que ella. Doña Lorenza, como se llama la joven, se siente atrapada por las normas sociales que la relegan a convertirse en un objeto de lujo. Una vecina *celestina* le propone tener un amante joven. Cañizares es el esposo, viejo, rico y extremadamente celoso que se convierte en una prisión de difícil escapatoria para la pobre doña Lorenza.

El entremés o intermedio es una obra corta y de carácter cómico que se ofrecía entre actos de una obra mayor, a modo de distensión. Cervantes, como Lope de Vega, fueron verdaderos maestros de esta forma corta que se asemeja mucho al sainete. Nuestro autor debe su fama como dramaturgo a los entremeses, aunque a veces, no ha sido valorado como tal, opacado por la fama de Lope. Sin embargo, podemos reconocer en estas pequeñas obras todo el estilo y las preocupaciones de Cervantes en cuanto que se plasman en ellas personajes cabales, con atributos muy propios, únicos e identificables, como solo él supo construir; como también, en el aprovechamiento de la sátira y del repertorio, el uso de los temas y la concreción de los diálogos.

Elvezio Canónica (2011) agrupa los ocho entremeses considerando las unidades temáticas en dos grupos: los de sátira social (*De la guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *De la elección de los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*) y los de tema amoroso matrimonial (*El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, llamado *Tampagos*, *De la cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*). Nuestro entremés está ubicado en el segundo grupo y, desde él, haremos nuestra interpretación.

Esta breve contextualización nos sirve para ajustar algunos asuntos que tendrán que ver con la puesta en escena. Si pensamos que la comunicación teatral tiene una doble articulación desde que nace el texto literario y es leído por el director de la compañía teatral, hasta que es llevado a escena por los actores y recibido por el espectador, es importante que, en la primera articulación autor-obra-director teatral, quede claro cuáles son las direcciones en que la obra fue creada para evitar la sobre interpretación y para definir la propuesta artística. Porque, si bien esta propuesta

de trabajo apunta a entrar en la obra por el texto espectacular, no debemos dejar de lado el texto literario, sino apoyarnos en él para lograr una adecuada complementación.

Una vez que determinamos el rol que jugarán nuestros estudiantes como directores escénicos y elegida la obra dramática, nos haremos una pregunta para ubicarnos dentro del género: ¿qué es lo que define a un texto como teatral? Seguramente, surgirán muchas respuestas, como, por ejemplo: que está escrita de forma dialogada y que se señalan los nombres de los personajes; la utilización de las didascalias en donde se dan coordenadas espaciales, de movimientos, sonidos, etc. Pero, si pensamos bien, estas características antes nombradas no hacen a lo teatral. Hay otros textos que se promueven como narrativos (*Los asesinos*, de Hemingway, por ejemplo) que tienen características similares y, sin embargo, no son dramáticos.

Para poder reconocer lo teatral utilizaremos un concepto que maneja el director y profesor de teatro argentino Rubén Szuchmacher,<sup>1</sup> y que refiere a todas aquellas marcas que se encuentran en el propio texto literario y que remiten a los sistemas de producción teatral particulares del momento en que fueron escritos. A esa particularidad que define la presencia de lo teatral, él la llama *hipótesis de representación*. Aquí entran a jugar los elementos constitutivos de la puesta en escena que hablamos anteriormente (lo visual, lo sonoro, lo literario y lo arquitectónico) y, estudiando cada uno de ellos, podremos abordar el texto dramático desde un lugar que tiene que ver estrictamente con lo teatral.

Si observamos nuestro entremés *El viejo celoso*, ya desde la forma que se eligió para representar el argumento nos da la idea de esa hipótesis de representación, es decir, que sea un entremés hará a la brevedad del conflicto y su pronta resolución, los personajes deberán estar bien definidos y no habrá ningún retardo ni escena innecesaria. La rapidez del entremés define la teatralidad de toda la obra. A su vez, la obra, que es muy corta, está dividida en doce escenas marcadas por la entrada y salida de los personajes, lo que le confiere un dinamismo importante en función de la comicidad y la sátira. Esto conlleva a que los personajes estén muy bien definidos desde el principio y que su impronta psicológica esté determinada ya de antemano sin evolución. La sensación que produce en el espectador es de liviandad, bien interesante de observar. Por otra parte, el conflicto se plantea en el primer parlamento:

LORENZA. Milagro ha sido éste, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Éste es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa. ¡Que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó! (1081)<sup>2</sup>

De manera explícita encontramos la desesperación en Lorenza y la presentación de la figura de Cañizares, su marido, a través de una pequeña pero eficaz descripción. El ritmo del entremés acompaña a la necesidad de la misma estructura usada por Cervantes.

Abordemos entonces la primera categoría: EL ESPACIO ESCÉNICO. Podemos definir el espacio escénico como la intersección entre el espacio del espectador y el espacio de los actores, en ese punto medio, es que se define la escena teatral. Pavis (2009) habla de un espacio dramático que “es un espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación” (175), pero también, define el espacio escénico como “el espacio real del escenario donde se

1 Los conceptos trabajados en este artículo del profesor Ruben Szuchmacher, pertenecen a los apuntes tomados del curso de Maestría de Historia y Teoría del Teatro de FHCE, que dictó en el año 2014, en Montevideo.

2 Se cita *El viejo celoso* por el volumen de editorial Maucci de 1963, listado en la bibliografía final. A continuación, se indicará únicamente el número de página correspondiente.

mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público” (175). De la relación de estos dos espacios, es que debemos ubicar nuestro trabajo, entre el pensamiento y la materialización. Podemos sugerir algunos espacios que no tienen que ser socialmente configurados para la representación como es el escenario de un teatro, sino que podemos pensar en otros que no han sido diseñados para que se realice un hecho teatral como, por ejemplo, el salón de clase, el patio del liceo, el pasillo o los que se nos ocurra. Lo importante es observar cómo se establece la relación, ese punto de encuentro entre actores y espectadores que definirán nuestro espacio de representación. Así, logramos incorporar la mirada del espectador, la idea que se planteaba al principio de teatralidad y que determinará de qué forma es el espacio elegido. El teatro de Cervantes es muy cuidadoso con la espacialidad y, por lo tanto, es un elemento estructurante de su teatro.

Observemos las marcas que encontramos en el texto para definir los espacios escénicos e incluso la escenografía. En la escena I, encontramos a doña Lorenza conversando con Cristina, su sobrina, y doña Hortigosa, una vecina que propiciará el adulterio.

LORENZA. ¡Digo! Que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras por mayor precio, aunque no era tan buena. *Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche.* (1083. Las itálicas son mías)

En este parlamento, descubrimos que el espacio en donde vive el matrimonio es muy cerrado, remarcado por la idea de que hay siete puertas entre el aposento y la calle y todas cerradas con llave. Es importante esta indicación espacial al momento de realizar una posible escenografía o un recorrido de los personajes. Por otro lado, el espacio queda demarcado a través de toda la obra: Lorenza no sale a la calle, recibe a Hortigosa adentro de la casa, Cañizares conversa con su compadre en la puerta de la casa, Lorenza entra a su habitación y se encierra. Tenemos entonces tres espacios bien delimitados, uno afuera y dos adentro que determinan el juego teatral, por ejemplo, cuando entra el *amante* escondido o el alguacil y los músicos que llegan de la calle. Se debe pensar que, al final de la obra, se canta y se baila en el espacio mayor en que se desarrolla lo que nos da la pauta de la determinación espacial de los otros recintos menores.

Como vimos anteriormente, al final de la obra, entran músicos, delimitando el segundo elemento a tener en cuenta: LAS ARTES SONORAS. En el teatro, dan cuenta de ellas las voces de los personajes, los sonidos o ruidos y la música propiamente dicha. En este caso, atendemos a los cantos y bailes del final como también a los gritos de Cañizares y, principalmente, a los de Lorenza al final de la obra que son determinantes del desenlace jocoso.

Veamos ahora LAS ARTES VISUALES. Ellas dan cuenta de todo aquello que el ojo percibe en escena tanto por parte del artista como del espectador (teatralidad). Es importante cuidar el vestuario, las luces y todo lo que tiene que ver con lo escenográfico. Por ejemplo, Lorenza dice:

LORENZA. Que no quiero riquezas, señora Hortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; hasta eso no tengo que desear, que Dios le dé salud a Cañizares; *más vestida me tiene que un palmito, y con más joyas que la vedriera de un platero rico.* No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a trueco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes. (1083. Las itálicas son mías)

Encontramos en este parlamento un indicio importante para la construcción externa del personaje Lorenza: deberá vestir ricamente, pues no le falta nada. Para el sentido de la obra es importante también, pues muestra indirectamente la riqueza del viejo esposo y el porqué de su casamiento con él. La oscuridad de la casa por el encerramiento es otro aspecto a tener en cuenta cuando pensemos en la iluminación en escena.

Por último y muy importante, pues es nuestro objeto de estudio, nos encontramos con la literatura en escena que está presente de forma a través de los diálogos de los personajes. La literatura es la que estructura la narrativa de la obra, la que define la idiosincrasia de cada figura y determina la ideología del espectáculo. Como nos decía Szuchmacher, la dramaturgia es finalmente una categoría literaria. Para el abordaje del texto dramático, desde esta propuesta, es importante saber que no solo el texto, en este caso del gran Miguel de Cervantes, es fundamental, lo es en la medida que es nuestra motivación; pero también se debe valorar todo aquello que se diga en el intercambio colaborativo de y con nuestros estudiantes, en la mesa de trabajo, las ideas que ellos manifiesten en el proceso de construcción de la puesta en escena. Este aspecto didáctico es de real valor en el sentido que todos, estudiantes y profesores estaremos hablando un mismo idioma; es una oportunidad única para incorporar la lengua literaria, a partir de una actividad que los involucre y nos involucre. No se trata de forzar al estudiante a que hable como nosotros, *en literatura*, dijeran ellos, sino de reflexionar y concientizar que cualquier persona comprometida con su trabajo es capaz de manifestarse a través del proceso artístico, una forma de literatura. Esta forma de abordar el texto dramático intenta descubrir a través del lenguaje literario la creación individual, la búsqueda de un lenguaje propio, de argumentos propios, porque a través de la literatura podemos materializar imágenes e ideas que hacen a nuestra identidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Araújo, Sonia (2003), *Docencia y enseñanza. Una introducción a la didáctica*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Asensio, Eugenio (1996), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- Calmet, Héctor (2011), *Escenografía*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Canónica, Elvezio (2011), "Los entremeses de Cervantes como sistema", *Anales cervantinos* 43, 221-242. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2011.009>
- Casalduero, Joaquín (1974), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- Cervantes, Miguel de (1963), *Obras estelares*, Barcelona, Editorial Maucci.
- Cornago, Oscar (2003), *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*, Madrid, Fundamentos.
- Díaz Barriga, Frida, Hernández, Gerardo (2010), *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*, México, Mc Graw Hill.
- Pavis, Patrice (2008), *Diccionario de teatro*, Buenos Aires, Paidós.
- Pérez, Patricio y Poirot, Andrés (2013), *El escenario, lugar de trabajo en equipo*, Santiago, Consejo Nacional de las Artes.
- Zimic, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

“DIGO QUE HE DE SER GITANO,  
Y QUE LO SOY DESDE AQUÍ”: POTENCIA Y ESTILO  
TARDÍO DE LA CONSTRUCCIÓN VITAL,  
AUTOFICCIONAL Y QUIJOTESCA  
EN EL *PEDRO DE URDEMALAS* CERVANTINO

PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

Juan Diego Vila (2023), en su trabajo sobre el *Prólogo* y la “*Dedicatoria*” de las *Ocho comedias y ocho entremeses* cervantinos, nos recuerda que lo tardío parte de la idea de que la conciencia de la propia finitud y del tiempo de vida restante atraviesa toda estética desplegada en obras finales. Dentro de este marco, me interesa hoy leer la apropiación que hace Cervantes del personaje popular de Pedro de Urdemales o Urdemalas, significativo desde su nombre burlón e híbrido, pícaro de tradición oral que, acá, se recrea para contagiar de su capacidad mutante y camaleónica todo el texto teatral que lo envuelve.

Si partimos de la lectura del nombre, podemos decir que *Pedro* es bíblicamente la piedra sobre la que se construye la iglesia, lo sagrado, lo que perdurará a fuerza de cumplir su función reproductora y de transmisión de una fe. Por otro lado, en el apellido Urdemales o Urdemalas vemos unidas las ideas de tejido, trama o urdimbre, conciencia tejedora, artesanía y mezcla, así como la recreación con materias primas o experiencias no perfectas, no buenas, sino negativas o perjudiciales. Pedro de Urdemalas será, entonces, quien fabrique, levante, muestre como valioso y perdurable, lo que su fuerza vital ha logrado a partir de lo dado desfavorable.

“Yo soy hijo de la piedra,/ que padre no conocí” (vv.600-601),<sup>1</sup> dice Pedro y con esa afirmación categórica y autorreflexiva inicia su biografía cargada de tópicos de la picaresca y el cuento tradicional. Como ya ha señalado Vila (2003) en el trabajo antes citado, el uso del pronombre “Yo”, no exigido por la flexión verbal castellana, indica una elección del “trazo supletorio y redundante lo cual trasunta un anhelo de afirmarse y consolidarse como locutor” (475). Se trata de un gesto que ya hemos visto en muchos personajes cervantines devenidos arquetipos de la identidad otra apuntalada a fuerza de coraje e imaginación: en don Quijote

---

1 Todas las citas de las comedias cervantinas provienen del *Teatro Completo* editado por Sevilla Arroyo y Rey Hazas (Alta, 2005).

cuando dice: “Yo sé quién soy y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajara n las mías”(I, 5, 66-67);<sup>2</sup> en la pastora Marcela: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (I, 14, 142) y en Altisidora: “No soy renca ni soy coja,/ ni tengo nada de manca;/ los cabellos como lirios,/ que, en pie, por el suelo arrastran” (II, 44, 884); en los protagonistas de *El gallardo español*, Alimuzel, Arlaxa y Don Fernando, que componen entre los tres un heroísmo múltiple y autodeclarado en varios parlamentos, en *El rufián dichoso*: “Yo, aunque soy mozo arriscado,/ de los de campo través,/ ni mato por interés,/ ni de ruindades me agrado” (vv.395-398); en la Julia de *El laberinto de amor*: “(...) Yo soy aquella/ a quien persigue su contraria estrella” (vv. 1599-1600). Gesto que, en su reaparición y saturación, se muestra propio del estilo tardío por su capacidad de auto observación, resumen y cierre ante la conciencia de final, valentía para narrar la propia vida y dejarla fijada, discurso reflejo que crea una esencia y una existencia que se han elegido y sostenido en el tiempo, el esfuerzo, las palabras y la fe en la ficción como coordinada otra de lo vital, en contra de los modelos fijados por la norma tanto literaria como sociopolítica.

“Lo tardío no hace referencia a una única relación con el tiempo, pero siempre deja una estela de tiempo a su paso. Es una forma de recordar el tiempo, ya sea pasado, vivido o perdido” (2009, 14), dice Michel Wood en su Introducción a *Sobre el estilo tardío*, de Edward Said (2009). De este libro precisamente, nos interesa la idea de que

(...) ser tardío significaba llegar tarde para (y rechazar) muchas de las ventajas que ofrecía la cómoda pertenencia a la sociedad, una de las cuales, no la menos importante, era no ser leído ni entendido fácilmente por un grupo numeroso de personas. (42)

Si, para Said (2009), “Adorno es una figura tardía porque gran parte de sus actos se caracterizaron por una militancia feroz contra su propia época” (44), el personaje popular de Pedro, transformado en cervantino, en quijotesco, en figura redundante dentro de la obra conjunta de nuestro autor, se sostiene a sí mismo como constructo vital que denuncia la injusticia de ciertas coordinadas histórico-sociales y, a la vez, se muestra como prueba viviente de la potencia necesaria, posible, utópicamente lograda de vivir y sobrevivir a pesar de todo. Es el orgullo de contar su propia vida lo que lo hace elemento de una poética tardía que hace balance y anota tantos a su favor.

La destreza misma para narrar y mantener a su auditorio interesado le agrega un poder autocentrado que irradia ejemplaridad y belleza hacia afuera en círculos concéntricos de experiencia. Leído como pícaro o, incluso, como *trickster*, el personaje popular centraría sus intenciones en la mera supervivencia, en el engaño a otros, en la burla o la risa a costa de sus dobleces y disfraces. Sin embargo, este Pedro cervantino, sin eliminar esas cualidades de base, se destaca por la construcción de sí mismo, por el arte que aplica a su propio devenir y a la narración festiva de sus logros desde un lugar de llegada o completud.

En la Primera Jornada de la pieza, que lleva su nombre y cierra la serie de ocho comedias, luego de verlo actuar como ingenioso y como amigo, aconsejando y ayudando más que procurando su propio beneficio con engaños, se reúne con un tal Maldonado, conde de gitanos. El apellido del personaje, también, se forma con dos elementos ensamblados, uno de los cuales comparte con el protagonista la parte de *mal*-donado y de urde- *malas*, y otro que remite al

2 El *Quijote* se cita siempre por la edición de Martín de Riquer (Planeta, 2000).

don o lo dado: *Maldonado*” también es alguien que no recibió del cielo, de nacimiento, ni de fortuna los bienes que posee, sino que los ha conseguido por sí mismo y, sobre todo, los ha descubierto en su entorno desigual debido a su forma de captar y reorganizar en el relato la vida natural de los gitanos. Llama la atención que las didascalias y la escritura de los parlamentos de Maldonado insistan sobre el “hablar ceceoso” de “todos los que hicieron figura de gitanos” (Cervantes, 2005, 648). Creo que no se trata de un intento de reproducir fielmente la oralidad tanto como un subrayado de la lengua comunitaria distintiva, un modo cervantino de señalarnos que los gitanes son un grupo humano unido por la lengua, al que Pedro quiere pertenecer por elección, con quienes se siente parte, hermane en la diferencia. Dice el conde de gitanes:

Mira, Pedro: nueztra vida  
ez zuelta, libre, curioza,  
ancha, holgazana, estendida,  
a quien nunca falta coza  
que el deceo buzque y pida.  
Danoz el herbozo zuelo  
lechoz; círvenoz el cielo  
de pabellón dondequiera;  
ni noz quema el zol, ni altera  
el fiero rigor del yelo.  
El máz cerrado vergel  
laz primiciaz noz ofrece  
de cuanto bueno haya en él;  
y apenaz ce vee o parece  
la albilla o la mozcatel,  
que no eztá luego en la mano  
del atrevido gitano,  
zahorí del fruto ajeno,  
de induztria y ánimo lleno,  
ágil, prezto, zuelto y zano. (vv.550-569)

Este *locus amoenus* gitano, utopía nómada y libre, es al que Pedro quiere unirse y, para dar fe de su voluntad, es que inicia la narración de su vida recorriendo todos los clásicos momentos de la picaresca, pero agregando a la lista de aprendizajes de supervivencia el poder de la lectura y la escritura:

Yo soy hijo de la piedra,  
que padre no conocí:  
desdicha de las mayores  
que a un hombre pueden venir.  
No sé dónde me criaron;  
pero sé decir que fui  
destos niños de dotrina  
sarnosos que hay por ahí.  
Allí, con dieta y azotes,  
que siempre sobran allí,  
aprendí las oraciones,  
y a tener hambre aprendí;  
aunque también con aquesto

supe leer y escribir,  
y supe hurtar la limosna,  
y desculparme y mentir. (vv. 600-615)

Y más adelante, tras el típico paso de amo en amo, llega el aprendizaje de poeta y el efecto de amalgama y destino en el nombre:

Aprendí la jerigonza,  
y a ser vistoso aprendí,  
y a componer oraciones  
en verso airoso y gentil. (vv. 712-715)

Es Pedro de Urde mi nombre:  
mas un cierto Malgesí,  
mirándome un día las rayas  
de la mano, dijo así:  
«Añadidle Pedro al Urde  
un malas; pero advertid,  
hijo, que habéis de ser rey,  
fraile y papa, y matachín.  
Y avendráos por un gitano  
un caso que sé decir  
que le escucharán los reyes  
y gustarán de le oír.  
Pasaréis por mil oficios  
trabajosos; pero al fin  
tendréis uno do seáis  
todo cuanto he dicho aquí».  
Y, aunque yo no le doy crédito,  
todavía veo en mí  
un no sé qué que me inclina  
a ser todo lo que oí;  
pues, como deste pronóstico  
el indicio veo en ti,  
digo que he de ser gitano,  
y que lo soy desde aquí. (vv. 744-767)

Pedro termina su discurso de autoficción aclarando que no le da crédito a la profecía gitana, a las palabras de otre, aunque las haya leído en su propia mano, sino a lo que ve en sí mismo aunque no pueda aún categorizarlo. El disfraz, la actuación, el arte de componer escenas son centrales en el recorrido de Pedro. La identidad se afirma sin marcas rígidas de clase o de género. La propia vida se sustenta en comunión con quienes comparten el modo de autoperibirse libremente.

En la segunda jornada, Pedro y Belica continuarán sus derroteros separados entre Rey y Reina, Alcalde, Viuda avara y otros personajes que responden con violencia y prejuicios normalizantes a la rareza del ingenio, la belleza y la bondad de les protagonistas. Al llegar a la tercera jornada, con toda la fuerza de haberse sostenido en su eje a pesar de las presiones y demandas ajenas de dinero, hipocresía y obligaciones sexoafectivas, Pedro se reconoce como Proteo y se vanagloria de sus muchos trajes y lenguajes:

Dicen que la variación

hace a la naturaleza  
colma de gusto y belleza,  
y está muy puesto en razón.  
Un manjar a la contina  
enfada, y un solo objeto  
a los ojos del discreto  
da disgusto y amohína.  
Un solo vestido cansa.  
En fin, con la variedad  
se muda la voluntad  
y el espíritu descansa.  
Bien logrado iré del mundo  
cuando Dios me lleve dél,  
pues podré decir que en él  
un Proteo fui segundo.  
¡Válgame Dios, qué de trajes  
he mudado, y qué de oficios,  
qué de varios ejercicios,  
qué de exquisitos lenguajes!  
Y agora, como estudiante,  
de la reina voy huyendo,  
cien mil azares temiendo  
desta mi suerte inconstante.  
Pero yo, ¿por qué me cuento  
que llevo en mudable palma?  
Si ha de estar siempre nuestra alma  
en contino movimiento, (vv. 2660-2687)

La aparición en escena de “un AUTOR”, cuyos parlamentos leemos a continuación de la palabra “AUTOR”, lleva, en el final de la comedia y de la colección, a la ampliación de nuestra mirada hacia lo metaliterario y la concepción misma de la función y cualidades de todo poeta creador, tantas veces retomada por Cervantes: Pedro y AUTOR establecen un contrapunto en el que suman, nuevamente, amalgaman, integran tentacularmente los modos compartidos del embuste, la farsa y la creación mediante la lengua:

PEDRO  
¿Quién un agudo embustero,  
ni un agudo hablador,  
sabr  hacerle mejor  
que yo, si es que hacerle quiero?  
AUTOR  
Si no pica de arrogante  
el d mine, mucho sabe.  
PEDRO  
S  todo aquello que cabe  
en un general farsante;  
s  todos los requisitos  
que un farsante ha de tener  
para serlo, que han de ser  
tan raros como infinitos.  
De gran memoria, primero;

segundo, de suelta lengua;  
y que no padezca mengua  
de galas es lo tercero.  
Buen talle no le perdono,  
si es que ha de hacer los galanes;  
no afectado en ademanos,  
ni ha de recitar con tono.  
Con descuido cuidadoso,  
grave anciano, joven presto,  
enamorado compuesto,  
con rabia si está celoso.  
Ha de recitar de modo,  
con tanta industria y cordura,  
que se vuelva en la figura  
que hace de todo en todo.  
A los versos ha de dar  
valor con su lengua experta,  
y a la fábula que es muerta  
ha de hacer resucitar.  
Ha de sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hacer que vuelvan con [p]risa  
otra vez al triste llanto.  
Ha de hacer que aquel semblante  
que él mostrare, todo oyente  
le muestre, y será excelente  
si hace aquesto el recitante. (vv. 2888-2927)

Así, el típico final con restauración de la identidad de la gitana bella que había sido raptada, Belica que es Inés, sobrina de la reina, deviene entrecruzamiento de lo dado y lo elegido, lo que corresponde por origen y mandato social y lo que, quien es Autor de sí mismo, cuenta y representa:

PEDRO:

Famosa Isabel, que ya  
fuiste Belica primero;  
Pedro, el famoso embustero,  
postrado a tus pies está,  
tan hecho a hacer desvaríos,  
que, para cobrar renombre,  
el Pedro de Urde, su nombre,  
ya es Nicolás de los Ríos.  
Digo que tienes delante  
a tu Pedro conocido,  
de gitano convertido  
en un famoso farsante,  
para servirte en más obras  
que puedes imaginar,  
si no le quieres faltar  
con lo mucho en que a otros sobras.  
Tu presunción y la mía

han llegado a conclusión:  
la mía sólo en ficción;  
la tuya, como debía.

.....

Yo, farsante, seré rey  
cuando le haya en la comedia,  
y tú, oyente, ya eres media  
reina por valor y ley.  
En burlas podré servirte,  
tú hacerme merced de veras,  
si tras las mañas ligeras  
del vulgo no quieres irte;  
en el cual, si alguno hubo  
o hay humilde en rica alteza,  
siempre queda la bajeza  
de aquel principio que tuvo. (vv. 3016-3051)

Y, aunque el final de la comedia permanezca inestable entre el dolor de la hermana gitana dejada de lado y les pobres que no pueden entrar a ver la representación que se hace para los reyes, Pedro no deja de decir de sí mismo que está hecho “una quimera” (v. 3142) para que leamos en él, lo mismo que en la obra, la monstruosidad unida al idealismo, el reagrupamiento de partes y tradiciones, de voces y deseos, zurcidos por los hilos de las cambiantes posibilidades de la ficción vital.

De este modo, podemos concluir que la fe que este Pedro sostiene es la fe en la ficción, su potencia para dar y darse vida, en la voz corporal que se agita y se autoalimenta en el tiempo. Los males que urde este Pedro no son, o no solamente, engaños a otros para propio beneficio, sino los males recibidos que se metamorfosean a fuerza de voluntad, conciencia de sí y magia artística. Pedro de Urdemalas en particular y el yo cervantine en muchas ocasiones, al anudar el deseo tardío de autoevaluarse, se autoperciben heroiques y dueños de toda una vida de logros a pesar de haber nadado siempre a contracorriente porque “no me contentó esta vida” (v. 616), la vida dada, la heredada, el lugar obligatorio o esperable, asignado en oposición al idealismo quijotesco de elegir cómo se vive y quién se es.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005), *El gallardo español, El laberinto de amor y Pedro de Urdemalas*, en *Teatro Completo*, ed. E. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Altaya.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2000), *Don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, Madrid, Planeta.
- Said, Edward (2009), *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate.
- Vila, Juan Diego (2023), “‘...no lo concede Dios todo a todos’: Fragmentarismo, discontinuidad y rebeldía. Marcas del estilo *de senectute* en el ‘Prólogo’ y la ‘Dedicatoria’ de las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos*”, en *Hispanismos de la Argentina en el Mundo Virtual*, ed. L. Funes, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” – Asociación Argentina de Hispanistas, 473-484.
- Wood, Michel (2009), “Introducción”, en Edward Said, *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate, 13-22.



# CERVANTES ENTREMESISTA: EL CASO DE *EL VIEJO CELOSO*

RENÉ ALDO VIJARRA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

En los prólogos a sus obras, Cervantes nos hace partícipe de sus más variados sentimientos. Sus palabras están cargadas con un tono profundamente humano y hasta pareciera que lo escucháramos. En el Prólogo al lector a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), casi nos hace creer que somos sus confidentes, y digo casi, porque Cervantes nos tiene acostumbrados a un juego de verdad – mentira / disimulación – simulación / realidad – ficción. Por ejemplo, nos dice: “en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia” (Cervantes, 2001), y me pregunto si en algunos de sus prólogos ha sido modesto, pero no es este el espacio para dilucidar tal cuestión.<sup>1</sup>

Sí, deseo que no pasen desapercibidas dos afirmaciones: “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” (Cervantes, 2001) y en referencia a sus comedias representadas, el recuerdo del “general y gustoso aplauso de los oyentes” (Cervantes, 2001). Esto último nos habla, si no nos ha mentido, de la buena recepción de sus comedias puestas en escena. Sin embargo, cuando quiso retomar la pluma, confiesa: “no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese” (Cervantes 2001). Así mismo, para que no quedaran desterradas de la memoria, decidió vender sus comedias y entremeses por “no ser tan malas ni tan malos” (Cervantes, 2001) que no mereciesen ser publicados.

¿Qué hace que no sean tan malos los entremeses cervantinos? Tal vez, un humor distinto al que estaban acostumbrados los espectadores de la época. “La concentración cómica es la nota esencial del entremés” (1971, 16), señaló en su momento Eugenio Asensio. Entonces, ¿es la materia cómica lo que hace que los entremeses cervantinos no sean “tan malos”? Es innegable la presencia de lo cómico en lo absurdo, en lo exagerado, en la ambigüedad discursiva, sin embargo, Cervantes va más allá y fusiona el elemento cómico con “los pensamientos escondidos del alma” (Cervantes, 2001) ofreciendo en sus entremeses un humor para pensar.

Para entender el humor cervantino hay que detenerse en las “burlas y veras” de la acción dramática, en donde las palabras dicen más de lo que aparentan decir y en esa tensión dra-

---

1 Todas las referencias al prólogo se realizan por la edición digital de Cervantes virtual, sin número de página.

mática se exhibe el poder de la palabra, que disimula o simula las verdaderas intenciones de los personajes y, en última instancia, encubre esos “pensamientos escondidos” de los que nos habla Cervantes.

Según entiende Baudrillard (1978), “disimular es fingir no tener lo que se tiene y simular es fingir tener lo que no se tiene” (8). Lo primero remite a una presencia y lo segundo a una ausencia. Y en la base de ambos conceptos se encuentra el fingimiento que genera la duda y, también, la risa. Y, para comprender esa risa, es necesario reintegrarla a su medio –dice Bergson (1985)– y determinar su función social.

Los entremeses cervantinos sin lugar a dudas convocan a la risa por medio de los gestos y las palabras de sus personajes y, si bien no persiguen ningún fin performador, cuestionan con humor ciertos valores sociales y conductas humanas.<sup>2</sup> El humor cervantino hace reír con las desgracias ajenas y al mismo tiempo se sirve de ellas para hacer pensar a los receptores.

## LA RISA ES RISA

Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596 [1998]), en la epístola IX referida a la comedia, pone en boca de Fadrique lo siguiente: “En cosa tan conocida como esta de la risa no me parece que ay que definir más de que la risa es risa” (198). Y más adelante agrega: “Resumiendo, pues, la cosa, digo: que la materia de la risa está en obras y palabras, y que las obras son como las palabras, en las cuales ay alguna fealdad y torpeza” (201). Según Fadrique, las acciones feas, necias o disparatadas producen risa y sugiere integrar en la acción la palabra ridícula, absurda como efecto cómico.<sup>3</sup>

Mijail Bajtín en su ya clásica obra, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2003), considera que los siglos XVI y XVII sostienen dos actitudes diferentes ante la risa. Durante el Renacimiento, la risa ofrece una concepción del mundo, de la historia y del hombre. La risa:

(...) 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 (Bajtín 2003, 55).

Para Bajtín (2003), lo característico de la risa durante el Renacimiento fue su valor positivo, regenerador, creador; sin embargo, andando el tiempo, adquiere un tono satírico y burlesco, casi denigrante. A partir del siglo XVII, “el dominio de lo cómico –dice Bajtín (2003)– es restringido a los vicios de los individuos y de la sociedad; no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre” (55). En este sentido, Henri Bergson (1985) otorga un valor social a la risa dado que castiga las costumbres y “subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos” (36). Esa “fealdad y torpeza”,

2 La performatividad, según Butler, debe entenderse como una práctica reiterativa y referencial de interpe-lación y reprimenda mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra, regula e impone: “Si el poder que tiene el discurso para producir aquello que nombra está asociado a la cuestión de la performatividad, luego, la performatividad es una esfera en la que el poder actúa *como* discurso” (2002, 316).

3 “Obras son también las imitaciones hechas con cuerpo, ojos, boca, mano, contrahaziendo alguno, como los mimos y representantes hacen, los cuales suelen tener mucho de lo ridículo (...). Y en cuanto a las palabras es de advertir que el que dice la palabra ridícula deve quedar mesurado para hazerla más risueña” (López Pinciano, 1998, 201).

de la que nos habla López Pinciano, es lo cómico –en términos de Henri Bergson (1985)– que expresa “(...) cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa” (36).<sup>4</sup>

Los efectos cómicos de los entremeses cervantinos generan una risa burlona para el entretenimiento inmediato; sin embargo, esto no impide que las obras ofrezcan una visión crítica sobre el mundo social en que se vivía. El humor cervantino ofrece una mirada punzante sobre algunos temas de acuciantes en la época y, si bien no *reprime* las costumbres –como dice Bergson (1985)– al menos las *subraya* ofreciendo un humor para pensar.

El entremés, según lo define Covarrubias (1995), es “una representación de risa y graciosa que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio” (481). Este es un género dramático menor y, como sostiene Asensio (1971): “teatro menor no significa teatro inferior” (9). El entremés acepta alegremente el caos del mundo y su óptica jocosa lo deforma todo: “el dolor y la maldad son presentados esencialmente como resortes de hilaridad, el campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y de la sociedad” (39).<sup>5</sup>

En la conceptualización de Covarrubias, la finalidad del entremés es “alegrar y espaciar”, es decir, divertir a un público ávido de entretenimiento. Para Asensio (1971), los espectadores del entremés tienen una sensación de superioridad sobre los personajes “con los que solo pasajeramente se identifica en el subsuelo común de la flaqueza humana. Son personajes vistos desde una lejanía propicia a la risa, más prójimos que próximos” (39). En términos de Bergson (1985), lo cómico, para producir su efecto, “exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”, (13) y la risa “castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser (...)” (16).

En la España del siglo XVII, el teatro fue un espacio propicio para el entretenimiento y la risa. Durante la representación, las situaciones más insospechadas podían suceder, desde el “gustoso aplauso de los oyentes” hasta, en el peor de los casos (y pareciera que fue muy frecuente), la “ofrenda de pepinos”, “otra cosa arrojadiza” o “silbos, gritas y barahúndas”, como dice Cervantes en el prólogo. Y, además de haber sido el divertimento favorito del pueblo, el teatro fue una tecnología social que, en el caso de los entremeses, se sirvió de la comicidad de las situaciones y de los personajes para interpelar a los posibles receptores.<sup>6</sup>

“TENÍA CASA, Y BUSQUÉ CASAR; ESTABA POSADO, Y DESPOSÉME”

Como es bien conocido, el conflicto dramático del entremés *El viejo celoso* exhibe todo el desasosiego del anciano Cañizares luego de haber contraído matrimonio con una jovencita. Esa tensión se manifiesta entre los anhelos de libertad de Lorenza y los celos del viejo por lo previsible e irremediable. La aparición de Ortigosa, la vecina mediadora, en la casa funciona

4 “La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos” (Bergson, 1985, 36).

5 La comicidad del entremés se sostuvo con un sinfín de personajes como estudiantes, ladrones, bobos clérigos, viejos celosos, barberos, médicos, quienes sostenían la acción dramática sobre una variedad de tópicos: el cornudo, mujeres osadas, falsas promesas, el mundo de hampa, engaños de todo tipo y otros tantos temas de la vida cotidiana.

6 En referencia al cine, Teresa de Lauretis (1992) sostiene que toda tecnología social es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro entre los códigos sociales y el individuo, quien, al mismo tiempo, es interpelado como sujeto.

como un resorte dramático generando el enojo en el viejo por su presencia y en Lorenza una simulación de enojo por la descortesía de su marido hacia la vecina. Finalmente, la situación se precipita cuando el galán ingresa a la casa por la mediación de Ortigosa y descalabra la honra del viejo.

Una vez que el apuesto hombre ha entrado, la criada, partícipe de la simulación de su señora, le dice: “Señora tía, éntrese allí dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado” (1982, 152).<sup>7</sup> Y la respuesta de Lorenza no se hace esperar: “Así lo haré, sobrina, y aun quizá no me *verá* la cara en estas dos horas ...” (1982, 152, destacado nuestro).

La entrada “enojar” del *Tesoro* dice lo siguiente: “2. Llamamos *enojo* lo que nos da pena y sinsabor, y particularmente nos inquieta cualquier cosa que nos lastime en los *ojos*...” (1995, 476). Entre ojos, enojos y desenojos se desliza la acción dramática. El (en) ojo del viejo se manifiesta por no poder ver a su mujer y solo escucharla y Lorenza simula enojo para retirarse a un cuarto para (des)enojarse, es decir, ocultarse del ojo del viejo y encontrarse con el escondido galán.

Ver a Lorenza es dominarla, ser vista es sentirse dominada. Perderla de vista es perder el control de su cuerpo y de su mente. Por ejemplo, cuando ingresa a la casa, Cañizares le pregunta:

CAÑIZARES. ¿Con quién hablábades, doña Lorenza?

LORENZA. Con Cristinica hablaba.

CAÑIZARES. *Miradlo* bien, doña Lorenza.

LORENZA. Digo que hablaba con Cristinica: ¿con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién?

CAÑIZARES. No querría que tuviédes algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio (1982, 149, el destacado es nuestro).

La mirada funciona como un modo de posesión, por lo tanto, no verla por unos minutos implica perder el control de la situación y el dominio del cuerpo de su mujer. Y peor aún, darse cuenta de que el ojo no puede vigilar “los pensamientos escondidos del alma”, y esto atormenta al viejo.

Ya fuera del control de su marido, ella comienza la disimulación, que se lleva a cabo fuera de escena y que solo se conoce por sus palabras:

LORENZA. ¿Cristinica? ¿Cristinica?

CRISTINA. ¿Qué quiere, tía?

LORENZA. ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

LORENZA. No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma (1982, 153).

A partir de entonces, un juego de verdad / mentira – disimulación / simulación emergen en escena. En diversas oportunidades, doña Lorenza se refiere a la evidencia de los hechos: “Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores” (1982, 153). Mientras tanto, Cristina colabora con la situación simulando asombro.

7 Citamos siempre por la edición de Jean Canavaggio (Taurus, 1982).

Fuera de escena, la acción se precipita y llega al máximo del erotismo cuando la joven esposa le responde a Cañizares:

CAÑIZARES. Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

LORENZA. También me tiemblan a mí por amor de la vecina (1982, 153).

Para Baudrillard (1978), la disimulación deja intacto el principio de realidad, solo que enmascarada o “encubierta” en palabras de Cañizares. En cambio, la simulación vuelve a cuestionar la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario. El viejo se inquieta por lo que está escuchando, por lo que él cree que es un fingimiento o simulación:

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Despedácela, tío.

CAÑIZARES. No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la *encubre*.

LORENZA. No hay para qué: vela aquí abierta; entre, y *verá* como es verdad cuanto le he dicho.

CAÑIZARES. Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte (1982, 154, los destacados son nuestros).

La joven desafía a su marido. Ha sucedido lo que tanto temía Cañizares, que no pasaría mucho tiempo “en que no caya Lorencica en lo que le falta” (1982, 148). El goce del encuentro con el galán le permitió abrir sus ojos: “Ahora echo de *ver* quién eres viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo” (1982, 153, destacado nuestro). El viejo solo pretende desenojarla para volverla al control de su mirada, pero, mientras tanto el galán sigue escondido. Ahora hay que desalojarlo y una acotación da la indicación: “(Al entrar Cañizares, danle con una bacía de agua en los *ojos*; él vase a limpiar; acuden sobre él Cristina y doña Lorenza, y en este ínterin sale el galán y vase)” (1982, 154, destacado nuestro).

El ojo y la mirada conducen al camino del reconocimiento de la verdad; por lo tanto, nublarle la vista es impedirle que descubra la verdad. La simulación llega a su final, haciéndole creer que él es el malvado:

LORENZA. (...) ¡Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su [menoscabo], fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura (...)! Mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones. ¡Ay, que se me arranca el alma! (1982, 154).

Las “certezas”, “verdades” y “veras” corresponden al campo de la disimulación; en cambio, la “sospechas”, “mentiras” y “burlas”, al de la simulación. En síntesis, la metateatralidad creada por las palabras de Lorenza enfrenta “mentiras” con “verdades” y, en última instancia, pone de manifiesto su proceso de desengaño.

Alfredo Hermenegildo (2011) expresa que, si en los procedimientos metateatrales no hay “mirante”, no hay *teatro en el teatro* y, en consecuencia, “se pierde el objetivo fundamental de la operación escénica, que es adjudicar la sensación de realismo a la pieza marco”.<sup>8</sup> En nuestro caso, no hay “mirante”, solo existe el viejo como oyente, y no hay “mirada”, solo existe la voz

8 “Dentro de su amplitud y diversidad, las diferentes manifestaciones del “teatro en el teatro” –expresión que simplificaremos en adelante como “TeT”– presentan todas un trazo común: el recurso artístico para saltar el abismo que separa la realidad de la ficción teatral. Y el TeT lo hace curiosamente añadiendo una impronta de realismo a la ficción teatral, por encima de la noción misma de verosimilitud, llegando a proclamar la condición “real” de lo que se está “viviendo” en el tablado” (Hermenegildo, 2011, 10).

de Lorenza, que confiere el poder creador a la palabra. Además, debe existir un “archimirante, el público espectador”, que adopta una perspectiva entre lo que ve y la dramatización que escucha. Nosotros diríamos un “archilector”, situado entre la obra marco y la enmarcada, que tiene la dura tarea de pensar.

## HUMOR CERVANTINO

Carmen Fernández Sánchez (1988) sostiene que lo cómico reside en las personas o en los objetos que excitan la risa, mientras que el humor es la cualidad de la persona para poner de manifiesto esa comicidad. Cervantes supo hacer humor con algunos temas candentes de su tiempo y compone un entremés con *gestos y palabras*: diálogo vivaz entre criada y señora, insinuaciones obscenas, ademanes exuberantes, un personaje tipo exagerado. Los entremeses aparecen en un momento de la historia en que la risa –como sugiere Bajtín (2003)– se ha desplazado a las cuestiones humanas y sociales. Y como manifiesta Bergson (1985), para entender esa risa hay que insertarla en el medio social. Este es un caso que, como dice el compadre de Cañizares, “de los que siempre vienen a morir del mal que temen” (1982,148):

CRISTINA. (...) yo sé que haría todo aquello que la señora Ortigosa ha dicho, sin faltar punto.

LORENZA. ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA. ¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA. ¿Y si se sabe?

CRISTINA. ¿Y si no se sabe?

LORENZA. ¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?

ORTIGOSA. ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas (1982, 145).

Lo que aquí se pone en escena no es solo el conflicto de la honra, sino también la desigualdad en el matrimonio, el poder masculino y la astucia femenina. Si acordamos con Bergson (1985) en que la risa castiga las costumbres y es humillante para quien la motiva, es el viejo quien queda en una situación totalmente desfavorable, puesto en ridículo.

Al respecto, Teresa Aveyra (1963) habla de un procedimiento estético en el humor cervantino con dos fases: “En su primera fase o fase negativa, utiliza los medios productores de comicidad, aparentemente para destruir en el ridículo los mismos valores que, en realidad y una vez reducidos a su justa proporción, intenta *subrayar y reafirmar*” (146). (Recordemos que Bergson (1985) sostiene que la risa “subraya y reprime” las imperfecciones individuales o colectivas). En la segunda fase o fase positiva, la investigadora dice que el autor se vale de medios cordiales y sutiles para manifestar su posición a favor de la realidad “para crear una simpática complicidad con su lector; y conducirlo de la negación a la reafirmación, y de la inseguridad a la seguridad” (Aveyra, 1963, 147).

Efectivamente, la honra del vejete está puesta en términos de risa y cabría la pregunta ¿para qué reír de la honra?, ¿se la niega para luego reafirmarla?, ¿se reprime tanto la conducta del marido cornudo como de la mujer infiel?, ¿se pretende guiar al lector / espectador de la honra burlada hacia una valoración de esta ?

Existen las opiniones más diversas al respecto. García Sierra (2002) considera que las figuras exageradas para una risa fácil no tienen ningún valor social y “en el entremés se autorizan

muchas audacias que rompen los principios morales socialmente admitidos por toda la comunidad” (858). Para Asensio (1971), los entremeses son vacaciones del código moral. López Cruces (1993) sostiene que, en su función social: “la risa sirve para reducir tensiones y conflictos y, a la vez, para reafirmar normas y jerarquías. El grupo ridiculiza tanto a los que las desobedecen como a los que se esclavizan a ellas” (9). En cambio, Huerta Calvo (1983) afirma que el entremés erótico pone en juego la institución del matrimonio y las relaciones de pareja se ven cuestionadas, “al servicio de una concepción del mundo que perseguía la inversión de las relaciones normales de convivencia” (10).

Mas allá de la diversidad de opiniones, lo que me interesa rescatar es la idea de un humor para pensar, en el que la palabra juega a velar / develar ciertas problemáticas sociales y humanas de una época, y “ese humor –como dice Fernández Sánchez (1988)– remite siempre a un sujeto, a una conciencia creadora de efectos cómicos, de una realidad no-seria” (226).

El sujeto creador Cervantes fue capaz de *subrayar*, no solo en este entremés, algo de esa inmoralidad social que puertas adentro se soportaba: Cañizares dice: “¡Vive Dios, que creí que te burlabas, Lorenza! Calla” (1982, 154).<sup>9</sup> Es preferible una sospecha privada que una murmuración pública. Si el sujeto / objeto de la risa humillante es el vejete cornudo, podríamos pensar que las mujeres también son sujetos / objetos de risa, de una risa cómplice por la ingeniosidad en sus simulaciones / disimulaciones. En síntesis, una risa que reconocía la existencia de mujeres *atrevidas* y maridos cornudos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aveleyra, Teresa (1963), “El humorismo de Cervantes”, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 3, 128-162, <https://repositorio.unam.mx/contenidos>
- Asensio, Eugenio (1971), *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- Bajtin, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.
- Baudrillard Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Bergson, Henri (1985), *La risa*, Madrid, Sarpe.
- Cervantes, Miguel de (1982), *Entremeses*, ed. J Canavaggio, Madrid, Taurus.
- Cervantes, Miguel de (2001), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, edición digital: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html)
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995), *Tesoro de la Lengua castellana o española*, ed. F. Maldonado, Madrid, Castalia.
- Fernández Sánchez, Carmen (1988), “Sobre el concepto de humor en literatura”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 10, 213-228, <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i10.435>

<sup>9</sup> No podemos detenernos mucho más, solo es necesario recordar el caso semejante del entremés de *La cueva de Salamanca*, donde un estudiante simula invocar espíritus ante un marido bobo para disimular a los amantes de su mujer y criada. En este caso Pancraccio, el “mirante” dice: “queden; que quiero ver lo que nunca he visto” (1982, 140). Irónicamente, el marido tonto es testigo y cómplice de su propia deshonra.

- De Lauretis, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra.
- García Sierra, Begoña Leticia (2004), “Sociedad y personajes en los pasos de Lope de Rueda”, en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López, Vol. 1, 853-862.
- Hermenegildo, Alfredo, et. al. (2011), “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, N°5, 9-16.
- Huerta Calvo, Javier (1983), “Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)”, *Criticón*, 24, 5-68.
- López Cruces, Antonio (1993), “Introducción”, en *La risa en la literatura española* (Antología de textos), <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/>
- López Pinciano, Alonso (1998), *Philosophía antigua poética*, Fundación José Antonio de Castro, edición digital: <https://artespoeticas.librodenotas.com/categor%C3%ADa/Lopez-Pinciano-Alonso/>

# EN TORNO A LA POESÍA Y LA NARRATIVA

---



# LA POESÍA BAJO LOS AUSTRIAS: COMENTARIOS DE LOS SONETOS “AL TÚMULO DEL REY FELIPE II EN SEVILLA” Y “SONETO A LA REINA ISABEL II”, DE MIGUEL DE CERVANTES

GUSTAVO LUIZ NUNES BORCHI  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - CAPES

## INTRODUCCIÓN

Uno de los principales letrados del Siglo de Oro español, Miguel de Cervantes, es conocido por su prosa, especialmente, los dos volúmenes del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), las *Novelas Ejemplares* (1616) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Sin embargo, dentro de su producción, encontramos otros géneros practicados en el período, como la comedia y el entremés; y, en menor cantidad, la poesía lírica, producida a lo largo de su vida.

La materialidad de los poemas, dispersos en las obras de Cervantes y de otros letrados, nos ofrece un primer panorama: son textos sin unidad temática o genérica, versando sobre temas diversos de la vida política y cultural de la España de su tiempo. Encontramos subgéneros o formas líricas como las redondillas, los romances y sonetos, los cuales elegimos leer y analizar en este trabajo, dedicados a los monarcas Felipe II y Isabel II: *Al túmulo del Rey que se hizo en Sevilla* y *Soneto de Miguel de Cervantes a la reina Doña Isabel II*.

Mi interés no es de un análisis estructural, semiótico o formalista, sino cultural: de las prácticas de escritura, lectura y producción letrada en España de los siglos XVI y XVII. O, en otras palabras, a partir de estos dos breves sonetos, marginales en la obra de Cervantes, comprender cuál es el papel y lugar de la poesía –y por qué no de las letras– en el tiempo de los Austrias.

Estructuré mi trabajo en tres bloques: en el primero, presentaré el espacio de circulación de los textos, reconociendo una posible relación entre las cortes, los nobles y las representaciones; en el segundo, trataré de las prácticas de lectura y escrita en la España de los siglos XVI y XVII; por fin, en el tercero, analizaré los dos poemas de Miguel de Cervantes.

## I.

En el Primor III del *Héroe* (1639), Baltasar Gracián describe los principales atributos de los llamados héroes, hombres letrados que, según Elena Cantarino y Emilio Blanco (2005), buscan alcanzar la excelencia de sus virtudes para bien actuar en las cortes y consejos de la monarquía hispana. De este amplio catálogo, el jesuita destaca la agudeza –las metáforas empleadas en los discursos poéticos–, evidenciando así el ingenio y el dominio del arte de quien las produce: “Son los dichos y hechos ajenos en una fértil capacidad semillas de agudeza, de las cuales, fecundado el ingenio, multiplica cosecha de promptitudes y abundancia de agudezas” (Gracián, 2001, 11-12). Los investigadores citados, en su *Diccionario de Conceptos de Baltasar Gracián*, destacan que, al emplear este concepto, el aragonés estaría estableciendo un diálogo con la tradición de los manuales y tratados que pasan a surgir a partir del siglo XVI, con las sociedades de corte, como *El Cortesano* (1528), de Baltasar Castiglione. Estos documentos, de amplia circulación e impresión en el Renacimiento, prescriben los modos, maneras, virtudes y prácticas que los letrados deben tener para ocupar los espacios de corte. En esta disputa simbólica por prestigio y visibilidad, la práctica letrada ocupa una posición central: el hombre que busca ascender en las jerarquías sociales debe dominar las artes poética y retórica, produciendo en los principales géneros, como la poesía lírica, épica y dramática.

Por *disputa simbólica*, retomo los estudios de Norbert Elias (2001) sobre el nacimiento de las sociedades de corte europeas, proponiendo que uno de los elementos centrales del pasaje del mundo medieval para el moderno es la transformación de la nobleza guerrera en letrada, jerarquizada en diferentes niveles, de acuerdo con los respectivos títulos y prestigio que poseen, y en constante disputa por el reconocimiento de sus miembros y del monarca. Son sociedades, de esta forma, vigiladas, observadas por muchos ojos, en que el juicio de sus miembros confiere, o no, la respectiva aprobación de su lugar social. El teórico destaca estas disputas, evidenciando lo que llama de un sistema “*carregado de tensões*”, en que predominan las “*inumeráveis rivalidades por parte dos homens que procuravam proteger suas posições, demarcando-as contra os níveis inferiores, e que talvez tentassem, ao mesmo tempo, melhorá-las*” (Norbert Elias, 2001, 95).

En este sistema, las artes ocupan un lugar de centralidad: lejos de ser meros objetos de consumo, tal como el mundo burgués las transformó, son un producto del ingenio de los letrados, los cuales dominan una técnica, produciendo de acuerdo con los modelos en los respectivos géneros. En el caso de Miguel de Cervantes, como veremos más adelante, tenemos un conjunto de lamentos fúnebres, organizados en forma de sonetos, que se inscriben en el género epidíctico. Los nobles eran versados en las diversas artes y las patrocinaban, en un sistema de mecenazgo, en el que estimulaban la competición entre ellos. Cito aquí el estudio del profesor João Adolfo Hansen (2002) sobre la poesía seiscentista, en que destaca este desplazamiento de la poesía para los espacios de la corte: “*A poesia então realizada nos salões, na Universidade, nas academias (...) incorporou e transformou as práticas cortesãs que vinham sendo representadas nos principais livros de educação*” (Hansen, 2002, 31).

Los procesos y las dinámicas descritas por Norbert Elias (2001) pueden ser reconocidas en la corte española en el tiempo de los Austrias, como describe el profesor Diogo Ramada Curto (2011), en sus estudios sobre las prácticas culturales, sociales y letradas del período. El investigador afirma que la monarquía de los Habsburgo estructura un conjunto de ritos, ceremonias oficiales, hipertrofiando la esfera pública con la proliferación de las varias representaciones, “*aos comportamentos afetivos, às práticas formais, incluindo as que têm implicações*

*estéticas, às demonstrações de reputação, à importância dos humores e às diferentes modalidades de crença*” (Ramada Curto, 2011, 295). Antonio Domínguez Ortiz (1983) ofrece un ejemplo de ese proceso, al describir un evento en el reinado de Felipe II que ilustra las consideraciones de Ramada Curto: cuando se establece la capital del imperio en Madrid, el monarca español pasa a construir y reformar los antiguos palacios, transformar la ciudad para recibir la corte y, así, acaba estimulando práctica de las artes y de las letras en el centro de la península “Madrid se convirtió en una capital de fama universal, frecuentada por pretendientes, embajadores y artistas. En ella y sus alrededores surgieron palacios de los reyes y Grandes” (Domínguez Ortiz, 1983, 298).

## II.

Una vez que las prácticas letradas están insertas en el interior de las sociedades de corte europeas con sus dinámicas y disputas, conviene tratar el lugar del libro, de la lectura y de la escritura en la modernidad. Frédéric Barbier (2018), en su estudio sobre los impactos de la creación de la imprenta por Gutemberg, pone el libro como una entidad ahora *trifronte*: i) es un instrumento de representación del mundo que cerca al escritor; ii) es un instrumento de comunicación hasta entonces inédito, por su celeridad de producción y alcance; iii) es creador de nuevas significaciones, a partir de las apropiaciones de los nuevos lectores. Las prácticas letradas, así, ganan una nueva configuración, con la extensión de los textos, la rapidez con que son escritos e impresos, y cómo llegan al público, aún con las reconocidas dificultades. Me acuerdo aquí de un dato de la transmisión del *Quijote*: pocos años después, teníamos ejemplares en los centros de las colonias españolas. No es que los antiguos documentos no presenten funciones semejantes, pero su condición material, la dificultad en ser escritos y copiados, y la morosidad en la transmisión lo colocaban en otra condición en los mundos antiguo y medieval. Retomo un breve epigrama de Marcial, el I. 66, en que el poeta vitupera un ladrón de libros, afirmando que él nunca será un buen poeta, aunque imite *in ipsis litteris*, como vemos en el nono verso: “*mutare dominum non potest liber notus*”, traducido como “Un libro conocido no puede mudar de dueño”.

Estas operaciones del texto escrito también fueron materia de estudio del historiador francés Roger Chartier (1991), que propone tres articulaciones posibles o polos: i) el estudio crítico de los textos; ii) la historia de los libros y documentos impresos; y iii) las prácticas de lectura, que evidencian nuevas apropiaciones. El investigador destaca que el objetivo de su trabajo es: “*compreender cómo, “nas sociedades do Antigo Regime, entre os séculos XVI e XVIII, a circulação multiplicada do escrito impresso modificou as formas de sociabilidade, [...] transformou as relações com o poder*” (Chartier, 1991, 178). Analicemos así estas tres operaciones descritas por el investigador. La primera de ellas dice respecto a las codificaciones en que los textos se insertan: lejos de la subjetividad romántica, las prácticas letradas se organizan a partir de las artes retórica y poética, en homología con las pictóricas y plásticas, como nos recuerda Horacio en su *ut pictura poesis*. El segundo, el estudio de las ediciones, de la imprenta y de la circulación, crea una cartografía del traslado, que permite un análisis más preciso de sus posibles y potenciales lectores. Y por fin, el tercero, el de las apropiaciones, evidencia nuevas imitaciones y emulaciones producidas.

Teniendo en cuenta la importancia del texto y de las prácticas letradas para las dinámicas sociales y políticas de las cortes modernas, volvamos a la España de los Austrias. Sabemos

que, lejos de ser una sociedad ampliamente letrada, la lectura y escritura ocupan nuevos espacios a partir del siglo XVI, con la unificación de las coronas ibéricas, el empleo de la lengua castellana como oficial del nuevo reino y los primeros contactos y descripciones de América, como destaca Antónío Castillo Gómez (1999), al listar los manuales de las artes del período. Este investigador reconoce un esfuerzo emprendido en el reinado de Felipe II para la organización y el registro histórico: “No en vano, la *Instrucción para el gobierno del Archivo de Simancas* (1588), promulgada por Felipe II para ordenar su funcionamiento, recuerda ‘que en las escrituras consiste la memoria de la antigüedad’” (Castillo Gómez, 1999, 25). Notamos, así, la consolidación entre el poder y la práctica letrada de lo que llama de memoria escrita: :

El poder inherente a la escritura hizo de ella un instrumento eficiente para la información, la administración, el gobierno y la propaganda. Ésta se concretó en el significado político de ciertas escrituras expuestas, en las estrategias editoriales, en el mecenazgo librario y en la idea bibliotecaria materializada en El Escorial. (Castillo Gómez, 1999, 26)

En síntesis, podemos decir que, con el proceso de consolidación del reino español, el proceso de escritura se fue difundiendo en otros grupos sociales, y se fue transformando en un importante instrumento de las relaciones sociales y políticas. En la España del Siglo de Oro, los textos se escribían a partir de esta dinámica de impresión, lectura y recepción.

A pesar de obras como el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o, aún, el *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes no escribió propiamente un libro de *poesía lírica*, como otros letrados de su tiempo; al contrario, la primera compilación y edición de que tenemos registro es moderna, de Ricardo Rojas, datada de 1916. Desde entonces, trabajos recientes se ocupan de actualizarlo, agrupando nuevos textos y ajustando las decisiones editoriales. En un primer abordaje, podemos decir que su poesía lírica se configura como un agrupamiento de subformas o subgéneros, de temas amplios, producidos en diversos momentos de su vida. Ese dato evidencia, para nosotros, el lugar de la poesía en la dinámica letrada del siglo XVI: en una compleja red de publicación y difusión de breves poemas, para ser leídos, conocidos y apropiados por otros lectores. Los dos sonetos fúnebres, en homenaje a la muerte de los monarcas, se insertan en este sistema.

Como sabemos, el lamento es una de las materias de la poesía desde el mundo antiguo en los más diversos géneros. Una de las variaciones posibles de la elegía, desde el período helénico, es la fúnebre, en homenaje a una autoridad o persona próxima del poeta que acaba de morir. También notamos esta variación temática en los epigramas, como los de Calímaco y Marcial, en las inscripciones lapidarias y alabanzas a los atributos de una figura muerta, sea ella pública o privada. Todavía en el mundo antiguo, el lamento se ha convertido en materia propia del género elegíaco, como los poemas de Catulo y sus variaciones, como la mezcla con la epístola en Ovidio.

En los siglos siguientes al fin del mundo antiguo, el lamento deja los límites del género elegíaco y es producido en los demás subgéneros de la lírica, como la poesía cancioneril, los romanceros y, a lo largo del siglo XIV, con la obra de Petrarca, en los sonetos. En los tiempos de Cervantes, podemos reconocer que el tema se ha manifestado en la poesía en lenguas vernáculas, en poetas como Camões y Garcilaso, modelos de imitación del escritor español.

Veamos así el primer soneto –y aquí yo clasifico de esta forma, a pesar de que el primer poema presenta un terceto de más, en el final:

Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla (1598)

Voto a Dios que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla;  
porque ¿a quién no sorprende y maravilla  
esta máquina insigne, esta riqueza?

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

Apostaré que el ánima del muerto  
por qozar este sitio hoy ha dejado  
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo: “Es cierto  
cuanto dice voacé, señor soldado.  
Y el que dijere lo contrario, miente.”

Y luego, incontinente,  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

Datado del final del siglo XVI, es dirigido al túmulo del rey Felipe II, construido en la ciudad de Sevilla, una de las más importantes del imperio, tras la muerte del monarca en 1598. El poema tiene como escenario la ciudad andaluza, en que dos personajes están delante de la construcción. Así, puede ser dividido, en una primera lectura, en dos grandes bloques: en el primero, formado por las tres primeras estrofas, tenemos el habla de un soldado; en el segundo, la respuesta de un valentón, en las dos últimas estrofas. En los primeros versos, el joven se espanta con la grandiosidad del túmulo, afirmando que él no sería capaz de escribir un texto que consiga representar de manera adecuada y apropiada, dados sus materiales y formas. En continuidad con un elogio a la ciudad de Sevilla, descrita como la *Roma española*, él exclamó que el hombre que yace bajo aquel túmulo debe tener grandes hechos y obras. Esta afirmación fue luego respondida por el soldado, que confirma la cuestión y dice que quien dice lo contrario está mintiendo. El soneto finaliza con la descripción del silencio del chapeo y de las armas.

En una primera lectura, notamos que en ningún momento el nombre del monarca es mencionado explícitamente, excepto por el título; allí, su imagen es construida por el joven al lado de la descripción del monumento, de modo que la grandeza del túmulo se relaciona directamente con el hombre sepultado, el rey Felipe II. Tenemos, así, una ékphrasis, procedimiento descriptivo común en la poesía antigua, presente en Homero, Virgilio y Ovidio, prescrita por la retórica antigua y por los *progymnasmata*. Como nos recuerda João Adolfo Hansen (2006), el poeta que la emplea mimetiza las propiedades de la *res*: “*sabe que seu público tem a memória da mesma opinião e que, julgando o efeito, observa se é análogo e proporcionado a ela, maravilhando-se com a probabilidade eficaz da beleza*” (88). Los efectos esperados de su empleo son la *enargeia* y *evidentia*, según el investigador, “*o da imagem que põe sob os olhos incorporais da mente um topos retórico semelhante à opinião considerada verdadeira sobre o eidos*” (Hansen, 2006, 93), la imagen desvelada por la descripción poética. Así, al emplear el recurso para describir el monumento,

la “máquina insigne” y las piezas de un millón que durarán por mucho tiempo, Cervantes evoca la imagen del fallecido monarca al público lector y oyente, trayendo consigo sus hazañas, conquistas, virtudes y legado, y evidenciando el empleo de las artes y modelos antiguos. Julia D’Onofrio (2014) destaca que este proceso de descripción también suscita en el público: “la continuidad mediante el heredero que aquel rey ha dejado” (166).

El segundo soneto, también fúnebre, presenta como materia el elogio y el lamento por la muerte de la esposa de Felipe II, Isabel de Valois, fallecida a sus 23 años.

Soneto de Miguel de Cervantes a la reina Doña Isabel 2ª

Serenísima reina, en quien se halla  
lo que Dios pudo dar a un ser humano;  
amparo universal del ser cristiano,  
de quien la santa fama nunca calla;

arma feliz, de cuya fina malla  
se viste el gran Felipe soberano,  
ínclito rey del ancho suelo hispano  
a quien Fortuna y Mundo se avasalla:

¿cuál ingenio podría aventurarse  
a pregonar el bien que estás mostrando,  
si ya en divino vieses convertirse?

Que, en ser mortal, habrá de acobardarse,  
y así, le va mejor sentir callando  
aquello que es difícil de decirse.

En la primera estrofa, la voz central describe a la reina como *serenísima*, predicado grave, elevado, dado por el propio Dios; cuya fama también es descrita como *santa*, que nunca se *calla*. Ese aspecto angelical de la monarca puede ser comprendido como una tópica poética, consolidada por los poetas del *dolce stil nuovo*, Dante y especialmente Petrarca, con la descripción de Laura en su *Canzoniere*. Así, puede ser entendida como un *arma* en la estrofa siguiente, capaz de cubrir con sus lienzos, la cara del rey español, monarca que subordinó la propia Fortuna y el Imperio. La dama supera, así, el ingenio, *gravitas* y *potestatis* del monarca de los Habsburgo.

La tercera estrofa se inicia con una pregunta del poeta, a la moda de los sonetos más imitados de las letras: ¿cuál ingenio sería capaz de escribir, de describir, de representar el bien que emana de la monarca, ya convertido en divino? Nuevamente, Miguel de Cervantes recurre a la tradición poética florentina, la cual construyen sus amadas de una forma casi irrepresentable, a causa de su aspecto sobrehumano. En la última estrofa, podemos decir que la pregunta es parcialmente respondida: solamente, los poetas mortales que no se acobardan con la difícil empresa, que sienten todo lo que representa la figura, son capaces de hablar de Isabel II.

En este soneto, la referencia inmediata, a nuestro ver, es la tradición del *dolce stil nuovo* italiano, de Dante y Petrarca, y de sus imitadores en la Península Ibérica, como Camões y Garcilaso. En ella, tenemos la representación femenina como divina, cuyos atributos son casi indescriptibles, capaces de ofuscar la visión de todos los hombres, hasta el mayor de ellos, el monarca. Nuevamente, tenemos la referencia indirecta de Felipe: nombrado por Cervantes,

sus obras y hazañas son aludidas por sus predicados, como *soberano*, *inclito* y *avasallador*. La divinidad de la reina, así, es construida al lado de la grandiosidad del monarca: sería entonces él, Cervantes, capaz de escribir y elogiar a los dos reyes.

#### IV.

A guisa de una posible –y breve– conclusión, podemos decir que la poesía de Cervantes, aunque marginal en su *corpus* tan extenso y grave, evidencia para nosotros el sistema de las prácticas letradas en la España del Siglo de Oro. Las letras, lejos del mundo del mercado y capital burgués, se insertan en las dinámicas de corte, empleadas por los nobles como instrumentos de proyección y erudición, en una disputa simbólica por poder, imagen y acceso al monarca.

En el caso de la monarquía de los Habsburgo, los investigadores citados destacan la profusión de las representaciones, hechas por y para hombres letrados que buscan acceso en los consejos, las cortes y las cámaras reales. Las dos poesías de Cervantes, así, son testigos de un ingenioso hombre que buscó, a lo largo de su vida, el destaque y lugar como letrado y poeta, conseguido no por los sonetos, sino por la narrativa del hidalgo de la Mancha.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barbier, Frédéric (2018), *A Europa de Gutemberg. O Livro e a Invenção da Modernidade Ocidental (séculos XIII – XVI)*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Cantarino, Elena; Blanco, Emilio (Coords.) (2005), *Diccionario de Conceptos de Baltasar Gracián*, Madrid, Cátedra.
- Castillo Gómez, Antonio (1999), “Introducción”, en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, comp. A. Castillo, Barcelona, Gedisa.
- Cervantes, Miguel de (2016), *Poesías*, Edición de Adrián Sáez García, Madrid, Cátedra.
- Chartier, Roger (1991), “O mundo como representação”, *Estudos Avançados*, 5 (11), 173-191.
- Curto, Diogo Ramada (2011), *Cultura Política no tempo dos Filipes (1580-1640)*, Lisboa, Edições 70.
- D’Onofrio, Julia (2014), “‘...fuese y no hubo nada’. Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica”, *Anales Cervantinos*, vol. XLVI, 161-178.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1983), *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza.
- Gracián, Baltasar (2001), *El Héroe*, Edición Facsímil, Prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- Elias, Norbert (2001), *A sociedade de corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Tradução de Paulo Süsssekind, Prefácio de Roger Chartier, Tradução do prefácio de André Telles, Rio de Janeiro, Zahar.
- Hansen, João Adolfo (2002), “Introdução”, en *Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*, comp. A. Pécora, São Paulo, Hedra.
- Hansen, João Adolfo (2006), “Categorias epidíticas da *Ekphasis*”, *Revista USP*, 71, 85-105.



# UN TRABAJO NO TAN BAJO. SENTIDOS Y REPRESENTACIONES REFERIDAS AL OFICIO CABALLERESCO EN EL *QUIJOTE* DE 1605

EZEQUIEL MARCELO ORLANDO  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

*Que contradição  
só a guerra faz  
nosso amor em paz*

Gilberto Gil - *A paz*

## INTRODUCCIÓN

La ociosidad es una pauta de diferenciación social fundamental en la sociedad que habita don Quijote, no solo porque es un privilegio de clase, sino también porque define el estatuto del sujeto noble y, por extensión, es garante de identidad de casta.<sup>1</sup> Este hecho torna más comprensible la continua defensa de la profesión caballeresca que realiza nuestro protagonista, en tanto esta funciona como génesis de su ascenso social y del abandono de la ociosidad propia de su hidalguía.

Ahora bien, quisiera proponer, para ir un poco más allá de un mero gesto justificativo de nuestro protagonista, la existencia de dos modulaciones de esta rejerarquización del oficio bélico, que no solo comparten un trasfondo ideológico, sino que, además, permiten dar cuenta, de una doble dimensión en el seno de la oposición: en primer lugar, a partir de una dicotomía propia de la época medieval, la oposición entre caballeros y religiosos; y, en segundo término, con una disputa más cercana al presente escriturario de Cervantes, la contraposición entre las armas y las letras.

---

1 “Pero, aunque perezca de hambre, el hidalgo no debe trabajar. En la sociedad estamental es el villano, y con frecuencia el converso, quien ejerce los menesteres más humildes y deshonorosos; mientras que las obligaciones del hombre de buena casta son el gobierno y la guerra, o el ocio, el paseo y el trato con sus iguales. (...) su honra podía quedar en entredicho, y su posible ascenso social a una capa superior de la nobleza cerrado, con el ejercicio de tales actividades” (Rincón, 1985, 111).

## CABALLERO VS. CLÉRIGOS

La primera parte de la conversación entre don Quijote y Vivaldo (I, 13) está signada por el contrapunto entre el “sosiego” de los religiosos y los trabajos de los caballeros andantes:

Quiero decir que los religiosos, con toda paz y sosiego, piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas; no debajo de cubierta, sino al cielo abierto, puestos por blanco de los insufribles rayos del sol en verano y de los erizados yelos en invierno. (I, 13, 163)

Es evidente cómo don Quijote propone dos entidades sociales que irá construyendo a lo largo de su intervención: la del religioso se significa con los lexemas referidos a la tranquilidad y la quietud (*sosiego*, *paz*), incluso el verbo *pedir* implica un acto signado por la pasividad; mientras que la del caballero andante se inserta a partir de una locución verbal (*poner en ejecución*) que amplifica el movimiento y prosigue con un gerundio que genera un efecto durativo a la frase. En paralelo, se contraponen dos maneras diferentes de relacionarse con la realidad poniendo en primer plano la corporalidad, pues si los devotos no *ponen el cuerpo* en tanto permanecen en resguardo, el caballero andante sufrirá, por un lado, las inclemencias del clima de una naturaleza aparentemente violenta que se congela en el exceso (por ello la mención de las estaciones) y, por otro, el peligro de las espadas y brazos ajenos que deberá combatir.

Hay, además, un juego interesante con la utilización de la noción del cielo. En primer lugar, el cielo se inserta como interlocutor de los religiosos, a quien confían el bien de la tierra, hecho que guarda relación con las acepciones que recoge el *Diccionario de Autoridades*.<sup>2</sup> Sin embargo –y el adversativo *pero* lo remarca–, son los caballeros andantes los que oyen las exigencias y pedidos de estos devotos para ejecutarlas en la tierra. Esto es, si las autoridades de la Iglesia atribuyen el cuidado de los asuntos terrenales a los seres celestiales, van a ser estos nobles aventureros, extremadamente corporalizados a partir del contacto con y del impacto de lo natural, los que arriesgarán su vida en pos de socorrer a los menesterosos y de impartir justicia. De hecho, en la tercera línea, se refuncionaliza su estatuto: ya no será garante de paz y bonanza, sino que será un elemento que dificultará la tarea ya ardua de poner el cuerpo para velar por los valores y la honra, pues el *cielo abierto* implica lo *insufrible*, es decir, el exceso de lo aguantable, casi una sentencia de muerte.

En línea con esta lectura, don Quijote prosigue con su definición de la caballería y opera un borramiento del sujeto anteriormente construido: “Así, somos ministros de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia” (I, 13, 163-164). Si, antes, el caballero asumía el rol – asignado al cielo– de ejecutor del pedido de los religiosos, ahora, es directamente el brazo de la divinidad, una extensión de la sustancia de la cual emanan todas las virtudes, bondades y bonanzas. Si tenemos en cuenta que el lexema *brazo*, según el *Diccionario de Autoridades*, “Metaphoricamente significa esfuerzo, poder, valór y ánimo”, y que la expresión

2 De hecho, cuatro de las ocho acepciones atribuidas a él lo vinculan con la religión: a) “Region superior à los Elementos, simple, incorruptible, con diversas mansiones ù Orbes, en que están colocados el Sol, la Luna, las Estrellas, y los demás Planétas”; b) “Region superior à los Elementos, simple, incorruptible, con diversas mansiones ù Orbes, en que están colocados el Sol, la Luna, las Estrellas, y los demás Planétas”; c) “Por Metonymia se toma muchas veces por Dios”; y d) “Se toma tambien por áire: y assi comunmente se dice Cielo benigno, Cielo seréno, Cielo turbado, Cielo nublóso, Cielo raso, claro, y assi de otras maneras”. Las otras cuatro acepciones no son más que aplicaciones metafóricas que parten de la noción de cielo como límite superior.

“brazo de Dios” implicaba “su infinito poder y grandeza” según Autoridades, se hace evidente la operación de deificación del oficio caballeresco que realiza don Quijote, pues este no es más que un flagelo del ente creador del universo.

Empero, el protagonista manchego vuelve a contrastar las dos profesiones:

Y, como las cosas de la guerra y las a ellas tocantes y concernientes no se pueden poner en ejecución sino sudando, afanando y trabajando, *síguese* que aquellos que la profesan tienen, sin duda, mayor trabajo que aquellos que en sosegada paz y reposo están rogando a Dios favorezca a lo que poco pueden. (I, 13, 163. Las itálicas son mías)

No solo resulta sugestiva la refuncionalización del sustantivo *sosiego*, ya no coordinada, sino en calidad de atributo de *paz*, que permite seguir construyendo la figura de los religiosos con el añadido del término *reposo* y la utilización del verbo *rogar* (otra vez, un verbo de decir que tiene a este grupo como sujeto), sino que también es interesante la iteración del sintagma “poner en ejecución”, pues pareciera estar planteando el contrapunto base sobre el cual se elabora la oposición: habla / acción, resguardo / peligro, trabajo / reposo. Simultáneamente, don Quijote continúa poniendo el énfasis –si no en el sufrimiento– en la exigencia física del oficio caballeresco y lo hace a partir de un *crescendo* de gerundios que culmina en una duplicación de la voz “trabajo”. Incluso, el agregado de la palabra “afanar” supone también, por su propia definición, la noción de fatiga: “Fatigar, congoxar, hacer alguna cosa con demasiado trabajo y fatiga. Es formado del nombre Afán” (*Diccionario de Autoridades*).

Ahora bien, el trabajo del caballero no solo suponía la fortaleza física, pues:

En lo primitivo se escogían para Caballeros los hombres de mas fuerza, respecto que eran destinados para servir acaballo, y havían de tener ciertas calidades; pero haviéndose reconocido que estos cometían vários excessos, se mudó, haciendo que lo fuessen hombres ricos de buenos lugares, prosápia, ciéncia y buenas costumbres. (*Diccionario de autoridades*)

Y de esto dará cuenta don Quijote, en tanto propone una episteme propia del sujeto caballeresco. El silogismo que articula en la última cita trabajada (nótese el “*síguese*”) se condice con el deseo que expresa a continuación (“solo quiero inferir”) y con la conclusión que presenta:<sup>3</sup>

(...) por lo que yo padezco, que sin duda es más trabajoso y más aporreado, y más hambriento y sediento, miserable, roto y piojoso, porque no hay duda sino que los caballeros andantes pasados pasaron mucha mala ventura en el discurso de su vida; y si algunos subieron a ser emperadores por el valor de su brazo, a fe que les costó buen porqué de su sangre y de su sudor. (I, 13, 164)

De esta manera, no es solo la gallardía y la fuerza bruta, sino también el gesto de comprender que asumir un nuevo oficio implica reconocer y asumir nuevas epistemes, formas específicas de comprender y explicar el mundo. No obstante, don Quijote vuelve a poner en primer lugar el cuerpo sufrido, puesto que no solo retoma la cuestión del trabajo, sino que añade las necesidades fisiológicas que debe afrontar todo caballero, además de la mención del piojo que, lejos de tener el estatuto actual, incluía a un gran número de insectos, entre los cuales se hallaban los que hoy conocemos por el mismo nombre, los gusanos, las garrapatas, la ladilla, entre otros. A su vez, la condición de la caballería no es solo pasar por estos disgustos, sino también perder lo que es propio en términos biológicos: sangre y sudor serán el costo de todo caballero andante.

3 “Sacar *consequencia*, o argüir de una cosa otra” (*Diccionario de Autoridades*).

Esta predominancia del cuerpo sufrido que siempre parece lindar con el terreno de la muerte no es un tópico meramente caballescico: durante gran parte del siglo XVI, e incluso durante el siglo XVII, muchos de los textos de conquistadores que escribían desde América daban cuenta de los trabajos que debían afrontar en su derrotero hacia el *mundus novus*. No voy a profundizar en las cuestiones específicas de esta clase de textos, pero resulta menester resaltar que gran parte de estas producciones discursivas tenía como objetivo conseguir financiación de la Corona o apelar a familiares y conocidos con el fin de satisfacer sus demandas, con lo cual no sorprende que muchos de los conquistadores optaran por construir un *locus enuntiationis* desde la amenaza constante y el peligro, resaltando siempre la corporalidad en términos de enfermedad, escasez y violencia.<sup>4</sup>

No es menor, a este respecto, que, en esta última cita, en donde la corporalidad aparece más signada por el peligro que en las anteriores en tanto condensa todas las adversidades que debe afrontar, don Quijote decida –por primera vez en toda la intervención– insertarse discursivamente: el *yo* que padece es el elemento condensador de todo ese campo semántico elaborado a lo largo de su discurso. “Yo padezco” dice don Quijote y, con ese gesto, parece insertarse en una tradición que no solo pone en primer lugar al cuerpo sufriente en tanto condición necesaria para cualquier empresa que tenga por objetivo modificar el estatuto de lo real, sino que reclama “poner el cuerpo” para transformar una realidad que parece imponerse y construirse como inmodificable.

#### ARMAS VS. LETRAS

En el capítulo 37 de la primera parte, antes de la inserción del relato del cautivo, don Quijote, en un marco discursivo signado por la presencia de soldados y la familiaridad propia del momento de la ingesta, inicia su discurso. Los puntos de contacto entre la oposición caballeros / religiosos y esta de armas / letras son, evidentemente, varios; empero lo que resulta de más interés es cómo se plantea este diálogo desde lo estrictamente textual. A manera de introducción, es el problema del nombre de la profesión que el propio don Quijote explicita lo que sitúa en una misma coordenada a ambos discursos: “Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la *andante caballería*” (I, 37, 450, las itálicas son mías). Es cierto que el hipébaton añade, quizás por la base léxica / anda /, cierto congelamiento a la imagen, mas es fundamental la utilización del verbo *ver*, puesto que instala, como ya se ha dicho, a la profesión del caballero dentro del dominio de la experiencia y de la predominancia del cuerpo: a la dimensión escópica le es inherente no solo la presencia, sino la cercanía del sujeto con el objeto percibido.

Ahora bien, hay otra manifestación discursiva que pone en contacto a estas dos intervenciones quijotescas que, si bien están sumamente separadas en el espacio textual, no lo están tanto semántica ni temporalmente, pues, en el tiempo de la narración, no pasaron sino algunos días entre una y otra:

4 Un buen ejemplo podría ser la *Relación del descubrimiento del reyno del Peru* de Diego de Trujillo. En relación con este punto, Silvia Tieffemberg señala que “(...) la escritura de la historia, en el contexto de la conquista y la colonización, será –y así lo atestigua el texto de Alonso de Góngora Marmolejo–, una empresa que deberá sostenerse con el cuerpo” (2019, 13)

Ahora no hay que dudar, sino que esta arte y ejercicio excede a todas aquellas y aquellos que los hombres inventaron, y tanto más se ha de tener en estima cuanto a más *peligros* está sujeto. (I, 37, 450, las itálicas son mías)

De manera evidente, la inserción de la noción de peligro permite, a partir de la construcción semántica de la figura del caballero realizada en el capítulo 13, pensar en un *continuum* que, lejos de ser un paralelismo figurativo, funciona como conector entre dos modulaciones distintas de un conflicto que comparte cierto trasfondo representacional: si la primera dicotomía era relativa al caballero y al religioso, es decir, a las figuras humanas que ejercían determinada profesión, en este caso, la onomástica escogida implica una despersonalización de ambas entidades. Esta objetivación de los términos en disputa funciona como estrategia retórica que permitirá plantear el problema, ya no en torno al cuerpo y a las inclemencias sufridas por él, sino desde una visión que se centra en la esencia misma de la práctica objetiva, esto es, el fin aristotélico, la *ousía*: “Y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero de las letras (...)” (I, 37, 451).

De esta manera, la estructura profunda del discurso de don Quijote presenta cierta conexión con el aristotelismo, coordinada ideológica que atravesará el debate. Tanto es así, que la orientación metafísica que subyace a la intervención impone la necesidad de una distinción dentro de uno de los elementos del binomio, a saber, de las letras: “y no hablo ahora de las [letras] divinas, que tienen por blanco llevar y caminar las almas al cielo, que a un fin tan sin fin como éste ninguno otro se le puede igualar” (I, 37, 451). Más aún, dicha jerarquización de la letra divina se torna estrategia retórica en tanto esta deviene en –cita de– autoridad, en palabra indiscutible que cooperará en la operación de revalorización de las armas, hecho por el cual se citan pasajes de san Lucas, de san Mateo y de san Juan: si el fin de estas es, como afirma nuestro caballero, “(...) la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida” (I, 37, 451), esto será sostenido por las Santas Escrituras, palabra congelada, estática, cuyo criterio de verdad inhabilita todo tipo de discusión.<sup>5</sup>

Ahora bien, de esta apertura discursiva pueden colegirse dos cosas. En primer lugar, vemos que, tal como sucedía en el caso de los caballeros, las armas están en estricta vinculación con la divinidad: si la modulación material del binomio permitía el vínculo corpóreo con la divinidad en términos del “brazo de Dios”, en su forma objetiva el lazo se produce a partir de la amalgama de un horizonte utópico cuya materialización es la tan ansiada paz. En otras palabras, se lee un *continuum* tanto en términos de autoridad – siempre referida al cielo y a lo divino– como en la necesidad de fusionar la dimensión de lo terrenal con lo supraterráneo, aun cuando la materialidad de las entidades que conforman el binomio imponga condiciones de identificación diferentes con lo celestial.

En segundo término, esta aparente heteroglosia que habilita el gesto propio del discurso directo no es sino una tentativa velada por obturar el discurso y tender, en rigor de verdad, hacia la monoglosia. En efecto, el *locus enuntiationis* construido y asumido por don Quijote lo constituye como una figura depositaria de una verdad indiscutible, característica materializada en la propia constitución del enunciado. Prueba de esto es que la intervención inicia con el adverbio “Verdaderamente” (I, 37, 450), selección léxica que evolucionará hacia la perifrasis negada “no hay que dudar” (I, 37, 450) y que culminará, en un *summum* de violencia

5 “Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad” (Lucas, 2. 14); “Paz sea en esta casa” (Mateo, 10. 12); “Mi paz os doy, mi paz os dejo: paz sea con vosotros” (Juan, 14. 27).

cuasi bélico, en un imperativo cuya tercera persona plural codifica el enfrentamiento con un interlocutor-otro construido por el propio don Quijote: “*Quitenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen*” (I, 37, 450, las itálicas son mías).

No obstante, más allá de la constricción discursiva y la progresión de una violencia materializada en la selección sintagmática, es cierto que, luego del imperativo, esta orientación signada por la violencia y la materialidad será matizada, principalmente, a partir de una triplicación del verbo *decir*, sumamente vinculado, en la oposición tratada a lo largo del apartado anterior, al colectivo de los religiosos. Podría pensarse en una coexistencia (¿pacífica?) de las letras y las armas en dicho lexema, pero se ve, en la utilización de este, una sutil pero significativa diferencia. En el primer caso, el verbo está en una tercera persona del subjuntivo (“dijeren”), es decir, está por fuera del universo de lo comprobable, en primer término, por lo hipotético de una tercera persona plural que no tiene ninguna realización material siquiera en los personajes que allí se encuentran y, además, por el carácter especulativo propio del modo verbal utilizado. En su segunda inserción, ahora concordando con el *yo* que enuncia, toma la forma de un futuro simple, otorgándole un matiz mucho más activo, en tanto implica una acción que se puede efectivizar en la actualización de un futuro intercambio. Por último, la tercera utilización del verbo, que está en presente, adquiere las características del primero; en primer lugar, porque su sujeto es el mismo que el del subjuntivo, cuya desmaterialización se potencia por el sintagma “y sean quienes se fueren”, y, en segundo término, porque se inserta en una subordinada que modifica al verbo principal, esto es, el verbo *saber*, acompañado, a su vez, por un circunstancial de negación. En otras palabras, esa otredad construida en el discurso de don Quijote aparece mediada, o bien por una condición de existencia hipotética que no se actualiza en la materialidad de la escena o bien por su inserción en estructuras sintácticas dependientes de otros verbos cuya característica inherente es la negación de su misma condición existencial, pues, si el conocimiento de la realidad es la esencia propia del sujeto de letras, acusar su desconocimiento es despojarlo de su principal elemento identitario.

Podría, además, pensarse que este procedimiento de iteración del verbo mencionado es una estrategia de apropiación de un elemento que otrora formaba parte del cúmulo de características de la entidad otra. Quiero decir que, si en la modulación caballeros / religiosos, la pasividad del acto de decir lo tornaba propio del universo de estos últimos, la utilización del futuro simple en términos de una promesa efectuada por el *yo* habilita la reelaboración de esta noción. Y es a partir de este gesto que puede pensarse la novedad de este discurso, a saber, el despliegue de una segunda dimensión propia del universo caballeros-armas que no fue desarrollada anteriormente: la importancia del espíritu en el oficio de la guerra.

Si bien es cierto que, ya en el capítulo 13, nuestro caballero da cuenta de la necesidad de asumir nuevas epistemes que entra en vinculación con el oficio tomado, no es menos verdadero que esto no es tan tenido en cuenta, puesto que los términos de la oposición implican la predominancia del cuerpo. A diferencia, entonces, de la modulación anterior, don Quijote intenta demostrar que el entendimiento es, en asuntos bélicos, tan importante como la fuerza física:

Si no, véase si se alcanza con las fuerzas corporales a saber y conjeturar el intento del enemigo, los disignios, las estratagemas, las dificultades, el prevenir los daños que se temen; que todas estas cosas son acciones del entendimiento, en quien no tiene parte alguna el cuerpo. (I, 37, 450-451)

Es evidente cómo, a partir de todas las nociones trabajadas a lo largo de ambas intervenciones, don Quijote hace uso de la episteme que ha construido y condensa, en la forma de un argumento, todas las características que fue asignando al universo de los caballeros andantes y de las armas: el peligro, el otro siempre en términos de enemistad, la dificultad, los daños, el temor; todo ese cúmulo de nociones con connotaciones negativas forman parte ya del campo semántico de las armas y de los caballeros andantes. Y, en medio de esta enumeración de particularidades identitarias de ese *nosotros* elaborado por don Quijote, se insertan cualidades que, si bien funcionaban como principios identitarios de la entidad opuesta a la del yo, en un gesto de apropiación y reelaboración son asignadas al ecosistema semántico de lo propio: el saber y el entendimiento devienen, entonces, elementos fundamentales para la autoidentificación como caballero y hombre de armas.

En efecto, podría leerse esta apropiación de lexemas y nociones propias del universo otro en el uso del lexema *conjeturar*, en tanto la definición misma de esta palabra, a partir de una metáfora bélica, conjuga la dimensión epistémica con la de las armas:

Y porque el que va conjeturando, es como el que tira una, y otra saeta, hasta dar en el blanco, discurriendo por una y otra razón, viene a dar en la verdad, o en lo que tiene apariencia de ella. (Covarrubias, 1611, s. v. “conjetura”232)

## CONCLUSIÓN

Como se ha intentado desarrollar, la defensa del oficio caballeresco, que no es sino un hipónimo de aquel elemento constitutivo de la segunda dicotomía, a saber, las armas, no es tan solo una tentativa de autojustificación frente al intento de romper una pasividad propia de sectores nobles, sino –y fundamentalmente– una puesta en discurso de una grieta a la que subyace un distanciamiento ideológico y epistémico. En el primer caso, tenemos una reformulación del estatuto del cuerpo (lógica en un tiempo de viajes, conquistas, combates, encuentros con otredades desconocidas y cautiverios) cuya principal característica será la de estar expuesto a las inclemencias de todas las otredades imaginadas, esto es, frente a la naturaleza, a cuerpos y sociedades otras, a culturas desconocidas. Así, la experiencia no solo deviene en criterio de legitimación del discurso propio, sino también en demostración de valor y, por extensión, de acatamiento de los criterios éticos-morales de la época.

Sin embargo, en el marco de la dualidad propia de la concepción del hombre que subyacía a la cultura española del siglo XVII, también es lógico que parezca menester ampliar el estatuto de lo no corporal, lo que era, de hecho, trascendente: el espíritu. Así, la objetivación de la dicotomía va a permitir repensar la dualidad en términos de oficios, hecho que funcionará como herramienta para desplazar el problema del cuerpo y, con ello, plantear el problema –metafísico– de la *ousía*, del fin que toda entidad persigue, principio y justificación de su existencia.

Así, tal como Dios dio cuerpo y alma, don Quijote le da fuerza y entendimiento al hombre de guerra, le otorga la dualidad propia de los objetos que existen en la tierra. La coherencia es, en este caso, magistral: es evidente que don Quijote se autopercibe como el sujeto que viene a resucitar el oficio de la caballería andante; y ese “traer de nuevo a la vida” se opera a partir de esta doble dimensión, a saber, del dominio de lo material y del dominio de lo inmaterial.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de (2021) [1605;1615], *Don Quijote de la Mancha*, Argentina, Penguin Random House.
- Correas, Gonzalo (1924), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Real Academia Española.
- Covarrubias, Sebastián (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Juan de la Cuesta. Disponible en [http://books.google.com.ar/books?id=qKm8nzelynUC&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ar/books?id=qKm8nzelynUC&hl=es&source=gbs_navlinks_s)
- Real Academia Española (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*. En línea: <http://web.frl.es/DA.html>
- Rincón, Salazar Javier (1986), *El mundo social del "Quijote"*, Madrid, Gredos.
- Tieffemberg, Silvia (2019), *Pensar América desde sus colonias. Textos e imágenes de América colonial*, Argentina, Biblos.
- Trujillo, Diego de (1948) [1571], *Relación del descubrimiento del reyno del Perú*, Edición de Raúl Porras Barrenechea, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla.

# “DE PAJA Y DE HENO, EL VIENTRE LLENO”: DESAFÍOS DE CERVANTES AUTOR

VERÓNICA MARCELA ZALBA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

En 1615, nos encontramos con la esperada publicación de la segunda parte del *Quijote* después de diez años de la primera y con un Cervantes sorprendido por la difusión en 1614 de un volumen similar al suyo, atribuido a un “tal Avellaneda”. Sabemos que copiar o continuar la obra de otro escritor era frecuente en el Siglo de Oro, como menciona en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* (2000, 52).<sup>1</sup>

Si la primera parte del *Quijote* fue escrita como parodia de los textos de caballerías, aquí se encontrará ante un doble desafío con respecto a la construcción de la novela: continuar las aventuras de sus personajes en tono jocoso haciendo que ellos mismos analicen algunas aventuras;<sup>2</sup> pero también, diferenciarse del ejemplar apócrifo (Jeanmarie, 2004, 131 -140).

Narrar una historia o escribirla eran preocupaciones que había expuesto con anterioridad<sup>3</sup> y, por ello, será necesario analizar algunas cuestiones. Como explica Sancho Dobles (1992): “El personaje don Quijote, además, va corporalizando su novela de caballero andante, es decir, escribe con su cuerpo el discurso de su vida.” (23). Si la escritura es cuerpo, por extensión, el alimento que lo sustenta podría sugerir, metafóricamente, un vínculo con la composición literaria y, por eso, nos detendremos en algunos aspectos del refrán seleccionado.

## I - EL REFRÁN EN BOCA DE DON QUIJOTE

En el capítulo 2 de la segunda parte, un asombrado Sancho relata a su amo que sus aventuras eran ya conocidas:

---

1 En la dedicatoria al Conde de Lemos describe la prisa por “(...)quitar el hámagos y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe” (II, Dedicatoria, 622). Explica Rico que el hámagos es “una sustancia amarga que fabrican las abejas en las colmenas” (2001, 622, nota 2). Todas las citas del *Quijote* provienen de esta (Crítica, 2001).

2 Según Sancho Dobles (1992), “Don Quijote re-escribe para interpretar mientras también ‘escribe’ su propia versión de una novela de caballeros andantes” (1992, 22).

3 En *El Coloquio de los perros*, además de la escritura del alférez Campuzano y su inclusión en otra novela, así como la presencia de distintos narradores y lectores, vemos algunas de sus preocupaciones en el intercambio discursivo entre los perros (Cervantes, 2003, 319).

(...) lo de hasta aquí *son tortas y pan pintado*;<sup>4</sup> mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las calañas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una *meaja*,<sup>5</sup> que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que *andaba ya en libros la historia* de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*;<sup>6</sup> y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo *saber el historiador que las escribió*.

—Yo te aseguro, Sancho— dijo don Quijote—, que debe ser algún sabio encantador el autor de *nuestra historia*, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

—¡Y cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues, según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, que el autor de la *historia* se llama Cide Hamete *Berenjena*! (II, 2: 644-645, los destacados son nuestros)<sup>7</sup>

El escudero buscará a ese tercer interlocutor, quien aportará la *verdad* sobre lo que se escribe de ellos, mientras don Quijote promete: “*no comeré bocado que bien me sepa hasta ser informado de todo*” (II, 2, 645, destacado nuestro).

En el capítulo 3, es donde nos encontramos a un pensativo don Quijote que no “se podía persuadir a que tal *historia* hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto” (II, 3: 646, destacado nuestro), episodio que nos recuerda cuando, llevado por la curiosidad, interroga a Ginés de Pasamonte preguntándole por su autobiografía, relativa a eventos que *ya le han sucedido* (I, 22: 243, destacado nuestro).

Sorprendido, al descubrir que alguien más está haciendo circular sus aventuras,<sup>8</sup> medita sobre las causas e incluso, se le ocurre la posibilidad de que el autor fuese moro (II, 3, 646). Solo Sansón Carrasco podrá darle las certezas que necesita,<sup>9</sup> pues le confirma que puede reconocerlo gracias a Cide Hamete Benengeli y también *al curioso* que “tuvo cuidado de hacerlas *traducir*” del arábigo al vulgar castellano (II, 3, 647, destacado nuestro). Don Quijote, impaciente, procede a interrogarlo:

4 Cfr. Rico, nota 44: “Frase hecha que se usa para indicar que algún mal es pequeño comparado con otro” (*Quijote* II, 2, 644). También en nota 12 (*Quijote* I, 17, 178). Coincide en esta interpretación Terreros y Pando: “se dice de algo que no ofrece dificultad o cuesta menos trabajo de lo que se creía” (1788, 22). Podría ser una interpretación del contraste entre el esfuerzo de Avellaneda y el de Cervantes para escribir su obra, o una manera de decir que, a partir de aquí, se ofrecerán más dificultades o desafíos a los lectores por esta novedosa forma de escritura que nos propone. También, podría entenderse como una alusión antitética: el contraste entre los verdaderos y sabrosos panificados frente a los falsos (pintados) que no requieren esfuerzo pues no pueden comerse.

5 Confusión entre *meaja* (moneda) y *migaja*. Cfr. nota 46 (Rico, 2001, 645)

6 Para Sánchez Portero, es significativo el uso “del”, como indicativo de referencia del texto apócrifo (2008, 90-91)

7 Sobre el origen del apellido *Benengeli*. Cfr. nota 50 (Rico, 2001, 645).

8 Como explica Sánchez Portero: “En muchas ocasiones, Cervantes es premeditadamente ambiguo y, en este capítulo, a mi modo de ver, juega a confundir al lector al referirse a su *Quijote* ya publicado, al de Avellaneda o a los dos” (2008, 91-92).

9 Como explica Sancho Dobles, la publicación de la primera parte “le sirve al mismo personaje para reconocerse desde la palabra de los otros (...) Cuando a don Quijote se le presenta la oportunidad de leerse, de leer la segunda parte de sus aventuras, no es capaz de reconocerse en ese texto porque se trata de un Quijote falso” (1992, 24)

–Desa manera, ¿*verdad* es que hay *historia* mía, y que fue *moro y sabio* el que la compuso?  
 –*Es tan verdad*, señor –dijo Sansón–, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal *historia*: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no se ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga” (II, 3, 647-648)<sup>1011</sup>

Mientras entrelazan los conceptos de “*verdad*” e “*historia*”,<sup>12</sup> el joven responderá enfáticamente, citando los más conocidos lugares de impresión de la primera parte del texto cervantino.<sup>13</sup> Sancho Panza interviene corrigiendo ciertos términos que nunca ha escuchado decir a su señor (II, 3, 648) y señalando la *verdad* (II, 3, 649) y omisiones,<sup>14</sup> sus autores modelos habían sido Virgilio y Homero. Sansón Carrasco deja zanjada la cuestión distinguiendo la escritura del poeta y del historiador (II, 3, 649-650).<sup>15</sup> Estamos, así, frente a un debate presentado de manera original a partir del diálogo de sus personajes.<sup>16</sup>

Las novelas intercaladas son producto de un error del autor, que “ha mezclado el hideperro berzas con capachos”<sup>17</sup> (II, 3, 652), haciendo dudar otra vez a Quijote sobre la capacidad de quien la compuso y la recepción de los lectores, pues afirma indignado:

(...) *no ha sido sabio el autor de mi historia*, sino algún ignorante hablador, que ha tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: “Lo que saliere”. (II, 3, 652, destacado nuestro)<sup>18</sup>

10 El destacado es nuestro.

11 Explica Rico que “(...) la Primera contaba por lo menos con nueve ediciones, pero ninguna conocida de Barcelona antes de 1617, ni de Amberes antes de 1673. Oudin la había traducido al francés en 1614; Shelton al inglés, en 1612; sobre esta traducción había escrito y representado Shakespeare su *Cardenio*”. Cfr. nota 15 (Rico, 2001, 648). Para María Beatriz Durán, “(...) es a partir de la segunda década del siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, que la imprenta entra en auge comercial con políticas activas de la monarquía” (2016, 103)

12 En Barcelona, don Quijote se encuentra en la imprenta con el volumen falso (Cf. Sancho Dobles, 1992, 24).

13 Como afirma Morillo-Velarde Pérez: “(...) la obra de Cervantes se sitúa en un momento en que la cultura escrita, auspiciada por el desarrollo de la imprenta, empieza a abrirse paso en un contexto en que la mayoría de la gente solo podía tener acceso a ella por medio de la oralidad (...)” (2018, 20)

14 Cfr. *El Coloquio de los perros* cuando se refieren a las digresiones que demoran la narración de la historia (Cervantes 2003, 322- 333).

15 Confrontar con el episodio de Maese Pedro (II, 26, 846-848).

16 Responde a esos interrogantes cuando vuelve a encontrarse con una copia de la obra de Avellaneda: “(...) pero su *San Martín se le llegará como a cada puerco*” (II, 63, 1146, destacado nuestro). Sobre este refrán, Bizzarri lo ubica por primera vez en el *Seniloquium* (Nro. 336) y Santillana (*Refranes*, Nro 529). Explica que, cada 11 de noviembre, se sacrificaba un cerdo criado entre la ociosidad y el vicio, aunque “Cervantes lo parafrasea en boca de Quijote (...) Indica que a este libro también le llegará su hora” (2015, 531). También en *Pedro Urdemalas* (v. 737) citado parcialmente como “Vínole su San Martín” (1986, 290).

17 Según interpreta Bizzarri: “Sancho con esa frase proverbial indica que el autor debió mezclar cosas inconexas y desconectadas” al referirse a la presencia del *Curioso impertinente* (2015, 62). También documentada por Correas como “mezclar berzas con pencas”. Rico agrega: “(...) *hideperro* es un eufemismo por *hijo de puta*, aunque perro también era apelativo frecuente para designar a los musulmanes; *mezclar berzas con capachos* es una frase hecha que vale por ‘mezclar cosas heterogéneas, que no tienen que ver unas con otras’”. Cfr. nota 45 (Rico 2001, 652)

18 Frase proverbial que estudia Bizzarri: “(...) con ella no se indicaba la decisión de alguien de arribar a un fin propuesto, sino entregarse a sus propias limitaciones” (2015, 523-524). También en la carta de Teresa Panza (II, 52, 1059).

Esta última crítica al tipo de escritura descuidada con la que no se identifica parece dirigida a su rival.<sup>19</sup> Finalmente, resumen la discusión:

–A escribir de otra suerte– dijo don Quijote–, *no fuera escribir verdades, sino mentiras, y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa; y no sé yo lo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: “De paja y heno...” etcétera.*<sup>20</sup> (...) La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen *buñuelos* (II, 3, 653-654, destacado nuestro).

La analogía libro-buñuelo destaca la cantidad y la venta más que su calidad.<sup>21</sup> Con la ironía, en medio de un análisis de propia obra, alude a Avellaneda,<sup>22</sup> valiéndose del refranero popular, cuya expresión completa es “*de paja y heno, el vientre lleno*”.<sup>23</sup> Ambos, ingeridos sin distinción, calman el apetito, pero solo uno brinda provecho.<sup>24</sup> El bachiller asegura que las críticas se deben a que la obra está impresa y los lectores ahora están más atentos (II, 3, 654). De esta manera, pone el acento en las posibilidades que brinda el acceso al libro material, pero también, en las malas acciones de quienes son guiados por los celos que despiertan las obras ajenas y el renombre que estas proporcionan (cfr. sobre la envidia II, 8, 688). Como explica Morillo-Velarde Pérez (2018): “(...) dos libros que son los verdaderos desencadenantes de la acción de la segunda parte, y que, en el frenesí de paradojas y juegos especulares con que Cervantes obsequia a sus lectores, son un falso libro que se tiene como real y un libro real que se toma como falso” (28). Citar al rival e incluirlo en su propio texto les permitirá a los lectores compararlos. ¿Será este año bueno para su *Quijote* y podrá ser valorado como grano y no simple paja?<sup>25</sup> Es tal vez su profundo deseo, reflejado en ese pedido de Sansón Carrasco a los censuradores para que sean con autores e impresores “más misericordiosos y menos escri-

19 “Ambos muestran tensiones en una época de convivencia de modos diversos de reproducción, producción y recepción. Pero Cervantes, a través de procedimientos literarios, acusa a Avellaneda de no adecuarse a los tiempos y de tomar lo peor de ambos modos de producción (...)” (Durán, 2016, 106)

20 Cfr. Botta (2003, 27)

21 Se podría relacionar con la sentencia: “la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen” (Rico 2001, 621), que fue “inventada por Cervantes, con la que quiere evitar en el Prólogo del *Quijote* de 1615 hablar con detalle de su propia obra” (Bizzarri, 2015, 5)

22 “De paja o heno, el pancho o el vientre lleno”. Lo que importa es satisfacer el apetito, sea como quiere a falta de lo que apetece” (Sbarbi, 1922, 182).

23 Cfr. nota 55: “refrán con que se aludía a cosas de poca sustancia. DQ vuelve a referirse a las novelas interpoladas” (Rico 2001, 653). Bizzarri lo describe y explica esta mención “indicando que continúa” con el uso del etcétera y que debía ser conocido a pesar de la documentación tardía. Describe su presencia en boca de don Quijote como “más metafórica”, y podría indicar “la abundancia de material para hacer algo” (2015, 421). A esa interpretación le podríamos sumar una referencia con ironía a la obra de su rival, quien teniendo tantos temas para inspirarse, decide usar los personajes de otro.

24 Sansón parece volver a las críticas recibidas por la primera parte donde afirma que “–No hay libro tan malo –dijo el bachiller–, que no tenga algo bueno” (II, 3, 654). Esto está sugerido en su Prólogo a las *Novelas ejemplares* (2000, 51-52).

25 Encontramos que, en la época del autor, circulaba otro, también, muy conocido, aunque Cervantes no lo menciona. Es el que dice: “En año bueno, el grano es heno y en año malo, la paja es grano”. Cfr. Romo Herrero, refrán Nro. 278, pág. 162 (2007, 157-163). También recordemos la cita bíblica “Tiene en su mano la horquilla y limpiará su era: recogerá su trigo en el granero y quemará la paja en un fuego inextinguible” (Mateo 3, 12) o la parábola de la buena semilla y la cizaña (Mateo, 13, 37-39)

pulosos, sin atenerse a *los átomos de sol* clarísimo de la obra de que *murmuran*,<sup>26</sup> que si *aliquando bonus dormitat Homerus (...)*<sup>27</sup> (II, 3, 654)

## II - EL REFRÁN EN BOCA DE SANCHO

Luego del episodio del barco encantado, se encuentran con la cazadora, vestida de verde y ante las advertencias de don Quijote, Sancho le recuerda la exitosa experiencia que tuvo con su encomienda a Dulcinea y que “al buen pagador no le duelen prendas, y en casa llena, presto se guisa la cena:<sup>28</sup> quiero decir que a mí no hay que decirme ni advertirme de nada, que para todo tengo, y de todo se me alcanza un poco” (II, 30, 875, destacado nuestro).

Pero la dama ya estaba enterada de las identidades de ambos (II, 30, 876) y, nuevamente, como antes frente al bachiller Sansón Carrasco, aparece la mención de un texto conocido,<sup>29</sup> donde personajes literarios son tratados como de carne y hueso. La duquesa y su marido ya habían “leído la primera parte desta *historia*” y conociendo la locura del famoso caballero planearon divertirse (II, 30, 877, destacado nuestro). Llegados al castillo, la accidentada bajada del caballo inspira la descripción del escudero con epítetos como “bueno”, “gracioso y donairoso”, al que Quijote agregará el de “hablador” (II, 30, 879). La respuesta divertida no se deja esperar: “-Tanto que mejor –dijo el duque–; porque *muchas gracias no se pueden decir con pocas palabras*” (II, 30, 879, destacado nuestro).<sup>30</sup>

En la cena, cuando Sancho ofrece *narrar un cuento*, y asegura que lo que dirá a continuación es *verdad*, Quijote aconseja apartarlo de allí, pero la duquesa lo impide, deseosa de escuchar al “discreto” Sancho y el cuento es narrado.<sup>31</sup> Ausente al fin el escudero de la mesa a causa de la broma preparada por la servidumbre, el caballero retoma la voz para relatar el encantamiento de su dama. Durante todo el episodio, como en el caso anterior, las referencias a la obra de Avellaneda aparecen haciendo dudar sobre cuál había sido el texto que los duques habían leído en realidad.<sup>32</sup> Irrumpe Sancho en la escena, perseguido por los criados. Rescatado por

26 Recordemos lo que expone en *El Coloquio de los perros* sobre la murmuración (2003, 314-315) y las citas en latín (2003, 318-319; 322)

27 “La cita latina pertenece a Horacio, en su *Ars poética*” (Bizzarri, 2015, 280). Se interpreta como que incluso un gran autor como Homero tiene sus fallas. Rico la traduce como “alguna vez dormita el bueno de Homero; el adagio es una transformación *ad usum studentium* del verso 359 de la *Epístola a los Pisones* de Horacio” cfr. nota 64 (Rico 2001, 654). Tiene sentido si volvemos al discurso de Quijote cuando lo mencionaba junto a Virgilio. Sansón Carrasco parece retomar la idea para ejemplificar que aun los mejores pueden cometer algún error y que por ello no merecen ser castigados con dureza.

28 Aparece en boca de Sancho provocando una advertencia de su amo (*Quijote* II, 43, 975) y, según Bizzarri, “el refrán da a entender que donde hay abundancia de bienes y hacienda, con facilidad se sale de cualquier empeño y lance por apretado que sea” (2015, 96)

29 Cfr. Romero Muñoz, cuando se refiere a “interpolaciones de autor” (2006, 104). Podríamos pensar que, tal vez, eran provocadas por enmiendas a su propia escritura para responder al texto de su rival.

30 Ligado a este fragmento, el duque y el narrador realizan comentarios asociados al acto de la nutrición como “se le dará recado *a pedir de boca*” o “razonamientos *gustosos* a todos” (II, 31, 882, destacado nuestro).

31 El cuento es narrado con muchas dilaciones y pausas que disgustan al religioso que los acompañaba hasta que “cayó en la cuenta de que aquel debía ser don Quijote de la Mancha, cuya *historia* leía el duque de ordinario, y él se lo había reprehendido muchas veces, diciéndole que *era disparate leer tales dispartes(...)*” (II, 31, 888, destacado nuestro).

32 Según Romero Muñoz: “(...) varios pasajes de los capítulos 30-33 de 1615 que, por sí solos, parecen

la duquesa, es invitado a la hora de la siesta, para continuar la plática. Por el “gusto que tenía de oírle” (II, 33, 904), la duquesa lo hace sentar y le pide le disipe las inquietudes respecto a “la historia que del gran don Quijote anda ya impresa” (II, 33, 904). Frente a sus preguntas, que sí, vemos corresponden a la edición de 1605, Sancho le explica la locura de su amo, la respuesta de la carta de Dulcinea y alguna otra sucedida “habrá seis o ocho días, que *aún no está en historia*” (II, 33, 905, destacado nuestro). Ahora, la duquesa y sus acompañantes tienen la versión *verdadera* de los eventos y son bien recibidos por ella.<sup>33</sup> El escudero afirma:

(...) *he comido de su pan*,<sup>34</sup> quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, *yo soy fiel*,<sup>35</sup> y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón. Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia, que maguera tonto, se me entendiend aquel refrán de “por su mal le nacieron alas a la hormiga”;<sup>36</sup> y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo que no Sancho gobernador. *Tan buen pan hacen aquí como en Francia*,<sup>37</sup> y de noche todos los gatos son pardos, y asaz de *desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado*; y *no hay estómago que sea un palmo mayor que otro, el cual se puede llenar, como suele decirse, de paja y de heno*; y las avecitas del campo tienen a Dios como su *proveedor y despensero* (...) Y torno a decir que si vuestra señoría no me quisiere dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto; y yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que de *entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba* para ser rey de España... (II, 33, 906-907, destacados nuestros)

Nuestro refrán aparece en una *serie o enhebrado* con otros,<sup>38</sup> muchos de los cuales pertenecen al campo semántico del alimento (especialmente, el pan, cuyo origen es el valioso grano de trigo). Puestos en conjunto, la respuesta de Sancho respalda su decisión de acompañar a don Quijote hasta el final, porque es lo correcto. El refrán “De paja y heno” aparece dejando

---

indicar la ‘falta de necesidad’ de que los duques y hasta algunos miembros de su servidumbre hayan leído - o asistido a lecturas- de 1605 e, imbricados con ellos, otros por este o aquel motivo más problemáticos” (2006, 113). Podría ser que algunas de esas referencias sean a la obra de Avellaneda y por eso genere confusión.

33 Cfr. nota 23, sobre la curiosidad de la duquesa y su impaciencia cuando Sancho recibe las cartas de su esposa: “*No se le cocía el pan* como suele decirse, a la duquesa, hasta leer su carta” (II, 52, 1057, destacado nuestro).

34 El término *pan* se repite en otros refranes como “a quien cuece y amasa, no le hurtes hogaza”, expresado por Sancho (*Quijote* II, 33, 908). Según Bizzarri (2015) el refrán (...) explica el tiento con el que se debe proceder, tratando con alguno en su particular oficio o ministerio. Sancho lo utiliza en su diálogo con la Duquesa sobre la forma en que gobernará su ínsula. El escudero quiere decir que él sabrá cómo gobernar bien” (111). La presencia de tantas referencias al pan y en forma metonímica al grano de trigo del que surge que sí es un alimento nutritivo, resalta la antítesis con el refrán de nuestro análisis.

35 La fidelidad también se describe como “comer buenas migas” con alguien (Bizzarri, 2015, 116). Aparece en boca de Sancho cuando encuentran en la venta otros lectores del texto de Avellaneda: “Que me maten señores, si el autor deste libro que vuestras mercedes tienen no quiere que *no comamos buenas migas juntos*” (*Quijote* II, 59, 1114, destacado nuestro)

36 Cfr. Bizzarri (2015, 284) “así los que se desviven con el caudal, u honor adquirido se quieren elevar de modo que perecen”. Registra otra variante “Dios dio alas a la hormiga, para morir más aína”

37 Cfr. Bizzarri (2015, 433). Aparece en *Persiles*, en boca del cautivo (III, 10, 533). Sbarbi lo relaciona con el hombre que estando en cualquier lugar también es cuidado por la Divina Providencia (1922, 197). También nos recuerda a Mateo 6, 24-26.

38 La definición indica que está formado por “una seguidilla de refranes con un hilo (ya sea formal, ya sea doctrinal) vertebrador” (Bizzarri, 2004, 45).

que el lector, o quien lo escucha, le otorgue sentido.<sup>39</sup> Cervantes lo repite esta vez en el discurso del escudero, aprovechando la siesta de su amo y la meseta que se hace en la narración principal, lo que otorga una pausa en la secuencia de aventuras. Un Sancho diferente al de la primera parte, con más protagonismo y que incluso se permite contarle a la duquesa hechos que no encontrará en la lectura. Cervantes tampoco es el mismo, aunque responde con firmeza y la misma certeza: así como Sancho es fiel a su amo, él lo será a sí mismo y su escritura. El texto no debe servir solo para complacer a los lectores o entretenerlos. Como afirma Morillo-Velarde Pérez (2018):

Cervantes, a través de sus múltiples locutores interpuestos, se sitúa en un plano diferente: el que vincula la literatura, es decir lo escrito, verdadero o falso, real o ficticio con tal de que sea gustoso, que produzca determinados efectos en quien los percibe, sea del modo que sea, con la vida (29)

### III - CONCLUSIONES

Dos parejas interactúan en forma dialéctica en dos momentos clave de la obra, combinados simétricamente en dos episodios que nos resultan similares y hasta numéricamente reiterativos (el 3 y el 33), donde es posible entender la complejidad de sus ideas a partir de la inserción parcial de un pequeño refrán. Cervantes se vale de él para representar sus convicciones como autor a quien lo quiera leer u oír. La publicación del texto de Avellaneda le brinda la ocasión de redoblar la apuesta y contestar a quienes critican su obra,<sup>40</sup> a partir de una narrativa novedosa, en cuya trama los personajes mismos debaten sobre su construcción. Esto corresponde a una manera de concebir la literatura que lo distancia de su rival. Tal vez, algunos puedan quedar satisfechos con “la paja y el heno”, pero quien sepa distinguirlos de lo verdaderamente valioso, quien tenga realmente la sabiduría y sepa leer la verdad de esta historia, valorará su reflexión constante sobre el mismo proceso de escritura y, aunque fuera realizada en un contexto irónico o paródico, cosechará los verdaderos frutos de la siembra. Por supuesto, la disputa entre Cervantes y Avellaneda parece no tener fin y podríamos explayarnos mucho más, pero... eso es harina de otro costal.

### BIBLIOGRAFÍA

Avellaneda, Alonso Fernández de (2014), *El Quijote apócrifo*, ed. E. Suárez Figaredo, en *Lemir*, 18, disponible en: [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/06\\_Quijote\\_Avellaneda\\_Figaredo.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf).

39 Según Bizzarri (2015), esta segunda mención es más literal que en boca de don Quijote, a la que calificaba de metafórica (421), evidentemente, asociado al tema de los alimentos por el contexto y refranes que lo rodean, de los cuales predomina el pan, producido gracias a la harina de trigo nacido del nutritivo grano. También hay una modificación al término *vientre* original del refrán por “estómago” asociado más a los humanos que a las bestias.

40 Cervantes se permite incluso un último guiño a sus lectores, cuando cita en su testamento: “(...) si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las bazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos” (II, 74, 1220-1221)

- Bizzarri, Hugo Oscar (2004), *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Bizzarri, Hugo Oscar (2015), *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Botta, Patrizia (2003), "Sobre el uso del etcétera en *La Celestina*", *Celestinesca*, 27, 25-34.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1986), *El rufián dichoso. Pedro Urdemalas*, ed. J. Talens y N. Spadachini, Madrid, Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1992), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avall-Arce, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1992). *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avall-Arce, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2000), *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid, tomo I.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003), *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, tomo II.
- Coll y Vehí, José (1874), *Los refranes del Quijote*, Barcelona, Imprenta del diario de Barcelona.
- Combet, Louis (1997), "La fonction occulte des proverbes dans le *Don Quichotte*", *Paremia*, 6, 173-178.
- Durán, María Beatriz (2016), "Imprenta en el *Quijote* de 1615: modos de escribir, modos de leer, modos de pensar", en *Don Quijote en Azul 8. Actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015*, ed. J. D'Onofrio y C. Gerber, Tandil, UNICEN, 103-108.
- Étienvre, Jean-Pierre (2016), "La elusión del apócrifo en la segunda parte del *Quijote*: final del juego", *Criticón*, 127, 93-103.
- Morillo-Velarde Pérez, Ramón (2018), "La escritur-oralidad del *Quijote*", *Anales Cervantinos* 50, 11-32.
- Terreros y Pando, Esteban de (1788), *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, tomo III.
- Jeanmaire, Federico (2004), *Una lectura del Quijote*, Buenos Aires, Seix-Barral.
- Romero Muñoz, Carlos (2006), "Cervantes/ Avellaneda/ Cervantes (*Quijote* II, 30-33)", en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. A. Parodi, J.D.Vila y J.. D'Onofrio, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 103-133.
- Romo Herrero, Lidia (2007), "Refranes recopilados en Tresjuncos (Cuenca)", *Paremia*, 16, 156-163.
- Sancho Dobles, Leonardo (1992), "Don Quijote: ejecutar un acto o la escritura de una interpretación", *Revista de Filología y Lingüística*, XVIII (I), 19-29.
- Sánchez Portero, Antonio (2008), "Sansón Carrasco: un personaje clave en el *Quijote* de 1615. ¿Representa en él Cervantes a Avellaneda?", *Anales Cervantinos*, XL, 89-106.
- Sbarbi, J. (1922), *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, tomo I y II.

- Viñao, Antonio (2004), “Oralidad y escritura en el *Quijote*: ¿Oposición o interacción?”, *Revista de Educación* (número extraordinario), Universidad de Murcia, 27-47.
- Zalba, Verónica Marcela (2016), “A la ocasión la pintan calva: presencia y significado del refrán en el *Persiles* de Cervantes”, *Don Quijote en Azul 8. Actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015*, ed. J. D’Onofrio y C. Gerber, Tandil, UNICEN, 211-217.



# INTERTEXTUALIDADES

---



## SEMIPLENARIAS

---



# LA CONSAGRACIÓN DE LA ESPERANZA AMERICANA: RUBÉN DARÍO Y DON QUIJOTE EN *LOA AL INMORTAL*: *EN EL CENTENARIO DE LA MUERTE DE RUBÉN DARÍO*

JORGE CHEN SHAM

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

ACADEMIA NICARAGÜENSE DE LA LENGUA

ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

En la Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina), aparece, durante el año 2015, la obra dramática *Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío*, firmada por una de las dramaturgas y escritoras más prolíficas actualmente de Nicaragua, Gloria Elena Espinoza de Tercero (1948). Viene acompañada de un breve prólogo de Jorge Dubatti, gran especialista argentino del teatro argentino y latinoamericano, además de una *Introducción* de Isidro Rodríguez Silva, el más destacado profesor de teatro en Nicaragua, y de un *Estudio preliminar* de Wilfried Floeck (otro gran especialista alemán del teatro en lengua española), lo cual habla del espaldarazo que la obra posee. Todos ellos plantean las capacidades técnicas del tejido dramático. Así, Rodríguez señala esa reunión de contrarios, muy cervantina por cierto, “mediante la fusión de la realidad y fantasía, vida y ensueño, loa y epifanía” (2015, 19), los cuales le permiten a la dramaturga esa renovación metateatral, que aúna la imaginación desbordante y la ilusión en la escena nicaragüense, mientras que Floeck hace hincapié en la revolución modernista que desata en Espinoza de Tercero una interpretación intercultural: “La obra termina –para probar su mensaje– en la recitación de los famosos versos del poema *Salutación del optimista*, que son un himno al hibridismo y a la unión de las razas y las culturas americana y europea en un nuevo ideal cosmopolita” (2015, 28).

La obra intersecta la tradición del teatro de ensueño de raigambre simbolista de finales del siglo XIX con las tradiciones autóctonas de máscaras y bailes populares, con el fin de que sirva de coro a ese conflicto en el que la Muerte viene a problematizar la fama y el valor de las obras del Darío hacia su *inmortalidad* bien merecida. En su ayuda benéfica y de *alma gemela*, viene don Quijote a estimularlo y a socorrerlo en esta nueva justa y juicio poético, en la que tanto el poeta como el soldado se alían y se reconocen mutuamente. A la luz de lo anterior, la presencia de don Quijote no es un elemento menor, este lo acompaña desde el principio de la obra para que la exaltación final sea una “Marcha triunfal” (tal y como canta el gran poema de *Cantos de vida y esperanza de 1905*), que enarbole esa consagración del poeta universal en

lengua castellana bajo la espada del caballero andante. Poeta y soldado se codean y se ensalzan mutuamente en Gloria Elena Espinoza de Tercero, con unas resonancias del *Discurso de las armas y las letras*. La *Loa al Inmortal*<sup>1</sup> terminará siendo el auspicio de una consagración apoteósica de la unión espiritual hispánica.

Por esta razón, la reivindicación de la figura de Rubén Darío, el “Inmortal” según esa calificación con el epíteto adjudicado por su fama póstuma, tiene su impronta en la revisión que hace la escritora nicaragüense desde este lado del Atlántico, del significado de don Quijote y su periplo caballeresco. Se nutre de una determinada posición sobre este personaje, quien sale a la defensa del “triste” Inmortal a quien la Muerte viene a someter a un nuevo juicio literario ante sus colegas escritores. Se desata una polémica que pone sobre la palestra poética la vida y la obra de Rubén Darío y se ponderan los progresos de la humanidad y el hermanamiento de los pueblos siguiendo esa apelación hacia un “ideal americano” como el que se encuentra en *Cantos de vida y esperanza*. La intervención de don Quijote es clave no solo en la presentación del conflicto, sino también en su viraje en favor de la defensa del Inmortal y el repudio definitivo al reinado de la Muerte.

#### UN NUEVO JUICIO DE INMORTALIDAD, DON QUIJOTE PRESTA SU ESPADA AL POETA

Una nueva “Danza de la Muerte” se dibuja aquí como el motor dramático de la *Loa al inmortal*, para que las adaptaciones y las recreaciones del texto cervantino por excelencia deban enmarcarse dentro de esa propuesta que establece María Stoopen sobre la recepción cervantina. Ella plantea con pertinencia que, en el caso de Miguel de Cervantes, estamos ante un caso de un “generador de ficcionalidad” (Stoopen, 2013, 7); retoma un planteamiento de Michel Foucault sobre aquellos pensadores que estimulan y producen discursos que replantean analogías, réplicas, diálogos, respuestas y controversias. De esta manera, sobre todo, las trazas, las huellas en tanto procedimientos a nivel micro o las versiones y las adaptaciones del *Quijote* a un nivel macro, todas ellas entrarían dentro de una dinámica de identificación de fenómenos de producción que subrayan la valoración dialógica, siempre estimulante y compleja, en las que entra la intertextualidad en cuanto trabajan con un patrimonio cultural compartido. Al mismo tiempo, estos fenómenos se sostienen sobre procedimientos de deconstrucción / codificación que dependen del trabajo por parte del lector, que puede establecer tales relaciones de identificación y de engarce entre un texto y otros que le han precedido diacrónicamente o sincrónicamente (Riffaterre, 1980, 4).

Para que esto ocurra y se desplieguen estos estímulos, propios de la capacidad receptiva de un texto, el conocimiento del mundo y del libro que posee el lector debe potencializarse y este es del orden del reconocimiento, por un lado y, por otro, de un trabajo energético que implica la competencia del lector. Son necesarios no solo para que se active la complejidad significativa de un texto, sino para que sean también perceptibles y se desencadene ese grosor o densidad de sentido que resulta siempre del entrecruzamiento de acciones y de reacciones (Peytard, 1983, 34).

Queda claro, en este ámbito de la intertextualidad, que la *Loa al Inmortal* es una recreación del texto cervantino y está en las marcas y el código genético de la obra el hecho de generar respuestas y acciones por parte de quien lee el libro y quiera emular la caballería andante.

1 El título se simplificará de esta manera de ahora en adelante.

Nada más pensemos en dos personajes que, con donaire, socarronería, perspicacia y siempre cruzando esas fronteras de la ficción y de la realidad, performan y actúan el mundo de la caballería con voluntad de colaboración. Dorotea lo asume en el capítulo 29 de la primera parte al advertir ella misma “que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuera menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones” (I, 29, 291).<sup>2</sup> Pero otro tipo de colaboración, esta vez en la defensa activa y locuaz de quien, muy pronto, querrá también emular la caballería, vendrá de la boca de Sansón Carrasco, cuando en el capítulo 3 de la segunda parte, enfáticamente, le responde a los temores don Quijote acerca de la recepción de la obra: “Eso no –respondió Sansón–, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran” (II, 3, 572). Entusiastas y receptivos son en general los personajes de la obra, de tal modo que el estímulo mismo del acto de leer / interpretar el *Quijote* sea desencadenar réplicas y diálogos con el texto cervantino en tanto procedimiento generador en cualquier lector / actor.

Estrictamente, la *Loa al Inmortal* es una recreación del texto cervantino y de su personaje por excelencia. En la *Dramatis personae* se anuncia de esta manera a don Quijote: “Dispuesto a combatir por el Inmortal, aunque sea con la Muerte, a quien se enfrenta con hidalguía y resolución, firme y consciente de su papel de caballero andante. Ante la derrota se levanta para enfrentar de nuevo al enemigo” (2015, 35). Su caracterización no solo corresponde a su imagen clásica, sino que programa el desarrollo de la acción dramática con su enfrentamiento con la Muerte. Por su parte, sobre la Muerte, su retrato se nutre de todos sus atributos tradicionales, mientras que su etopeya la presenta como una figura que atemoriza y produce temor; veamos: “Burlesca. Iracunda. Agresiva. Cínica. Va vestida con lycra de esqueleto. El rostro pintado de horribles facciones, también esqueléticas. Lleva amplia capa negra estilo vampiro. Usa enorme guadaña” (2015, 37)

Espinoza de Tercero contrasta y opone desde un inicio de la *Loa al Inmortal*, a don Quijote contra la Muerte, eso es claro en la distribución de los personajes, pero la relevancia del caballero andante se asegura desde el “Exordio” o prólogo, cuando, ante el Arcángel San Miguel, se encomienda bajo su protección y le suplica de la siguiente manera: “Prosternado ante tu presencia oso pedirte que lleves mi plegaria al Dios Padre Todopoderoso y Eterno. (...) Os prometo, en este trance que me encuentre, ayudar a quien necesite de mi corazón, de mi fuerza y de mi espíritu, aquí o acullá” (2015, 41). La promesa y el juramento desencadenan la acción dramática, solicita continuar su trayectoria como caballero andante, al socorrer a los desvalidos y al impartir justicia por el mundo e, inmediatamente, el Arcángel le responde: “Levantaos caballero andante. Tu oración ha sido escuchada por el Altísimo y pesada en su justa medida en la balanza de todos los tiempos” (2015, 42). Estas palabras desencadenan la obra de teatro, de tal forma que no solo estamos ante una nueva continuación de las aventuras de don Quijote, sino también la divinidad le otorgará una vez más la oportunidad de ponerse a prueba. En este contexto, la utilización del verbo *pesar* no es inocente, porque implica poner “en su justa medida en la balanza” la fama póstuma que tanto el soldado como el poeta acarrearán.

2 Las citas del *Quijote* corresponden a la edición de Rico 2005.

Así, el resto del “Exordio” desconcierta, pues la situación inicial en su decorado y en su música presenta un coro heterogéneo y muy abigarrado, dentro de un desfile triunfal que componen el Arcángel San Miguel, cuatro ángeles, el dios Pan, una Hada, un Cisne, una Garza y don Quijote, quienes preceden al Inmortal personificado en un Pájaro Azul, cuya primera evocación recuerda ese símbolo del teatro de fantasía y de ensueño en clara referencia a Maurice Maeterlinck y al simbolismo europeo;<sup>3</sup> pero que alude explícitamente, en tanto sinécdoque, a la obra por excelencia de Darío. Ahora bien, don Quijote nos proporciona la clave de lo que estará en juego, cuando se pregunta al final del “Exordio”: “¿Será que podrá volver a vivir la tragedia humana?”, mientras el Cisne le responde con gran acierto: “Sí. Está presente en el espíritu de los poetas. (*Bailotea*)” (2015, 46).<sup>4</sup> La dicotomía mortalidad / inmortalidad surge aquí para desplegar esa oposición entre el sufrimiento de la condición humana y la fama póstuma. Y por esa razón, la Muerte irrumpe en el *Cuadro 1*, cuando en esa confrontación entre la alegría y la tristeza del dolor, el “*Fortuna Imperatrix Mundi*”<sup>5</sup> de Carl Orff despliega, desde el inicio del *Cuadro 1*, ese dramatismo y el efecto de crescendo que las voces y la música arrastran en los cambios de la Fortuna y el movimiento de la luna. Así, todos los personajes se centran sobre una figura desconocida que yace estática sobre un “canapé”, allí, está Rubén Darío, para que, más tarde, la didascalia subraye que el mueble es “funerario” (2015, 51); don Quijote, inmediatamente, hace referencia a este ambiente lóbrego y funesto del mueble-sarcófago de la siguiente manera: “Por arrogante que me veáis, porque no ha muchas veces la enfrenté, la Muerte es de la Vida la inseparable compañera” (2015, 51).

Desde nuestro punto de vista, no alude a ningún episodio en específico, sin embargo, para al lector del *Quijote*, no puede dejar de evocarnos, si se trata de enfrentarnos a la Muerte, el episodio de las Cortes de la Muerte (capítulo 11 de la segunda parte), en donde, después de que quien lleva la voz cantante de la compañía se presenta, don Quijote da marcha atrás en su enfrentamiento y dice escarmentando un poco: “y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño” (II, 11, 627). Pues, justamente, eso es lo que sucederá en la obra de Espinoza de Tercero, *las apariencias* de la existencia humana harán que Rubén Darío se enfrente a un juicio literario, mientras que pondrá alternativamente el conflicto en el *desengaño* al que someterán al poeta nicaragüense los avatares del tiempo.

Ahora bien, en Espinoza de Tercero, la discusión de los personajes entre ellos (Pan, Garza y don Quijote) se establece en torno a la condición de la Muerte en tanto compañera que no abandona al ser humano, precisamente, en un contexto en donde la aparición del Inmortal, Rubén Darío, planteará las aspiraciones humanas en términos de “ser carne, celeste” (2015, 51). Espinoza de Tercero remite al verso 1 del poema XVII de la sección “Otros Poemas” de *Cantos de vida y esperanza* (1905), cuando Rubén Darío advierte la equivalencia entre la mujer carnal y la celestial.<sup>6</sup> No es casual esta aspiración de la condición mortal hacia la trascenden-

3 Recordemos que *El pájaro azul* es del año 1906 y no hay propiamente ninguna referencia textual al texto del norteamericano, salvo que Espinoza de Tercero introduce un ambiente de fantasía y de hadas, en el que este símbolo funciona como ideal de la felicidad.

4 Si no hay indicación alguna, las cursivas son del texto.

5 Canta el coro “O Fortuna/ velut Luna/ statu variabilis,/ semper crescis;/ vita detestabilis/ nunc obdurat/ et tunc curat/ ludo mentis aciem,/ egestatem/ potestatem/ dissolvit ut glaciem”. Ese coro del “*Fortuna Imperatrix Mundi*” resuena con su dramatismo para imponer la mudanza de Fortuna del héroe espinoziano.

6 La referencia completa es la siguiente: “¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla/ dijo Hugo ; ambrosia más bien, ¡oh maravilla!” (vv. 1-2) del poema “XVII” (Darío, 2008, 528).

cia, porque remite a, según Garza, el “alma” en su peregrinaje hacia la divinidad y que, más bien acota el propio don Quijote así: “Y por cierto, que temblando de deseo y fiebre santa [va el alma]” (2015, 53), mientras que el Coro celebra y entona que “¡La mejor musa es la de carne y hueso” (2015, 54).<sup>7</sup> Con este coro y estos personajes que cantan y lo acuerpan, Rubén Darío se enfrenta a los fantasmas de sus amores pasados y se focalizan en Rosario Emelina Murillo. Rubén Darío titubea y se desencadena la melancolía que lo hace cuestionarse a sí mismo de la siguiente manera: “¿Quiere decir que he vuelto para mirar mi desgraciada vida, otra vez?” (2015, 57). Inmediatamente, le responden la Mariposa, el Arcángel y el Cisne, insuflándole ánimos y este último lo increpa: “Has trascendido. ¿No te das cuenta?” (2015, 58), recordatorio vehemente de su trayectoria como poeta y la fama de la que goza ya en vida. La coreografía de todos los presentes se enfatiza con la presentación de un “baile de salsa” (2015, 58) y que se desplaza a “La comparsita” (2015, 59), cuando los presentes le recuerdan su periplo argentino, mientras los compases de tango y la pareja que lo pone en escena se difumina en una “niebla azul” (2015, 59). La rapidez de los cambios y movimientos subrayan esa mezcla de ritmos latinoamericanos y clásicos, porque la niebla da paso al Cisne con el elogio de su seminal libro “Azul (...) color de ensueño, color del arte, color helénico y homérico, color oceánico y fundamental, color de misterio que desde Chile iluminó al mundo” (2015, 59). Otra vez más, en esa fusión artística, la música y la danza se apoderan de la escena con el *Lago de los cisnes* de Pyotr Ilyich Tchaikovski que debe sonar de fondo, cuando el Cisne danza y danza.<sup>8</sup> Sublime y vaporosa es esta aleación de ensueño entre la Poesía y las Artes en un espectáculo integrador como exultante de la Belleza total y absoluta y don Quijote lo celebra: “¡Pardiez, señor!, que nada es derivado, todo es primigenio. Que esta realidad es poesía (...) Ilusión de un instante” (2015, 61). Pero, la Muerte aparece y el escenario se oscurece con música fúnebre. El contraste es sorprendente y el primero en reaccionar es don Quijote. Según la didascalía, quiere arremeter contra ella y la increpa de la siguiente manera:

D. QUIJOTE

¿Por qué osas entrar de manera violenta en un recinto donde nos deleitábamos con el baile del cisne y defendíamos la armonía? ¡Os reto, maligna estampa nauseabunda! ¡En guardia, que mi espada está desenvainada!

LA MUERTE

Sólo eso me faltaba, que un loco viniera a recibirme. ¿Dónde está tu sepulcro? ¿Cuándo te lleve?

D. QUIJOTE

Mi sepulcro es el mismo que ves allá. (Señala el canapé del Inmortal). Yo soy quien soy porque te reto. Y no se hable más, poneos en guardia que si he enfrentado gigantes, ¡vive Dios que me enfrente a vos! (*Con su espada alzada sigue en guardia*). (2015, 63)

Un primer enfrentamiento o agón en términos clásicos se lleva a cabo para que quede bien claro las fuerzas que se enfrentan, el reto de don Quijote de entrar en pendencia claramente establece el vínculo, el socorro al desvalido y la soberbia o la impertinencia de quien se muestra con osadía, motor de las aventuras de la novela. Pero, la referencia a la aventura de los molinos de viento del capítulo 8 de la primera parte forma parte de este engranaje en las

7 Indica la didascalía que debe sonar de fondo el “Nocturno, en mi bemol mayor, Op. 9, n.2, de Chopin” (2015, 54).

8 Desde mi punto de vista, el fragmento que acompañaría magníficamente, porque Gloria Espinoza de Tercero no lo precisa, sería del “Act. II, no. 13, “Danses de cygnes”.

actuaciones del caballero andante que lo caracterizan en forma etopéyica. Lo que sorprende aquí, por el contrario, es la alusión al artículo de Miguel de Unamuno, *El sepulcro de don Quijote*, el cual agregó el escritor como prólogo a la segunda edición de su *Vida de don Quijote y Sancho* de 1914. El recordatorio de la primacía del heroísmo quijotesco y la dura sentencia contra la muerte se desarrolla aquí no solo para atestiguar esa superación que tanto él como el Inmortal han experimentado, sino el atrevimiento de ambos, el caballero andante y el poeta, a levantar la mano en contra de ella, con el fin de no dejarse amilanar en contra de la gran *Imperatrix mundi*, la Muerte. Además, si vamos al artículo de Unamuno, encontraremos las razones de tal necesidad de no postrarse y de aspirar a un estadio superior, a lo que Unamuno llama “futuro” y no “presente” en la existencia:

Pero ¿existen? ¿Existen en verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdad, sufrirían de existir y no se contentarían con ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio, sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito. Y este sufrimiento, esta pasión, que no es sino la pasión de Dios en nosotros, nuestra temporalidad, este divino sufrimiento les haría romper todos esos meneguados eslabones lógicos con que tratan de atar sus meneguados recuerdos a sus meneguadas esperanzas, la ilusión de su pasado a la ilusión de su porvenir. (Unamuno, 1990, 141)

Unamuno plantea con gran acierto esa sed y necesidad de existir hacia futuro que tienen los grandes héroes, su valor lo plantea como una *pasión* que intenta y se decanta por superar la *temporalidad* humana, es decir, la contingencia temporal y la Muerte, ante esa carencia humana, frente a “lo eterno y lo infinito”.

#### LA “DANZA DE LA MUERTE” Y EL JUICIO POÉTICO A RUBÉN DARÍO

En la *Loa al Inmortal*, la introducción de la Muerte, quien viene, hace callar la fiesta de danza, de música y de poesía, trae la zozobra y despierta los sentimientos de amenaza de quienes disfrutan la vida y el arte. Su introducción plantea esa amargura que nos recuerda como *memento mori* las preocupaciones vitales y humanas. Con la irrupción de don Quijote, que advierte a la Muerte su presencia en tanto caballero andante, el desplazamiento de la *Loa al Inmortal* hacia el terreno de la *Danza de la Muerte* se asegura, para que Espinoza de Tercero conduzca los planteamientos unamunianos sobre el heroísmo y la sed de acción del ser humano al terreno propio de la labor del poeta y su música celestial, eso es cierto. Sin embargo, lo subraya también con don Quijote, cuando, a partir de aquí, él se convierte en valedor y paladín de Rubén Darío. Altanera y socarrona, la Muerte los conmina al silencio y a detener toda actividad en el plano de lo festivo. Don Quijote no se deja amilanar y le responde, mientras que ella les espeta a la cara:

Ahora les ordeno que bailen para mí... seres ridículos. El Quijote blandiendo su espada, jajaja, osa enfrentarme, jajaja. ¡Bailen para mí! Les ordeno que sigan ese carnaval pero ¡para mí!, ¡para mí!, ¡para mí! Quiero gozar de su comedia. Y quiero gozar aún más, con el Inmortal. Jajaja... Inmortal. ¡Qué ridículo! Y más ridículo el Quijote. (2015, 65)

De nuevo, se despliega otra referencia intertextual con la orden “bailen para mí”, porque la Muerte ordena a los presentes retomar esa tradición de la *Danza de la Muerte* medieval, quien se dirige a todos los mortales de la siguiente manera: “A la danza mortal venid los nacidos/ que en el mundo soes, de cualquiera estado:/ el que non quisiere a fuerza e amidos/ fazerle he

venir muy toste parado” (Anónimo, 1968, 106).<sup>9</sup> La muerte viene a juzgar y a condenar a los seres humanos porque prevarican, se aprovechan para lucrar y viven de las apariencias en esta sátira medieval sobre los estados y el poder. En la versión de Espinoza de Tercero, los juicios de condena de la Muerte sí se esbozan, como también aparecen en otra farsa de la familia burguesa en donde la Muerte viene a juzgar su modo de vida; se trata de *Chinфонía burguesa* (1931). En el siglo pasado, Gloria Elena Espinoza de Tercero perteneció al Teatro Universitario de León y representaron, a finales de los 60 y principios de los 70, esta nueva versión de la *Danza de la Muerte* que firmaron juntos Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho con el título de *Chinфонía Burguesa* (1931).<sup>10</sup> Su participación en las tablas es, sin duda, el gran motor de su escritura dramática, porque ella viene asumiendo una producción intensa y continua (Chen Sham, 2010a, 11). En la versión de Pasos y Urtecho, la Muerte viene a condenar a una familia burguesa, feliz y con vida apacible y les anuncia: “Los tengo a todos en mis manos. ¡Yo soy la muerte, fuerte, sorda y gorda!” (1975, 41). Pero, lo que más llama la atención en esta farsa de una familia burguesa, es el matrimonio por amor de Fifi con un “pueta” (utilizando así el diptongo con sentido irónico), que se defiende ante la Muerte con estas palabras:

Dame tiempo de sobra para  
escribir mi obra.

Dame un segundo para el tomo  
segundo.

Te mostraré la muestra de mi  
obra maestra  
que aunque me salga mal  
me hará inmortal. (1975, 43)

De esta manera, la Muerte anuncia, como en el modelo medieval y en la versión nicara-güense, su juicio probatorio; y condena, metafóricamente, la danza que el ser humano le toca bailar ante ella. En Espinoza de Tercero, la Muerte califica a ambos, al poeta y al caballero andante, de “ridículos”, con lo cual alude a las extravagancias que ambos personajes están jugando en escena; el primero es ridículo en sus amores y en su poesía, el segundo lo es porque pretende enfrentar ahora a la mismísima Muerte sin sopesar sus implicaciones. La estrategia de defensa se despliega en el resto del *Cuadro 1*. Con respecto al primero, la Muerte pregunta al auditorio: “¡Ay!, me duelen los oídos por tanta cursilería. [...] ¿Dónde está la inmortalidad de este hombre?” (2015, 67), de manera que el *juicio probatorio* como diríamos en buen lenguaje áureo, desemboca en las pruebas de valía y de provecho del que es ajusticiado y amerita ser ahora condenado, por lo que es sometido a una experiencia narcótica que lo conduce, en buen lenguaje vanguardista, a un trance hipnótico. Sigue rememorando sus amores en su musa Francisca Sánchez, mientras la escena se experimenta como una verdadera prueba iniciática, cuando Rubén Darío la interpela suplicándole que no lo abandone: “No me dejes en esta lucha incontenible del deseo. Deseo del vino y deseo del amor... (*Se echa a llorar. Se va sentando y cae.*

9 El texto está en castellano medieval y cito por la edición de Julio Rodríguez-Puértolas.

10 Es más, en la foto escogida para la portada del libro *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero* (2010), aparece el grupo de la representación de *Chinфонía Burguesa*, por este grupo, del año 1972, en el que participó ella en el papel de Fifi. También, por comunicación personal con la autora, se confirmó esta presencia y cruce de lecturas posibles.

*Hace intentos por levantarse. Habla arrastrado)*” (2015, 69). La tristeza y la angustia se apoderan del poeta nicaragüense, mientras la proxémica de su cuerpo anuncia tanto la crisis existencial como la agonía en la que la incertidumbre lo postra, mientras titubea en sus palabras, vacila su cuerpo.

En este momento, Rubén Darío busca un alma gemela, el paralelismo se impone dentro de *espíritus* que comulgan y hacen del socorro y de la amistad los rasgos más conspicuos de una ejemplarización de la teoría del héroe. De esta manera, la melancolía y la angustia lo invaden y lo reconoce don Quijote, quien reafirma el sentimiento de carencia y de negación: “Al parecer, la Muerte os puso en tu testa por lo cual [alucinas]<sup>11</sup> al creer ver a quién llamáis Paca, y que al parecer es dueña de tu corazón, como lo fue mi Dulcinea del Toboso” (2015, 70), alucinaciones que la imaginación y el deseo desencadenan, se trata de un cansancio vital que Pan interpretaba de manera cortante, aduciendo que el bardo necesitaba dormir. Sin embargo, don Quijote lo sigue y no lo abandona a su suerte durante este proceso de agonía y de descenso a los infiernos. Y Rubén Darío se dirige en este momento a su valedor de la siguiente manera: “Y vos, rey de los hidalgos, señor de los tristes, que de fuerzas alientas y de ensueños vistas, coronado de áureo yelmo de ilusión; que nadie ha podido vencer todavía, por la adarga al brazo (...) ¡Sálvame de esta visión que me nubla el seso!” (2015, 71). Quien conoce los poemas cervantinos de Rubén Darío, las frases de Rubén pertenecen al inicio del poema XXXIX de la sección “Otros poemas” de *Cantos de vida y esperanza*, del poema *Letanías de Nuestro Señor Don Quijote*, que Espinoza de Tercero casi pone textualmente. En Darío, no aparece ni el vocativo “y vos” ni la súplica final (“¡Sálvame de esta visión que me nubla el seso!”), aunque esta súplica podría inferirse, también, de un poema como el dariano que, haciendo una paráfrasis de la “Oración del Padre Nuestro”, pone su acento en mediación salvífica de don Quijote en tanto “héroe vital y un santo varón” (Chen Sham, 2010b, 127) como lo es también en esta nueva versión.

Rubén Darío toca fondo más adelante, porque, en esa hora de prueba que significa esta confrontación con la Muerte, ahora, se dirige a la divinidad: “¡Dios justo y pío! Compadécete de mí. ¿No ves que continúa mi angustia en este lugar, donde la nada circunda y yo parecía quieto en mi tumba fría, pero no había ni angustia ni dolor?” (2015, 73). Inmediatamente, el Coro interviene y agrega para subrayar la debacle moral en la que se encuentra el poeta: “¡Oh!... Son horas de pesadumbre y tristeza...” (2015, 73). Precisamente, se trata, exactamente, de otra cita de Rubén Darío en su verso 1 del *Un soneto a Cervantes*, “Horas de pesadumbre y tristeza/ paso en mi soledad” (2008, 530). Porque, si de soledad se tratase en esta hora de agonía, Rubén Darío cuenta con su fiel paladín que vuelve a declararle su lealtad y don Quijote sale a la palestra y confirma su accionar:

“Por mi parte, seguiré enfrentando a la Muerte, que ha venido tan solo para tentaros y no dejar que nosotros enaltezcamos tu nombre, continuemos admirándote. Y así como dijiste un día, ¡así os admiro y quiero, viendo cómo el destino hace que regocije al mundo entero la tristeza inmortal de ser divino!” (2015, 74).

Se trata de una cita de los versos 11 al 14 del *Un soneto a Cervantes* que también escribió Rubén Darío para *Cantos de vida y esperanza*. Gloria Elena Espinoza de Tercero cita textualmente los versos 11 a 14 del soneto dariano, en donde el yo poético vuelve a realizar su profesión de fe y renueva sus vínculos afectivos y también espirituales con Cervantes, a quien

11 Corrijo lo que me parece una errata del texto.

encuentra modelo de escritura y de vida. El trabajo de citación y de transtextualidad que plantea Espinoza de Tercero es meticuloso y de una gran novedad para engarzar bien las palabras de don Quijote o del Cervantes dariano a una nueva situación textual. Por esa razón, cuando don Quijote espinoziano retoma las palabras que el propio Rubén Darío presta a don Quijote en *soneto*, prolonga su elogio y admiración, al tiempo que Espinoza de Tercero trasvasa una dinámica intertextualidad y retroalimenta este diálogo inaudito y sorprendente entre un personaje de ficción que cobra vida perenne y un poeta, sublime y genial.

Ambos, entonces, poeta y soldado salen a la palestra a defenderse de un juicio de la Muerte, que continuará por el *Cuadro 2*, en un contexto en el que la Muerte ronda y domina la escena atemorizando a todos los presentes. La escena se transforma en una lucha celestial, cuando la Muerte se enfrenta al Arcángel y la Muerte denigra a don Quijote y lo califica de *loco* y se burla de él asumiendo que deben llevarlo a las galeras del Rey. La Muerte está muy molesta e incisiva, porque se pregunta cómo el Reino de la Muerte ha sido invadido por aquellos que vienen a celebrar los elogios del *poeta*, como si fuera una transgresión al orden que debe imperar allí en donde la Muerte dicta sus leyes implacables. Por su parte, don Quijote alza su voz contra ella, hasta la desprecia con una alusión al episodio del rebuzno, la insulta y la desvaloriza, a lo cual ella responde tajantemente: “¿Cómo va a ser inmortal un hombre que tuvo tantas caídas, desgracias, miedos, temores, personalidad insegura, amores frustrados, maternidad nula y paternidad ausente; hombre de tantos defectos? ¿Cómo? ¿Cómo va a ser inmortal?” (2015, 95). Los argumentos de la Muerte contrastan los defectos y los problemas humanos frente a una visión divina y perfecta del poeta.

Ahora bien, en el *Cuadro 3*, en donde precisamente la danza de la Muerte se lleva al terreno de los juicios sobre el autor por parte de sus congéneres, los cuales se enfrentan dentro de un torneo de justas poéticas, entre ellos, sobresale Miguel de Unamuno primeramente y, luego, Gabriele D’Anunzio y José Rodó, respectivamente. Desde el punto de vista cervantino, la aparición de Unamuno marca un punto de inflexión en la discusión sobre la valía y el provecho del poeta nicaragüense. El vasco se molesta de que lo hayan convocado y traído de su reposo y rezongona:

UNAMUNO

¿Quién ha solicitado mi presencia? ¡Vive Dios!, que estoy en paz. Mis movimientos son raros. Nunca había sentido este vértigo ni sensación.

LA MUERTE

¡Yo!, la Muerte (*se le acerca por detrás*).

*D. Miguel se asusta y se repliega espantado al ver a la Muerte. Mira al Inmortal, pero no lo reconoce.*

UNAMUNO

Si muerto estoy, ¿para qué necesitas mi presencia? Vive Dios. Que esto es ajeno a cualquier experiencia mía. (2015, 101-102)

Para quien conoce bien la obra de Miguel de Unamuno, la extraña comparecencia de Unamuno, quien ha salido de su sepulcro y, en este sentido, convocado por quien tiene las llaves de la vida y de la muerte, puede compararse con ese poder que posee el demiurgo creador en *Niebla* (1914). En efecto, en el capítulo XXXI, Augusto Pérez comparece ante Miguel de Unamuno y, antes de emprender un posible suicidio, desea consultarle su opinión. En tanto *captatio benevolentiae* y para entrar en el tema de sus determinaciones, empieza ponderándole al autor interno la importancia y valor de su obra, para pasar después a las vicisitudes huma-

nas de la siguiente manera: “Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó, ¡claro está! De halagarme, y en seguida empezó a contarme su vida y sus desdichas” (1987, 277). Apelando al juicio de valor sobre su obra y a los infortunios humanos, tal y como se ha desarrollado también en la *Loa al Inmortal*, la confrontación entre personaje y autor pasa inmediatamente al sinsentido del suicidio de Augusto:

—¡Y tú no estás vivo!

—¿Cómo que no estoy vivo? ¿Es que estoy muerto? —y empezó, sin darse clara cuenta de lo que hacía, a palparse a sí mismo.

—¡No, hombre, no! —le expliqué—. Te dije antes que no estabas despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo. (1987, 278-279)

Muerte versus vida, la condena y la sentencia para Augusto Pérez es una cuestión que ya ha decidido y zanjado el autor de la obra ante ese balance nada halagüeño y desteñido en tanto personaje, porque Unamuno decide un final trágico para su criatura, a pesar de que este se rebele y lo confronte *in extremis*. Funciona como una *puesta en abismo* de este enfrentamiento entre Darío y la Muerte, que reduplica y subraya el juicio literario sobre su vida y obra, pues, del cuerpo mortal al tributo del pueblo leonés ante los despojos mortuorios del bardo, la Muerte reconoce la aclamación y los vítores populares con estas palabras: “Nada tengo que decirte. En realidad, León te recibió como príncipe y te hizo honores de príncipe cuando te llevé” (2015, 104). La corona de laureles neutraliza la condición mortal y lo eleva a un nivel superior y paradigmático. Además, la presencia de Unamuno es fundamental en el *Cuadro 3*, porque en este, los escritores mencionados anteriormente, en tanto pares y jueces, pero con ademanes de “marioneta” (2015, 107), vienen a valorar al poeta; Unamuno es el primero e insiste en sus movimientos extraños, como si estuvieran sido movidos en sus hilos por la Muerte que los quiere manipular para que confirmen su tesis; eso es lo que subraya Unamuno en la confusión que le provoca estar en una *dimensión desconocida*:

UNAMUNO

Tal vez porque estamos en otra dimensión... Pero... (*Al público*). Os veo... ¿sois mis lectores?, o quizás, ¿mis personajes?... mas, yo estoy aquí y vosotros allá. ¡Ah... ya sé!, sois espectadores. O... Podría ser que me encuentre aún en Hendaya, desterrado, envuelto en la niebla histórica...

LA MUERTE

No desvaríes, D. Miguel de Unamuno. Estás en un lugar en donde resucitaste para vivir como ente de ficción, porque hasta un tal Quijote ha andado por aquí, y sin permiso. ¿Te gusta, no? Pues vívelo, es otra dimensión.

UNAMUNO

Pues... al Quijote le resucitan todos los que le contemplan y le oyen. No los eruditos, por supuesto, ni los cervantistas... (2015, 107-108)

La referencia explícita a *Niebla* queda planteada en forma de un cuestionamiento de la realidad que Unamuno esboza aquí, cuando, con extrañeza, no sabe en dónde se encuentra y las razones por las cuales ha sido resucitado. Esa confusión entre la realidad y la ficción desemboca en la metáfora de la *niebla* y, sobre todo, en el cuestionamiento un poco atrevido pero inquisitivo que realiza a continuación Augusto Pérez cuando Unamuno le espeta en la cara que es un “ente de ficción”:

—No sea, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no

existe en realidad, ni vivo ni muerto. No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...

—¡Eso más faltaba! —exclamó algo molesto.

—No se exalte usted así, señor de Unamuno —me replicó—, tenga calma. Usted ha manifestado dudas sobre mi existencia...

—Dudas, no —le interrumpí—; certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca.

—Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes? (1987, 279)

Como sabemos y siempre se ha comentado, el diálogo entre Augusto Pérez y Unamuno, el autor de la novela, gira en torno de la existencia, real o ficticia; su trascendencia y significación se encuentran en un valor paradigmático y excepcional, el cual otorga tanto el estatuto simbólico como el sentido a la vida y a la fuerza a un personaje de ficción, más poderosamente real porque arrastra hacia la acción y la voluntad de existir. Y en la versión de Gloria Elena Espinoza de Tercero, Miguel de Unamuno resucita como “ente de ficción” en revancha y en apego a la dimensión ejemplar y al carácter ético del personaje (Losada, 2017, 19).

#### EL POETA Y EL SOLDADO Y EL *DISCURSO DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS*: CONSIDERACIONES FINALES

En la estrategia dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero, don Quijote viene al socorro del poeta nicaragüense, él se enfrenta a la Muerte y a un nuevo juicio sobre la inmortalidad del poeta y su fama póstuma. El tópico, de gran prosapia en nuestra tradición occidental, tiene también en el *Quijote* un lugar preferencial. El caballero andante, el soldado, alivia y defiende al poeta de los embates de la Muerte, para que las empresas militares y las poéticas tengan cabida y se intercambien en el mundo ficcional de Espinoza de Tercero. Michel Moner (1988, 73) lo replantea en términos de *fortitudo et sapientia*, de modo que la fuerza de la espada contraste con la sabiduría de la pluma. Y, en la *Loa al Inmortal*, en lugar de oponerse, más bien están al servicio una de la otra. En el capítulo 38 de la primera parte del texto cervantino, la controversia que desencadena don Quijote se reclama de “la preeminencia de las armas contra las letras” (I, 38, 395), con lo cual establece la dificultad y los obstáculos de quien ejerce cada oficio: el estudiante o *letrado* versus el soldado. La comparación de don Quijote pondera sus virtudes y calidades, de modo que sopesa no solo su valor, sino su significación en términos de acciones y decisiones, a tal punto que, para realizar su juicio e inclinar la balanza, plantea la diferencia de los *trabajos* del estudiante y del soldado:

Y es razón averiguada que aquello que más cuesta se estima y debe estimar en más. Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a éstas adherentes, que en parte ya las tengo referidas; más llegar a ser buen soldado le cuesta todo lo que al estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida. (I, 38, 396)

Tal y como lo desarrolla Aurora Egido (2004, 19), el tópico de “los trabajos y los días” en plural se relaciona con la significación que tanto el tiempo humano como la condición mortal poseen, por causa, eso sí, de la fatiga y del cansancio. Porque el trabajo se considera una imposición onerosa, la existencia humana está también saturada de trabajos que el ser humano debe sortear, “a tenor de las mudanzas o cambios de fortuna” (Egido, 2004, 20). A la luz de

lo anterior, en su balanza entre el poeta y el soldado, don Quijote termina por inclinarse por las *armas* esgrimiendo el costo de perder la vida; subraya tanto las amenazas como los peligros que las guerras implican, como aquello que zanja este debate; su valoración es contundente cuando utiliza la metáfora de la navegación marina de quien debe sortear los peligros y se enfrenta a situaciones límites: “está a pique de perder la vida”, argumentaba. Se trata de un mundo de desafíos extremos en los que se puede perder la vida, lo cual amerita acciones y proezas que demandan valor y coraje.

En la *Loa al Inmortal*, es don Quijote, el soldado, quien viene al auxilio del poeta y lo socorre de caer en los desastres de la Muerte y en sus manos cobardes, porque según el juicio sobre la *estima* del Inmortal, su valía depende de que su universalidad y su trascendencia sigan perpetuando la fama del poeta nicaragüense. Su *inmortalidad* está bajo el escrutinio de vida y obra, para que la intervención y el auxilio explícito del caballero andante sean necesarios en esta lógica quijotesca.

En el epílogo de la *Loa al Inmortal*, el *In promptu*, una voz de mujer, en tanto pitonisa, habla de las interpretaciones del poeta y de su escritura en el nuevo milenio, al tiempo que los escritores mencionados acuerpan este parecer, sobre todo Enrique Rodó e indica que “[e]l suelo de América es propicio para el arte” (2015, 109), en una alusión a la significación del Modernismo dariano. Por estas palabras meritorias, parece que el triunfo del *letrado* es inminente y que su sabiduría se lleve el premio máximo. Sin embargo, la nueva aventura que se le ha propuesto a don Quijote es socorrer al poeta ante la condena de la Muerte apabullante, pues ella ni escucha razones ni los dictámenes de tan espléndido cuerpo de autoridades letradas. La Muerte se exaspera y se lanza en contra de don Quijote, porque este ha osado retarla al combate:

LA MUERTE

Has venido, Quijote loco, no quedará hueso que no triture dentro de ese armatoste que viste tu flaca estampa de caballero de la triste figura.

D. QUIJOTE (*Levanta su espada y su lanza*).

¡Calla!, Muerte, no digas blasfemias, tu faz solo expresa la envidia que le tienes al Inmortal, que ya va acallando el miedo y se levanta como gigante. ¡Adelante! ¡Embiste!, no os tengo miedo. (2015, 116-117)

Mientras esto sucede, Rubén Darío va ganando fuerzas y ánimos. Se levanta ahora, su aura brilla mientras se dirige hacia donde están inmovilizados tanto la Muerte como don Quijote. La didascalia destaca los bríos del poeta y se empieza a perfilar la derrota de quien se le calificado antes como “*Imperatrix Mundi*”:

LA MUERTE

[...] *El Inmortal va tomando cada vez más imperio. Se le ve irguiéndose. La Muerte pone la guadaña en el suelo. Se soba las manos, preocupada. Habla para el público y para sí misma.*

Ya se le está quitando el miedo. Solo lo siento, a veces. Y su voz..., sin miedo, tiene la facultad de tiranizarme, me inmoviliza...

*Queda estática al escuchar la voz del Inmortal. Un viento fuerte azota su capa. Con dificultad agarra su guadaña y se enfrenta al viento. Pero no logra mantenerse. El viento la arrastra hacia atrás. Grita.*

¡Nooooooo! ¡Nooooo! (2015, 118)

Quien se enfrenta a la Muerte aquí en acto de valor y heroísmo es Rubén Darío. El epíteto con el que se reconocen sus hazañas ahora cobra toda su razón, cuando neutraliza a la Muerte con el arma más preciada que posee el poeta: su voz; es decir, su palabra la debilita y comien-

za la perdición de la Muerte, quien no puede sostener más con aplomo el instrumento de su poder, la guadaña. Con el viento que acompaña la escena en claro signo de la batalla final, comienza el triunfo del Bien sobre el Mal, que termina en ese enfrentamiento definitivo entre el soldado y la Muerte:

LA MUERTE

[...] D. Quijote eleva su espada y embiste a la Muerte que va en su contra. Luchan, mientras todos se repliegan. En uno de los lances, D. Quijote entierra su espada a la Muerte. Todo magnificado en ciclo-rama.

Yo no puedo morir. ¡Soy la Muerte! Vos pertenecés a un mundo de fantasía, de imaginación, yo soy real, real.

D. QUIJOTE

Os doy muerte, Muerte. [...] Por esta razón, te has hecho como yo, una fantasía en este mundo inverosímil, os doy muerte. Muerte. ¡Muere!, que ya los que morimos por tu guadaña, sean reales o inventados, hemos trascendido a la inmortalidad. ¡Muere, muere, muere! (2015, 120)

En el debate cervantino que nos propone Gloria Elena Espinoza de Tercero, son las armas las vencedoras finales, eso es cierto, pero para ello, ha necesitado don Quijote de un aliado, la voz del poeta que ha debilitado a su archienemigo. Desde este punto de vista, el poeta y el soldado han acabado con la Muerte, pero don Quijote le ha dado la estocada final. Las armas y las letras en su conjunto posibilitan la trascendencia que la propia mortalidad del ser humano constriñe, cuyo premio se concreta en ese himno de gracias final. Los signos de aurora y el “*Exultate, jubilate*” del universo todo entero son el fundamento de esa consagración final del poeta y es el propio soldado, don Quijote, quien reconoce las excelencias de la poesía, cuando ensalza al Inmortal de la siguiente manera: “una torre de Dios, un poeta, sembrador inmortal de esperanzas” (2015, 129). Por lo anterior, se celebra la consagración del *bardo* haciendo una nueva cantata monumental, de identidad y de reafirmación cultural, porque el Coro de figuras entre las que están la Paz, el Hada, el Cisne, la Mariposa y la Garza, retoma el poema II de la sección principal de *Cantos de vida y esperanza, Salutación del optimista*, cuyos primeros dos versos resuenan como elogio ejemplarizante: “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,/ espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!” (2008, 452). El saludo al Inmortal, la pleitesía que se le rinde en una visión de un americanismo universal, se dejan sentir en el final del texto, cumpliendo así las condiciones propias del género de elogio y de alabanza, de fiesta y celebración colectiva, en el marco de un discurso epidíctico, el cual suscita la contemplación del arte máximo de la poesía en tanto unión de todas las artes y la alabanza de un saber compartido por quienes se encuentran, en la fiesta del arte pleno, reforzado y así consolidado en el sentimiento general (Gumbrecht, 1979, 366) de la inmortalidad de Rubén Darío.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1968), “La Danza de la Muerte”, en *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Madrid, Editorial Gredos, 102-125.
- Cervantes, Miguel de (2005), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Edición de la Real Academia Española.
- Chen Sham, Jorge (2010a), “La ‘objetivación creadora’ de Gloria Elena Espinoza de Tercero (introducción a su dramaturgia)”, en *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*, ed. J. Chen Sham, León, Editorial Universitaria, UNAN-

León, 7-13.

- Chen Sham, Jorge (2010b), “El elogio de Cervantes / don Quijote en *Cantos de vida y esperanza*: el quijotismo de Rubén Darío”, en *Asedios posmodernos a Rubén Darío*, ed. J. Chen Sham, León: Editorial Universitaria, UNAN-León, 111-141.
- Darío, Rubén (2008), *Azul—Prosas profanas—Cantos de vida y esperanza*, León, Edición de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua-León / Universidad de Alcalá de Henares.
- Egido, Aurora (2004), “Los trabajos en *El Persiles*”, en *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar-Lecumberri, Madrid, Dirección General del Libro, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 17-66.
- Espinoza de Tercero, Gloria Elena (2015), *Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Floock, Wilfried (2015), “Rubén Darío, precursor de una cultura universal”, en Gloria Elena Espinoza de Tercero, *Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 21-27.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1979), “Persuader ceux qui pensent comme vous: Les fonctions du discours épictétique sur la mort de Marat”, *Poétique*, n. 39, 363-384.
- Losada, José Manuel (2017), “El ‘mito’ de don Quijote (2ª. Parte): ¿Con o sin comillas? En busca de criterios pertinentes del mito”, en *Cervantes quatre siècles après: Nouveaux objets, nouvelles approches*, eds. E. Marigno, C. Mata Induráin, Marie-Hélène Maux, Binges, Éditions Orbis Tertius, 11-32.
- Moner, Micher (1988), *Cervantes: deux thèmes majeurs (L'amour—Les armes et les lettres)*, Toulouse, France-Ibérie Recherches / Université de Toulouse-Le Mirail.
- Orff, Carl (2001), *Carmina Burana*, Houston Symphony Orchestra and Chorus, Hans Graff, conductor. Nueva York, New Leaf Publishing.
- Pasos, Joaquín y José Coronel Urtecho (1975), *3 obras de teatro de vanguardia nicaragüense, Por los caminos van los campesinos, Chinfonía Burguesa, La petenera*, Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente.
- Peytard, Jean (1983), “La place et le statut du ‘lecteur’ dans l’ensemble ‘public’ (Annexe)”, *SEMEN (lecture et lecteur), Annales Littéraires de l’Université de Besançon*, París: Les Belles Letres, 29-41.
- Riffaterre, Michael (1980), “La trace de l’intertexte”, *La Pensée*, n. 215, 4-18.
- Rodríguez Silva, Isidro (2015), “Rubén Darío y el arte dramático”, en Gloria Elena Espinoza de Tercero, *Loa al Inmortal: En el centenario de la muerte de Rubén Darío*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 9-20.
- Stoopen, María (2013), «Presentación», en *El «Quijote»: palimpsestos hispanoamericanos*, coord. M. Stoopen, México D. F., Universidad Nacional Autónoma/ Dickinson College, 7-16.
- Tchaikovsky, Pyotr Ilyich (1991), *Swan Lake*, London Symphony Orchestra, Michael Tilson Thomas, conductor, DECCA.
- Unamuno, Miguel de (1987), *Niebla*, Madrid, Editorial Cátedra, 6ª. edición.
- Unamuno, Miguel de (1990), *Vida de don Quijote y Sancho*, México, D. F., REI Ediciones.

# APROXIMACIONES ENTRE PRÓLOGOS: EL *QUIJOTE* DE 1605 Y *MEMÓRIAS PÓSTUMAS* DE BRÁS CUBAS DE 1881

MARIA AUGUSTA C. VIEIRA  
UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO

Comienzo esta presentación retomando algunos comentarios de estudiantes de la Universidad de São Paulo, que ocurrieron con cierta frecuencia en el curso sobre Cervantes y el siglo XVII, curso que sigo impartiendo hasta hoy. Cabe señalar que estos alumnos, en su gran mayoría o en su totalidad, cuando se matriculan en esta asignatura aún no han tenido ningún tipo de contacto con el *Quijote*, salvo una que otra vez, en la escuela primaria, a través del *Dom Quixote das crianças* (*Don Quijote de los niños*), de Monteiro Lobato, o mediante alguna adaptación dirigida al público infantil y juvenil. Sin embargo, este primer contacto con la obra cervantina no es tan frecuente y es muy probable que la gran mayoría de los alumnos de Letras tengan contacto con las andanzas del caballero únicamente en los escaños universitarios. En otras palabras, es presumible que la mayoría de los lectores brasileños lleguen a los veinte años sin haber tenido contacto directo con la obra de Cervantes. Ciertamente, un hecho envidiable para algunos españoles a los que les encantaría la posibilidad de llegar a esa edad sin haber leído la obra, sin haber escuchado repetidamente alguno de sus fragmentos y, solo en ese momento, poder simplemente descubrirla. Al menos, algo similar dijo Martín de Riquer en su discurso en una universidad romana en 1990, en el momento en que recibió el título de doctor *honoris causa*, donde afirmó que para los lectores españoles sería un punto a ser envidiado poder tener contacto con el *Quijote* no antes de los veinte años. Es decir, ser un lector retardatario de la obra cervantina.

En este caso, las observaciones de los estudiantes brasileños –y aquí me refiero específicamente a los de la carrera de Letras– se guían por la fresca característica de quienes, por primera vez, entran en contacto con la obra y se sienten autorizados a expresar sus múltiples impresiones sobre la historia, sobre el caballero y su escudero, sobre Cide Hamete y el traductor, sobre los juegos narrativos, sobre la comicidad, la melancolía y la locura, entre otras cosas, aunque la obra lleva consigo el peso de ser una obra clásica de la literatura universal. En medio de los comentarios de los alumnos que surgen espontáneamente, es muy frecuente que dos observaciones sorprendan especialmente: la de encontrar intuitivamente una aproximación entre el *Quijote* de Cervantes y las novelas de Machado de Assis, y la sorpresa de tener entre manos un texto del siglo XVII que notablemente se acerca y dialoga directamente con

su propio lector. En cierta medida, estos dos puntos están íntimamente conectados, ya que, en ambos autores, el lector tiene una importancia fundamental y casi se podría afirmar que él mismo, el lector, cobra cierto protagonismo o, mejor dicho, ocupa un espacio fundamental dentro de estas obras, y es seguido de cerca por sus respectivas voces narrativas.

Es cierto que yo misma me ocupé de esta posible relación entre Cervantes y Machado cuando me dediqué a investigar la recepción del *Quijote* en Brasil y, en particular, la recepción dentro de la novela brasileña. Con estas investigaciones traté de mostrar que mientras la obra de otros novelistas se apropiaba de los pasos del caballero manchego e incorporaba imágenes y rasgos quijotescos en el ámbito del enunciado, Machado de Assis seguía otros caminos, centrándose principalmente en el ámbito de la enunciación, es decir, en las relaciones entre narrador y lector.

En mi opinión, las observaciones iniciales de los alumnos al introducirse en la lectura del *Quijote*, expresada de forma tan intuitiva y a la vez tan sencilla, inciden precisamente en la percepción perspicaz de esta especial relación que establece la obra de ambos autores con su lector, aunque el *Quijote* esté envuelto en el vasto repertorio de los libros de caballerías y otras formas discursivas y no transite exactamente por las mismas zonas de imaginación presentes en la obra de Machado de Assis.

\* \* \*

Lo que se propone esta exposición es tratar de comprender de dónde procede esta genuina observación de los alumnos cuando entran en contacto con la obra cervantina, es decir, de dónde surge la posible proximidad entre las obras de estos dos autores. Para ello, me centraré en los márgenes de los textos, más específicamente, en lo que generalmente se denomina “prólogo”, “prefacio”, “presentación”, “preámbulo”, “exordio”, entre otros, en dos obras: el *Quijote* de 1605 y *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada en 1880, en forma de folletín, y en 1881, en forma de libro. No se considerará el prólogo del *Quijote* de 1615 que, como es bien sabido, suscita cuestiones que involucran al *Quijote* de Avellaneda y que no tienen relación directa con lo que se propone esta presentación.

En su libro *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Borges afirma que el prólogo, “cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna de brindis: es una especie lateral de la crítica”. Y llama la atención sobre los prólogos de Montaigne, afirmando que “el conmovido y lacónico prefacio de los ensayos de Montaigne no es la página menos admirable de su admirable libro” (2010, 9).

Cuando Borges publica este libro, en 1974, Gérard Genette aún no había publicado su *Seuils*, que recién aparece en 1987. Es en esta obra donde se examinarán ampliamente los paratextos y se destacarán como algo tan importante como el libro mismo. Como dice Genette, el paratexto de un texto literario es todo lo que hace que un libro se convierta en libro, es decir, lo que incluye el nombre de un autor, un título, un prólogo, ilustraciones, presentación editorial, dedicatorias, epígrafes, notas, entre otros, hacen que un texto, es decir, un conjunto de enunciados verbales, se convierta en libro y se presente como tal a sus lectores. Sirviéndose de un término utilizado por Borges, Genette (1987) afirma que un prólogo corresponde a un “umbral” o un “vestíbulo”, que le concede al lector la posibilidad de entrar o retroceder, como si correspondiera a la frontera del texto impreso que, de hecho, gobierna toda la lectura (7-8). O, como afirman los historiadores, “los discursos preambulares son el canal más directo

e intenso entre autor y lector” y, de manera muy especial, tuvieron una gran importancia en los siglos XVI y XVII ibéricos, aunque mucho antes se hablaba de cómo deberían comenzar los textos” (Carvalho, 2009, 11-12). Cabe señalar la presencia de la multiplicidad de términos utilizados para referirse a esta parte introductoria del discurso, como dice Carvalho (2009), “proemio, exordio, prólogo, prefacio, advertencia, introito, todos los estudios sobre los preámbulos apuntan a la cuestión de la terminología difusa como un problema a resolver teóricamente” (25). Una oscilación terminológica que, así como en la lengua portuguesa, también está presente en las lenguas neolatinas, lo que hace que, pese al uso inestable de tales términos, exista una correspondencia semántica entre ellos.

También, desde el punto de vista de las retóricas antiguas, el prólogo corresponde al exordio y, como dice Aristóteles, es el “comienzo del discurso, o sea, lo que en la poesía es el prólogo y en la música de flautas, el preludio: todos estos son, efectivamente, comienzos y preparación del camino para lo que sigue después” (1990, 558). Centrándose en la relación entre el orador y el auditorio –o el autor y el lector– y teniendo en cuenta el exordio, la *Retórica a Herenio* afirma que el discurso retórico busca seducir o convencer por medio de un tono moderado, sirviéndose de palabras usuales para no dar la impresión de ser artificioso (1997, 72-80). En Quintiliano, aunque se refiere al discurso judicial, también es posible encontrar detalles sobre el exordio de sumo interés para las obras en cuestión. Entre ellos, la importancia de la brevedad y el énfasis en la relevancia de utilizar un lenguaje que debe parecer sencillo e improvisado, “aunque todo lo demás esté escrito y elaborado”. Asimismo, aconseja la “modestia de las afirmaciones”, para que el discurso deje transparecer naturalidad en su composición (2015, 45-59).

Miguel de Salinas, autor de la primera retórica en lengua castellana publicada en 1541, al referirse al exordio, defiende la idea de que, en esta parte del discurso, hay que hacer que los ánimos de los oyentes –o lectores– estén atentos y sean benévolos:

Hacemos los oyentes atentos si prometemos de hablar de cosas nuevas, grandes, o no usadas, o que pertenescen al bien común, (...) si rogamos que estén atentos, (...) si prometemos que seremos breves solamente diciendo lo necesario al efecto de lo que se ha de tratar; y también si entre las otras cosas se dize algo que sea gracioso y provoque a risa, porque aun con esto se quita el fastidio, si lo ay, y se renueva la atención. (...) Lo otro será si mostráremos no saber por qué palabras començar; con estas cosas o con alguna dellas los oyentes tienen atención a lo que se ha de dezir. Benívolos hazemos los oyentes por parte de nuestra persona, si alabamos sin arrogancia algún hecho nuestro que venga al propósito de la causa, o, contando en general nuestra fidelidad, amistad y diligencia, trabajos, pobreza, desdichas, etc., rogando que nos favorezcan, diciendo no tener en otros algunos esperanza, o refiriéndolo a la persona del que favorecemos si no es la causa propia. (1980, 61-2)

En otras palabras, el autor, con la preocupación de despertar la atención y la benevolencia del lector, puede hacer uso de estrategias específicas como decir cosas que provoquen risa, o incluso, mostrarse inseguro al iniciar su discurso, confesando no saber cómo empezar. Ciertamente, es imposible no pensar en el prólogo de la primera parte del *Quijote* en el que esa modestia afectada, aparentando simplicidad e inseguridad, trabaja para captar la benevolencia de su lector.

Pinciano, en su *Philosophía antigua poética*, al referirse a lo que sería el prólogo en la oratoria, concluye que “es un seminario de la oración y un lugar donde está cifrado todo lo que la oración contiene”. Y complementa, “por seminario se entiende una oración en la cual por lo

pasado se da luz a lo porvenir” (1973, III, 79-80). En otras palabras, el prólogo así concebido equivale a un seminario donde se siembra lo que vendrá posteriormente, una idea igualmente valiosa para el prólogo cervantino que, como es bien sabido, anticipa en términos estructurales mucho de lo que ocurrirá a lo largo de la primera parte.

Desde el punto de vista de los estudios sobre la obra de Cervantes, es probable que nadie más y mejor que Alberto Porqueras Mayo se haya dedicado al estudio de los prólogos relacionados con el llamado Siglo de Oro y, de manera muy especial, a la obra de Cervantes. Para él, así como Jean Canavaggio (2000, 65-72), entre otros, el prólogo constituye en sí mismo un género literario y, como tal, comprende una serie de categorizaciones. No se trata de retomar, por el momento, las innumerables y enriquecedoras aportaciones de sus estudios críticos, pero, al menos, es necesario mencionar que, para él, el prólogo al *Quijote* de 1605, señala un momento fundamental en la producción literaria cervantina porque marca “una actitud revolucionaria en todo y es, en realidad, su verdadera puesta de largo en las letras españolas, en las que ahora [Cervantes] pisa con fuerza, con independencia” (1989, 89). Los aparentes rasgos personales del autor que aparecen en el prólogo de la primera parte, como “presentación, justificación y defensa, declaración, alabanza, contacto con el lector” corresponden a modos enfáticos de *captativo benevolentiae* que, para Porqueras Mayo (1957), producen en el receptor el despertar de “afectos positivos” (150).

Es cierto que el prólogo cervantino de 1605 reúne todos estos principios de composición en torno al exordio, ya provengan de las retóricas clásicas o incluso contemporáneas a Cervantes, como la claridad del lenguaje, una escritura que fluye como si fuera el resultado de la más sencilla modestia, el establecimiento de un fuerte vínculo con el lector y la representación del autor de la obra como el que, en el momento, no sabe cómo escribir, sirviéndose así del artificio de la *captativo benevolentiae*.

Como bien se sabe, en medio de las dificultades para redactar el prólogo, el autor del *Quijote* comienza una conversación con *un amigo* que le ofrece una serie de ideas prácticas sobre estrategias para la composición del prólogo al servicio de la construcción de una apariencia de erudición. Mediante las ideas del amigo y las confesiones del llamado padrastró de don Quijote, el lector va tomando contacto con el despliegue del exordio que se construye en tono irónico desde el *vestíbulo* de la obra, como si se tratara de una conversación confidencial que desenmascara artificios y crítica alusivamente prácticas adoptadas por escritores ilustres, entre ellos, Lope de Vega.

Es curioso observar que, para redactar el prólogo, la voz del autor se desdobra en un diálogo como si el contrapunto fuera el elemento esencial en la construcción literaria cervantina, así como toda la obra puede entenderse como un largo diálogo entre el caballero y su escudero: algo parecido a lo que dice Pinciano acerca del exordio, como si el prólogo al *Quijote* de 1605 fuera la semilla del porvenir, es decir, el germen de la obra misma. Además, cuando el lector espera un texto de carácter referencial, se encuentra ante un prólogo que se construye entre bastidores, repleto de ironía y motivos de risa, todos ellos, insertos en una ficción –la visita del amigo– como si para abordar cuestiones relacionadas con la composición literaria fuera imprescindible inventar una narrativa.

Es verdad que la modestia excesiva del autor del prólogo convence únicamente al autor apurado. En realidad, la voz de la autoría es extremadamente sagaz y la descripción de su situación precaria se traduce en un recurso para lograr determinados propósitos retórico-poéticos. Optar por un prólogo repleto de citas y ornamentos como sonetos firmados por autores

célebres, epigramas y frases laudatorias podría ser una forma de demostrar la autoridad del autor, como era costumbre entre muchos. Sin embargo, dadas las circunstancias que probablemente enfrentaba Cervantes en ese momento, esta opción no sería viable y posiblemente no correspondía a sus propósitos. La solución encontrada para compensar la modestia traducida por la incapacidad artificiosa para redactar el prólogo fue el desdoblamiento irónico de la voz, a modo de introducir al amigo imaginario, conocedor de las técnicas necesarias para fabricar la imagen de autoridad del autor a través de recursos destinados a impresionar a los que se dejan llevar por las apariencias.

Mediante este desdoblamiento, Cervantes sitúa dos posturas divergentes respecto a los lectores: el que rechaza la autoridad basada en engañosos artificios y el que sigue la tradición y se apoya en la erudición pedante y artificial. En fin, la voz del amigo establece, con la osadía y persuasión que le falta al autor, las cualidades de su propia invención.

Además de las relaciones entre autor y obra, el amigo reconoce la diversidad también presente en las relaciones entre lector y obra al afirmar: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (1998, 18).

En otras palabras, el discurso del amigo deja claro que la obra puede ser disfrutada tanto por el lector discreto como por el lector vulgar: conceptos que tenían significados muy particulares en tiempos cervantinos y eran bastante usuales entre los escritores de los siglos XVI y XVII, aunque los significados que se les atribuían carecieran de precisión. En líneas generales, cabría considerar al lector discreto como aquel capaz de percibir y apreciar la *gala* y *el artificio* de la composición, mientras que el vulgar se apega exclusivamente a lo anecdótico de la obra, y es incapaz de identificar los recursos presentes del lenguaje. Dentro de estos parámetros, es importante señalar que Cervantes escribe para todos, ya sea para el melancólico, para el discreto, para el grave y también para el vulgar, estableciendo con su lector, como dice Riley (1971), lazos de simpatía en grados jamás superados (185). En este sentido, en coherencia con las observaciones de mis alumnos, es posible constatar que, por más que se trate de un clásico de la literatura universal, por más distante que la obra pueda estar en la línea del tiempo, el lector del *Quijote* tiene en sus manos una obra que le ofrece el espacio de su libertad.

Asimismo, como defiende Porqueras Mayo (1957), el prólogo que Cervantes escribió para *La Galatea*, en 1585, se caracteriza por su “función tradicional”, es decir, “*captatio benevolentiae* y justificación”. Sin embargo, veinte años después, el prólogo del *Quijote* de 1605, “supone un viraje rotundo en el arte prologuístico” y, mediante una verdadera “actitud revolucionaria”, Cervantes compone un prólogo que, en realidad, es un antiprólogo o un “contraprólogo” (75-84).

Casi tres siglos después de la publicación del *Quijote I*, Machado de Assis publica en Río de Janeiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra que al igual que el *Quijote* corresponde a una verdadera revolución en la forma novelística centrada sobre todo en la relación que el texto establece con su propio lector. Gracias a la presencia del narrador / personaje, Brás Cubas se llega a la idea de que la ficción puede sostenerse a través de movimientos contradictorios y paradójicos, desprovistos de todo sentido épico.

El lector se encuentra en manos de un narrador cuya actitud raya en la locura y a menudo lo sorprende con incursiones que parecen escudriñar sus pensamientos más recónditos. Sin embargo, a diferencia del lector cervantino, el lector de Machado no es tratado con la misma simpatía. Por el contrario, el lector es provocado, perseguido, indagado, en definitiva, se lo

coloca en una situación totalmente nueva y muy alejada de aquel lector acostumbrado a un lugar cómodo y protegido, propio de las novelas ochocentistas.

La obra trata del relato autobiográfico del personaje Brás Cubas quien, al redactar sus memorias, se encuentra en la condición de difunto y, por tanto, es desde las profundidades de su sepultura que se pone a narrar su historia caracterizada por una irrelevancia absoluta. A diferencia de don Quijote, Brás Cubas no tiene proyecto de vida, ni mayor ambición, ni grandeza. Como dice en las últimas líneas de sus memorias:

No llegué a la celebridad del emplasto, no fui ministro, no fui califa, no conocí el matrimonio. La verdad es que, junto a estas faltas, tuve la dicha de no comprar el pan con el sudor de mi frente. [...] No tuve hijos, no transmití a ninguna criatura el legado de nuestra miseria. (1968, 418-9)

En el extremo opuesto del libro, es decir, en sus primeras páginas, la obra tiene una dedicación que sitúa la condición en que se encuentra el narrador al momento de la escritura: “Al gusano/ que/ primero royó la carne fría/ de mi cadáver/ dedico/ con cariñoso recuerdo/ estas/ memorias póstumas” (1968, 5). Y a continuación, viene el prólogo, firmado por Brás Cubas, que intenta exponer al lector sus temores sobre la recepción de la obra y las posibles críticas. Dice el prólogo:

#### AL LECTOR

Que Stendhal confesara haber escrito uno de sus libros para cien lectores es algo que asombra y consterna a la vez. Lo que no sorprende, y probablemente tampoco consternará, es que este otro libro no tenga los cien lectores, o cincuenta, o veinte, o a lo sumo diez, de Stendhal. ¿Diez? Tal vez cinco. Es, en efecto, una obra difusa, en la que yo, Brás Cubas, si adopté la forma libre de un Sterne, o de un Xavier de Maistre, no sé si le puse algunos gruñidos de pesimismo. Puede ser. Obra de finado. Lo escribí con la pluma de la broma y la tinta de la melancolía, y no es difícil prever lo que puede salir de este connubio. Además, las personas graves encontrarán en el libro una apariencia de pura novela, mientras que las personas frívolas no encontrarán en él su habitual novela; he aquí privado de la estima de los serios y del amor de los frívolos, que son los dos más altos pilares de la opinión.

Pero todavía espero ganarme las simpatías de la opinión, y el primer remedio es eludir un prólogo largo y explícito. El mejor prólogo es el que menos cosas contiene, o las dice de forma oscura y trunca. Por consiguiente, evito contar el extraordinario proceso que utilicé en la composición de estas *Memórias*, trabajado aquí en el otro mundo. Sería curioso, pero nímiamente extenso, y además innecesario para la comprensión de la obra. La obra en sí lo es todo: si te agrada, buen lector, págame el trabajo; si no te agrada, te lo pago con un capirotazo, y adiós. BRÁS CUBAS (1968, 9-10)

Es una relación tensa entre autor y lector que se irá ampliando en diferentes momentos de la obra. Como dice Hélio Guimarães (2012), “(...) el foco de tensión pasa del nivel de la trama al choque entre el narrador y el lector, que ya no es tratado como objeto de conversión para convertirse en objeto de diversión y blanco de ironía y sarcasmo del narrador” (2012, 161). La *captatio benevolentiae*, a la manera de Machado, se centra en la inseguridad del autor en relación con el eventual público lector, que, desde su perspectiva, será extremadamente reducido. Es curioso notar que, también, en el prólogo de *Memórias Póstumas*, el lector se divide en dos tipos: el “lector fino”, es decir, un buen lector, que correspondería al lector discreto, al estilo cervantino; y otro tipo de lector, que podría ser considerado como el lector vulgar que no sabría apreciar la invención y elocución de la obra. Con respecto a estos dos tipos de lector, el autor manifiesta abiertamente todo su desdén por el lector superficial al que no reserva más

que un capirotazo, a diferencia del prólogo del *Quijote* de 1605, que revela una perspectiva democrática (con las debidas disculpas por el anacronismo) en relación con su público al dirigirse a los más diversos tipos de lector.

Como afirma Hélio Guimarães (2012), a través del prólogo de *Memórias Póstumas*, es posible pensar en el “carácter programático y consciente del cambio que [Machado de Assis] estaba imprimiendo en su carrera con *Brás Cubas*” (166).

Algo similar sucedió con Cervantes, veinte años después de la publicación de *La Galatea*, cuando publicó el *Quijote*. Guardadas las debidas diferencias entre los dos autores y sus respectivos contextos históricos y geográficos, la percepción de los alumnos de Letras al referirse a la proximidad entre las dos obras es perfectamente coherente. Tanto Cervantes como Machado muestran que eran plenamente conscientes de que estaban experimentando una nueva forma narrativa y que tenían un espacio de libertad en la composición, sin descuidar los preceptos poéticos y retóricos vigentes en sus respectivos tiempos históricos, especialmente, en el caso del autor del *Quijote*. El lector se convierte en parte integrante de la obra como si evidenciara un proceso de *textualización* del lector, y las obras, a su vez, pasan a incorporar, en ambos casos, la dimensión del libro como objeto, es decir, de un libro como materia en sus diversos ámbitos, gracias sobre todo a las innumerables injerencias metalingüísticas (Guimarães, 2012, 159-175).

No solo los alumnos de la carrera de Letras sino, antes que ellos, Carlos Fuentes, en 1997, en una conferencia en la Academia Brasileña de Letras, señaló esta familiaridad entre los dos autores y, en particular, entre estas dos obras, al afirmar que Machado de Assis habría sido el único latinoamericano a seguir los caminos cervantinos en sus novelas; y destacó, en particular, el carácter irónico, lúdico y ficcional, así como la convivencia de la risa y la melancolía presentes en el *Quijote* y en *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001).

Sin embargo, es bastante probable que la historia de esta posible conexión entre los dos autores tenga raíces más profundas. Como es bien sabido, Machado de Assis fue un asiduo y atento lector de la obra de Luciano de Samósata, y su producción narrativa, a partir de 1880, adquirió una nueva dimensión al incorporar nuevas técnicas y circunscribir su arte a nuevos parámetros que suponían una gran dosis de osadía e irreverencia. Probablemente, esta nueva etapa de la obra de Machado de Assis germinó a partir de varias lecturas y muchas reflexiones, sin embargo, entre los textos destacados, sin duda, se encuentra la obra de este autor nacido en el siglo II, en Siria, que escribió en griego y fue un ciudadano romano.

Como es bien sabido, la obra de Luciano también fue muy admirada en España y Europa en los siglos XVI y XVII y estuvo muy presente en el contexto español y, en particular, en la obra de Cervantes. Como dice Lia Schwartz (2010):

Directa o indirectamente, a través de Erasmo y los autores de diálogos satíricos del siglo XVI, o de los escritores italianos que lo imitaban desde las primeras décadas del siglo XVI, Cervantes fue en cierto modo discípulo de Luciano, aunque su nombre no fuera mencionado por nuestro autor. (7246-7252)

Solo a título de ilustración, menciono el exordio que escribe Luciano (2007) para *Relatos verídicos I* cuando defiende el carácter ficcional de la narración, en el sentido de afirmar que la escritura puede tener como base un mundo puramente imaginario, asumiendo la naturaleza libre de la invención. Dirigiéndose a su lector, dice:

[...] me he dedicado a la mentira, pero con mayor honradez que los demás, puesto que la única verdad que diré es que miento. De este modo, creo, evito la acusación de los otros, si yo mismo convengo que no digo nada verdadero. Siendo así escribiré sobre lo que ni he visto ni he experimentado ni he oído contar a otros, ni en absoluto existe, aún más, ni puede llegar a producirse. Por ello, es necesario que los lectores no crean en mis palabras. (11)

Es muy probable que el estudio de la obra de Luciano (2007) en relación con la de Cervantes y Machado de Assis aún pueda proporcionar ideas fecundas para el examen de estos textos tan instigantes. Pero esto, sin embargo, es un tema que debe dejarse para otro momento...

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Retórica* (1990), Introd. Trad. y notas Quintín Racionero. Madrid, Editorial Gredos, libro III.
- Borges, J. L. (2010), *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Companhia das Letras.
- Canavaggio, J. (2000), *Cervantes entre vida y creación*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Carvalho, M. do Socorro F. (2009), *Preambulares do livro seiscentista em Portugal e no Brasil*, Teresina, EDUFPI/FAPEPI.
- Casas, E. (1980), *La retórica en España*. Madrid, Editora Nacional.
- Cervantes, M. (1998), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Inst. Cervantes/Ed. Crítica.
- Fuentes, C. (2001), *Machado de la Mancha*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- Guimarães, H. Seixas (2012), *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, 2ª ed., São Paulo, Nankim/Edusp.
- López Pinciano, A. (1973), *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Machado de Assis (1968), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora.
- Porqueras Mayo, A. (1957), *El prólogo como género literario: su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Porqueras Mayo, A. (1989), "Cervantes y la teoría poética", *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (II-CLAC)*, Alcalá de Henares, Anthropos, pp. 83-98.
- Quintiliano (2015), *Instituição oratória*, Trad. Presentación y notas de Bruno Fregni Bassetto, Campinas, SP, Editora da Unicamp.
- Retórica a Herenio* (1997), Introd., trad. y notas de Salvador Nuñez. Madrid, Gredos, 1997.
- Riley, E. C. (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Trad. Carlos Sahagún. Madrid, Taurus.
- Samósata, Luciano de (2007), *Obras*, Edición, traducción y notas de Francesca Mestre y Pilar Gómez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Schwartz, Lía (2010), "Luciano", *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Ediciones Castalia, Vol. VII, 7246-7252.

# COMUNICACIONES

---



# EL QUIJOTE, BORGES Y LOS LECTORES DE NOVELAS

MARIANO BELLO  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo intentará demostrar que las reescrituras del *Quijote* en la obra de Borges van más allá de los textos en los que esa actitud transtextual o la presencia de Cervantes y su obra se dan de modo explícito. De esto se derivará que la consecuente actitud respecto de la ficción presente en los textos de Borges obedece a diferentes modelos ejecutados a través de diferentes recursos como la puesta en abismo o la parodia: a saber, los modelos de la metafísica del autor y de la ficción como equívoco. Finalmente, del último modelo se derivará, en asociación con la conspiración como práctica política, otro modelo donde la ficción puede influir en la realidad transformándola. Esta derivación se vinculará entonces con la condición autónoma del arte, que señala que es apartándose de la realidad que el arte puede influir mejor en ella.

## LA METAFÍSICA DEL AUTOR

Borges reescribe de diversas maneras el *Quijote*. Una de ellas, la que consideraremos en primer lugar, es explícita y se basa en mencionar a Cervantes o a su famosa novela con el fin de dar pie a lo que podríamos llamar una “metafísica del autor”. A esta serie de textos pertenece el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, pero también, poemas como *Un soldado de Urbina*, *Ni siquiera soy polvo* o *Sueña Alonso Quijano* y ensayos como *Magias parciales del Quijote* (Gamerro, 2016, 146-152). Con estos textos, Borges revela una de las fuentes de su literatura, ya que, cuando Cervantes, en el *Quijote* de 1605, se introduce como personaje del que se habla (durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote), y se comunica a título personal con el lector (como *segundo autor*), y luego, cuando hace existir dentro del *Quijote* de 1615 a personajes que han leído el tomo de 1605 y hasta personajes del apócrifo *Quijote de Avellaneda*, inaugura una serie de juegos que hacen posible, siglos más tarde, la literatura de Borges.

Si el cuento *Pierre Menard* abre una serie de problemas en torno a la lectura, los poemas, en cambio, se centran en la creación, metáforas de la cual son la locura (*Ni siquiera soy polvo*) y el sueño (*Un soldado de Urbina* y *Sueña Alonso Quijano*), en un juego donde el artificio queda ex-

puesto con el recurso de la puesta en abismo, al mismo tiempo que socava nuestra percepción de la realidad en la que vivimos y donde se producen las ficciones. Así, también el ensayo *Magias parciales* sabe terminar con una inquietante presunción sobre la naturaleza metafísica de nuestra realidad: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (Como se cita en Gamarro, 2016, 150).

Esta, que es la reescritura más metafísica del *Quijote*, es también la menos política. Quizás, baste para demostrarlo destacar que esta perspectiva otorga a la literatura la función de afirmar que la realidad última está más allá de nuestro alcance. Quizás, baste decir que el mismo término de “puesta en abismo” nos alerta sobre la naturaleza vertiginosa y contemplativa de esta perspectiva. Quizás, sea necesario dar lugar al contraste con las otras reescrituras del *Quijote* hallables en la obra de Borges como haremos en adelante.

### LA FICCIÓN COMO EQUÍVOCO

En *Borges: un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo propone que Dahlmann, el protagonista de *El sur* pelea en un duelo a cuchillo como castigo por su “bovarismo” (Sarlo 2015, 92). Dahlmann confunde el pintoresquismo de la pulpería con lo leído en *Don Segundo Sombra* (que no se menciona en el cuento, sino veladamente al nombrar el criollismo), pero hay evidentemente un ejemplo anterior al de Flaubert al cual remitir el caso de alguien que toma la literatura *al pie de la letra*, más todavía, cuando el caso de Dahlmann no ofrece pruebas de la insatisfacción conyugal característica del bovarismo. Dahlmann es, entonces, con más propiedad, un personaje quijotesco, sea que ese destino resulte de su delirio o se verifique en su realidad. Hay que decir que, en tal sentido, no se halla solo en el volumen de *Ficciones*. La misma suerte corre ese lector de Poe que es Lönnrot que “se creía un puro razonador, un Auguste Dupin” (Borges, 2010, 137). De algún modo, ese mismo destino lector es el que atrapa, aunque más amablemente, al “literato, cajetilla, porteño” que narra la historia de *Funes el memorioso*, derrotado en erudición por el compadrito de Fray Bentos. Y hasta es conjeturable pensar que la trama de *El fin*, en la que Fierro llega convencido al duelo con el moreno de *La vuelta*, si bien no permite deducir que Fierro leyó su propio libro, podría hacer que se piense en él como otro personaje de la serie ya que pudo ponerlo en texto con su canto.

Hay que hacer una nota aparte sobre *La muerte y la brújula*. Un elemento clave de la trama ubica a Lönnrot más cerca de don Quijote que a los otros personajes como Fierro o el literato. Scharlach, el enemigo que le juró venganza, lee sobre la investigación que Lönnrot lleva a cabo y utiliza esa lectura para tenderle una trampa mortal. Del mismo modo, a don Quijote, tanto en la novela de 1605 como en la de 1615, se le hacen creer repetidas veces hechos que no son verdaderos ni producto de su locura, pero que se derivan como esta de las novelas de caballerías, con fines diversos que van desde intentar curarlo o regresarlo a su hogar a humillarlo o divertirse a costa de él.

### INFLEXIÓN: LOS LECTORES DE NOVELAS

Borges desliza en diferentes lugares aseveraciones importantes respecto de los lectores de novelas. En el cuento *El fin*, ya citado, el personaje de Recabarren le sirve al narrador para introducir una valoración: “A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos con exceso de las desdichas propias” (Borges, 2010, 172). Para

este narrador, entonces, la lectura de novelas afecta la manera en que nos vemos a nosotros mismos y nuestras vidas.

Otro narrador, el del cuento *La espera*, de *El Aleph*, señala lo siguiente sobre Villari, el protagonista: “A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte” (Borges, 2011, 913). Ahora la dirección del efecto de la lectura es otro, no se vincula con la piedad excesiva, sino con la puesta en abismo que implica imaginar que somos personajes de ficción.

A fines de los años 60, tuvo lugar en Santa Fe una charla que fue publicada veinte años después por *Revista Crisis*. Cerca del comienzo de la charla, Borges le dice a Saer lo que sigue: “Creo que los lectores de novelas tienden a identificarse con los protagonistas y finalmente se ven a sí mismos como héroes de novela” (Borges y Saer, 1988).

Recordemos ahora que, al comienzo del *Quijote*, un hidalgo pobre y viejo lee novelas de caballerías hasta volverse loco y creerse él mismo caballero andante. Si volvemos a las afirmaciones anteriores, no es difícil pensar que la lectura que lleva al héroe cervantino a enloquecer es una versión extrema del modo en que según Borges leemos novelas. Extrema porque, además de asumir de modo fantástico su condición heroica, extiende la fantasía de la novela sobre el mundo, inventando aventuras que se superponen a la realidad prosaica (aquella famosa de los molinos que confunde con gigantes y tantas más), e imaginando, no que está dentro de una novela (lo que será verdad en el *Quijote* de 1615, donde aparecen personajes que han leído el *Quijote* de 1605), sino que el mundo entero es una novela que él protagoniza.

#### INFLEXIÓN: EMMA ZUNZ

En *Emma Zunz*, un policial de otra índole incluido en *El Aleph*, no se nos dice de la protagonista que sea lectora. Apenas sabemos que leyó la noticia donde se acusaba a su padre de un robo que él juró no haber cometido y que leyó también la carta que narraba la muerte presuntamente accidental de este, que ella interpreta como un suicidio que se propone vengar. En esta Emma, que lee y descrece de textos no ficcionales, podemos discernir otra, la que se apura a esconder la carta recibida en un cajón bajo la foto de Milton Sills, un galán del cine mudo, y que discute con sus compañeras del club de mujeres a qué cinematógrafo ir el domingo. Esta Emma planifica su venganza, que consiste en asesinar a quien cree responsable del ultraje familiar que involucró la acusación y el suicidio de su padre y permanecer impune.

“Las cosas no ocurrieron como había previsto”, dice, sin embargo, el narrador (Borges 2011, 868). Y lo curioso es que tanto el asesinato como la impunidad se cumplen. Lo que Emma no logra llevar a término es la acusación que había preparado: “He vengado a mi padre y no me podrán castigar (...)”. La víctima de su venganza muere antes de que complete su discurso, sin que ella sepa si alcanzó a comprender. Este discurso inacabado de Emma se revela, a la luz de la foto del galán y de la salida al cine, como un rasgo melodramático. Un rasgo melodramático como varios otros característicos del cine de los años 20 en que transcurre la historia. En el caso de Emma, que no sabemos que lea literatura, lo que se ofrece como modelo para la vida es el cine y, curiosamente, este modelo no se ve castigado como los que examinamos antes.

Ahora bien, si recién decíamos que el éxito de Emma Zunz no es completo, hay que reconocer que no se puede pensar tampoco en un fracaso en el caso de Dahlmann: en la literatura de Borges, la muerte violenta tiene un estatuto superior al de morir, por ejemplo, en

un sanatorio. Lönnrot, por su parte, cae en la trampa de Scharlach por ser consecuente con el principio estético que guiaba su investigación, lo que constituye una forma de coherencia suicida. En cualquier caso, cabe decir que el resultado de la confrontación que se da entre los consumidores de ficción y el mundo no es lineal. Sin embargo, confundir la ficción con la realidad equivale en la suerte de estos personajes a un equívoco y produce artísticamente una parodia, como antes la puesta en abismo generaba una metafísica del autor.

Si la metafísica autoral se proponía de alguna forma como posibilidad de una descripción del mundo y, al hacerlo, minaba de inmovilidad y de vértigo nuestra respuesta ante los diferentes conflictos, aquí sucede otra cosa. La ficción se ofrece como una imagen de lo que el mundo no es. Confundir ficción y realidad, además, es condenarse. En un arco que va desde la derrota amable en el duelo de erudiciones hasta la derrota brutal en el duelo a cuchillo pasando por esa combinación de inteligencia y violencia que es el policial en *La muerte y la brújula*, donde Lönnrot no acierta siquiera a pronunciar al final un laberinto que supere al de su enemigo (como desarrolla Guillermo Martínez (2012, 175-178) en *Borges y la matemática*, con la salvedad de que atribuye el error a Borges en lugar de al personaje, como es la propuesta de este ensayo, y con el agregado de que ese duelo de inteligencias tiene, además, un desliz ajedrecístico cuando, en la frase “para la otra vez que lo mate”, Scharlach pronuncia la palabra con la que culmina el juego de mesa (Borges, 2010, 149)). Esto constituye entonces un segundo momento o una segunda posibilidad de la reescritura del *Quijote* en la obra de Borges: la ficción como equívoco cuyo poder transformador desorienta a los lectores crédulos y los lleva a la catástrofe. No hay aquí metafísicas autorales que paralicen, pero sí una comprensión del plano de la ficción como algo separado del plano de la realidad que debe permanecer en su plano original a riesgo de hacer caer sobre quien confunda los dos planos todo tipo de calamidades.

## LA FICCIÓN COMO CONSPIRACIÓN

En su artículo para la edición conmemorativa del *Quijote Una novela para el siglo XXI*, Mario Vargas Llosa señala que el tema de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* es el mismo que el del *Quijote*: “la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando” (Vargas Llosa, 2015, XXXV). Esto nos sitúa frente a una forma implícita de reescritura y frente a una posición distinta de la metafísica autoral y de la lectura al pie de la letra que generaba equívocos y catástrofes personales. Sobre todo, porque estamos ante una situación inédita. La ficción, de una forma novedosa que la hace llenar los volúmenes de una enciclopedia, es decir, volúmenes que están ahí para informar sobre la realidad, no enloquece en el cuento de Borges a individuos aislados sino al conjunto de la población. La educación, la ciencia, la lengua... todo queda comprometido con la diseminación del mensaje ficcional que alienta e infunde una modificación de la conciencia de la realidad y, con ella, como develan los objetos imposibles, de la realidad misma: “El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo” (Borges, 2010, 34). Se ha concretado una revolución idealista.

En una de las emisiones de sus clases sobre Borges, Piglia relaciona *Tlön* con la novela *El hombre en el castillo* de Philip Dick, en la que alguien escribe una novela que ofrece una ucronía distinta no solo de nuestra realidad, sino, sobre todo, de la que viven los personajes en Estados Unidos tiempo después de que los nazis ganaran la guerra. Sin adentrarnos en la novela de Dick, es importante la lectura que hace Piglia, porque repone la dimensión política de la

literatura que Borges escamotea en su cuento bajo morosas glosas de un tomo de la enciclopedia. Otros idealistas, alemanes, no los ingleses que cita en su cuento, pensaron a fines del siglo XVIII una función para el arte que podríamos caracterizar como “la función de no tener función”. El arte debía mantenerse al margen de la sociedad para criticarla desde su belleza y su autonomía. Así, Schiller consideraba que la poesía puede aleccionar mejor precisamente porque su meta no es aleccionar y que, para lograr la libertad racional y política del hombre, había que hacer de él primero un sujeto estético (Burello, 2012, 92).

Peter Bürger, un teórico alemán que estudió a los idealistas alemanes, señala en *Teoría de la vanguardia* que las vanguardias históricas fallaron el tiro al acortar la distancia entre el arte y la vida, que debían mantenerla para mantener la crítica de la sociedad (Bürger, 2000, 110). (Acaso como una forma de crítica, los procedimientos experimentales ocupan en *Ficciones* un lugar marginal: piénsese que en *Tlön* la narración propiamente dicha está en la “Posdata”, que el *Quijote* de Menard nos llega a través de una apologista, etcétera.) Borges, se podría señalar, dice, dos décadas antes, lo mismo que Bürger con un agregado: no basta con que esté separada de la vida, la ficción tiene que estar en manos de conspiradores como los que ejecutaron Tlön, que aspiren a la transformación de la conciencia y, con ella, a la transformación de la realidad. Este es entonces el tercer momento de las reescrituras del *Quijote*: la ficción como conspiración, que instala en la obra de Borges la dimensión política de la literatura.

Tal es la paradoja de la autonomía del arte: hacer de aquello que no tiene función en la sociedad lo que, finalmente, podrá salvarnos a todos del desastre. Claro que esta tesis no aparece en una enciclopedia. No deja de ser parte de un cuento fantástico, tal vez un divertimento del autor que, sin embargo, logró ser traducido a muchos idiomas, acaso, como una forma de que su conspiración resulte más efectiva llegado el momento.

## CONCLUSIÓN

El objetivo de este trabajo ha sido el de demostrar que las reescrituras del *Quijote*, en la obra de Borges, van más allá de los textos en los que esta actitud o la presencia de Cervantes y su obra es explícita. De esto, se derivó que la consecuente actitud respecto de la ficción presente en los textos obedece a diferentes modelos ejecutados a través de diferentes recursos como la puesta en abismo o la parodia: a saber, la metafísica del autor y la ficción como equívoco. Finalmente, del modelo sostenido en la ficción como equívoco, se derivó, en asociación con la conspiración como práctica política, otro modelo donde la ficción puede influir en la realidad transformándola. Esta derivación se vinculó entonces con la condición autónoma del arte, que señala que es apartándose de la realidad que el arte puede influir mejor en ella.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis (2011), *Obras completas 1 (1923-1949)*, Buenos Aires, Sudamericana.  
 Borges, Jorge Luis (2010), *Ficciones*, Buenos Aires, Buenos Aires, Planeta De Agostini, S.A.  
 Burello, Marcelo (2012), *Autonomía del arte y autonomía estética*, Buenos Aires, Miño y Dávila.  
 Bürger, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.  
 Borges y Saer (1988), “Diálogo entre Jorge Luis Borges y Juan José Saer”, comp. J. Conti, *Revista Crisis*, disponible en: <https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/dialogo-saer-borges.htm>

- Gamerro, Carlos (2016), *Borges y los clásicos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Martínez, Guillermo (2012), *Borges y la matemática*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2015), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Vargas Llosa, Mario (2015), “Una novela para el siglo XXI”, en Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición Conmemorativa, IV Centenario Cervantes, España, Alfaguara.

DE LA CABALLERÍA AL *SHŌNEN*:  
EXPLORACIÓN EN EL CAMBIO  
DE GÉNEROS LITERARIOS  
EN *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*, *EL MANGA*

AGUSTÍN ALEJANDRO BERGONCE  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Hace más de cuatro siglos, la aurora comenzaba a descubrirse por los balcones del oriente. En las hojas cervantinas, tanto las selvas como los prados formaban parte de la écfrasis narrativa que varios lectores han sabido experimentar en el capítulo XIV de la segunda parte del *Quijote*. En ella, el preludio a la batalla entre el Caballero de los Espejos y el Hidalgo más conocido en todo el mundo estaba listo para consolidar más que un género, una forma de contemplar la literatura de caballería.

Frente a esto, la imagen verbal donde “ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos” y “bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófara” (II, 14, 255) hace del terreno de batalla, un lugar nítido. No obstante, es probable que la maquinaria cervantina no contemplara dicha representación a través de un plano general del campo de batalla, cuyo ángulo picado ensalce la figura de ambos caballeros, rodeada de miradas penetrantes y sonidos onomatopéyicos. Es allí donde la versión nipona del caballero de la Mancha encuentra su lugar en los modos de representación.

Aunque los escenarios difieran, la presencia visual perdura. Y es que, si don Quijote se viese inmortalizado en sus significantes visuales, el manga sería uno de los géneros más apropiados para materializarlo.

Hace poco más de una década, la serie *manga de dokuba* (まんがで読破) o *Leyendo a través del manga* (una colección impulsada por East Press donde reversionaba clásicos de la literatura clásica universal para amplificar su difusión), publica *Don Quijote de la Mancha, El manga*. Más recientemente, en 2016, la editorial Herder ofrece su traducción bajo la colección de *la otra H*, abriendo las puertas de sus diálogos y su mundo a la crítica occidental.

En este punto, la reescritura del *Quijote* permite presuponer un distanciamiento genérico del escrito original, pues será en su nueva propuesta de lectura que saldrán a superficie los géneros literarios propios del manga japonés. De este modo, los siguientes apartados buscarán dilucidar cómo es que los diversos géneros narrativos que confluyen en la obra de Cervantes encuentran sus géneros análogos en el lenguaje gráfico del cómic japonés.

## PRIMERA TRANSMUTACIÓN: DE LA NOVELA AL MANGA

El primer apartado, básico mas no relegado, remite al pasaje de la novela al manga. En su nota titulada *La tercera verdad*, Javier Cercas (2011) menciona:

La inclasificabilidad del *Quijote* en el momento de su publicación ha terminado siendo su mayor virtud, gracias a su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, gracias al hecho de que es un género de géneros donde caben todos ellos, y que se alimenta de todo (38)

La extensión e inclusión de la obra cervantina, naturaleza que encuentra su cúlmine pluri-générico en la segunda parte, produjo más de una conceptualización: novela moderna, novela inclusiva (Salinas, 1961), novela total (Morón-Arroyo, 1976), novela antigua (Rodríguez Adrados, 1978) y la lista podría continuar. Por lo tanto, el *Quijote* es un compendio de géneros o un espacio conformado por su multiplicidad. En cambio, ¿qué ocurre en el caso del manga? Jaime Romero (2017), en una breve nota al pie de su artículo *La importancia de lo cotidiano en el nuevo cómic franco-japonés*, afirma que “hoy en día existe manga sobre cualquier tema imaginable” (92). No obstante, no haría falta una cita de autoridad, tan solo basta con ofrecer un breve vistazo al catálogo de títulos en vigencia: un alienígena que destruye el setenta por ciento de la luna antes de alistarse como un profesor de secundaria (*Ansatsu Kyōshitsu* -暗殺教室- 2012), un estudiante que puede comunicarse con microorganismos sin ninguna razón aparente (*Moyashimon* -もやしもん-, 2004), o *Jidōhanbaiki ni Umarekawatta Ore wa Meikyū ni Samayō* (自動販売機に生まれ変わった俺は迷宮を彷徨う) cuya traducción es “renacido como una máquina expendedora, y ahora deambulo por una mazmorra” y su trama puede deducirse con solo su traducción.

La capacidad de apropiarse de múltiples temas, de historias varias y estructuras diversas, torna al manga en una ventana abierta hacia otra identidad, misma ventana que la escritura cervantina nos ofrece con respecto a su cultura. Ambas obras, aunque distanciadas, muestran las aspiraciones de dos geografías: sus sueños, pesadillas, fantasías y fetiches. Las facciones quijotescas transgreden en ciertos momentos su fiel descripción, pero los parecidos perduran. Esto se debe a que, sin desplazar o relegar el traspaso genérico, cada obra usa de formas diferentes el componente visual. En consecuencia, se obtienen formas distintas de expresar pensamientos.

## SEGUNDA TRANSMUTACIÓN: DE LA CABALLERÍA AL SHŌNEN

El segundo postulado remite al género de caballería. Si bien su uso presenta variaciones en la obra cervantina, la importancia de la acción, la trayectoria heroica del protagonista y su fidelidad a los deberes éticos conforman algunos de los pilares de la novela de caballería. Por otro lado, en la nación nipona, se encuentra el *shōnen manga* (少年漫画). Si bien su naturaleza clasificatoria remite a un nivel demográfico, puesto que la traducción del género remite a “niño”, el *shōnen* enfatiza la acción en el campo de batalla, hecho que suele iniciar debido a los principios del protagonista, el cual es guiado por su moral y valores.

En el capítulo XIV de la Segunda parte, el enfrentamiento entre el hidalgo y el caballero de los espejos hace de la comparación un hecho argumentado. En contraste con la novela, el manga utiliza treinta de sus casi doscientas páginas para ilustrar a detalle la batalla entre estos (un porcentaje mucho mayor si lo comparamos con la obra cervantina). La trayectoria heroica

de don Quijote, al verse obstaculizada por Sansón Carrasco, se encuentra obligada por deber ético a realizar un encontronazo de armas y principios. Aquí, los monólogos narrativos trazados en los paneles transmutan en *flashbacks* (principal herramienta narrativa en esta clase de géneros para comprender las motivaciones de los personajes) y las detalladas descripciones del evento ofrecen un gran despliegue de viñetas bien logradas.

En un género historietístico donde prima la batalla y los valores por sobre la progresión narrativa, la decisión editorial de dilatar el enfrentamiento comienza a adquirir un sentido más consciente en la reescritura. En adición, incluso no sería desatinado concluir que la pelea plasmada inicialmente en el mencionado capítulo XIV, un engranaje más en la maquinaria cervantina, sea aquí el motor que impulsa y ordena el resto de paneles e ilustraciones.

### TERCERA TRANSMUTACIÓN: DE LOS VALORES AL *NEKKETSU*

El tercer postulado es consecuencia directa del segundo, pues encuentra su germinación en ambos géneros previamente comparados. No es posible concretar una novela de caballería sin hazañas heroicas de aquel personaje que se proclame en ese rol, de la misma que no hay *shōnen* sin batallas que ofrezcan el componente osado tan característico del género. La historia de don Quijote se teje mediante aventuras que permiten representar (aunque con su respectiva crítica) las costumbres del modelo ideal de caballero; de un hombre valiente, bondadoso y capacitado para proteger sus propios valores.

Sin embargo, al analizar una obra de cultura orientalista, impera la necesidad de siquiera mencionar su culminación en cuanto a los valores de un caballero refiere. El *bushido*, los mandamientos éticos pertenecientes a los guerreros samuráis, también encontrarán su lugar en la transmutación de la idea de valor. No obstante, la idea de *aventura* también sufrirá el mismo destino, puesto que el manga del *Quijote* supo encontrar su género símil: *nekketsu* (熱血).

Traducido como “sangre caliente”, el género *nekketsu* encuentra su lugar en el manga del *Quijote* a través de las hazañas, así como también en la transmisión de valores por parte del hidalgo. Incluso este género cobra más relevancia al momento de ver cómo su amada, principal motivación, se materializa en su viaje. Lo que, es más, el manga del *Quijote* ilustra un protagonista valiente y recto. Demuestra compasión en su victoria contra el caballero de los espejos, es cortés con los ciudadanos y su sinceridad absoluta nos remite a esa extraña locura de la obra original. Lealtad a Dulcinea y honor con los valores que este implica.

Sin embargo, cualquier lector del manga podría preguntarse, ¿a qué se debe tanto énfasis en las hazañas y en la acción si solo conforma una parte minoritaria de la reescritura? Si las aventuras constituyen alrededor del veinticinco por ciento de los paneles, ¿qué ocurre con el equilibrio aventura-episodio que plantea la obra original? Son estas dudas las que dan origen al cuarto postulado.

### CUARTA TRANSMUTACIÓN: DEL EPISODIO AL *SLICE OF LIFE*

Ya sea entendido como “un experimento narrativo justificable según la relación que guarda el héroe con la historia principal” (College y Peña, 1996, 1197) o como la suspensión temporal de la acción principal, los episodios quijotescos funcionan a modo de catálisis para articular los núcleos de la obra original. No obstante, tras buscar un equilibrio porcentual entre narraciones de aventuras y la presencia de episodios, es observable que el manga no se rige con el

mismo equilibrio. Pensar esta dicotomía en clave novelada resulta improductivo ante la línea gris en donde se mantiene esta comparación. Frente a lo digresivo y ornamentado que un episodio puede ser en la prosa, el manga lo convierte en un género donde examinar lo accesorio nos ayuda a comprender lo esencial. Dicho género será el *slice of life*.

Este último, enfocado en las maravillas de lo cotidiano, encuentra su símil en la *falta de acción* que un episodio contiene. Gran parte del manga se enfocará en ilustrar la vida casera del hidalgo antes de sus andanzas como caballero, así como en sus extensos diálogos durante los viajes y la representación de la tranquilidad antes que la efervescencia aventurera. Quizás, este sea uno de los giros más interesantes y profundos que plantea el manga, puesto que invita al lector a detenerse en los caminos que recorren caballero y escudero, a preguntarse por la tranquilidad hogareña y la narración pausada. Frente a esto, Jaime Romero (2017) afirma:

Los sentimientos en torno a lo cotidiano, como el cansancio o la melancolía, permiten una apertura al mundo tal y como han defendido algunos autores. Nos ayudan a tomar conciencia de nosotros mismos a través de la presencia del otro en el que, al fin, tras salir de nuestro narcisismo existencial, reparamos (96)

La importancia de este cambio radica en la búsqueda por hacer consciente al espectador de las actividades cotidianas que rodean el universo del hidalgo. A través de la desfamiliarización (Shklovski, 1970 [1916]), lenguaje e imagen conspiran para alienar al sujeto de aquello que se realiza automáticamente, permitiendo volver a experimentar esa primera percepción del camino a recorrer, del molino universal que nos introduce a este vasto mundo.

A través de este procedimiento, las transmutaciones planteadas podrían continuar. Por ejemplo, a escasas páginas de finalizar con el manga del *Quijote*, se presenta el siguiente diálogo entre el duque y un don Quijote mucho más introspectivo:<sup>1</sup>

–¿Qué os acontece, señor caballero de la triste figura?  
 –En el transcurso de mis aventuras, por causa del dolor o la ira... ha habido momentos en los que mi razón se ha trastocado.  
 –¿De qué me está hablando?  
 –Excelencia, vos ya lo sabéis todo, ¿no es así? Sin embargo, en otros momentos mi cordura ha permanecido intacta.  
 –¿Sí? ¿Por qué entonces habéis actuado como un demente, Don Alonso?  
 –En realidad... por zozobrar mi espíritu. He llegado a mi edad sin haber dejado huella en este mundo ni herencia que perviva tras mi muerte. Sentía un vacío en mi interior que se agrandaba día tras día. No soy más que un simple hidalgo rural. (Gallego, 2016, 187-189)

En concordancia, el género *gekiga* (劇画)<sup>2</sup> remite a un tipo de historia mucho más profunda, con tintes dramáticos y momentos centrados en la autopercepción del individuo. Por lo tanto, frente a las reflexiones finales de don Quijote en torno a su locura, ¿podría afir-

1 En esta versión de la historia, el duque ya no funciona como un elemento antagónico, sino que, al igual que Sansón Carrasco, se plasma como un personaje que busca hacer entrar en razón al caballero de la Mancha. A su vez, el propio don Quijote tiene muchos más momentos de lucidez en contraste con la obra cervantina, contemplándose esta última tan solo a escasos momentos de su muerte.

2 “Gekiga es una voz japonesa que significa, literalmente, «dibujos dramáticos». Normalmente, se emplea para definir un estilo de manga dirigido al público adulto, caracterizado por el amplio uso de la perspectiva y encuadres cinematográficos y temas maduros, y nacido como respuesta a las narrativas gráficas de corte más infantil, como las obras tempranas de Osamu Tezuka u otros autores que dominaron la industria del manga a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta” (Iglesias, S., 2020, 42)

marse que parte de este género se infiltra en la reescritura del manga? El género *josei* (女性), a su vez, se enfoca en los romances maduros de una vida adulta y, muchas veces, agrídulce: ¿Acaso la historia entre Crisóstomo y Marcela no podría transmutar en esta categoría?, lo que es más, tomando al género *isekai* (異世界)<sup>3</sup> como aquellas historias en donde el héroe busca la superación en un mundo donde es repelido, ¿sería desatinado hablar de un *isekai* del *Quijote*?

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Más allá de los postulados aquí planteados, es indudable que el ingenioso Hidalgo sigue combatiendo molinos a lo largo del mundo. Incluso transitando este puente bidireccional (pues no solo es de Japón a Occidente, sino también remite a una entrada de lo que comúnmente se denomina como *canon occidental* a la nación nipona), el retrato de la permanente lucha ahonda en el marco de una literatura que, proteica, se redefine como artefacto cultural.

A lo largo del artículo, se han constatado que múltiples transmutaciones ocurren en *Don Quijote de la Mancha. El manga*. El primero de ellos versó sobre el tránsito del género novelado a la obra en cómic japonés. En segundo lugar, se analizó el traspaso del género de caballería al *shōnen*. En el estadio final del trabajo, se estudió acerca de la naturaleza del episodio y su similitud con el *slice of life*, para concluir en la presencia de los valores representados en el género *nekketsu*. Incluso ante la aparente incompatibilidad, la transmutación genérica ha mantenido el lenguaje poético, imbuido en paneles historietísticos y escenas memorables.

En lo que al final del artículo respecta, dos interpelaciones todavía rondan en estas hojas. ¿Cómo es posible que la reescritura del *Quijote* pueda ofrecer una nueva obra tan fructífera para su análisis? Ante esta primera pregunta, me atrevo a decir que es gracias a la tantas veces referida como “universalidad” de la obra cervantina; una suerte de fusor en el que hierven los límites de los géneros. Debido a su naturaleza, la ficción quijotesca se presenta en constante expansión y las reescrituras evidencian una globalización del trasvase intergenérico y la globalización del diálogo entre géneros y cultural.

Finalmente, la última pregunta refiere a cuál sería el aporte de este trabajo que, al igual que múltiples investigaciones realizadas, ofrece una mirada más a una obra inagotable como lo es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Entender el acercamiento de un lector extranjero a la obra o reconocer el valor de un producto cultural mediante su representación simbólica podrían ser posibles respuestas. Sin embargo, posiblemente sea la idea de *género* (palabra múltiples veces reproducida aquí) la forma más apropiada de responder.

Es importante comprender que, aunque relativamente delimitable, ninguna de las variables genéricas aquí mencionadas es incorruptible. Es más, hasta podría afirmarse que las nociones de manga comentadas no dejan de ser, en mayor o menor medida, postizas. Acorde al aporte de Torrents (2015):

No hay ninguna de estas categorías que sea impermeable. En cierto sentido, este tipo de clasificaciones *ad hoc* no dejan de ser artificiales, y cumplen un rol fundamentalmente operativo,

3 “El término japonés puede traducirse como “universo paralelo”, “mundo diferente” u “otra dimensión”. (...) Los protagonistas del *isekai* son, en muchos casos, sujetos que llevan una vida monótona y se ven trasladados, sin capacidad de regreso inmediato, al universo de su objeto de entretenimiento favorito” (Cerdán-Martínez et al. 2021, 573)

aunque es evidente que el material clasificado responde él mismo a una estructura que ha contribuido a inspirarlas (11)

Sin embargo, su artificiosidad no contradice que, interpretadas como herramientas de análisis, el estudio de cómo puede fluctuar la naturaleza de una obra da cuenta de la existencia de –como mínimo– ciertos géneros que pueden ser abordados.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cercas, Javier (2011), “La tercera verdad”, *Babelia, El País*, 25 de junio, [https://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html)
- Cerdán-Martínez, Víctor, Padilla-Castillo, Graciela y Villa-Gracia, Daniel (2021), “*Isekai* (異世界): el confinamiento autoimpuesto en Japón y Latinoamérica”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 33, Vol. 2, 571-588. <https://doi.org/10.5209/aris.69123>
- Gallego, Marta E. (2016), *Don Quijote de la Mancha. El manga*, Barcelona, Herder.
- Morón-Arroyo, Ciriaco (1976), *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, Madrid, Gredos.
- Peña, Aniano (1996), “Interpolaciones y géneros literarios en el *Quijote*”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Editorial Universidad de Alcalá.
- Cervantes, Miguel (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Real Academia Española.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1978), “Hechos generales y hechos griegos en el origen de la crítica y la sátira”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- Romero Leo, Jaime (2017), “La estética de la *Nouvelle Manga*. La reivindicación de lo cotidiano en la nueva novela gráfica franco-japonesa”, *CuCo, Cuadernos de cómic*, 8, Vol. 4, 83-101. <https://doi.org/10.37536/cuco.2017.8.1250>
- Salinas, Pedro (1961), *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- Santiago Iglesias, José A. (2020), “Berliac y el *gaijin gekiga*. Una perspectiva *mangaesca*”, *CuCo, Cuaderno de cómic*, 15, Vol. 2, 31-51. <https://doi.org/10.37536/cuco.2020.15.1298>
- Shklovski, Víctor (1970 [1916]), “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. T. Todorov, México, Siglo XXI.
- Torrents, Alba G. (2015), “Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manganime”, *Con A de animación*, 5, 158-172. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3547>

# EL CABALLERO DON QUIJOTE DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

LITERATURA, CINE, INVENCION

RAQUEL MACCIUCI Y VIRGINIA BONATTO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA<sup>1</sup>

## 1. MÍNIMAS REFERENCIAS

La película *El caballero don Quijote*, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón y estrenada en 2002,<sup>2</sup> se inscribe en una larga serie de adaptaciones cinematográficas iniciada un siglo antes.<sup>3</sup> Fue el francés Lucien Noguét quien, en 1898, con una breve escena (que no se conserva), inició las versiones del séptimo arte sobre la obra maestra de Cervantes. En 1903, con una producción también francesa a cargo de Ferdinand Zecca, que dura seis minutos y representa episodios de la novela coloreados a mano (proyectada en España en 1905, para el tricentenario de la publicación de la primera parte) (Rodríguez Mosquera 2017, 21), se inicia formalmente, desde principios estéticos e ideológicos diversos, la larga serie de películas que encararon la difícil tarea de llevar al cine el célebre texto cervantino en un amplio abanico de países: Francia, Italia, Inglaterra, Dinamarca, Austria, URSS, Estados Unidos, Finlandia, entre otros (Rodríguez Mosquera, 2017, 21-26).

En España, hasta 1902 existían tres antecedentes filmicos de especial relevancia: la película de Narcís Cuyás, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, de 1910; la producción de Rafael Gil y de Antonio Abad Ojuel, *Don Quijote de La Mancha*, de 1947; y la serie televisiva de cinco capítulos producida por Televisión Española y dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón, *El Quijote de Miguel de Cervantes*, filmada en 1992, con guion del director y de Camilo José Cela.

Manuel Gutiérrez Aragón, nacido en 1942 en Torrelavega, Cantabria, cineasta, escritor, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia Española, a principios del siglo XXI, llevaba andado un largo trayecto. Su primera película, *Habla mudita*, que data de 1973, fue seguida de una serie de films que llevaron a Manuel Vázquez

---

1 Selección y tratamiento de imágenes: Raquel Macciuci.

2 Las citas del libro cinematográfico utilizadas fueron extraídas de la versión de *El caballero don Quijote* (abreviado *CDQ*) consignada en la bibliografía.

3 Nos eximimos de adentrarnos en el amplio campo de la teoría acerca de la adaptación o trasposición cinematográfica. Entre muchos, Wolf (2001) y Pérez Bowie (2010) son autores de sendos estudios de referencia.

Montalbán a concederle el título de *Director de cine de la transición*.<sup>4</sup> Cuando el proceso de normalización política de España se dio por concluido, continuó revalidando su trayectoria con películas de diversa temática, hasta la última realización, *Todos estamos invitados*, de 2008. Por esta fecha, ya había decidido dar un giro hacia la literatura, arte que estaba en las raíces de su vocación artística. A la primera novela, *La vida antes de marzo* (Anagrama), que mereció el premio Herralde 2007, continuó una serie de títulos que llega hasta el presente. En algunas ocasiones, gusta de retornar al séptimo arte, preferentemente a través del documental, siempre con reconocibles rasgos distintivos; el último, el *Misteri d'Elxe*, de 2022, está dedicado al célebre rito declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

## 2. SINGULARIDAD DE UNA VERSIÓN FÍLMICA

Cuando, en 2002, se estrenó el largometraje *El caballero don Quijote*, el antecedente decisivo era, como se ha dicho, la adaptación de la primera parte de la novela de Cervantes, filmada diez años antes por el mismo Gutiérrez Aragón, con formato de serie para Televisión Española. El éxito había sido arrollador y los papeles protagónicos de Fernando Rey (don Quijote) y Alfredo Landa (Sancho) quedaron asociados definitivamente a una de las interpretaciones más logradas (Gutiérrez Aragón, 1992).



Imagen 1 Fernando Rey como don Quijote y Alfredo Landa como Sancho (Gutiérrez Aragón, 1992)

La aprobación de la crítica y del público, unido al formato en varias entregas, que permitía una trasposición detallada de la novela, predispusieron al espectador a esperar una continuación similar, con los mismos actores principales. Pero pasó el tiempo, murió Fernando Rey y la edad de Alfredo Landa desaconsejaba someterlo a nuevas andanzas bajo el sol de La Mancha, por lo que fueron reemplazados por José Luis Galiardo (caballero) y Carlos Iglesias (escudero).

Por diferentes causas, en lugar de una serie la continuación fue finalmente una película, que, como la novela de 1615, sorteó sin menoscabo el inevitable estigma de las segundas

4 Pueden verse estos conceptos ampliados en Macciuci (2023).

partes.<sup>5</sup> La crítica apreció de inmediato el arte y la singularidad del largometraje, que evitó tanto replicar la primera versión de *Quijote* con el argumento de la segunda, como reiterar la matriz de trasposición fílmica subyacente. Contra todo pronóstico, el cineasta cántabro supo acentuar su personal sello de *cine de autor* para combinar con una modalidad diferente a la anterior la reescritura fílmica con la intervención artística; razón por la cual, acordamos en que *El caballero don Quijote* no es una mera ilustración o adaptación, por el contrario, alcanza el rango de “recreación ‘quijotesca’ en toda la regla, la más convincente de la industria audiovisual española hasta el momento” (Hernández, 2005, 22).

En la Segunda parte, lejos de repetirse, el relato de la tercera salida conmueve con un Quijote más humano y vulnerable. Como bien lo ha señalado José Luis Merino:

(...) [el] gran mérito del Quijote que ha puesto en cine Gutiérrez Aragón reside en que la visión del personaje no se sostiene sobre todo en las puras peripecias novelescas narradas en el libro, sino que procura poner de manifiesto su soledad, su melancolía y hasta su sentimiento íntimo de fracaso (2003:2)

Del mismo modo, también la aventura de Sancho es interior, entregado a la progresiva admiración de la justa empresa de su amo, pese a ser consciente de los dislates, no percibir la prometida retribución y sufrir el acoso del hambre.



Imagen 2. *CDQ*. Carlos Iglesias y José Luis Galiardo como Sancho y don Quijote.

A la par de una consumada composición de los personajes, el director introdujo audaces cambios en el plano del relato, recreando y prolongando distintas peripecias cervantinas. Las malogradas aventuras del caballero andante se redujeron en número para dar espacio al proceso de transformación interior que, si bien entronca con las lecturas románticas de la novela, se inviste de ribetes menos idealizados y más cercanos al hombre contemporáneo.

El desafío de adaptar el texto de 1615 –de mayor extensión, dramáticamente más integrado y con una presencia más rica de diálogos intertextuales y metaficcionales– al formato de película, con menos espacio para desarrollar las complejidades de una “novela barroca”, tal como la definiera Gutiérrez Aragón (2003, 289), requería recortar la trama para ahondar en la

---

5 La película fue reconocida con el Premio Ciudad de Roma del Festival de Venecia 2002, premio Goya 2003 a la mejor fotografía a José Luis Alcaine, FIPA de Plata Biarritz 2003, Premio ACE al mejor actor a Juan Luis Galiardo, Premio ADIRCE mejor actor de reparto a Carlos Iglesias.

peripezia más íntima y personal. La película suprime algunos episodios memorables del libro, como el del retablo de Maese Pedro (II, 25),<sup>6</sup> el de la condesa Trifaldi (II, 36-37), el de Clavileño (II, 40-41), el de los pleitos de Sancho como gobernador de la ínsula Barataria (II, 45) o el de las cartas de Sancho y Teresa Panza (II, 50, 52),<sup>7</sup> lo que proporciona al director más espacio para profundizar y recrear diferentes pasajes e incluso añadir otros de su invención.

Entre las diferentes y notables innovaciones que no podemos detallar aquí, destaca la amalgama del *Quijote* de Cervantes con el de Avellaneda en un mismo hilo argumental, de modo que solo los muy familiarizados con el original y el apócrifo pueden detectarlo. La operación da una vuelta de tuerca al juego realidad / ficción del relato original, introduciendo una variación metatextual junto a una muy contemporánea reflexión sobre la alteridad y el juego del doble, desplegado en la segunda parte del *Quijote* mediante la confrontación del *Quijote* escrito por Cide Hamete Benengeli (II, 2-3) con el de la segunda parte apócrifa que publicara en 1614 Alonso Fernández de Avellaneda (mencionada por primera vez en el capítulo 59 de la novela y luego referida unas seis veces más). En la película, el héroe cervantino y el falsificado llegan a encontrarse cara a cara.

En la misma dirección, Gutiérrez Aragón da más entidad a la figura de un hospitalario don Álvaro de Tarfe. Reinventado con ciertos rasgos del Caballero del Verde Gabán, el noble personaje será el amable anfitrión de don Quijote y Sancho, que además de enterarlos de la existencia de la novela espuria, los orienta para que puedan llegar al manicomio de Toledo, donde había sido encerrado el otro yo, el otro Quijote, ideado por el relato apócrifo.



Imagen 3. *CDQ*. Pedro Miguel Martínez, Patricia Villena, Carlos Iglesias y José Luis Galiardo como don Álvaro de Tarfe, la hija de Don Álvaro, Sancho y don Quijote en *El caballero don Quijote* (2002) de Manuel Gutiérrez Aragón.

6 Seguimos la edición de Allen (1983).

7 José María Merino ofrece una síntesis exhaustiva tanto de las supresiones como de las novedades de la versión filmica de 2002 (2003, 2-3).

Avisados por el guardián carcelero de que el falso caballero había tomado el camino de “la mar de Barcelona” –no el de Zaragoza como refiere la novela–, toman la misma dirección. La búsqueda del usurpador desemboca en la confrontación del hidalgo con la criatura de Avellaneda, a quien el film sitúa en un teatro callejero donde escenifica una parodia del episodio de los molinos de viento. La extrañeza se intensifica porque parodiador y parodiado son representados por el mismo Juan Luis Galiardo (no así Sancho, encarnado por Álvaro de Luna).

Si, como afirma Jean-Pierre Étienvre (2016), Cervantes, en la segunda parte, había encargado a sus personajes el ajuste de cuentas con Avellaneda, haciendo que sean ellos quienes se defiendan a sí mismos (sin incorporar en la acción al Quijote falso ni al autor del libro espurio) y obrando así una venganza novelesca decididamente eficaz, la intervención de Gutiérrez Aragón reescribe el juego intertextual y acentúa esta última dimensión a partir de la apelación directa a la cuestión del doble, eje y matriz, si se siguen las teorizaciones de Julia Kristeva (1969), del lenguaje de la literatura moderna inscrita en la tradición de la menipea y el carnaval, de la que Cervantes es uno de los máximos representantes. Así, mientras en la segunda parte de la novela, don Quijote no irá a las justas de Zaragoza, como tenía previsto, porque de ese modo, logrará “sacar a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno” (II, 59, 476), en el tramo final de *El caballero don Quijote*, nos encontramos con un personaje que busca encontrarse con el doble, quien es a su vez un cómico bufo, multiplicando de ese modo la puesta en abismo del relato cervantino e instalando, en el marco de un lenguaje poético plenamente moderno, las preguntas sobre realidad y representación.



Imagen 4. *CDQ*. José Luis Galiardo como Falso don Quijote y don Quijote y Álvaro de Luna como falso Sancho.

Ni la reescritura argumental, ni la original inmersión en el fuero íntimo de los personajes serían convincentes sin el despliegue de un lenguaje cinematográfico que refuerza y completa los sentidos del texto con la usual maestría del director. Rodeado de un equipo técnico de excelencia –la fotografía es de José Luis Alcaine, la música de José Nieto, la dirección artística de Félix Murcia, el vestuario de Gerardo Vera y el montaje de Jorge Salcedo–, el director de *Habla mudita* logra la respuesta justa de los actores, encuentra los ambientes y paisajes más en consonancia con el espíritu de la narración y orquesta un afinado concierto entre imagen, palabra, música y silencio. Este logro, como se ha sugerido, dialoga con otros sentidos que interpelan al espectador contemporáneo y que, a su vez, devienen de la riqueza de posibilidades abiertas para la lectura que el *Quijote* atesora.

La imposibilidad de analizar con el debido detenimiento la película en toda su compleja dimensión nos ha llevado a detenernos en otra intervención del cineasta que sobresale por su original y arriesgada composición: se trata de la prolongación del episodio de la Dulcinea encantada del palacio de los duques (II, 35), con una peripecia añadida que, en su momento, solo mereció breves alusiones pero que, a la luz de la agenda crítica actual, adquiere mayor trascendencia y suscita sugestivos interrogantes.

### 3. LA SIN PAR DULCINEA DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Antes de abocarnos a este pasaje, es necesario hacer un inciso para mencionar una alteración, deliberada o no, en la atribución de nombres y funciones, muy cervantina sin duda: Gutiérrez Aragón llama Tosilos al paje que, en el capítulo 35 de la segunda parte, se disfraza de Dulcinea. El equívoco no parece obedecer a una invención del director equivalente a las que resultan de recrear el argumento con episodios de la novela apócrifa –de hecho, la crítica no hace mención a esta duplicidad, facilitada porque el paje no tiene nombre de pila en el *Quijote*. Pero, Tosilos no es un paje, sino un lacayo de origen gascón, que recién entra en acción varios episodios más adelante, cuando debe simular, por mandato del duque, ser el caballero con quien debe enfrentarse don Quijote para vengar el honor burlado de la hija de la dueña Rodríguez (II, 56).<sup>8</sup> El lacayo aparece nuevamente cuando don Quijote y Sancho, ya en camino hacia Barcelona, se topan con él (Tosilos debe llevar un pliego de cartas del duque al virrey) y se enteran de que sufrió el castigo de los duques por haberse atrevido a pedir la mano de la doncella engañada (II, 66).<sup>9</sup>

Gutiérrez Aragón simplifica la sucesión de burlas y de encantamientos urdidos por los duques entre los capítulos 34 y 41 (el paje-Dulcinea, la condesa Trifaldi y Clavileño), eligiendo únicamente el episodio de la llegada del diablo mensajero (II, 34) y del sabio Merlín acompa-

8 El rango de un paje y un lacayo era diferente en la escala de la sociedad estamental. El paje, generalmente, provenía de una familia noble y su condición variaba según el círculo en el que servía, sobre todo si los amos ostentaban altos títulos de nobleza o de la realeza, a cuyo entorno eran enviados para su educación. El lacayo se situaba en un escalón inferior, no pertenecía al estamento noble y sus tareas eran más serviles.

9 Los títulos de crédito de la película apuntalaron y reprodujeron la fusión de ambos personajes, que se ha multiplicado gracias a Internet. Para un abordaje centrado exclusivamente en el film, la superposición de los dos personajes no tiene consecuencias en el significado, dado que ninguno de los episodios incorpora a Tosilos; por otro lado, el paje, en ningún momento, es llamado por su falso nombre (la atribución de un nombre quizás obedece a la lógica de los títulos de créditos). Pese a todo, la explicación hermenéutica se vuelve pertinente en función de nuestro análisis.

ñado por Dulcinea (II, 35) y, como se verá más adelante, integrando sutilmente en esta última figura con el episodio de las dueñas barbudas.

Antes de ser encarnada por el paje, Dulcinea ha aparecido anteriormente en dos ocasiones con opuesta imagen: primero bajo la forma de una rústica campesina ‘real’ a la que hidalgo supone –con ayuda de Sancho, naturalmente– víctima de un encantamiento. La segunda ocasión tiene lugar en la cueva de Montesinos; allí, merced a su imaginación la aprecia en todo su esplendor resultado. En la tercera oportunidad la percepción de la dama embrujada no es producto de la imaginación, sino de la farsa fraguada en el palacio ducal.



Imagen 5. *CDQ*. Marta Etura como Labrador y Dulcinea.

Este episodio, comienza con el ruego de la fingida doncella, encarnada por el paje –que de ahora en más será Tosilos–, a cargo del actor Juan Diego Botto. En escenas previas, el director se encarga de mostrar que este personaje es muy cercano a los duques, e incluso le otorga un rango superior al presentarlo montado a caballo con resuelta gallardía al frente del séquito ducal que escolta a don Quijote y a Sancho durante la entrada al palacio.



Imagen 6. *CDQ*. José Luis Galiardo y Juan Diego Botto como don Quijote y el paje Tosilos.

La Dulcinea ficticia de Gutiérrez Aragón no aparece como la criatura que, a pesar de su espléndida belleza, expresa su petición a Sancho “con un desenfado varonil, y con una voz no muy adamada” (II, 35, 297) y que, en el capítulo 36, y solo para información de los lectores, se revelará como varón; sino que se trata un joven travestido, que no oculta la sombra del bozo en el rostro, y que, con un tono de melancólico lamento y al borde de las lágrimas, añade a la súplica de la novela una coda que trasciende la farsa del supuesto encantamiento de Merlín con la incuestionable contemporaneidad del giro añadido en el guion: “(...) date, date los azotes en tus carnazas, bestión indómito, y dame la libertad de mi condición, y *de mi cuerpo aprisionado en otro que no es el mío*” (CDQ, 56:09. Las itálicas son nuestras).



Imagen 7. CDQ. Juan Diego Botto como Dulcinea encantada.

La ambigüedad del travestido paje se ratificará con una escena añadida más equívoca aún, en la que don Quijote, unos días más tarde –el tiempo transcurrido es indeterminado, pero no es inmediato al simulacro encabezado por Merlín– es despertado por una delicada voz femenina que entona, acompañada por un laúd, la canción anónima “Al alba venid, buen amigo” del *Cancionero Musical de Palacio* (CDQ, 1:07:40). Buscando el origen de la melodía, espía sigilosamente la estancia de arquitectura morisca reservada para la duquesa y sus damas –si bien no faltan servidores masculinos, estos asumen actitudes femeniles–, hasta que, en una especie de recámara, vislumbra la figura de Tosilos que, de pie frente a un espejo, se desprende lentamente de los afeites y de su disfraz; y muestra un torso liso, pero varonil, en una escena que, desde el comienzo, al fin, refuerza la ambigüedad y la extrañeza de su primera aparición como Dulcinea.

La sugestión del cuadro, en un silencio solo alterado por la melodía –banda sonora y motivo musical de Dulcinea– que pasa a ser remedada por el canturreo melancólico del joven mientras se desviste, se acentúa con el desplazamiento de la cámara desde el tocador hacia un desconcertado don Quijote cuyo semblante transmite su profunda turbación ante un descubrimiento que hace tambalear desde la base el andamiaje de su juego entre realidad y ficción, cordura y enajenación, desvelándole el otro lado del simulacro; el que es programado por ‘otros’.



Imagen 8. *CDQ*. Juan Diego Botto y José Luis Galiardo como Tosilos / Dulcinea y don Quijote.



Imagen 9. Juan Diego Botto y José Luis Galiardo como Tosilos / Dulcinea y don Quijote.

Unas escenas antes de la mencionada agnición, don Quijote es mostrado descalzándose en su habitación, luego de negarse a que dos dueñas lo asistan en el proceso de desvestirse. Al mirar sus calcetines raídos y agujereados, un Juan Luis Galiardo menos quijotesco y más realista recupera las palabras de Cide Hamete en torno al motivo del hidalgo pobre, con un monólogo que abandona la impostura del caballero andante y que adopta un tono prosaico y contemporáneo: “¡Miserable el bien nacido que no tiene para comer! ¡Miserable el hidalgo que teme que todo el mundo se dé cuenta de la bota rota, de la capa raída, y hasta que le descubran el hambre del estómago!” (II, 44, 354). La reconstrucción de la escena del calcetín agujereado en una línea narrativa cuya tensión máxima se cumple con el reconocimiento de la farsa de Dulcinea, guarda relación con la serie de gestos y silencios que, en secuencias previas, habían mostrado el creciente grado de conciencia del escudero, paralelo a la actitud crédula de don Quijote. Una de esas secuencias, muy sutil pero explícita, sucede inmediatamente después de la petición de Dulcinea, cuando la cámara enfoca la mirada entre sorprendida y molesta

de Sancho dirigiéndose hacia abajo, para luego mostrar los tobillos varoniles de la supuesta doncella (*CDQ*, 57:28).



Imagen 10. Carlos Iglesias y Juan Diego Botto como Sancho y Dulcinea Encantada.

Si bien el gesto mencionado puede interpretarse como la traducción cinematográfica de la respuesta de Sancho al coloquio de Dulcinea, cuando llama la atención sobre el “modo de rogar que tiene” (II, 35, 298), es decir, sobre su falta de humildad y comedimiento, la lectura que proponemos lo relaciona con una serie de pasos que van minando el intramundo de ambos protagonistas, detonante tanto de la estructura paródica del texto como de los otros mundos que lo secundan (el mundo transformado a los ojos de los protagonistas y el mundo fingido por los duques) (Ferrerías, 1982). De este modo, la película de Gutiérrez Aragón habilita la coexistencia de un sentido sobre la condición de artificio tanto de las burlas como de los procesos de subjetivación de ambos personajes más orientado hacia el receptor contemporáneo. Otros dos momentos decisivos en Sancho, relacionados con estas cuestiones, ocurren, el primero, cuando se cierra la secuencia de la isla Barataria (narrativamente paralela a la de don Quijote deambulando por el recinto de la duquesa) y el escudero devenido en gobernador, inmovilizado por los dos paveses (escena que replica el capítulo 53), suplica que “algún amigo, si es que le tengo, (...) me dé un trago de vino” (II, 35, 428) después de que el director haya puesto en boca de Sancho el pedido imperioso: “basta ya de burlas”. El segundo, ocurre de modo mucho más explícito en la escena que replica la derrota de don Quijote a manos del Caballero de la Blanca Luna en las playas de Barcelona (II, 64), cuando hace proclamar al escudero: “¡Viva don Quijote de la Mancha! ¡Viva Dulcinea, donde quiera que esté y quien quiera que sea!” (*CDQ*, 1:43:26), reformulando de esta manera el parlamento del bachiller Sansón Carrasco cuando, con la identidad de Caballero de la Blanca Luna y ante un don Quijote ya derrotado, “molido y aturdido”, le perdona la vida y ratifica las palabras del caballero sobre la hermosura de Dulcinea (II, 64, 518).

Volvamos, a la luz de estas observaciones, a la escena del interior morisco en la que don Quijote espía a Tosilos-Dulcinea. No es de extrañar que, en la versión filmica, inmediatamente después de la revelación del disfraz, el ingenioso caballero decida abandonar el palacio de los duques. Si esta es una de las capas de sentido que pueden explorarse en la escena, imbricada con la modernidad estructural y un barroquismo que pone en juego los límites entre realidad y representación, el ambivalente juego del cautivante y apuesto Tosilos llama a un

análisis que profundice en los interrogantes que los juegos de las representaciones o las burlas de los duques abren en relación con el deseo y la identidad sexual.

#### 4. BURLAS, TRAVESTISMO Y DESEO

La apelación al recurso del disfraz, la suplantación, el humor, las simulaciones y los enredos para tratar temas tabúes de orden sexual y transgredir los códigos del erotismo autorizados han sido abordados por una parte de la bibliografía crítica sobre el teatro del Siglo de Oro. En esta dirección, por ejemplo, Oleza (1990) realiza un recorrido esclarecedor para ilustrar el tratamiento velado del adulterio, la homosexualidad y el deseo femenino en la comedia lopesca. Otros análisis han demostrado que, en la literatura y en la cultura áureas, la sanción moral hacia la conducta feminizada y hacia la homosexualidad masculinas se representaba mediante imágenes de varones travestidos y de mujeres barbudas (Combet, 1980; Cartagena-Calderón, 2008 y Velasco, 2009).

En la escena del paje travestido de la segunda parte del *Quijote*, tanto los lectores como los espectadores (con excepción de don Quijote y Sancho) son conscientes de la burla. De modo similar, y también en la secuencia de los duques, además del paje, adoptan identidades del sexo opuesto la condesa Trifaldi y, posiblemente, el numeroso grupo de dueñas que la acompañan, cuya identidad sexual no está clara, pero puede tratarse de varones travestidos o mujeres con barbas postizas (Velasco, 2009). Pero, fuera de toda intención burlesca, más singular aún es la situación que se le presenta a Sancho en la Ínsula Barataria cuando dos hermanos, varón y mujer, por iniciativa de la niña, deciden disfrazarse de su contrario para experimentar cómo era el mundo fuera de los muros de su casa (II, 49); o la historia del mancebo Gregorio, acerca del cual se refiere, en el capítulo 63, que tuvo que disfrazarse de mujer para salvarse de que “los bárbaros turcos” gozaran de su belleza masculina (II, 63, 512).

En esos y otros ejemplos, se encuentran referencias a las características físicas de esos personajes (extrema juventud y delicadeza de rasgos) en virtud de las cuales llegan a ser confundidos con verdaderas mujeres. En este sentido, una característica que diferencia a la Dulcinea del bosque de las mujeres barbudas en el episodio de la condesa Trifaldi, es, según se infiere, su condición lampiña (cuando descubre su rostro, el narrador señala que “a todos les pareció más que demasíadamente hermoso”, II, 35, 297). Es llamativo, entonces, que en la versión de Gutiérrez Aragón el actor que representa a Dulcinea (Juan Diego Botto) muestra un leve pero bien visible bozo en el rostro —que curiosamente no se percibe en el paje Tosilos, más lampiño que el travestido—, en el cual repara con apenado gesto cuando se lava el maquillaje. Como no fuera esta evidencia suficiente, durante su primera aparición en el bosque, la cámara se encarga de mostrar ostensiblemente (y en primer plano) el vello de los tobillos y el calzado varonil y, más tarde, en el plano medio de la escena añadida, podemos ver el contraste entre el torso limpio y las axilas pobladas. A esta información visual se añade el descuido jocoso del falso Merlín al presentar a la doncella, que reproduce la confusión del género gramatical en que incurre la “dueña Dolorida” cuando, en la novela, se presenta como “este su criado, digo esta su criada” (II, 38, 312). En el film, el mago se corrige: “por eso te traigo al hermoso, digo a la hermosa Dulcinea del Toboso” (*CDQ*, 53:19). Por medio de estos detalles, Gutiérrez Aragón logra fusionar dos episodios cervantinos que, en el horizonte de expectativas del lector moderno, muy probablemente, fueron leídos como casos de performances homosexuales. Al mismo tiempo, la escena del torso desnudo reproduce, al filo de la parodia, las estrategias utilizadas

por los escritores del Siglo de Oro para tratar lo prohibido sin transgredir la norma; de esta manera, el director puede llevar a la pantalla un acto de desnudez cargado de sensualidad femenina que, probablemente, el público no hubiera tolerado en el marco del *Quijote* si la protagonista hubiera sido una mujer; menos aún, si se hubiera tratado de Dulcinea (real o fingida).

Durante los siglos XVI y XVII, tanto la imagen grotesca de las mujeres barbudas como la figura del joven lampiño y muy inclinado a los pasatiempos femeninos (como el uso de afeites) representaban la condición monstruosa del varón afeminado, temida y criticada, como lo atestiguan el Emblema 64 de Sebastián de Covarrubias (1610) (que representa a la famosa Brígida del Río, “la barbuda de Peñaranda”, incluida en la corte de Felipe II entre la *gente de placer*), y las advertencias de Cristóbal Suárez de Figueroa (autor del tratado *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, de 1621) sobre el peligro de sodomía latente en los adolescentes ociosos de la corte (Velasco, 2009, 236).

Estos casos, por otro lado, contrastan explícitamente con la masculinidad pretendida y defendida por don Quijote que, a su vez, puede leerse como un residuo de los valores viriles del guerrero medieval, en amplio desfasaje respecto del afeminamiento de los caballeros de la corte contemporáneos a Cervantes (Cartagena-Calderón, 2008).<sup>10</sup> Y también, contrastan con el Tosilos de la segunda parte del *Quijote*, quien no solo proclama explícitamente su heterosexualidad (al pretender casarse con la engañada hija de la dueña Rodríguez; II, 66), sino que su propia condición de lacayo lo mantiene diferenciado de la frivolidad y de los gustos amanerados del paje íntimo de la duquesa. De igual modo, la frivolidad de los gustos y de los entretenimientos de los duques es objeto de crítica en la novela, cuando el narrador refiere, por ejemplo, que Cide Hamete acota, al explicar cómo fue urdida la farsa de la muerte de Altisidora, que “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, 69, 549). Sumado a esto, algunos análisis críticos han intentado demostrar la preferencia de los duques por las burlas que involucran lecturas homoeróticas (Johnson 1990 y Velasco, 2009). La recreación de Gutiérrez Aragón capta, entonces, la discusión subyacente en el texto fuente en torno a la oposición virilidad y afeminamiento, y la desarrolla mediante el añadido *queer* de la escena de *voyeurismo* que, no solo transcurre en un sugerente interior morisco y eminentemente femenino, sino que es representada por un personaje con rasgos físicos declaradamente varoniles. La escena cobra verosimilitud en el contexto del cine y de la producción cultural española que, desde la Transición, contribuyeron a forjar la aceptación social de la homosexualidad masculina (ver Llamas, 2001 y Escámez, 2001). Ello explica, tal vez, la ambigüedad magistralmente expresada en el gesto entre deseante, desconcertado, turbado y desencantado del don Quijote que encarna Juan Luis Galiardo.

Así como, en la obra cervantina, Dulcinea es un significante sin referente y su correcta descripción y valoración solo es posible cuando estas se ajustan al verosímil literario que don Quijote fiscaliza una y otra vez, poniendo énfasis en su carácter inigualable, “sin par”, el

10 El cambio de actitud ha sido entendido de diferentes maneras. Algunos autores aluden a la deserción del oficio de guerrero –dejan de existir los poetas caballeros como Garcilaso y cunden los mercenarios en su reemplazo–; por su parte, Jovellanos (1790), en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, celebra la paulatina incorporación de hábitos cortesanos a las rudas prácticas guerreras y sostiene que las fiestas palacianas favorecieron el cultivo del espíritu y “fueron haciendo a los hombres más sociables, más sensibles”, mientras los caballeros, “olvidada su ferocidad y los riesgos y los odios del combate, entran a distinguirse en una nueva palestra de ingenio y galantería” (Jovellanos, 2002).

travestismo significa, también en el contexto de la película, la única verdad posible acerca del género y la identidad sexuales: su carácter de imitación o de copia sin original, subrayada con insistencia por los estudios *queer* y formulada por Judith Butler (2007) como “una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” (273).

El género como ficción, sin embargo, en Cervantes, como bien lo ha leído Gutiérrez Aragón, constituía un sentido en potencia. Los juegos con el doble que, en la película, son llevados a un nivel que solo los mecanismos del cine pueden permitir y cuyos alcances comentamos más arriba (la búsqueda del apócrifo y el encuentro metatextual del actor consigo mismo), encuentran en la imitación de Tosilos una vía para explorar determinadas zonas veladas del *Quijote* en el marco de una sensibilidad decididamente posmoderna. La socarronería que daba el tono humorístico a los rasgos ostensiblemente viriles de las mujeres travestidas en la obra de Cervantes (la Trifaldi y Dulcinea) ha sido sustituida en *El caballero don Quijote* por el melodrama, pero a la manera de un director / autor que rompe moldes sirviéndose de distintos géneros y registros, cultos y populares, así como del lenguaje del cine, puestos al servicio de una poética de extremada factura (Macciuci, en prensa).

Tanto en Cervantes como en Gutiérrez Aragón, el sentido de las escenas depende de la estructura paródica, pero en niveles diferentes. La falsa Dulcinea del capítulo 35 de la segunda parte se integra dentro de lo que Ferreras (1982) ha caracterizado como el “mundo fingido”, y que resultaría una estructura saliente organizada desde el “extramundo” o mundo objetivo (en este caso, conformado por los duques y su séquito). A su vez, articula de manera humorística con el “intramundo” o el mundo voluntario de don Quijote (punto de ruptura que da inicio a la construcción paródica) y con el “mundo transformado” por la voluntad del protagonista, mediador entre este y el mundo objetivo (31-57). La complejidad de esta estructura paródica y la fluidez con la que Cervantes articula estos cuatro universos, no obstan para que Cervantes elija, en el *Quijote* de 1615, “sustituir las relaciones problemáticas entre intramundo y mundo transformado, por las relaciones, no menos problemáticas entre extramundo, mundo fingido e intramundo” (Ferreras, 1982, 53). Las burlas tramadas por los duques, pero también, las estrategias materializadas por Sansón Carrasco, caracterizado de Caballero de los Espejos y Caballero de la Blanca Luna, tienen una incidencia decisiva sobre el héroe, hasta el punto que será el mundo fingido el que logra derrotarlo (y logra también su regreso final al extramundo). La escena del paje travestido, entonces, puede leerse desde esta codificación y apuntando hacia el gusto por las burlas de los lectores de la época. Las escenas en torno a la Dulcinea travestida de la película de Gutiérrez Aragón se codifican, por su parte, desde otra modalidad, ahora posmoderna, de la parodia. Nos referimos a la fuerza estética del camp, con su preferencia por la teatralidad y la exageración del ser impropio de las cosas, y su concomitante interrogación sobre la naturaleza cultural y performativa de los géneros sexuales. El hecho de que la parodia que propone la estética camp se asiente sobre la relación ambigua de las obras –entre la crítica y la celebración– con los géneros de la cultura dominante (Amícola, 2000) permite pensar en la escena de Tosilos ideada por Gutiérrez Aragón en términos de una intertextualidad amplia que alcanza otros consumos culturales del presente.

El cineasta cántabro da un paso más frente al conflicto de género que suele desprenderse de los travestismos áureos, encubiertos por el registro paródico y el trampantojo de las máscaras y el disfraz, conectando la temprana modernidad con la visión de mundo y la mentalidad abierta y problematizadora del siglo XXI.

## REFERENCIAS FÍLMICAS

- Gutiérrez Aragón, Manuel (1992), *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Emiliano Piedra, 5 episodios.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (2002), *El caballero don Quijote*, GONAFILM S.L. Edición en soporte DVD (2003).

## BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2007), “Inscripciones corporales, subversiones performativas”, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 253-275. Traducción de Antonia Muñoz.
- Cartagena-Calderón, José (2008), “Cervantes y las ficciones de la masculinidad”, en *Tradition and Innovation: Early Modern Spanish Studies in Memory of Carroll B. Johnson*, ed. S. Velasco, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 51-88.
- Cervantes, Miguel de (1983), *Don Quijote de la Mancha, I y II*, edición de J. J. Allen, Madrid, Cátedra, 5ª. ed.
- Combet, Louis (1980), *Cervantes ou les incertitudes du désir: une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes*, Lyon, PU de Lyon.
- Covarrubias, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid.
- Escámez, Óscar (2001), “La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90”, en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, eds. J. Vicente Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. Pujante Valencia, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 413-426.
- Étienvre, Jean-Pierre (2016), “La elusión del apócrifo en la segunda parte del ‘Quijote’. Final del juego”, *Criticón*, 127, 93-103.
- Ferreras, Juan Ignacio (1982), *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (2003), “Adaptación del Quijote”, en *Literatura y cine: Actas del Congreso. Jerez de la Frontera, 15-18 de octubre de 2002*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 283-290.
- Hernández, Javier (2005), “Manuel Gutiérrez Aragón o los ‘Quijotes’ de la democracia”, *Nosferatu. Revista de cine*, 50, diciembre, 18-22. Disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41421/NOSFERATU\\_050\\_003.pdf](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41421/NOSFERATU_050_003.pdf)
- Johnson, Carroll B. (1990), *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne.
- Jovellanos, Melchor Gaspar (2002), *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana-2011/>
- Kristeva, Julia (1969), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica I*, Caracas, Editorial Fundamentos, 187-225.
- Llamas, Ricardo (2001), “Piel de segunda. Homo sexualidad, sociedad y cine en la España de 2000”, en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*

- eds. J. Vicente Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. Pujante Valencia, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 73-78.
- Macciuci, Raquel (en prensa), "Posguerra y Transición en *Demonios en el jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón", en *La memoria cultural de la guerra civil y el franquismo*, eds. L. Bautista Boned y M. Sánchez, Frankfurt, Peter Lang, 300-323.
- Merino, José Luis (2003), "Manuel Gutiérrez Aragón, 'El caballero don Quijote'", *Revista de Libros*, miércoles 1 enero, 1-4.
- Oleza, Joan (1990), "La comedia: el juego de la ficción y el amor", *Edad de oro IX*, 203-220. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/comedia.PDF>
- Rodríguez Mosquera, María José (2017). "El *Quijote* En imágenes: Adaptaciones cinematográficas y televisivas", *TRANS: Revista De Traductología* 21 (diciembre), 19-34. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2017.v0i21.3630>.
- Velasco, Sherry (2009), "The Dueña Dolorida: Policing Gender, Desire, and Entertainment", *Hispanic Review*. 77(2), 221-244.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*, Buenos Aires, Paidós.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca.



# DE UTOPIÁS Y LEGADOS: EL PRISMA CERVANTINO DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

PATRICIA FESTINI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

Yo vine a un congreso sobre Cervantes para hablar de centenarios. Quizás un poco inspirada en que, hace ya 17 años, allá por el 2005, celebramos aquí, en la Biblioteca Nacional, el cuarto centenario de la publicación del *Quijote*, pero también porque, en 2023, se cumplen cien años de la inauguración del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Y hablar del Instituto de Filología, en este contexto, es también hablar de las investigaciones cervantinas que allí surgieron. De hecho, el primer volumen de los Anejos de la *Revista de Filología Hispánica* (la primera revista del Instituto, creada por Amado Alonso) fue *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, publicado por Joaquín Casaldueiro, en 1943. No voy a hacer aquí un listado detallado de las investigaciones cervantinas que tuvieron su germen en el Instituto. Solo, mencionar algunos nombres como el de Isaías Lerner o el de Celina Sabor de Cortazar y, en el marco de estas XIII Jornadas Cervantinas de Azul ¡en Buenos Aires!, los cervantistas que, casi desde sus inicios, son el nexo entre el Instituto y estas Jornadas: Alicia Parodi, Juan Diego Vila, Julia D’Onofrio, Clea Gerber, Noelia Vitali, quienes, junto con los integrantes del equipo de investigación, mantienen vivo aquel legado cervantino del primer anejo de la *Revista de Filología Hispánica*.

Y hablando de legados y centenarios, este año, se cumplieron cien años de *La utopía de América* de Pedro Henríquez Ureña, quien fue un destacado investigador de nuestro Instituto. Escribí mi resumen a este trabajo presentándolo como “investigador infatigable, filólogo exquisito, editor dedicado”, como una figura que se destaca en el universo académico de la primera mitad del siglo XX. Pero, además, no debemos olvidarnos de su labor docente. De hecho, sabemos que ejerció la docencia hasta el último día de su vida. Y su figura de maestro se transparenta en sus ensayos, tan diáfanos, tan didácticos. Esta característica está relacionada con lo que he dado en llamar “el prisma cervantino” de Pedro Henríquez Ureña.

Se trata de una mirada a los clásicos, pero a través de Cervantes, como un modo de iluminar aquello sobre lo que está escribiendo. Sé que esa mirada puede estar relacionada con el perfil comparatista de Pedro Henríquez Ureña. Sin embargo, en el caso puntual de Cervantes, parece ir más allá de su propuesta crítica, porque se torna, casi, un elemento omnipresente.

Voy a comenzar este recorrido con una mención mínima que es una curiosidad.

En el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 20 de diciembre de 1931, Henríquez Ureña publica un ensayo sobre Ibsen y Tolstoi, al que llamó *Dos vidas*. Un ensayo en el que compara a ambos escritores quienes, nacidos en el mismo año, iban a ejercer la máxima influencia sobre la literatura occidental. ¿Y qué mejor modo encuentra el investigador para describir la atmósfera sombría de *Espectros* que apelar al *Persiles* cervantino?:

Y Noruega se vuelve símbolo de la oscuridad como en el *Persiles* de Cervantes: en aquel pobre país de nieve y niebla no se conoce la luz ni física ni espiritualmente. (Henríquez Ureña, 2015, 298)

Es, entonces, el escenario de la *Historia septentrional* el que le permite recrear el ambiente de la pieza de Ibsen. Nos sumerge, al mismo tiempo, en el clima asfixiante de *Espectros* y en el naufragio que da origen a las aventuras de Periandro y Auristela.

Cervantes va a ser también el escritor al que eche mano para que, en el marco de una conferencia sobre la filosofía y la estética de Bernard Shaw, defienda a Shakespeare del ataque del escritor irlandés:

Shakespeare, como Cervantes, representa la gran crisis de ideales con que termina el Renacimiento y principia realmente la edad moderna. El Renacimiento ha terminado; aún más, en Shakespeare y en Cervantes se siente que ha fracasado, y a ambos los anonada este fracaso, esta desaparición de toda esperanza de un mundo en que imperarían “dulzura y luz”. Y no sólo el Renacimiento ha fracasado: ha fracasado, ha desaparecido también lo más hermoso que había sobrevivido de la Edad Media, el espíritu caballeresco y desinteresado, y se anuncia una época en que dominará el sentido práctico, atento siempre al interés mundano, a la posesión de bienes y poder.

El siglo XVII, con sus “hombres de mundo”, anuncia “la noche comercial del siglo XIX” con sus hombres de empresa. En Cervantes, esta crisis se expresa con melancólica mansedumbre en el *Quijote*. En Shakespeare, se expresa en la tempestuosa desesperación de *Hamlet*, de *Otelo*, de *Macbeth*, del *Rey Lear*, de *Julio César*, de *Antonio y Cleopatra*, y finalmente en la despedida crepuscular de *La tempestad*.

¿Por qué ni Shakespeare ni Cervantes dijeron con más claridad lo que sentían? Podría pensarse que no comprendieron toda la significación de la crisis que vivían. Pero es evidente que callaron parte de lo que sabían: Américo Castro lo ha demostrado, en *El pensamiento de Cervantes*, para el autor español. (Henríquez Ureña, 2015, 283)<sup>1</sup>

Las referencias, las comparaciones se intensifican, obviamente, en sus ensayos sobre literatura española. En noviembre de 1935, publica un artículo en la revista *Sur* con el título *Tradición e innovación en Lope de Vega*. El texto comienza diciendo que: “Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca” (Henríquez Ureña, 1945, 23). Y sigue: “Lope vive la eternidad: eleata espontáneo, es insensible al cambio de los tiempos. Al contrario de Cervantes, con quien vivimos en la crisis de la transformación moral del mundo” (Henríquez Ureña, 1945, 23). La conferencia sobre Bernard Shaw es de 1934. En el artículo sobre Lope, esta idea

1 El texto corresponde al ciclo de *Cursos y conferencias* que Henríquez Ureña dictó en Argentina. Miguel D. Mena, compilador y editor del tomo de las *Obras completas* del que cito este ensayo, lo localizó en el Archivo de Pedro Henríquez Ureña conservado en el Colegio de México: “Son once folios, seguramente transcritos por Enrique Anderson Imbert, quien también había hecho el mismo trabajo con otras lecciones” (Mena, 2015, 9).

de crisis, que volveremos a retomar más adelante, es la que plantea casi la totalidad del texto desde esa oposición. A partir de esta referencia inicial, Henríquez Ureña va a volver una y otra vez hacia Cervantes, sobre todo, para marcar la diferencia entre un escritor y otro, tanto que finaliza el artículo afirmando que “Lope es poeta a quien habrán de acudir siempre cuantos quieran sentir viva y cordial la ingenua llama en que arde el espíritu de los pueblos hispánicos” (Henríquez Ureña, 1945, 41). Esa ingenuidad es la que separa al *monstruo de la naturaleza* del autor del *Quijote*, a quien acerca, en cambio, a Calderón.

El trabajo de Henríquez Ureña sobre Calderón corresponde a la Introducción al volumen 13 de *Las cien obras maestras de la literatura y el pensamiento universal*, colección dirigida por el dominicano para editorial Losada y cuyo primer tomo se publicó en 1936. El mencionado volumen, aparecido en 1939, reúne *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*. Allí, establece la relación con Cervantes a partir de *La vida es sueño*, destacando el tema de “la existencia como ilusión” como “uno de los temas fundamentales de la literatura española” (Henríquez Ureña, 1945, 178). Y una vez más, Cervantes con su *Quijote* queda en medio de la escena. Dice allí:

Gran tema de Calderón y Cervantes: en el *Quijote* es constante el juego de planos de la realidad, simple en episodios meramente cómicos, profundo en momentos como aquel en que el héroe declara saber quién es Dulcinea del Toboso y no por eso dejar de pensarla como emperatriz. (Henríquez Ureña 1945, 179)

Una última muestra de este prisma cervantino que Henríquez Ureña utiliza para leer a los clásicos. En septiembre de 1943, dicta una conferencia en nuestra Facultad de Filosofía y Letras sobre el Arcipreste de Hita. El texto va a publicarse dos meses más tarde en la revista *Sur*.

Aquí, la mirada tiene que ver con encontrar o no, coincidencias, semejanzas entre Cervantes y Juan Ruiz. Todavía hoy, se sigue discutiendo el lugar de nacimiento del Arcipreste, si Alcalá de Henares o si Alcalá la Real en Jaén, lo que surge de interpretar autobiográficamente algunos de los versos del *Libro de buen amor*. Esto lo lleva a decir que “Sería grato para la imaginación amiga de coincidencias que Juan Ruiz hubiese nacido en Alcalá de Henares, como Miguel de Cervantes” (Henríquez Ureña, 1945, 83). Del mismo modo, ya sea ante la posibilidad de que, como apunta Alfonso de Paradinas –el copista de Salamanca–, el arcipreste escribiera su libro estando preso por mandato del arzobispo de Toledo; o ya sea por el retrato literario que el mismo copista denominó “las figuras del Arcipreste”, el comentario vuelve a establecer la comparación con Cervantes. En relación con la escritura en la cárcel, Henríquez Ureña señala que:

La probabilidad de que *El libro de buen amor* se haya escrito mientras el autor estaba preso no resulta, pues, mucho mayor que la ya desvanecida de que el *Quijote* se haya –literalmente– engendrado “en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación”. (Henríquez Ureña, 1945, 84)

Y, con respecto a la descripción que del autor hace Trotaconventos, afirma que: “(..) el retrato literario del Arcipreste no tiene mucha mayor autenticidad que el supuesto retrato al óleo de Cervantes, inspirado en la descripción, esta sí personal, que aparece en el prólogo de las *Novelas ejemplares*” (Henríquez Ureña, 1945, 85).

Hasta aquí, estas miradas a los clásicos a través de la figura del autor del *Quijote*. Con este antecedente, uno se imaginaría que una parte importante de los trabajos de Henríquez Ureña se ocupan de la obra cervantina. Pues no es así. Son muy pocos los textos dedicados exclusi-

vamente a Cervantes, pero esos pocos textos se suman a las muchísimas referencias (lo que acabo de dar es un ejemplo muy recortado) formando un conjunto abarcador que se integra en su particular visión global de la literatura.

¿Qué encontramos sobre Cervantes, entonces?

Sabemos que uno de los aspectos menos tratados por la crítica es su poesía. Sin embargo, el estudioso dominicano nutre con algunos ejemplos de endecasílabos cervantinos su estudio sobre *El endecasílabo castellano* –un trabajo de 1909–, a la vez que destaca la utilización que hace Cervantes de materiales populares, tanto en sus piezas dramáticas como en sus novelas, en su investigación sobre lo que denominó *La poesía castellana de versos fluctuantes*.<sup>2</sup> Además, se permite, en un artículo publicado en *La Nación*, en agosto de 1935, en medio de los elogios que le suscita una antología de poesía tradicional realizada por Dámaso Alonso, comentar que “Echo de menos a Cervantes, con su *Polvico* y su *Si yo no me guardo*” (Henríquez Ureña, 1945, 149).

Cuando hablé de Calderón, mencioné que se trataba de la introducción al volumen 13 de *Las cien obras maestras de la literatura y el pensamiento universal*. El volumen 7 corresponde a las *Novelas ejemplares*. El prólogo comienza con datos puntuales que introducen la colección de novelas cervantinas: fecha de composición, de publicación, relación con la *novella* italiana, con Boccaccio. Tiene una extensa nota al pie en la que plantea la problemática del género, la que extiende a la ausencia de vocablos en español para señalar la diferencia entre *roman* y *nouvelle*, como en francés –tema, a esta altura, bastante debatido y superado, pero que Henríquez Ureña presenta mucho antes de que Amezúa y Mayo (1956) hablara de Cervantes como el creador de la novela corta española. La introducción sigue con un repaso a toda la producción cervantina y se detiene en la presentación de cada una de las novelas, destacando la originalidad en los argumentos, lo que lo lleva a decir que:

(...) resulta dudoso que haya escrito *La tía fingida*, atribuida a él porque se encontró unida a versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño* en el manuscrito del licenciado Francisco Porras de la Cámara, pero obra poco original, donde hay pasajes de directa imitación de los *Ragionamenti* de Pietro Aretino. (Henríquez Ureña, 1945, 167)

Hace suya la opinión general de que las *Novelas ejemplares* son para el lector moderno el complemento del *Quijote* y completa esta legitimación con dos citas. Una de Friedrich Schlegel: “quien no guste de ellas y no las encuentre divinas jamás podrá entender ni apreciar *El Quijote*” (Henríquez Ureña, 1945, 167). La segunda, bastante más movilizadora, está extraída de una carta de Goethe a Schiller de 1795. Dice Goethe que en ellas halló “un tesoro de deleite y de enseñanzas”. Hasta aquí, nada que nos llame la atención. Pero, el escritor alemán añade:

2 Ambos trabajos están recogidos en *Estudios de versificación española*, un volumen que reúne los estudios de Pedro Henríquez Ureña en materia de versificación. El primero, en el apartado *Otros estudios* bajo el título de *El endecasílabo castellano* (1961, 271-347; en particular, 312-313); y, dentro de su estudio, sobre la versificación irregular (los llamados *versos fluctuantes*), el capítulo dedicado al “Desenvolvimiento de la versificación acentual” (1961, 77-159; en particular, 112-116). En el marco de esta ponencia, resultan significativas las palabras con que Marcos A. Morínigo inicia el prefacio de la edición: “El Instituto de Filología Hispánica publica este volumen como un homenaje y un testimonio de reconocimiento a la obra de maestro que Pedro Henríquez Ureña realizó en él durante muchos años, en estrecha colaboración con su director Amado Alonso” (1961, 7).

¡Cómo nos regocijamos cuando podemos reconocer como bueno lo que ya está reconocido como tal, y cómo adelantamos en el camino cuando vemos obras realizadas de acuerdo con los principios que aplicamos nosotros mismos en la medida de nuestras fuerzas y dentro de nuestra esfera! (Henríquez Ureña, 1945, 167)

De esta cita, de esta valoración de Goethe, pasa a su propia valoración, ya no de las *Ejemplares*, sino del propio Cervantes. Mejor dicho, del momento en que escribió sus grandes obras. Es así que, en el cierre de su introducción, podemos encontrar expresiones tales como:

Cervantes es uno de los raros casos en que el genio se manifiesta tardíamente, cuando la existencia empieza a declinar. Los mejores años de su juventud se consumieron en viajes, hazañas guerreras y cautiverio. De regreso en España, sus primeros trabajos –poesía, novela, teatro– no manifiestan sino pequeña parte de su poder creador. Cuando al fin encuentra su camino, trae consigo la larga experiencia de una vida que comenzó con grandes esperanzas, que se arriesgó en “la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros”, pero que hubo de resignarse por fin al esfuerzo diario y constante, mediocrementemente recompensado. Esta experiencia no se vuelve amarga, porque su espíritu es generoso: todo en él es ahora fruto perfecto, dulce y maduro. (Henríquez Ureña, 1945, 168)

En consonancia con el énfasis que da Goethe a su elogio, llega esta reivindicación del genio en su madurez creativa.

El último texto que tenemos para reseñar lleva por nombre *De la nueva interpretación de Cervantes*. Es un texto breve, fechado en Nueva York, en 1916. Obviamente, fue escrito con motivo del tercer centenario de la muerte de Cervantes (y, sí, seguimos con los centenarios).

Como nota curiosa, en 1999 el Fondo de Cultura Económica, con pie de imprenta de Estados Unidos, publicó en varios tomos *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y prologó cada uno de esos tomos con trabajos de distintos intelectuales. El texto de Henríquez Ureña introduce el volumen 8 que reunió del capítulo 36 al 41 de la primera parte. Lo paradójico es que el texto / prólogo del dominicano hace una destacada defensa de la segunda parte que no tuvieron en cuenta los editores de la colección:

Durante mucho tiempo, se estimó mejor la Primera Parte del *Quijote* que la Segunda. “Nunca segundas partes fueron buenas”, se repetía. Ya se ve: la Primera Parte es la más regocijada y ruidosa; allí Cervantes, en ocasiones, parece desamorado y duro para con su héroe. Hoy, entre los mejores aficionados al *Quijote*, la Segunda Parte, llena de matices delicados, de sabiduría bondadosa, humana, es la que conquista todas las preferencias. Es la glorificación moral del Ingenioso Hidalgo. Y el preferirla no es sino el resultado de la protesta surgida en espíritus rebeldes contra la opresión espiritual de la edad moderna.

Este caballero andante, con su amor al heroísmo de la Edad Media y su devoción a la cultura del Renacimiento, es víctima de la nueva sociedad, inesperadamente mezquina, donde hasta los duques tienen alma vulgar: ejemplo vivo de cómo las épocas cuyos ideales se simbolizan en la aventura, primero, y luego en las Utopías y Ciudades del Sol, vienen a desembocar en la era donde son realizaciones distintivas los códigos y la economía política. (Henríquez Ureña, 1960, 236)

Algunas consideraciones sobre este fragmento. Por un lado, encontramos ecos de este planteo en la conferencia sobre Bernard Shaw, cuando señala cómo el siglo XVII anticipa los intereses mezquinos de la modernidad. Pero esta imagen de fracaso del Renacimiento está relacionada con la del fin de las utopías. Y así llegamos a uno de los textos más emblemáticos de Henríquez Ureña, del cual, como anticipé, se cumplen cien años.

*La utopía en América* surge de una conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata en 1922. En ella, presenta a la utopía como “una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo”, al que llama “nuestro gran mar antecesor” (Henríquez Ureña, 1989, 6) y afirma que, “cuando el espejismo del espíritu clásico se proyecta sobre Europa, con el Renacimiento, es natural que resurja la utopía” (Henríquez Ureña, 1989, 7). ¿Cuál sería nuestro papel, entonces?: “Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales” (Henríquez Ureña, 1989, 7).

Vuelvo al ensayo sobre el *Quijote*, a su inicio. El texto comienza así:

La gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irreales andanzas de la Edad Media y las nunca satisfechas ambiciones del Renacimiento y se abre sobre las prosaicas perspectivas de la edad moderna. (Henríquez Ureña, 1960, 236)

Estas palabras, casi textuales, son las que transcribe en su artículo sobre Lope de Vega cuando contrapone a ambos escritores. Allí, los enfrenta, presentando a Cervantes como aquel “con quien vivimos en la crisis de la transformación moral del mundo”. A continuación, Henríquez Ureña se refiere al *Quijote* de un modo muy similar.<sup>3</sup> Recordemos que el de Lope es un artículo de *Sur* del año 1935 y el de Cervantes de 1916. Pero en el medio, surgió “La utopía de América” y es así como la incorpora como posible salida frente a la muerte de los ideales caballerescos y el fracaso de la visión renacentista del hombre. Leemos en el artículo sobre Lope:

El *Quijote* anuncia que ha terminado la época en que el ideal tenía derecho a afirmarse, para vencer o sufrir, en pública lucha contra los desórdenes del instinto; ha comenzado la era en que dominará el criterio práctico y mundano, sacrificando la justicia al orden y la virtud al éxito. (...). La Edad Media ha muerto; el Renacimiento ha fracasado. Hay que despedirse de toda ilusión de que el esfuerzo heroico y la inteligencia generosa puedan implantar el reino del bien sobre la Tierra, imponer la utopía, una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo. (Henríquez Ureña, 1945, 23-24)

Imponer la utopía, desde las páginas de un artículo sobre Lope, en el que se destaca la figura de Cervantes, pero también, pensar en una utopía americana. Sigo jugando con los años. En 1928, cuando Pedro Henríquez Ureña ya forma parte del Instituto de Filología, dirigido por Amado Alonso, aparece su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Entre los textos allí reunidos, encontramos *El descontento y la promesa*, una conferencia pronunciada también en Buenos Aires, en 1926. En ella, destaca a América como un mundo virgen, con sus repúblicas en fermento, “consagradas a la inmortal utopía” (1928: 11), donde habrían de crearse nuevas artes y nueva poesía. Pero, esa búsqueda de nuestra expresión no reniega de Europa, tampoco de lo autóctono, simplemente, lo integra. Esta idea universal de utopía es la que, a través del prisma cervantino, le permite (y nos permite) ver en don Quijote “el símbolo de toda protesta contra las mezquindades innecesarias de la vida social, en nombre de ideales superiores” (Henríquez Ureña, 1960, 237).

3 “(...) su gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irreales andanzas de la edad caballerescas y las nunca satisfechas ambiciones de la era humanística, dejándonos confinados entre las prosaicas perspectivas de la Edad Moderna”. (Henríquez Ureña, 1945, 23)

## BIBLIOGRAFÍA

- Amezúa y Mayo, Agustín G. de (1956), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC.
- Casalduero, Joaquín (1943), *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Buenos Aires, *Revista de Filología Hispánica*, Anejo 1.
- Henríquez Ureña, Pedro (1928), *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel.
- Henríquez Ureña, Pedro (1945), *Plenitud de España*, Buenos Aires, Losada, 2ª edición.
- Henríquez Ureña, Pedro (1960), *En la orilla. Mi España*, en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 185-238.
- Henríquez Ureña, Pedro (1961), *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Instituto de Filología Hispánica "Dr. Amado Alonso".
- Henríquez Ureña, Pedro (1989), *La utopía de América*, Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot (eds.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Henríquez Ureña, Pedro (2015), *Obras completas. 9: 1929-1935*, Miguel D. Mena (comp. y editor), Santo Domingo, Editora Nacional.



# MATICES CONFESIONALES DEL *QUIJOTE* ENTRE MARÍA ZAMBRANO Y ROSA CHACEL

MARIANO SABA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CONICET

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

Existe cierto consenso sobre la escasez de miradas que ha recibido la confesión dentro del canon español de la modernidad. Y, sin embargo, dos ensayos resultan señeros a la hora de pensar el tema: en primer lugar, *La confesión: género literario y método* de María Zambrano (de 1941); y, en segunda instancia, *La confesión*, texto publicado por Rosa Chacel en 1971. A pesar de las diferencias en la caracterización del objeto, de la distinción que puede hacerse en cuanto a los enfoques de cada autora, una coincidencia resulta evidente: la confesión se postula como matriz idónea de un nuevo saber reñido con los excesos racionalistas; es decir, de un modo de conocimiento ligado a lo personal, a lo experiencial, a lo vital. En este sentido, dentro del panorama contemporáneo, han existido al menos dos líneas teóricas acerca de la confesión: una signada por la hipótesis foucaultiana que concibe las *escrituras de sí* (diarios, autobiografías, confesiones) como dispositivos de autovigilancia; y la vertiente de sesgo agustiniano, que liga la confesión con cierta práctica epistemológica organizada en torno al conocimiento de uno mismo. Es decir, por un lado, emerge la confesión como *tecnología del yo*, como puesta en vínculo de escritura y vigilancia en un proceso nacido del *conócete a ti mismo*, el cual habría derivado finalmente en la autoinducción del control de sí y de la normalización. En oposición a la *política de la confesión*, tal como afirma Juan Evaristo Valls Boix (2020), surge con autores como Kierkegaard, Zambrano o Lyotard la idea de una *política de la confesión*: de una “valoración de la intimidad que se inscribe como indecodificable, enigmática o secreta” (293), un espacio de experimentación que desarticula el relato de sí, que se postula como espacio de desposesión, de pasión y ya no de razón. ¿Se trata de una negación del saber de sí? Tal vez no: tal vez pueda entenderse como otro tipo de saber o, en términos zambranianos, de razón *poética*.

Tanto Zambrano como Chacel parecen ubicarse en esta segunda forma posible de lo confesional: la de entender el género como vía de acceso a un tipo renovado de saber, reñido con las lógicas del dominio racionalista y volcado a la experiencia del yo. Zambrano lo explica claramente en su ensayo al respecto:

La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y dispersión. (...) Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí 'el peso de la existencia', necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare. (Zambrano, 2011, 49).

También Rosa Chacel (2020), por su parte, deja claro en su libro *La confesión* el carácter heterodoxo de la epistemología del género:

(..) El que se confiesa en esta forma literaria, que es un modo de novelarse, da su confesión o novela como ejemplo, como "modo de conocimiento"; por lo tanto, si no vamos a decir que sigue "el seguro camino de la ciencia", trata al menos de ir por la vereda, lo que significa ser o más bien tener que ser discutido, refutado y hasta desenmascarado, cosa que, si realmente trató de quedar como sincero, equivaldría a ser aniquilado. (31)

Estos postulados reafirman entonces la idea de la confesión como vía de una exploración del sí mismo, como un conocimiento contrapuesto al saber hegemónico, objetivo, erudito. Frente a los excesos cartesianos, lo confesional habilita al despojamiento del mandato racionalista y desmonta el *cogito*: "existo, luego confieso", parece ser el criterio agustiniano que gravita entonces sobre las afirmaciones de Zambrano y de Chacel. Y, sin embargo, la referencia quedaría incompleta si no se vincula lo confesional con el elemento trágico de la historia. Es clarísima la estrecha distancia que media entre sacrificio y confesión dentro del pensamiento zambraniano. En *La reforma del entendimiento español*, de 1937, la autora expresa:

La lucha terrible que conmueve al pueblo español ha puesto de manifiesto todo nuestro pasado. Pasa nuestro pasado por nuestra cabeza como si lo soñásemos. Con ser ahora cada español protagonista de tragedia, diríase que, sin embargo, deliramos y es nuestro delirio el ayer que "siglo a siglo y gota a gota" sucede atravesando todas las conciencias. (Zambrano, 1986b, 13)

El rasgo quijotesco que adquiere en Zambrano (1986b) la conciencia trágica de su contexto se complementa también con su intuición de una crisis del saber español:

¿Es que no funciona en el fondo de nuestra alma ese afán de conocimiento, la sed amorosa por la presencia y la figura que conduce el entendimiento a través de los áridos terrenos de la lógica hasta llegar a ideas claras, a las definiciones resplandecientes? (14)

En medio de la tragedia, Zambrano teme que España haya sido desposeída de la capacidad de saber, entendiendo el pensamiento como "función necesaria de la vida" (1986b,14), y no como desborde racionalista. El saber español, en este sentido (y en una línea muy unamuniana), resultaría clave para la recuperación de la convivencia humana, pero entendiéndolo como una positiva aceptación del declive. Y la cifra de ese saber –alternativo al cartesiano– estaría, según la autora, en Cervantes, y más aún, en el *Quijote*.

Cervantes bien pudo haber estudiado filosofía y haber transcrito su idea, su intuición de la voluntad, en un sistema filosófico. Mas, ¿para qué había de hacerlo? Además que no tenía sentido expresarse así entre nosotros, tenía que decir más, todavía más. Y era otro el sentido último de su obra: el fracaso. La aceptación realista, resignada y al par esperanzada, del fracaso. (Zambrano, 1986b, 20)

Así, Zambrano (1986b) ve el libro de Cervantes como núcleo de cierta filosofía española de redención: "Ni la Filosofía ni el Estado están basados en el fracaso humano como lo está

la novela. Por eso, tenía que ser la novela para los españoles, lo que la Filosofía para Europa” (20). A diferencia del filósofo, cuyo objetivo consiste en reformar la vida, la novela según Zambrano (1986b) supone una riqueza humana mucho mayor: “supone que algo está ahí, que algo persiste en el fracaso” (21). En este sentido, puede arriesgarse que cierto matiz confesional subyace a la novela: algo que sublima el fracaso en el íntimo decir de ese fracaso. La reforma del entendimiento que Zambrano exige tiene que ver con encontrar los principios de un nuevo conocimiento y la novela, en ese cauce, resulta bastante cercana a la confesión, al saber del sí mismo a partir del despojamiento que el propio discurso traduce de la experiencia vital.

Décadas después, Zambrano va a afirmar en *Persona y democracia* que “ante la conciencia despierta la historia se revela como tragedia” (Zambrano, 1988, 39). De esta forma, el único saber posible es aquel que llega con la experiencia trágica: “Cuando llega la catástrofe, entonces, sólo entonces se sabe; es un saber trágico, pues, que llega a quienes han sido capaces de padecer lúcidamente” (1988, 40). La voluntad zambranianiana está puesta en promover un despertar de la conciencia que rompa con la historia sacrificial, que termine con la dinámica cíclica del ídolo y de la víctima: es decir, que “deje de existir un ídolo y una víctima: que la sociedad en todas sus formas pierda su constitución idolátrica (...), que la sociedad cese de regirse por las leyes del sacrificio o, más bien, por un sacrificio sin ley” (1988, 42). Esa sociedad sacrificial obedece en general a la historia trágica, donde cada personaje acepta su máscara para abonar la perpetuidad del sistema: la caída de la máscara se da, por ejemplo, con el metafórico sacrificio de Antígona. Al respecto, no resulta para nada casual que Zambrano escriba en 1967 su obra teatral *La tumba de Antígona*, donde la heroína permanece en el umbral entre la vida y la muerte proyectando un discurso íntimo, confesional, que le permite, sobre todo, “saber” en términos experienciales. En el solitario umbral entre vivos y muertos, Antígona expresa varias veces su deseo de saber: “necesito saber el porqué de tanta monstruosa historia” (Zambrano, 2015, 195), dice. Y cuando queda frente a las sombras de sus hermanos, deja en claro su conciencia del costo sacrificial que exige ese otro saber:

Etéocles: Ella tenía que quedarse para saber. Era todo lo que quería: saber.

Antígona: ¿A qué llamas tú saber? Dices saber como si fuera posible no saber. Yo no elegí, sabedlo: no elegí. Dices “saber” como si no costara nada. Ese saber que no busqué se paga. Cada gota de esa luz, de esta que venís a beber ahora ya muertos, cuesta sangre... Mi sangre fue, todavía más que la vuestra, sacrificada: a ese poco de saber, a esa brizna de luz. (Zambrano, 2015, 214)

El costoso resultado de su experiencia sacrificial es un saber nuevo: un verdadero despertar, y esto la vincula directamente con el periplo final de don Quijote. Despojados ambos personajes del sacrificio al que los somete la historia, el despertar a lo real constituye un paradójico umbral hacia el saber. Fernando Pérez Borbujo (2010) ha sostenido al respecto que, en Zambrano, tanto don Quijote como Antígona se configuran como representantes del héroe moderno, de resonancias cristianas, capaces de despertar del sueño ancestral y conquistar, con la lucidez de ese despertar, la plenitud de cierta libertad originaria. Para Zambrano, si la vida es sueño, la tarea del hombre es despertar: en este sentido, Antígona y don Quijote proyectan la historia del alumbramiento de la conciencia que despierta. Y esa conciencia despierta en ambos, de alguna forma, gracias al matiz confesional: la Antígona de Zambrano habla de sí y para sí en el confin de la muerte, para rebelarse y revelarse, y el libro entero del *Quijote*, en este sentido, es pura revelación.

Vale destacar que, en *El sueño creador*, Zambrano distingue entre novela y tragedia, a partir de la constitución divergente de sus personajes. El personaje trágico se ignora a sí mismo y no puede elegir, mientras que la novela se produce a partir de la novelería del personaje, es decir, de la invención que ese personaje hace de sí. En este sentido, *La tumba de Antígona* parece en parte quijotizar a la heroína y hacerla atravesar el mismo trance final que el hidalgo: un despertar que es “entrar en el tiempo que puede albergar la realidad, en el tiempo de la conciencia, lo que es a la vez libertad” (Zambrano, 1986<sup>a</sup>, 78). Como ocurre con la materia de Antígona, Zambrano ve también al *Quijote* desde cierto matiz confesional y lo define explícitamente como “revelación”, como encuentro inminente de la humana libertad.

En su estudio en torno al género de la confesión, Rosa Chacel (2020) difiere levemente de este parecer. En su opinión, don Quijote no sabe de sí a partir de la tragedia, sino que se lanza a lo trágico para saber de sí. El personaje no accede a su despertar hasta que no decide sacrificar el ideal por amor a lo real. Chacel entiende el libro de Cervantes como única confesión de España. Al respecto, es tajante: “el Quijote es confesión de Cervantes” (63), afirma. Su hipótesis es que el autor configura un libro casto, a través del cual llega al escarnio de don Quijote porque necesita que pague el tamaño de su fe. “Por esto le concibe perdido de antemano”, sostiene Chacel, “*casado ya, o mal de los cascos*” (2020, 65). El amor de don Quijote, en esta lectura, sólo pide honor: “Su apetito no es nunca de calidades reales y tangibles, sino la excelsitud que supone en todo y en todos (...)” (2020, 66). Ese amor al ideal proviene, según Chacel, del pasado, y “Cervantes no le puede perdonar *haber sido*, no puede aplacar su rencor ni su ira por haber creído en él o, mejor dicho, por haber sentido en sí mismo su existencia siquiera un instante, como profundo *creer y amar*” (2020, 69). Así, para la autora, Cervantes es un precursor del escepticismo español, hipótesis que cree confirmar considerando el final de la novela como abolición de todo ideal. “Humildemente, en la hora de la verdad, don Quijote se prosterna ante la verdad real, absoluto misterio, porque la ha tocado. *Tocarla, conocerla, poseerla le lleva fatalmente –cuerdamente– a amarla*, entonces, no le queda más que morir” (2020, 76). Y es en este vínculo erótico con la verdad que Chacel reconoce el matiz confesional de la novela: solo en el *Quijote*, opina, España dio “la *ultimidad* de su fondo, su *confesión*” (2020, 76).

En torno a la confesión, entonces, vale concluir que el contraste entre Zambrano y Chacel despliega muchas veces resonancias complementarias. En el caso de Cervantes, su utilización como ejemplo del canon confesional difiere levemente y su matiz resulta significativo. Zambrano ve en don Quijote un héroe que, por su condición novelesca, escapa a lo trágico a través del conocimiento de sí, y confirma sin embargo su cercanía con Antígona en la similar pertenencia al umbral de un saber íntimo provocado por lo trágico, un saber capaz de volcarse en confesión por su propio carácter de autoconciencia; Chacel, en cambio, ve la cifra de España en el personaje de don Quijote, ya que este no conocería la verdad por medio de la tragedia, sino que se sacrificaría a la tragedia para conocerse. Matar el ideal por amor a lo real no sólo otorga legitimación erótica al libro de Cervantes, sino que lo proyecta, en términos de Chacel, como única e indiscutible confesión de España. Sería injusto jerarquizar las hipótesis de una y otra autora sin reconocer que, en definitiva, lo más interesante que resulta de la puesta en diálogo entre ambas es la común intuición que tuvieron al respecto de que el género confesional, en el complejo panorama de su tradición española, posee una clave ineludible, y que esa clave reside sin dudas en el libro de Cervantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chacel, Rosa (2020), *La confesión*, Barcelona, Ed. Comba.
- Pérez Borbujo, Fernando (2010), *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno, Ortega, Zambrano*, Barcelona, Herder.
- Valls Boix, Juan Evaristo (2020), “Confesar lo que no se sabe. Jacques Derrida y las políticas de la confesión”, *Archivum LXX* (I), 283-314.
- Zambrano, María (1986a), “La novela: Don Quijote. La obra de Proust”, en *El sueño creador*, Madrid, Turner, 78-87.
- Zambrano, María (1986b) “La Reforma del Entendimiento español”, en *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos, 87-104.
- Zambrano, María (1988), *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos.
- Zambrano, María (2011), “La confesión: género literario y método”, en *Confesiones y guías*, Madrid, Eutelequia, 37-100.
- Zambrano, María (2015), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. V. Trueba Mira, Madrid, Cátedra.



# EXPERIENCIAS CERVANTINAS

---



## UN QUIJOTE AL AIRE

ESTELA CRISTINA CERONE Y LUIS MATELJAN  
ASOCIACIÓN CIVIL AZUL CIUDAD CERVANTINA

En la presente ponencia intentaremos dar cuenta de una experiencia que, por el lapso de tres años, llevamos adelante en Azul, Ciudad Cervantina de la Argentina, desde la Asociación Civil Azul Ciudad Cervantina.

Durante los años 2020, 2021 y 2022, los días martes, de 16 a 18 horas, por Radio Azul, AM 1320 Radio Cooperativa, se emitió un programa donde se relacionaba al ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha con diversas figuras del ámbito nacional como María Elena Walsh, Astor Piazzolla y, en el último, Eva Perón. La elección de estas figuras de la historia se debió a que, en el 2020, se cumplieron noventa años del nacimiento de María Elena, en el 2021, fue el centenario del nacimiento de Piazzolla y, en el 2022, se cumplieron 70 años del fallecimiento de Eva.

Fuimos miembros de la Asociación los que conformamos el equipo de trabajo. Así, en la conducción y en las investigaciones estuvo Luis Mateljan, el asesoramiento musical quedó a cargo de Stella Taverna y la literatura tuvo a Estela Cerone como referente. Se sucedieron los programas, con distintos nombres: *Ecos del Festival*, *Contrapunto* y *Gorriones en vuelo*.

Este fue uno de los tantos proyectos que, tal como señala el documento constitutivo de nuestra asociación, hemos venido concretando. El objetivo es bregar por una identidad de Ciudad Cervantina e incentivar el *Soy Quijote* como lema, transitando el concepto de *cervantismo social* diseñado por nuestro gran inspirador José Manuel Lucía Megías. Dar ese sentido a cada accionar, que la obra fuera conocida en todos sus aspectos y por los distintos sectores que componen la sociedad, era la meta. Cabe mencionar, como ejemplo de proyecto en este sentido, a las Jornadas Pedagógicas, en las que se dio la palabra a los y las docentes, hábiles intermediarias entre los alumnos y la obra.

Vayamos entonces a lo que hoy nos ocupa: la difusión de lo cervantino en nuestros programas de radio. ¿Por qué el medio elegido es la radio y por qué, el contenido?

Como anticipo, aportamos datos de la radio, donde varios Quijotes, sin Rocinantes ni burros, pelaron cables y juntaron saberes para avanzar hacia lo que hoy muchos disfrutamos. Algunos estudiosos afirman que la primera transmisión de radio se produjo en la Argentina, y este no es un dato menor. Un muy serio historiador de la radio como es Ricardo Gallo señala

a la que se produjo desde el Coliseo como la primera transmisión de radio del mundo, porque estaba dirigida a todo el público. Hagamos un repaso mínimo de esa historia.

La pasión por el desarrollo de la radiodifusión en nuestro país vino de la mano de un médico, Enrique Susini, de 25 años; de su sobrino Miguel Mujica, de 18 y de César Guerrico y Luis Romero Carranza, de 22, quienes tenían el asunto de la radio entre ceja y ceja, pero no sabían, en ese momento, que el destino (junto a la voluntad y el talento) les permitiría impulsar un invento capaz de trasladar a todos lados el sonido de los pueblos y las voces de las personas.

Con verdadera pasión seguían la información disponible en libros y revistas sobre la radio: los principios de Hertz, Broul y especialmente del italiano Guillermo Marconi, que en 1896 había presentado y patentado en Inglaterra su invento de la radiotelegrafía sin hilos. Poco a poco, en el sur del mundo, ellos, precisos, inquietos, se acercaban a los secretos del descubrimiento y uso de “la transmisión inalámbrica, sin conductores y a distancia” en la que el ruso exiliado en Estados Unidos, David Sarnoff había puesto ya una marca indeleble en 1916 cuando logró transmitir por el aire música, informaciones, ideas y noticias” (Ulanovsky *et.al.*, 2009, 9).

A estos *argentinos típicos* los llamaron “los locos de la azotea”. En 1995, el locutor y conductor de programas, Omar Cerasuolo, los destaca:

Ellos eligen Parsifal porque es la síntesis del pensamiento mágico. Están el rey Arturo, los Caballeros de la Mesa Redonda, los famosos templarios: todo es místico. Y, según dicen, Susini practicaba el esoterismo. Debe haber estado orientado para ese lado. La radio tuvo desde siempre ese mandato de Susini: ser el recinto donde se guarda el fuego platónico, la casa de donde salen las imágenes capaces de cubrirlo todo. Si no, fíjese cómo se les decía a ciertos receptores colocados en lugares importantes de las casas: capillitas. O cómo le pusieron al edificio de Radio El Mundo: el templo. El templo laico. Sí, sí, hay algo de místico en la radio. Y también está la cuestión de la magia: la esencia de la radio es la imaginación, palabra que viene de magia. (Ulanovsky *et.al.*, 2009, 925)

Como ellos, seguimos creyendo en el poder de la radio. Que la palabra nombra y la imaginación corre por cuenta del que la pronuncia y de quien la escucha. Y si los primeros eligieron la ópera *Parsifal* para iniciarse, con caballeros, con la mística de los sueños, ¿por qué no podíamos nosotros despertar interés por una obra clásica, plena de caballeros y de una mística que lo lleva a ir más allá de los sueños? Muchas similitudes. Así intentamos bajar del pedestal en el que, en el imaginario social, algunos tienen al Quijote, y traerlo a lo cotidiano a partir de la intertextualidad. Al fin y al cabo, entendemos que una obra es clásica porque su vigencia perdura, en el aquí y en el ahora, si somos capaces de mediar para que esto ocurra.

Dice Pierre Bourdieu (1971): “La obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla.” Y afirma:

“El grado de competencia artística de un agente se mide por el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico o, en otros términos, la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado”.

Sin arrogarnos el carácter de sociólogos, menos aún de intelectuales expertos en las lides cervantinas, simplemente como agentes culturales, nos dimos a la tarea de llegar a los radioes-

cuchas con momentos de la obra, estableciendo diversas relaciones y todo ello enriquecido con voces de invitados y buena música.

Eran tiempos de pandemia en el principio; se percibía un clima hostil hacia la realización del Festival Cervantino por parte de las autoridades municipales en ese momento, y el interés por sostener la nominación de la UNESCO Castilla –La Mancha nos ocupaba. Era necesario divulgar la importancia del Festival, aunque el sentido de nuestra práctica estaba puesto siempre en la Ciudad Cervantina, que era mucho más que esta realización de culminación del año.

La primera experiencia, con el auspicio de nuestra Asociación y el aporte económico del Banco Credicoop, la llevaron a cabo los alumnos de cuarto año del Profesorado de Lengua y Literatura del Instituto Superior de Formación Docente Nro. 156 Dr. Palmiro Bogliano como proyecto de extensión, desde el espacio de definición institucional “Literatura infantil y juvenil”. A la propuesta la llamaron *Al aire con María Elena* y las referencias al *Quijote* estuvieron presentes en los ocho programas concretados. Con un tiempo pautado de tres meses, los estudiantes completaron esos programas. Quedaba un tiempo en la radio por ocupar: fue así que tomamos la continuidad y desarrollamos ocho programas más, que dimos en llamar *Ecos del Festival*.

Así, este ciclo trajo al inicio la voz de José Manuel Lucía Megías. Un reaseguro de conexiones múltiples, de reconocer los orígenes de nuestro proyecto. En su tiempo, desplegó el concepto de Cervantismo social. ¿Qué entiende él como *cervantismo social*? Una capitalización de lo que observó en la ciudad de Azul, un entramado comunitario que tuvo momentos de un desarrollo encomiable. Se trata de superar lo académico y lo *eventista*, para dar el protagonismo al pueblo, llámese niños de las escuelas, jóvenes, cooperativas, clubes, asociaciones, colectividades, todos en movimiento. A la voz de José Manuel se sucedieron programas donde se escucharon lecturas de fragmentos del *Quijote* por parte de artistas como Kevin Johansen, Ricardo Darín, Joan Manuel Serrat, Natalia Oreiro, entre otros.

El año 2021 nos encontró más preparados, y grande fue el desafío para intertextualizar el clásico con la figura elegida como referente para el Festival de ese año: el músico Astor Piazzolla, en coincidencia con el centenario de su nacimiento. Tomaremos sólo algunos momentos de programas, a modo de ejemplo.

En el primero de ellos, era necesario hacer una descripción de la vida del artista argentino, su infancia y su historia musical que, de principio a fin, nunca fue fácil. No era tango lo que hacía, decían; y para los tradicionalistas era “el loco Piazzolla”. Esa historia, luego de escuchar *Chiquilín de Bachín*, dio pie para hacer un relato poco conocido donde Cervantes habla de la locura. Dice allí Aldo Ferrer, con música del marplatense:

Es un hombre extraño  
Niño de mil años  
Que por dentro  
Le enreda el piolín

¿No es acaso nuestro caballero un niño de mil años, que tiene enredados los textos y los personajes que lo rondaron, lo que llevó a que lo calificaran de “loco”? Así, ubicados en el capítulo 1 de la segunda parte del *Quijote*, el barbero, a los fines de corroborar la cordura de don Quijote, se permite contar un cuento. La acción se desarrolla en un reducto de insanos, con la presencia del capellán. Este, en respuesta a cartas que un interno le envía, lo visita y, cuando está sacándolo de esa situación, ocurre lo siguiente: al despedirse de sus compañeros

de infortunio, uno de los internados le reclama que no puede irse, abandonarlos, pues si eso hiciera, él, arrogándose ser Júpiter, decretaría una larga sequía. Frente a esto, el posible externado se dirige al capellán y le dice: “No tenga vuestra merced pena, señor mío, ni haga caso de lo que este loco ha dicho, que si él es Júpiter y no quisiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y el dios de las aguas, lloveré todas las veces que se me antojare y fuere menester” (II, 1). El barbero termina diciendo que la respuesta bastó para dejarlo encerrado.

Interesantes reflexiones surgieron de este fragmento a propósito de la respuesta de don Quijote, que se enfurece frente a la mirada sesgada de los que no supieron o quisieron interpretar lo que detrás de lo dicho podía leerse, y dice:

¡Ah, señor rapista, señor rapista, y cuán ciego es aquel que no vee por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recibidas? (II, 1) <sup>1</sup>

Terrible lección y altura reflexiva de nuestro personaje, que no sólo los trata de ignorantes, sino que les deja claro el fin ejemplificador de su uso, que bien entiende que se la están relatando para él, como si fuera un niño.

En otro programa, el tema fue el amor. Elegimos entonces *Pequeña canción para Matilde*, un poema de Neruda que musicaliza Astor, interpretado vocalmente por Amelita Baltar, uno de los tantos amores del músico:

El viento esparce azul y olor  
Yo con amor, te amo con amor  
¿Adónde van las olas con nosotros  
Al goce, al goce o al dolor?  
No lo sabemos, ay  
Yo con amor te amo con amor.

Y si de amores múltiples y contrariados hablamos, la reflexión dio para extendernos sobre amores y vida del poeta chileno, sobre amores y vida del músico argentino. Buscamos intertextualidad por la antinomia: así, se planteó con el Capítulo 44 de la segunda parte, poco difundido en el común de la audiencia, en el que don Quijote muestra su esencia como la otra cara, el hombre fiel a su amada, única e incomparable Dulcinea del Toboso. Los duques le tienden una trampa con Altisidora, quien, al son del arpa, recita poemas, sin lograr incitar la infidelidad del caballero. Ahí, leímos y comentamos este texto único:

¡Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore...! [...] Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfeñique, y para todas las demás soy de pedernal; para ella soy miel, y para vosotras acíbar; para mí sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida, y las demás, las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje; para ser yo suyo, y no de otra alguna, me arrojé la naturaleza al mundo (II, 44)

Y para ir cerrando este ciclo, en el que tuvimos invitados importantes, en una oportunidad entrevistamos al maestro Oscar Escalada, arreglador de obras de Piazzolla y director coral. Nos dio cuenta de su tránsito por la obra del marplatense, al mismo tiempo que lo sabíamos autor de una obra integral sobre el *Quijote*. Sus comentarios dieron para llegar al final de la obra cervantina, de la que tomamos el hermoso epitafio a don Quijote. Fue en este programa

1 Todas las citas del *Quijote* provienen de la edición de Cervantes virtual, sin número de página.

que escuchamos la versión de este que hiciera el compositor Rodolfo Halffter en versión coral y luego lo leímos y comentamos:

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.  
 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)

Durante el año 2022, afrontamos un nuevo desafío: relacionar a Eva Perón, al cumplirse 70 años de su muerte, con el ingenioso hidalgo. Y creemos haberlo logrado. Un programa no partidario: rescatamos su accionar hablando de los valores que ejerció hasta su muerte esta mujer, que trascendió los límites de la patria, al igual que don Quijote.

Así, en el primer programa invitamos a José Manuel Lucía Megías. La razón del convite: en la primera reunión de preparación de estas Jornadas Académicas, nos había sorprendido con un ejemplar de su colección, el *Quijote* editado por la Fundación Eva Perón. Eva, en un breve prólogo, planteaba que todos los niños argentinos debían tener en sus hogares esta obra. Todo un hallazgo enterarse de que esta mujer, que no tuvo una instrucción que acreditara estos saberes, tenía en su más alta estima a la obra. Todo de lo que ella había carecido, y que ahora tenía, debían tenerlo unos de sus privilegiados: los niños, los niños que carecían de tanto.

Abordamos el capítulo 2 de *La razón de mi vida*, donde dice: “He hallado en mi corazón un sentimiento fundamental que domina desde allí, en forma total, mi espíritu y mi vida: ese sentimiento es mi indignación frente a la injusticia” (2018, 16). Muchos relatos podíamos tomar, pues si hay un tema que sobrevuela en toda la obra cervantina es la injusticia. Decidimos relatar la situación casi inicial del capítulo IV, en la primera salida, cuando don Quijote se encuentra con el niño Andresito, azotado por su amo. Así, dice: “–Descortés caballero, mal parece tomaros con quien defender no se puede; subid sobre vuestro caballo y tomad vuestra lanza– que también tenía una lanza arrimada a la encina adonde estaba arrendada la yegua–, que yo os haré conocer ser de cobardes lo que estáis haciendo” (I, 4). Siempre articulamos relato con lectura, con comentarios y con intertextualidades que iban surgiendo en el andar del programa.

En el séptimo programa, el tema fue el deporte. Describimos la importancia de los Campeonatos Eva Perón, sólo como un ejemplo de lo tanto que se hizo en los dos períodos: no era tarea compleja. Pero ¿estaba el tema del deporte en el *Quijote*? Nos dimos a la lectura y al rastreo de algunos autores que ya habían tomado este tópico. En realidad, bien puede considerarse que el andar de la caballería y sus batallas ya puede ser un buen comienzo. Relatamos la descripción de Basilio, el enamorado de Quiteria, a quien se caracteriza como amante de los deportes. En esta búsqueda, encontramos un texto que leímos casi completo: “Los goles del *Quijote*” de Ariel Scher (2018). Es el cuento de un muchachito que quiere ser deportista y, para apartarlo de ese fanatismo, le regalan un *Quijote*. Contrariamente a lo que pretendían, se convierte en lector enamorado de la obra y del deporte.

Valga lo consignado como ejemplo de los más de treinta programas emitidos. Queremos decirles que cada programa ha sido un desafío, en el que, tarde a tarde, junto a las voces de los visitantes, se esperaba la voz de Cervantes, para escuchar qué nos dijo y qué nos sigue diciendo.

¿Habremos despertado el interés por una lectura más completa? Imposible saberlo. En algún lugar de nuestra ciudad, en la zona rural, en otros parajes que nos sintonizaron por la web, la radio se coló para reafirmar que Azul es una Ciudad Cervantina; y que los clásicos, como el que hoy nos ocupa, siguen proponiéndonos caminos de pensamiento.

Dice Jacques de Lacretelle: “La radio marca los minutos de la vida; el diario, las horas; el libro, los días.”

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu Pierre (1971). “Elementos de una teoría de la percepción artística”, en *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 43-80.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, disponible en línea en <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>
- Ulanovsky Carlos, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman (2009), *Días de radio 1920-1959*, Buenos Aires, Emecé.
- Duarte de Perón, María Eva (2018), *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Asociación Museo Evita.
- Scher, Ariel (2018), “Los goles del *Quijote*”, disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/110968-los-goles-del-quijote/>