CERVANTES Y EL *QUIJOTE* DESDE ALCÁZAR: FICCIÓN CREATIVA, TURISMO LITERARIO Y CIENCIA

Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.)



BIADIG | BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL DEL **GRISO** | 78

Alonso Manuel COBO ANDRÉS
Constantino LÓPEZ SÁNCHEZ-TINAJERO
Carlos MATA INDURÁIN
(eds.)

CERVANTES Y EL «QUIJOTE» DESDE ALCÁZAR:

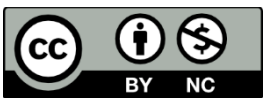
FICCIÓN CREATIVA, TURISMO LITERARIO Y CIENCIA

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2026

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported.

ISBN: 978-84-8081-879-7.

ÍNDICE

Alonso Manuel COBO ANDRÉS, Constantino LÓPEZ SÁNCHEZ-TINAJERO y Carlos MATA INDURÁIN, «De nuevo Cervantes y el *Quijote* desde Alcázar. A modo de presentación» 7

Esther BAUTISTA NARANJO, «Excesos y extravagancias de los primeros "Quijotes" franceses en las obras de Sorel, Subligny y Bordelon» 11

Pablo COMINO RIVAS, «Desde don Quijote como dinamizador del turismo hasta el turismo vinculado al deporte, pasando por Alcázar de San Juan» 33

Frederick A. DE ARMAS, «Ventanas, *fenestras* y pinturas en el *Amadís* y el *Quijote*» 41

María FERNÁNDEZ FERREIRO, «Cervantes y el *Quijote* desde el teatro: crónica de una relación fructífera» 53

Ruth FINE, «Algunas consideraciones sobre la configuración del tiempo en el *Quijote*» 63

María José GARCÍA LORENTE, «El *Quijote* y la ciencia» 75

James IFFLAND, «"La mejor novela del mundo que nadie lee": un llamado al gremio cervantista» 85

José Manuel LUCÍA MEGÍAS, «"¡Oh hideputa, bellaco, y cómo es católico! Nuevas perspectivas sobre la relación de Cervantes con el vino y con La Mancha» 95

Carlos MATA INDURÁIN, «Cervantes y Shakespeare en *Hermanos de tinta* (2015) de Nahum Montt» 107

Aurelio VARGAS DÍAZ-TOLEDO, «Sobre algunos portugueses compañeros de cautiverio de Cervantes en Argel: Manuel Gonçalves, Pantaleão y fray António Gonçalves de Torres» ... 129

Miguel Ángel ZAMORANO HERAS, «Sobre la ironía en el *Quijote*» 153

DE NUEVO CERVANTES Y EL *QUIJOTE* DESDE ALCÁZAR. A MODO DE PRESENTACIÓN

Los días 8 y 9 de noviembre de 2024 se celebró en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) el *II Congreso Internacional «Cervantes y el "Quijote" desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia»*, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Alcázar de San Juan (Patronato Municipal de Cultura), la Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan y el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, con la colaboración del Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, el Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) y el ICRDO La Mancha Vinos. El congreso se enmarcó en la programación de las *XI Jornadas Vino y Bautismo Qervantino*, que tuvieron lugar en Alcázar entre los días 2 y 13 de noviembre, con motivo de la celebración del bautismo de un Miguel de Cervantes acontecido el 9 de noviembre de 1558. Las sesiones de ponencias tuvieron lugar en el Salón Noble del Ayuntamiento (viernes por la mañana), el Museo del Hidalgo (viernes por la tarde) y el Salón de Actos del ICRDO La Mancha Vinos (sábado por la mañana). En el acto de apertura intervinieron Antonio Moreno González, Presidente del Patronato Municipal de Cultura y Educación de Alcázar de San Juan; Rafael González Cañal, responsable del Instituto Almagro de teatro clásico, en representación institucional de la Universidad de Castilla-La Mancha; Juan Bautista Mata Peñuela, Presidente de la Sociedad Cervantina de Alcázar, y Carlos Mata Induráin, Secretario del GRISO-Universidad de Navarra[1].

[1] Por otra parte, la alcaldesa de Alcázar de San Juan, Rosa Melchor, intervino en el acto de clausura, junto con Juan Bautista Mata Peñuela y Carlos Mata Induráin.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 7-9. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

Coordinado académicamente por Carlos Mata Induráin y Juan Bautista Mata Peñuela —pero con el respaldo y apoyo en las labores organizativas de toda la junta directiva de la Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan—, el encuentro contó con la participación de doce ponentes procedentes de Brasil, España, Estados Unidos e Israel. El programa incluyó además una mesa de presentación de publicaciones y proyectos cervantinos. Todas las sesiones fueron retransmitidas en directo a través de la página de Facebook de la Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan, estando disponibles en su perfil de YouTube[2], donde puede consultarse ahora el material audiovisual de todas ellas.

Las dos jornadas académicas del congreso se completaron con diversas actividades culturales, a saber, una visita al Museo del Hidalgo, con una cata de vinos ofrecida por el ICRDO La Mancha Vinos; a la exposición de bacías y carteles cinematográficos quijotescos cedidos para la ocasión por el coleccionista Luis Soria Galera; al Museo Miguel Ángel Martínez; y a los molinos de Alcázar de San Juan (Rocinante, Fierabrás, Dulcinea y Barcelona), en el cerro de San Antón.

Como organizadores del congreso, queremos mostrar públicamente nuestro más sincero agradecimiento a todas las entidades y personas que hicieron posible su celebración. Una mención especial merece Estrella Cobo Andrés, por su diseño original del cartel y su aporte en la maquetación del material publicitario del congreso, así como también José Luis Romero Pérez, gerente de TAQ Distinciones, por su colaboración en los detalles para los moderadores.

En este volumen[3] se incluyen un total de once trabajos, que constituyen un acercamiento multidisciplinar —parcial, sin duda alguna, pero creemos que muy interesante— a diversos aspectos relacionados con la vida y la obra de Cervantes, con especial atención a su inmortal *Quijote*. Así, dos de los trabajos se centran en aspectos biográficos de Cervantes: su relación con el vino y con La Mancha (José Manuel Lucía Megías) y el examen de algunos portugueses compañeros de

[2] Véase https://www.youtube.com/@sociedadcervantina5476.

[3] Están publicadas también las actas del primer congreso: Carlos Mata Induráin, Juan Bautista Mata Peñuela y Luis Miguel Román Alhambra (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: literatura, historia, sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2024. Se encuentran disponibles en Acceso Abierto en DADUN, el Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra, en el siguiente enlace: https://hdl.handle.net/10171/70135.

cautiverio en Argel (Aurelio Vargas Díaz-Toledo). Otras cinco contribuciones focalizan su atención en el *Quijote*, ya sea para analizar la configuración del tiempo (Ruth Fine) o la ironía (Miguel Ángel Zamorano Heras), estudiar la aparición de ventanas, *fenestras* y pinturas (Frederick A. De Armas), repasar la presencia de la ciencia en la novela (María José García Lorente) o llamar la atención sobre la necesidad de difundir su lectura (James Iffland). Otro trabajo aborda la recepción del *Quijote* en Francia (Esther Bautista Naranjo), otro más traza un panorama de la fructífera relación del autor y su obra con el teatro a lo largo del tiempo (María Fernández Ferreiro) y un tercero estudia una recreación cervantina en la narrativa colombiana contemporánea (Carlos Mata Induráin). En fin, otra de las aportaciones se acerca a don Quijote como dinamizador del turismo y a la posibilidad de vincular turismo y deporte (Pablo Comino Rivas). Confiamos en que el curioso lector pueda encontrar en estos textos, al mismo tiempo, utilidad y entretenimiento.

Por último, queremos recordar que el 20 de agosto de 2025 falleció nuestro Socio de Honor y muy querido amigo Enrique Suárez Figaredo, autor de la edición del *Quijote* de la Sociedad Cervantina de Alcázar: *Las aventuras de don Quijote de la Mancha nunca así contadas*. Ahora que nos disponemos a celebrar la tercera edición de nuestro congreso internacional (los próximos días 6 y 7 de noviembre de 2026, esta vez bajo el lema «Un legado universal patrimonio de la Humanidad»), queremos rendir un sentido homenaje a su persona y a su excelso trabajo dedicando el encuentro a su memoria.

Alonso Manuel Cobo Andrés
Constantino López Sánchez-Tinajero
Carlos Mata Induráin

Alcázar de San Juan / Pamplona,
octubre de 2026

EXCESOS Y EXTRAVAGANCIAS DE LOS PRIMEROS «QUIJOTES» FRANCESES EN LAS OBRAS DE SOREL, SUBLIGNY Y BORDELON*

Esther Bautista Naranjo
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

Desde los primeros estadios de la recepción cervantina en Francia, la narrativa inspirada por el *Quijote* adoptó como elemento central la extravagancia del protagonista, un personaje dominado por una monomanía imitativa que produce situaciones cómicas y risibles, en su mayoría conducentes a desengaño. Bajo esta fórmula podemos hallar a lo largo del siglo XVII reescrituras muy variopintas que trasladan dicho paradigma al dominio de las ficciones más leídas, la pastoril (Sorel) y la sentimental (Subligny). Posteriormente, aunque pertenece a la siguiente centuria, la obra del abate Bordelon resulta deudora de esta tradición, que hace extensiva a los también populares textos esotéricos. *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* (1710) resulta innovadora por varios motivos que en este trabajo desgranaremos: la orientación satírica como parangón de un vicio general, el soporte iconográfico a la construcción del significado de la obra y la irradiación social del defecto criticado[1].

La obra se sitúa en un contexto de pre-enciclopedismo, y, como aquellas que la precedieron, su objetivo va más allá de la simple parodia de un solo género. Oufle, en tanto que émulo de la ficción

* Esta contribución se inscribe en los trabajos del Grupo de Investigación Cervantes Today (Universidad de Castilla-La Mancha), fecha de alta 19/09/2025. IPs Esther Bautista Naranjo y Hans Christian Hagedorn.

[1] Bautista Naranjo, 2022.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 11-32. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

cervantina, representa un nuevo tipo de anacronismo que no es caballeresco, sino esotérico, el cual choca con un contexto intra y extra-textual de predominio de la Razón sobre todo prejuicio basado en la superstición o la ignorancia. Pero la crítica de Bordelon va más allá del mero ataque a un género concreto, pues la obra denuncia los peligros de la lectura descarriada de muchas otras fuentes, desde los clásicos hasta la historia y la filosofía clásica general, que es el verdadero mal que aqueja al protagonista. De este modo, el texto pone en juego tanto los límites de la propia percepción y la ambivalencia del concepto de verdad, como la eterna lucha entre la fantasía y la lógica interpretativa del mundo que es propia del mito quijotesco. Antes de profundizar en el análisis comenzaremos abordando la extravagancia y su presencia en la literatura.

2. La extravagancia como tema literario

El concepto de extravagancia resulta muy adecuado a la interpretación primera del personaje quijotesco: procedente del latín medieval *extravagans, -antis*, significa andar errante, fuera de los límites. El extravagante es aquel que deambula sin viático, que pierde el rumbo, aquel que se excede en su descarrío. Don Quijote es, en esencia, un personaje extravagante, tanto en su pensamiento como en sus acciones, e incluso en sus andanzas, por cuanto se proponen como una copia de las caballerías, pero tienen un resultado disonante, de modo que las supuestas épicas hazañas quedan reducidas a meros disparates que el personaje va ensartando «al modo de los que sus libros le habían enseñado»[2].

El *Quijote* se presenta como un libro de caballerías y su protagonista es un caballero andante mimético, que reproduce comportamientos y episodios siguiendo los que se encuentran en obras del género. La imitación, es, además, explícita, por cuanto el personaje vincula sus acciones con los modelos heredados, la estructura del libro sigue el prototipo caballeresco y el narrador implícito rememora el discurso de este tipo de ficciones. Sin embargo, la ejecución y desarrollo de dichas peripecias desvirtúa el proceso imitativo. Del mismo modo, la voz evaluativa dentro del relato incide en la interpretación burlesca y ridícula de dicha copia con el objetivo de denunciar los excesos imaginativos del género parodiado y hacer ver los

[2] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 2, p. 48.

peligros de la imaginación. Por eso, no es de extrañar que los primeros imitadores tomaran todos los matices asociados al rasgo principal del personaje según la interpretación de la época, la extravagancia, como fundamento de los personajes creados bajo su influencia. La imitación de modelos literarios con resultado extravagante, distante y deformador del original es el germen del quijotismo cómico que dominó las recreaciones francesas del siglo XVII. Aún, es más, la extravagancia como forma de exceso es uno de los grandes defectos cómicos del siglo: así lo vemos en ballets, mascaradas y piezas teatrales, donde los personajes fuera de toda norma, mesura o decoro suscitan el equívoco, la distorsión, la mofa, en definitiva, el entretenimiento, pero también promueven una reflexión correctiva de dicho defecto[3].

La presencia de personajes extravagantes en las ficciones cervantinas del XVII constituye uno de los principales rasgos de su recepción, lo que más atrae a estos escritores fascinados con el *Quijote*, que da a lugar a ficciones muy reconocibles precisamente en base a dicho defecto y, al mismo tiempo, construye un parentesco transtextual entre ellas. Partiendo de esta constatación, nos proponemos examinar aquí la original recreación cervantina que constituye la obra *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* (1710), escrita por el abate Laurent Bordelon, como resultado de la evolución diacrónica de las primeras ficciones extravagantes quijotescas del siglo anterior, especialmente de *Le Berger extravagant* (1627) de Charles Sorel, que constituye la piedra angular de este subtipo de narrativas, y *La Fausse Clélie* (1670), de Adrien Perdou de Subligny, que presenta el primer gran Quijote femenino francés[4]. A ambas alude Bordelon porque constituyen «historias muy divertidas para representar las mentes desquiciadas por la lectura de libros de caballe-

[3] Bardon (1931, pp. 269 y ss.) recopila diversos espectáculos teatrales de raigambre quijotesca relacionando la ridiculización del loco con el menosprecio general que había en la época hacia los españoles por parte de Francia, de forma que estas representaciones contribuyeron al sentir general hispanofóbico francés (Cioranescu, 1983, p. 531). En el terreno narrativo, como expone Poulet (2012), esta floración de obras centradas en personajes extravagantes rinde tributo a don Quijote. En todas ellas se critica tanto como se celebran los excesos de la imaginación. A las ya mencionadas *Le Berger extravagant* y *La Fausse Clélie* añade *Le Chevalier hypocondriaque* (1632), de Gilbert Saulnier du Verdier.

[4] Onésime de Claireville publicó también en 1637 *Le Gascon extravagant*.

rías, novelas, poemas y otras obras igualmente alejadas de la verdad y la verosimilitud»[5].

Atenderemos en las páginas que siguen a los rasgos esenciales que vinculan estas obras desde una relación architextual[6] y examinaremos las innovaciones particulares que hacen única la de Bordelon. Se preguntará el lector el porqué de la elección de aquellas dos novelas como antecedentes de otra que ya sobrepasa la centuria propuesta y que dista en casi 90 años de la de Sorel: el primer motivo es la mención explícita que de ellas hace el escritor en su Prefacio, además del propio *Quijote*; el segundo, la especial influencia que el *Berger* tuvo en la narrativa quijotesca francesa, que se prolongó hasta bien entrado el siglo XVIII. Estableceremos la comparación tratando de desgranar la especificidad y la tradición en la obra del abate Bordelon dentro de la nómina de quijotes extravagantes.

3. *Le Berger extravagant* y *La Fausse Clélie*, intertextos bordelonianos

La primera gran ficción quijotesca del siglo XVII francés es *Le Berger extravagant* (1627-1628), de Charles Sorel. Lo es por varios motivos: cumple con el principal cometido cervantino, que es desprestigiar un género canónico y popular (las caballerías se sustituyen aquí por la novela pastoril) mediante un personaje que lo lleva al extremo en una serie de aventuras que resultan disparatadas, copiando procedimientos narrativos e insertando comentarios de crítica literaria. Este libro imita y reproduce el proceso de ensoñación y desengaño quijotescos orientándolo hacia la crítica a uno de los subgéneros más populares en su contexto de publicación, al igual que hiciera Cervantes con su *Quijote*: en lugar de idealizar las caballerías, el héroe soreliano toma por ciertas las ficciones pastoriles, que tuvieron un enorme apogeo en la Francia del XVI y especialmente en el contexto en que Sorel escribe su obra —mientras que en el caso de Cervantes la ficción de caballerías estaba ya desacreditada en el momento en que escribe su *Quijote*. Como ocurre con su precedente, la crítica no se limita a un solo género, sino que ataca, en términos amplios, la literatura de ficción, la mitología, la poesía y la novela

[5] Bordelon, *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Prefacio, p. 27.

[6] Genette, 2004; Pardo García, 2024.

idealista, todo lo cual se resume en el subtítulo, «antiroman» (antinovela), componente implícito que comparte con el *Pharsamon, ou Les Folies romanesques* (escrito en 1711; publicado en 1737) de Marivaux, al cual atiende con brillantez Tomás Gonzalo Santos (2022) en su estudio de la obra soreliana a partir de las teorías de Genette.

Cuando Charles Sorel escribe su monumental *Le Berger extravagant* privilegia este rasgo predominante, la extravagancia, como clave del síndrome quijotesco. Louis, hijo de un marchante parisino, enloquece tras la lectura del popularísimo *L'Astrée* (1607-1627), de Honoré d'Urfé, libro que juega en su mente el rol del *Amadís de Gaula* para don Quijote. Tras adoptar la identidad alternativa de Lysis, el joven sale por los alrededores de París protagonizando muy diversas aventuras hasta que es conducido por su tutor, Anselme, hacia el desengaño, tras el cual reniega de su locura y retoma finalmente su identidad primera. Esta sinopsis somerísima, que no llega a dar cuenta de la gran complejidad de la novela, nos invita a relacionar la trama con el *Quijote* cervantino y con el texto de Bordelon, que alude de forma explícita a ambas como antecedentes. Esta vinculación se opera a varios niveles, tanto formales (estructura, voz narrativa) como contenidistas (personajes, episodios).

Entre estos últimos se encuentra, principalmente, el tema principal del exceso de idealismo libresco, bien consciente o bien simulado, que resulta inapropiado al contexto realista donde se desarrollan las tramas y que hace que las obras resulten sendas críticas del exceso de fantasía y de la lectura equivocada; el protagonista se presenta como emblema de la necedad humana, especialmente manifiesta en el dominio de las *bergeries*, muy populares entre la aristocracia de la época; abundan las citas y alusiones excesivas a las obras objeto del trastorno en las que se apoyan los parlamentos de los personajes y que refieren las obras parodiadas, además de poner de relieve el peligro de creer a pies juntillas en la verdad de la palabra escrita. En el caso concreto de Sorel, estas citas funcionan como avales, autoridades primeras[7], y se ponen textualmente en boca de personajes o bien se aluden para que el lector establezca la relación. Esta estrategia manifiestamente retomada por Bordelon se amplía transformando la cita en réplicas bajo forma de digresiones por parte del protagonista y de

[7] Gonzalo Santos, 2022.

otros personajes, que terminan resultando burlescas en su conjunto y no acaban de producir un diálogo, pues la visión imperante siempre es la desmitificadora de los planteamientos del protagonista. En este sentido operan también las burlas perpetradas por falsos y taimados amigos en forma de mistificaciones que ponen aún más de relieve la inadecuación de los excesos del que es llamado, no sin cierta condescendencia, «el bueno de Oufle» en la obra de Bordelon[8]. El mismo efecto produce la intervención correctiva de otros personajes garantes de la madurez y la sensatez, así como los libros que Oufle lee «en vano […] para combatir dichas patrañas»[9], a cuyos autores acusa de apostasía, y los comentarios esclarecedores al respecto por parte del narrador.

A nivel formal, destaca la hibridación de materiales, los paralelismos en tipos de episodios y funciones de personajes, las intervenciones del narrador que se entromete y comenta las acciones referidas, la crítica seria de los procedimientos narratológicos y el carácter antinovelesco del propio texto que Gonzalo Santos observa en Sorel[10] pero que también se aplica al de Bordelon, y que reside en: la desviación lúdica y exagerada de los usos literarios del lenguaje, cuyo objetivo es caricaturizar el género parodiado; la elección antiheroica de ciertas aventuras, sobre todo aquellas de tema escatológico o extremadamente ilógicas y muy especialmente la documentación de la locura en los episodios del escrutinio de las bibliotecas, las cuales adquieren una dimensión quijotesca por cuanto sus poseedores hacen acopio de saberes que a la postre se demuestran ridículos e inútiles. En Sorel, dicho episodio se refiere en el libro XIII: aquí, como en Bordelon[11], los libros criticados son más propios del autor que del personaje. Por todo ello, podemos observar que la parodia burlesca de las *bergeries* mediante la figura del lector excesivo con comportamiento extravagante también es extrapolable al terreno de la magia y la superstición.

Abordemos ahora la relación del texto de Bordelon con otro significativo precedente con el cual el autor quiso vincularse mediante la mención explícita del Prefacio. *La Fausse Clélie. Histoire françoise galante et comique* (1670) de Adrien-Thomas Perdou de Subligny

[8] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 1, p. 29.
[9] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 1, p. 29.
[10] Gonzalo Santos, 2022, pp. 164-175.
[11] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 2.

forma parte de un proyecto desmitificador de los excesos preciosistas al cual pertenecen también obras como la comedia *La Folle querelle ou La Critique d'Andromaque* (1668). Más allá de la imitación burlesca, la obra resultaba innovadora a ojos de su autor, quien se enorgullecía en el Prefacio de ser pionero en dar a su trama un aire puramente francés, especialmente mediante los nombres escogidos, los cuales se distanciaban de obras anteriores donde predominaba la asunción de nombres de origen latino.

En *La Fausse Clélie* se narra la historia de una muchacha caracterizada como «visionnaire», es decir, melancólica, débil, alguien a quien hay que cuidar y atender: salvada de un peligro por el marqués de Riberville, quien la ama, Juliette d'Arvianne, hija del conde difunto que llevaba dicho nombre, se presenta entonces como Clélie, heroína de la novela homónima de Mademoiselle de Scudéry[12]. Sin embargo, su carácter frágil y enfermizo poco tiene que ver con aquella. Contrarrestando las múltiples y complejas tramas del universo galante e idealista que parodia, la obra desarrolla varias historias secundarias en torno a la vida real y contemporánea de los castillos del Loira. El trastorno de la joven se presenta, desde el inicio, como incurable e inexplicable desde tesis deterministas: «ni le changement d'air, ni la solitude, ni les compagnies, rien ne lui ôte cette imagination. Parlez-lui des Romains, ou qu'elle voie quelque objet qui lui rappelle ses fantaisies, elle retombe dans l'extravagance»[13]. La obra difiere del *Quijote* por cuanto la presencia de la heroína es más bien episódica y su locura también es bastante intermitente, alterándose con intervalos de lucidez que terminan por conducir a la curación.

Aunque ha pasado su infancia en Inglaterra, Juliette es natural de Gascoña, donde varios nobles de escasa grandeza y aire provincial la siguen en sus hazañas y desplazamientos y se ponen a referir sus peculiares historias «comiques et galantes» para entretenerse. En estas historias, bajo el velo del amor y la pasión que son propias de las novelas sentimentales, lo que se propone es su desmitificación: la pasión debe ser inmediata, sufrir o morir por amor no merece la pena, los sentimientos resultan banales, todo se decrece. El objetivo

[12] *Clélie. Histoire romaine* consta de diez libros publicados entre 1654 y 1660, y refiere la historia de esta heroína legendaria en tiempos de la República. En ella se alternan episodios amorosos, intrigas políticas, combates, aventuras, peligros y conversaciones entre los personajes acerca del amor y la amistad.

[13] Subligny, *La Fausse Clélie*, I, 25.

de la crítica se hace explícito cuando la narradora explica, al referir el relato intradiegético del Marqués de Mirestain, que todas esas lágrimas y expresiones dolorosas por amor no son propias de un relato como este: «je laisse cela à une Mademoiselle de Scudéry […] pour moi je n'y entends rien»[14]. El ambiente exquisito de los salones aristocráticos también se deconstruye: las conversaciones no son ya serias, ni revisten profundidad psicológica o moral. La prosa escogida dista igualmente de la elocuencia pomposa de la *Clélie*, cuyo modelo se evoca con afán paródico al inicio de la novela[15].

Estos rasgos principales de la narración de Subligny hacen intuir una menor filiación cervantina con el libro de Bordelon, a pesar de la alusión explícita del Prefacio de *Monsieur Oufle*, y un menor tributo cervantino que el que había propuesto Sorel. Sin embargo, la nueva Clélie comparte con Lysis un rasgo fundamental que después quedará reorientado con Oufle: mientras que los dos primeros son ejemplos de novoquijotismo, antiheroico y conducente al desengaño, por su juventud, Oufle encarna el veteroquijotismo o quijote de la senectud, como ejemplo de heroísmo no revertido mediante el desengaño[16]. Movido seguramente por la gran influencia de estos textos en la Francia del XVII, Bordelon se inspira de las motivaciones y comportamientos quijotescos de estos dos personajes paradigma de los excesos librescos dejando al margen su novoquijotismo y prefiere

[14] Subligny, *La Fausse Clélie*, V, 264.

[15] «Il ne fut jamais un plus beau jour que celui qui devait précéder les noces de l'illustre Aronce et de l'admirable Clélie; et depuis que le soleil avait commencé de couronner le printemps de roses et de lis, il n'avait jamais éclairé la fertile campagne de la délicieuse Capoue avec des rayons plus purs, ni répandu plus d'or et de lumière dans les ondes du fameux Vulturne, qui arrose si agréablement un des plus beaux pays du monde» (Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, I, 1, p. 33). La fórmula recuerda mucho al lenguaje pomposo y afectado de los libros de caballerías con que don Quijote imagina que iniciará el historiador la crónica de sus gloriosas andanzas: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 2, pp. 46-47).

[16] Pardo García, 2024.

trasladar dicho trastorno a la mente de un héroe anciano, más acorde con el personaje cervantino, e igualmente extravagante.

4. *Monsieur Oufle*, ¿colofón de los quijotes extravagantes?

Como estamos viendo, el principal rasgo que justifica la filiación de las obras de Sorel y Subligny con Bordelon es la ficción del exceso y la denuncia de la extravagancia como vicios humanos, todo ello mediante estrategias textuales, ficcionales e ideológicas. La propia estética del arte barroco, por su carácter hiperbólico, dramático, contrastivo y dinámico privilegiaba esta orientación, especialmente en el terreno de los subgéneros cómicos (exceso de vicios) o trágicos (exceso de pasiones), y proponía, en algunos casos, una orientación desmitificadora o crítica de las tradiciones, que después, con el Clasicismo, resultaría más didáctica y adquiriría mayor hondura. Esto resulta observable especialmente en las obras de Molière, donde la comicidad reside en la exposición exagerada y con perspectiva crítica de los principales defectos humanos. De entre todos ellos Bordelon escoge la monomanía libresca, lo cual hace de su personaje un émulo cervantino, pero también de los personajes de Sorel y de Subligny, a pesar del lapso temporal y de las particularidades de los excesos de sus protagonistas.

Monsieur Oufle gira en torno a la denuncia de la cultura del exceso, un mal muy común, según se hace ver en el Prefacio, denuncia que se articula aquí mediante tres vías: primero, la irradiación de la fantasía supersticiosa del protagonista que es producto de la excesiva credulidad concedida a la ficción literaria, al sistema de personajes y a la iconografía de la obra; segundo, el modelo narrativo consistente en, por una parte, la exagerada pedantería de los discursos *savants*, puestos en boca de los protagonistas, y desarrollados en modo dialógico, y por otra parte, las intervenciones del narrador, que se implica y comenta tanto las acciones extravagantes relatadas en forma de aventura como los parlamentos y puntos de vista opuestos de los personajes; tercero, la finalidad de la ficción, que, como en el caso de Sorel, sobrepasa el inicial planteamiento de atacar un solo género, ya que lo que aquí se propone es la sátira total de la erudición y los saberes heredados, más allá de lo esotérico, lo cual se formula especialmente en el aparato crítico que incorpora la obra en forma de

enormes notas explicativas donde se documenta fielmente el origen textual de los desvaríos del protagonista.

Las fuentes de esas notas «curiosas», que aparecen ya aludidas en el subtítulo, no son solamente tratados de magia o hechicería[17], pues en ellas se ataca también el pensamiento clásico y la filosofía tradicional greco-latina[18]. Del mismo modo que había hecho Cervantes, Bordelon ridiculiza la pedantería libresca, el culto excesivo a la autoridad de los antiguos y el humanismo decadente. En efecto, las notas recopilan una infinidad de obras teóricas y tratadísticas, dando fe de un importante trabajo de erudición y compilación que, sin dejar de vincularse con Sorel y sus *Remarques à Le Berger extravagant* (1627-1628; revisados en 1633-1634), corresponde al contexto preenciclopédico en que Bordelon vivió y publicó su obra y otorgan una importancia capital al paratexto. En estas notas se recogen muy diversas creencias, rituales y prácticas supersticiosas, pero también aspectos del conocimiento, la sociedad y la antropología desde tiempos inmemoriales a lo largo de muy diversas y exóticas culturas. Su presencia, que llega casi a anular el cuerpo de texto de ficción, se justifica como recurso para documentar y explicar el origen libresco de la extravagancia —es decir, funcionan a modo de biblioteca—, y pueden servir para combatirla, tanto más aún cuanto la descripción de la biblioteca constituye aquí un episodio bastante superfluo y el propio narrador invita al lector a eludir su lectura por desvincularse de la trama general —de hecho, se concede mayor importancia a la galería de pinturas esotéricas dentro de la cual se encuentra la biblioteca:

[17] Ferguson (2008) pone en relación este gusto por lo fantástico con otras obras contemporáneas, como *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les Sciences secrètes* (1670) de Montfaucon de Villars y *Les Mystifications du sieur P…* (1772), del director del Teatro de la Foire, Jean Monnet, todas ellas precedentes de *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, obra precursora del relato fantástico en Francia.

[18] En la biblioteca del personaje, así como en sus parlamentos y en las notas eruditas que acompañan al texto, se conjugan fuentes esotéricas modernas como el Grimorio, tratados de demonología, la obra de Balthasar Bekker (1694), Pierre Le Loyer (1608), Jean Bodin (1586) o el padre Martín del Río (1599-1600), pero también otras fuentes antiguas, patrísticas y medievales. A este respecto se puede ver el exhaustivo apéndice comentado por Sergio Muñoz López (2022) y el Trabajo Fin de Máster de Sarah Nègre (2014).

> Como un inventario de libros puede resultar muy aburrido en una novela a algunos lectores, creo que muchos pasarán por alto este capítulo. En todo caso les advierto, para animarlos a ello sin remordimientos, de que el capítulo anterior y los que siguen dependen poco de él, hasta el punto de que, si no lo leyeran, no se vería comprometido el placer que les procurará el resto. Estos son los libros de los que se trata. Añadiré, muy brevemente, lo que pienso sobre algunos, para que este capítulo no sea tan seco como el catálogo de una librería[19].

Se trata, por tanto, de una obra que critica el género parodiado y el resto de tratados aquí glosados mediante la forma y el contenido. De este modo, *Oufle* se presenta más que como una obra dialógica, puesto que el debate no es tal, como una obra proto-enciclopédica cuya finalidad es demoler tanto la superstición, emblema de la cultura popular, surgida de la ignorancia[20], como la erudición, emblema de la alta cultura, surgida del saber, degradándolas al mismo nivel. De estas obras se dice en el libro de Bordelon que son «relatos […] que no se sostienen más que por las artimañas de quienes los escriben y la debilidad de quienes los leen»[21]. El propio don Quijote arremete contra los libros impresos —aunque antes los hubiera defendido, frente al canónigo[22]— en el célebre diálogo con el bachiller Sansón Carrasco:

> —No hay libro tan malo —dijo el bachiller—, que no tenga algo bueno.
>
> —No hay duda en eso —replicó don Quijote—, pero muchas veces acontece que los que tenían méritamente granjeada y alcanzada gran fa-

[19] Bordelon, *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle,* I, 2, p. 32.

[20] Se publicaron en tiempos de Bordelon numerosas obras destinadas a divulgar el conocimiento, transmitir los avances científicos y superar de este modo la superstición como sinónimo de ignorancia: el *Traité des superstitions* (1679), de Jean-Baptiste Thiers, la *Histoire critique des partiques superstitieuses* (1702), de Pierre Le Brun, además de la propia *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert y la obra general de Voltaire, Fontenelle o Bayle. Todas estas publicaciones se sumaron a los debates sobre la hechicería y las posesiones (1630-1650) y la naturaleza y significado de los cometas (1650-1680), debates en los que se oponía la interpretación popular y la erudita. Ver a este respecto el trabajo de Desjardins (2010).

[21] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 1, p. 29.

[22] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 50, p. 568.

> ma por sus escritos, en dándolos a la estampa la perdieron del todo o la menoscabaron en algo[23].

La crítica ejercida aquí, como en *Monsieur Oufle* es total, pues ataca a todo lo impreso, y participa, según expone Gonzalo Santos[24] al referirse al *Berger*, de un dominante espíritu censor. Pardo, por su parte, concluye que la sátira de la erudición se imbrica en algunos capítulos del *Quijote*, así como en su mismo propósito: «si los orígenes de la sátira de la pedantería se encuentran en Rabelais, la ficcionalización de esa sátira a través de una figura de claros contornos quijotescos nos remite a Cervantes»[25]. Y así ocurre en la obra de Bordelon.

El protagonista, como Alonso Quijano, se caracteriza por un vicio dominante, que es el de la lectura excesiva, es decir, creer ciegamente en la verdad de los libros e interpretar todos los hechos del mundo según lo leído en las obras idealizadas, y su influencia es tan grande que atañe a todas sus acciones, hábitos y pensamientos. El defecto es denunciado desde el inicio de la historia, eso sí, con sus particularidades: el personaje no tiene el discernimiento completamente trastornado, pues es capaz de sopesar los pros y los contras de aquellos relatos, aunque «solo retenía en su memoria lo que en aquellas había leído, sin querer convencerse de las razones que hacían ver su falsedad»[26]; el pasaje recuerda a la observación de don Diego de Miranda, Caballero del Verde Gabán, sobre la ambigüedad de la locura quijotesca, la cual solo aflora cuando se de las caballerías, lo cual hacía de él «un cuerdo-loco y un loco que tiraba a cuerdo»[27].

La forma de locura que Cervantes llama «ingenio» se caracteriza en el título de Bordelon como «imaginaciones extravagantes». Esta excesiva credulidad ante los libros se atribuye a un carácter marcadamente pueril, arrastrado en forma de defecto intrínseco hasta la senectud, pues Oufle, como don Quijote es un personaje anciano que provoca muchas situaciones risibles por su carácter extravagante y testarudo. En este sentido, su conducta responde al llamado veteroquijotismo, según la terminología de Pardo, que consiste en «la

[23] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 3, p. 654.
[24] Gonzalo Santos, 2022, p. 459.
[25] Pardo García, 1998, p. 156.
[26] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 1, p. 29.
[27] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 17, p. 768.

deformación permanente en la madurez o la vejez»[28], y que da lugar a tipos que resultan antiheroicos y grotescos.

Aparecen en la obra los personajes afines, tanto o más desquiciados que él, y correctores, que tratan de hacerle recobrar la cordura, además de un grupo de desvergonzados que lo ridiculizan y se mofan de su trastorno presentándole una recreación de los mundos idealizados, del mismo modo que los duques en la obra cervantina. Se copia también la estrategia del anonimato, como podemos ver en la deslocalización de las aventuras y el recurso a los pseudónimos. Los nombres ficticios escogidos por el narrador-editor portan significados, algunos explícitos; otros, que el lector debe desentrañar: el protagonista, Oufle, es un anagrama de «le fou» (el loco). Su esposa, aunque ha adoptado su apellido, Madame Oufle, representa su contrario, pues es el prototipo de la sensatez. Los sobrenombres escogidos para los hijos también son simbólicos: Ruzine, la hija aprovechada, remite a «rusée» (astuta); la inocente Camèle, por su falta de criterio, recuerda a un «caméléon» (camaleón); el abate Doudou, nombre del objeto que se utiliza como peluche para relajar a los bebés, es infantil y supersticioso. No es de extrañar que encarne al *alter ego* de Oufle; y Sangsue, el más taimado de todos, significa sanguijuela. El hermano racionalista y escéptico de Oufle se llama Noncredo, cuyo apodo desafía también al Credo cristiano; y el criado Mornand, anagrama de «normand», adjudica al normando el estereotipo del pícaro y embustero, aquel de quien no se puede uno fiar. El hecho de circunscribir la extravagancia del padre de familia a un drama social, en el seno del hogar burgués, es muy propio de las ficciones domésticas con temática satírica del XVIII, y de ello se derivan cuestiones como la ingratitud filial o el innovador divorcio que quiere solicitar su esposa[29] —no podemos olvidar que la obra plantea este asunto tan temprano como en 1710.

Además de los personajes, el texto construye su significado demoledor de la ficción esotérica y la palabra escrita mediante la iconografía, hecho novedoso respecto al *Quijote* y a las demás novelas extravagantes aquí mencionadas. Si para ilustrar por primera vez la obra de Cervantes en español hubo que esperar hasta la edición de Andrés García de la Iglesia en 1674, con ilustraciones de Diego de Obregón,

[28] Pardo García, 2024, p. 11.
[29] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 9.

Monsieur Oufle presentó desde su edición primera unos grabados que acompañaban el texto en momentos capitales y caracterizaban al personaje mediante la iconografía medievalista del loco, acompañado de un bufón que mira siempre al espectador con semblante malicioso, tratando de hacer más evidente al lector la extravagancia del personaje.

Otros mecanismos cervantinos presentes en el texto de Bordelon son la autenticación de la ficción mediante el procedimiento del manuscrito encontrado, y la reflexión propuesta acerca del defecto que ha provocado la locura, la superstición en tanto que límite a la voluntad y como forma de verdad, a través de parlamentos de los personajes, notas eruditas y los propios temas de las aventuras. La finalidad de la ficción igualmente resulta similar, pues ambos libros están escritos tanto para divertir mediante lo ridículo como para criticar las obras parodiadas, libros de espíritu milesio, que diría Cervantes, y funcionar a modo de advertencia, diciéndonos, como el canónigo, que los libros son «cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar»[30].

Algunos episodios y aventuras fundamentales del *Quijote* también tienen su parangón en la obra de Bordelon. La trama es una metáfora ficticia para el debate Razón-Imaginación que sirve para denunciar diferentes formas de exceso. El protagonista, un anciano loco por la astrología, la predestinación y los fenómenos sobrenaturales, después de una lectura delirante, se cree dotado de poderes desconocidos que lo hacen convertirse en un hombre lobo, realizar hechizos extraños o creerse capaz de manejar el destino de los demás y el curso de las cosas[31]. También se cree amenazado por las fuerzas de lo desconocido, perseguido por brujas, víctima de maldiciones, poseído por el diablo… La locura de Monsieur Oufle desencadena tensiones familiares y determina el modelo narrativo adoptado. La primera de ellas,

[30] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 47, p. 547.

[31] Algunas de esas prácticas supersticiosas, todas extraídas de libros, son las que aquí se relatan: «Descubrió entonces que no tenía nada que temer si se proveía de pasteles rellenos de miel, si ponía verdolaga sobre su cama, o si llevaba un diamante en el brazo izquierdo que le tocase la carne, o una piedra crisolita engarzada en oro, si colocaba a la entrada de su cuarto un clavo arrancado de un ataúd o de una tumba, o si, finalmente, llevaba en la mano ortiga junto con otra hierba llamada mil hojas» (Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 18, p. 85).

la del disfraz de oso[32], es una de las más significativas, ya que el absceso de locura acaece tras una borrachera. En su delirio, se cree no oso, sino hombre-lobo y, sale a la calle para aterrorizar a los vecinos. Curiosamente, y como ejemplo de la necedad generalizada, lo consigue, a pesar de lo ridículo de su apariencia. Esta primera aventura es indicativa del alcance del carácter satírico de la obra, la cual supera la simple burla o comicidad de una única forma de exceso.

El resto de aventuras son quijotescas en esencia, pues el resultado de sus acciones resulta ser opuesto a la intención que las mueve, otorgándoles así una configuración muy barroca del mundo al revés: cuando prepara un conjuro con cardos[33] para asegurarse de que su esposa le es fiel, es ella la que termina engendrando dudas hacia su persona; siguiendo los presagios de la astrología judicial, intenta seducir a dos mujeres, Dorise y Dulcine [nombre inequívocamente cervantino][34] y pretende que su hija Ruzine sea religiosa. Sin embargo, esta, con la ayuda de Mornand, le roba un saco con mil luises[35]. Sanguijuelo toma el caballo de Oufle para pasear con su amante y aquel cree que el animal está exhausto no por las corredurías de su hijo, sino porque ha sido hechizado por una bruja[36]. El propio Oufle roba un reloj mientras intenta escapar de la predestinación de las estrellas[37]. Lejos de conseguir el poder extraordinario sobre el destino, como ocurriría en una obra seria o trascendente, de quien lo desafía entregándose a las ciencias ocultas, Oufle es un pusilánime, no llega a conseguir triunfos, ni a revertir los designios astrales; es más, en sus acciones diarias se muestra extremadamente temeroso[38]: se asusta de un bostezo, de un reflejo, y hasta de la melodía de una flauta, anticipando así la temática del célebre cuento de los hermanos Grimm basado en una leyenda alemana; y, al mismo tiempo, es igualmente ridículo: la relación de remedios ejecutados contra el hechizo de la bruja que supuestamente le robó el caballo es todo un catálogo de obscenidades escatológicas[39]. En resumen, todos los «ro-

[32] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 4.
[33] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 8.
[34] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 10, p. 11.
[35] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 17, p. 82.
[36] Bordelon, *Monsieur Oufle*, II, 10.
[37] Bordelon, *Monsieur Oufle*, II, 10.
[38] Bordelon, *Monsieur Oufle*, II, 9.
[39] Bordelon, *Monsieur Oufle*, II, 10, p. 167.

les» que el personaje adopta, dice el narrador, «son parecidos en una cosa, y es que [Oufle] seguirá pareciendo un supersticioso extravagante»[40].

La finalidad del libro conjuga los dos principios de la ficción desde las poéticas clásicas, pues pretende ser «divertido e instructivo: divertido, por su diversidad y por las cosas extraordinarias y sorprendentes que contienen; instructivo, por el gran número de muestras de erudición que revelan hasta dónde puede llegar una mente supersticiosa o que la impugnan al mostrarla ridícula»[41]. Este afán pedagógico es especialmente evidente en el capítulo 16 de la primera parte, donde el propio narrador detiene la diégesis para arengar a potenciales lectores ingenuos, débiles e ignorantes en contra de todos los peligros de la imaginación.

Bordelon va más allá de la sátira o de la burla, e incluso más allá de la desmitificación de determinado tipo de ficciones: abunda en reflexiones, propone y contrapone personajes de comportamientos extremos, y produce una obra de enorme y excesiva erudición, cuyo objetivo es, a fin de cuentas, exponer la problemática de los errores asumidos y perpetuados de forma circular cuyo origen es la lectura compulsiva sin discernimiento, de modo que la extravagancia o el exceso de credulidad como forma de irracionalidad se convierte ya no en un error particular del héroe quijotesco, sino en una sátira de estos sabes adquiridos[42] que clama por un escepticismo razonado anunciador del espíritu enciclopédico. Desde esta perspectiva, la obra de Bordelon resulta mucho más trascendente que las anteriores y trasluce una innegable modernidad, pues, pretende desenmascarar las mentiras, conducir al «desengaño de errores vulgares, heredados y asumidos por la falta de luches y examen crítico del pueblo»[43].

Por último, queda valorar la pervivencia de esta imitación quijotesca, ensombrecida tanto por la alargada sombra del *Berger* como por el siguiente gran hito en las narraciones quijotescas, ya en la centuria siguiente, que fue el *Pharsamon* de Marivaux. Quizás haciendo gala de una falsa modestia, el propio Bordelon consideró sus obras —en conjunto, no solo el *Monsieur Oufle*— bastante mediocres, pues hablaba de ellas como sus pecados mortales. En el célebre *Nou-*

[40] Bordelon, *Monsieur Oufle*, I, 18, p. 86.
[41] Bordelon, *Monsieur Oufle*, Prefacio, p. 27.
[42] Citton, 2013.
[43] Sánchez Tallafigo, 1999, p. 490.

veau dictionnaire historique-portatif (1774), algo así como una galería escrita de hombres ilustres, la referencia a la obra de Bordelon, rematando aquellas palabras del propio autor, era elocuente: «sus pecados mortales, de los cuales el público hacía penitencia»[44]. Esta consideración también caló en la crítica de la época, en cuyo seno tuvo Bordelon no pocos detractores, hecho que no eximió a la obra de constituir un éxito editorial[45]. La novela del abate Bordelon constituye, como sus precedentes, un ejemplo de la crítica del/de los exceso(s) en el seno del debate eterno entre Razón-Imaginación que es el germen del quijotismo. Evaluada en el conjunto de ficciones extravagantes, con las cuales el propio autor estableció una filiación patente, su originalidad radica principalmente en la transición que supone entre la estética barroca de la burla y la comicidad de personajes planos y unívocos, con escasa evolución psicológica, hacia la lectura satírica de un problema social que conduce la interpretación de la obra hacia el debate, en el contexto preenciclopedista, en torno a los fundamentos ideológicos de la naturaleza humana, de modo que todo el argumento llega a constituir, en palabras de Citton, una «étilogie de l'ouflerie»[46].

5. Conclusiones

El análisis que aquí hemos desarrollado nos permite extraer algunas conclusiones acerca de las primeras reescrituras del *Quijote* en Francia:

1) La extravagancia destaca como el principal rasgo quijotesco, siendo esta entendida como una forma de exceso, tanto a nivel temático como formal.

[44] Chaudon, 1786, p. 282.

[45] He aquí un breve resumen de los avatares editoriales de la obra: en 1710, se dio la primera edición, seguida de una contraedición holandesa en el mismo año, sendas reediciones francesas de 1712, 1753-1754, su traducción al inglés en 1711, al alemán en 1712, al italiano en 1757 (con reediciones en 1758, 1764 y 1785), y al portugués en 1814. En 1789 (reed. 1793) constituye el tomo 36 de una colección de viajes imaginarios, sueños, visiones y novelas cabalísticas a cargo de Charles-Georges-Tomas Garnier, revisada y purgada de las largas digresiones. Hubo que esperar hasta 2025 para contar con una primera traducción al español, a cargo de Esther Bautista Naranjo y Marina Ruiz Cano.

[46] Citton, 2013, p. 132.

2) Las tramas se articulan de forma maniquea en torno a la aceptación o rechazo de dicho defecto.

3) Las medidas correctivas y los sinsabores de las aventuras conducen al protagonista al desengaño o a la renegación de la identidad libresca y extravagante.

De estas observaciones podemos asimismo inferir tres paradojas:

Primero, estas ficciones del exceso poseen un cariz moralizador que otorga a las peripecias novelescas que en ellas se relatan un alcance ejemplarizante. Este componente se da no solo en la temática abordada y en los mecanismos de imitación literaria adoptados por los protagonistas, con sus quijotescos resultados, pues, además, por su estructura las propias obras son, en esencia, extravagantes. Como explica Spica[47], refiriéndose a Sorel, la locura de Lysis causa la hipertrofia narrativa que define la obra, una ficción excesiva, casi ilegible, que además se complementa con esas *Remarques* explicativas que añaden peso y fatiga a la lectura. Eso mismo ocurre con el *Monsieur Oufle* de Bordelon, una obra estructuralmente hipertrofiada que no ha formado parte del canon dieciochesco ni tampoco ha recibido destacada atención crítica en el seno del cervantismo hasta tiempos recientes[48]. Ambas novelas comparten su exhaustividad en la crítica radical de toda la palabra escrita tomando el *Quijote* como modelo. Como en la obra de Cervantes ocurriera, resulta paradójico que para aspirar a la pretendida la verosimilitud en el arte resulte necesario reivindicar el precedente y que esta revisión crítica de obras anteriores termine constituyendo, en los tres casos que aquí hemos conjugado, así como en el *Quijote*, el mejor tributo —sea este contemporáneo o póstumo— a aquellos géneros dominantes.

Segundo, las tres obras comparten la alusión explícita al *Quijote* de forma muy marginal, aunque la estructura, tema y desarrollo de las obras después las vincule inevitablemente. Sus respectivos autores han realizado una lectura e imitación cervantina excesivamente burlesca. Como señala Gonzalo Santos al referirse al *Berger*, el delirio

[47] Spica, 2012, p. 35.

[48] Entre los críticos detractores de la obra bordeloniana están el abate Chaudon, quien deploró su estilo «difuso» (1786, p. 252), muy inferior a Cervantes, y Henri Coulet. Este último tildó sus novelas de «bizarras» (1967, p. 309). Con estos precedentes resulta comprensible que haya recibido tan escasa atención crítica hasta que Jean-Paul Sermain (2002) relaciona a Bordelon con la antinovela, otorgando así a su obra una relectura más amable.

libresco de estos personajes bufonescos produce todo un acopio de defectos encarnados: locura trocada en extravagancia, estupidez, vanidad y pedantería[49].

Tercero, estas tres son obras reactivas: mediante las diversas formas de exceso y extravagancia se proponen desmontar los mecanismos del arte novelesco llegando incluso a disolver la ficción —así, *Monsieur Oufle* termina de forma inconclusa con la descripción del Sabbat o asamblea de hechiceras sin resolver la trama principal. Curiosamente, esta autodestrucción es la que da origen a la renovación definitiva del género, de modo que la extravagancia constituye un rasgo distintivo para fundar en Francia, como antes en España había hecho el *Quijote*, la novela moderna[50]. En el caso de *Oufle*, resulta, además, que, partiendo de la interpretación burlesca del *Quijote* y utilizando un personaje ridículo y extravagante se llega a anticipar la exégesis de la obra cervantina imperante en todo el XVIII, la cual consistía en una sátira contra la pedantería y la falsa erudición que promueve el debate intelectual sobre los excesos del saber dogmático. De este modo, la figura de don Quijote y el genio de Cervantes sirven, en los albores del siglo de las Luces, de la Ilustración y de la *Enciclopedia*, para advertirnos, una vez más, sobre la impresión que pueden llegar a causar «las mentiras de los libros»[51].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDON, Maurice, *El «Quijote» en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010 [1931].

BAUTISTA NARANJO, Esther, «L'Histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle (1710), de Laurent Bordelon: el quijotismo y lo fantástico», *Anales Cervantinos*, 54, 2022, pp. 57-80. https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.003

BEKKER, Balthasar, *Le Monde enchanté, ou Examen des communs sentimens touchant les Esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administrations & leurs opérations. Et touchant les éfets que les hommes sont capables de produire par leur communication & leur vertu*, Amsterdam, Chez Pierre Rotterdam, libraire sur le Vygendam, 1694.

BODIN, Jean, *De la démonomanie des sorciers* [1580], Anvers, Chez Arnould Coninx, 1596.

[49] Gonzalo Santos, 2022, p. 450.

[50] Spica, 2012.

[51] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 50, p. 573.

BORDELON, Laurent, *La historia de las imaginaciones extravagantes de monsieur Oufle* [1710], ed. de Esther Bautista Naranjo y Marina Ruiz Cano, Biblioteca del Quijote Transnacional, 2025. https://quijotetransnacional.es/index.php/BQT/catalog/view/4/27/988

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha* [1605-1615], ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001.

CHAUDON, Louis-Mayeul, «Bordelon, Laurent», en *Nouveau dictionnaire historique-portatif; ou, Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des talents, des vertus, des forfaits, des erreurs depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours* [1766], Caen, Chez G. Le Roy, 1786, vol. 2, pp. 252-253.

CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, París, Droz, 1983.

CITTON, Yves, «La production littéraire de la barbarie: épidémiologie romanesque et dynamique de l'esprit public dans *Monsieur Oufle* de Laurent Bordelon», *Études françaises*, 49.1, 2013, pp.129-148.

CLAIREVILLE, Onésime Somain de, *Le Gascon extravagant. Histoire comique*, París, Ch. Besogne, 1637.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, vol. 1, París, Armand Colin, 1967.

DESJARDINS, Lucie, «Laurent Bordelon face la croyance: lecture et influence du passé dans le discours contre la superstition (1680-1730)», *Lumen*, 29, 2010, pp. 117-128.

FERGUSON, Valérie Chantal, *Scepticisme, Surnaturel et Mystifications. Le fantastique dans la prose narrative de l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, tesis doctoral. Tucson (AZ), Universidad de Arizona, 2008. https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/195778/azu_etd_2621_sip1_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, París, Seuil, 2004 [1991].

GONZALO SANTOS, Tomás, «*El pastor extravagante*: la primera reescritura paródica del *Quijote*», en Charles Sorel, *El pastor extravagante*, trad. y ed. de Tomás Gonzalo Santos, Salamanca, Biblioteca del Quijote Transnacional, 2022, pp. 430-467. https://doi.org/10.14201/bqt.3.3

LE BRUN, Pierre, *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples et embarrasé les sçavans, avec la méthode pour discerner les effets naturels d'avec ceux qui ne le sont pas, par un prêtre de l'Oratoire,* París, J. de Nully, 1702.

LE LOYER, Pierre, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons et ames se monstrans visibles aux hommes* [1586], París, Chez Nicholas Buon, impr., 1608.

MARIVAUX, Pierre Carlet de, «Pharsamon, ou les Nouvelles Folies romanesques» [1737], en *Œuvres de jeunesse*, ed. de Frédérick Deloffre, París, Gallimard, 1972, pp. 393-682.

MONNET, Jean, *Les Mystifications du sieur P…*, en *Mémoires de Jean Monnet, directeur du Thèâtre de la Foire* [1772], París, Louis Michaud, 1884, pp. 205-272.

MONTFAUCON DE VILLARS, Nicolás de, *Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les Sciences secrètes* [1670], París, Bibliothèque Chacornac, 1900.

MUÑOZ LÓPEZ, Sergio, «Los libros que enloquecieron a Oufle», en Laurent Bordelon, *La historia de las imaginaciones extravagantes de monsieur Oufle*, Salamanca, Biblioteca del Quijote Transnacional, 2025, pp. 218-221. https://doi.org/10.14201/bqt.7.4

NÈGRE, Sarah, *Un travail de compilation sur les superstitions populaires des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles: «L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle», par l'abbé Laurent Bordelon*, Trabajo Fin de Máster, Lyon, Universidad de Lyon, 2014. https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65219-un-travail-decompilation-sur-les-superstitions-populaires-des-xviie-et-xviiie-siecles-l-histoire-desimaginations-extravagantes-de-monsieur-oufle-par-l-abbe-laurent-bordelon.pdf

PARDO GARCÍA, Pedro Javier, «Don Quijote y los eruditos. Sobre la sátira quijotesca de la pedantería en la literatura francesa del siglo XVIII», en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 149-157.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier, «El *Quijote* architextual: poética del mito quijotesco», *Anales Cervantinos*, 56, 2024, pp. 1-32. https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.578

POULET, Françoise, «Figures du lecteur extravagant au XVII^e^ siècle: de la satire des fictions fabuleuses à l'éloge de l'imagination créatrice», *Carnets. Revue éléctronique d'Études Françaises*, 4, 2012, pp. 11-30. https://journals.openedition.org/carnets/6530

RÍO, Martín Antonio del, *Disquisitionum magicarum*, Lovaina, Gerardus Rivius, 1599-1600.

SÁNCHEZ TALLAFIGO, Cristina, «Un ejemplo francés de imitación cervantina: *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*» (1710), *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 489-499. https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1999.037

SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie. Histoire romaine* [1654-1660], París, Gallimard, 2006.

SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, París, Honoré Champion, 2002.

SOREL, Charles, *L'Antiroman ou l'Histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques*, par Jean de La Lande, poitevin, París, Toussainct du Bray, 1633-1634.

SOREL, Charles, *Le Berger extravagant*, París, Toussainct du Bray, 1627-1628.

SPICA, Anne-Elisabeth, «L'extravagance du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627-1634). Un concept heuristique de la création fictionnelle au XVII[e] siècle», *Carnets. Revue éléctronique d'Études Françaises*, 4, 2012, pp. 31-46.

SUBLIGNY, Adrien-Thomas-Perdou de, *La Fausse Clélie. Histoire Françoise, galante et comique* [1670], Ámsterdam, Chez Jacques Wagenaar, 1671.

THIERS, Jean Baptiste, *Traité des superstitions selon l'Écriture sainte, les décrets des conciles et les sentiments des saints Pères et des théologiens*, París, A. Dezallier, 1679.

VERDIER, Gilbert Saulnier du, *Le Chevalier hypocondriaque*, París, Pierre Billaine, 1632.

DESDE DON QUIJOTE COMO DINAMIZADOR DEL TURISMO HASTA EL TURISMO VINCULADO AL DEPORTE, PASANDO POR ALCÁZAR DE SAN JUAN

Pablo Comino Rivas
Sociedad Cervantina de Alcázar
Jefe de Gestión de Viajes del Real Madrid C. F.

Quiero agradecer a la Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan la invitación a este Congreso. Reconozco que cuando recibí el e-mail de Carlos dije: «Se ha equivocado. Es imposible». Era verano, yo estaba de gira con el Real Madrid en Chicago y pensé que quería hablar con mi padre o con mi primo que también se llama Pablo Comino. Es imposible que sea yo el destinatario de esta invitación.

Ante los profesores y ante la audiencia, estoy seguro de que soy el que menos va a saber de Cervantes y el *Quijote*. Pero insistió y me dijo que quería un enfoque desde el punto de vista del turismo, desde el punto de vista del deporte y además enlazarlo con Alcázar.

Como la mitad de mi familia es de Alcázar, como don Miguel de Cervantes no tuvo una vida fácil, pensé que debía salir de mi zona de confort y aquí estoy. Espero que la reflexión que voy a compartir con vosotros sea de interés para todos.

Me gustaría empezar hablando de una realidad social de desconocimiento, incluso de ignorancia. No os tenéis que sentir mal porque las nuevas generaciones desconozcan quién fue don Miguel de Cervantes o don Quijote. Estamos ante un problema educativo, presente en todos los niveles, incluido el universitario, donde los estudiantes ignoran realidades, no ficción, hechos, datos y circunstancias que pasan a su alrededor.

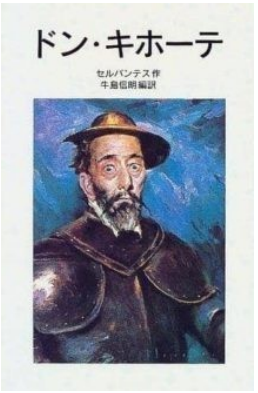
Además, los educadores, e investigadores, al igual que gran parte de la sociedad, confunden el éxito con el resultado. Cuando más publique… Y no siempre más es mejor. Eso también pasa en el de-

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 33-39. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

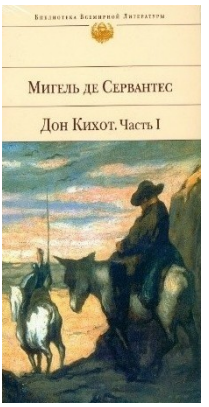
porte. Hacer llegar la obra de don Miguel de Cervantes a las nuevas generaciones tiene más que ver con el cómo que con la cantidad de mensajes que se emiten. Con el deporte es igual.

Vais a ver cómo en la ponencia enlazo muchos valores positivos que aparecen en el libro con personajes del deporte y finalizo hablando de cómo los eventos deportivos tratan de captar la atención de la gente, objetivo muy similar si hablamos de captar la atención de los jóvenes lectores hacia la obra de don Miguel de Cervantes.

Una vez tuve la idea de la reflexión que quería compartir, empecé por la más básica: don Miguel de Cervantes y el *Quijote* son universales, igual que el deporte. Don Miguel de Cervantes da nombre al instituto que cuida de nuestra lengua. Esa universalidad debe ser un puente para que la obra sea leída.



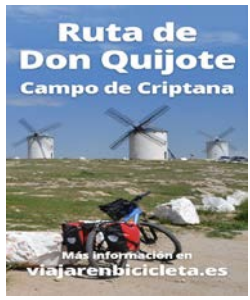




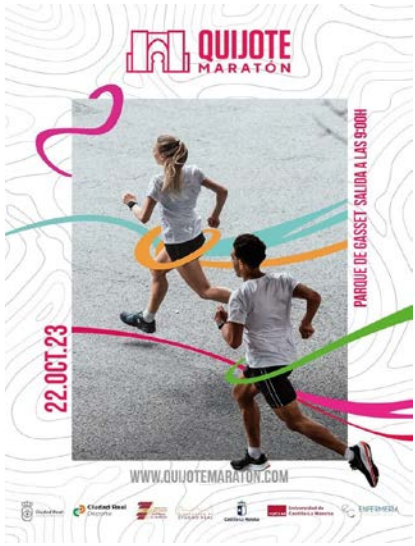
Sin entrar en polémicas, ahora mismo hay en la radio una promoción en la que Alcalá de Henares utiliza a don Miguel de Cervantes para promover el turismo hacia su ciudad. Ese tipo de promoción asocia al autor de la obra y al personaje a Alcalá de Henares. Si queremos que el turista identifique a el *Quijote* y a don Miguel de Cervantes con La Mancha, debe haber una promoción continua. Esa promoción ya no es solo la televisión, la radio, los medios convencionales; debemos contar con una realidad digital que debe ir dirigida a la gente joven y a lo que les interesa. Porque la juventud no está en esta sala escuchando una ponencia de 20 minutos, es imposible. Hay que ir hacia sus inquietudes, de la forma en que ellos se sienten cómodos. Ese es el camino.

Volviendo a las promociones, ya tenemos recorrido un camino. Cuando llegas a Alcázar, lo primero que ves es un cartel que dice: «Cuna de Cervantes», enseguida ves referencias a don Quijote y Sancho. Hay rutas del *Quijote*, actividades a caballo o en coche, en bicicleta, a pie, relacionadas con las rutas, etc., pero cada municipio hace la promoción por su cuenta.





También el nombre de don Quijote se une a los eventos deportivos de Castilla La Mancha, sobre todo a maratones. Pero, por ejemplo, ayer la Cámara de Comercio de Orlando presentó en Madrid los «Premios Quijote». Esos señores que están a siete horas de aquí y no conocen La Mancha, sí conocen los valores de la obra y los identifican con sus premiados.



Falta una idea global, holística, que busque un beneficio común. La figura y el nombre de don Quijote ya se están utilizando, pero de forma egoísta y no con una idea institucional. Castilla La Mancha debe unir a sus pueblos y generar imagen vía redes sociales. Además, el medio ha cambiado, la difusión turística de Alcázar debe ser digital.

La relación de la obra con el deporte está en los valores que transmite. He buscado ejemplos manchegos, aunque voy a empezar por un ejemplo no manchego:



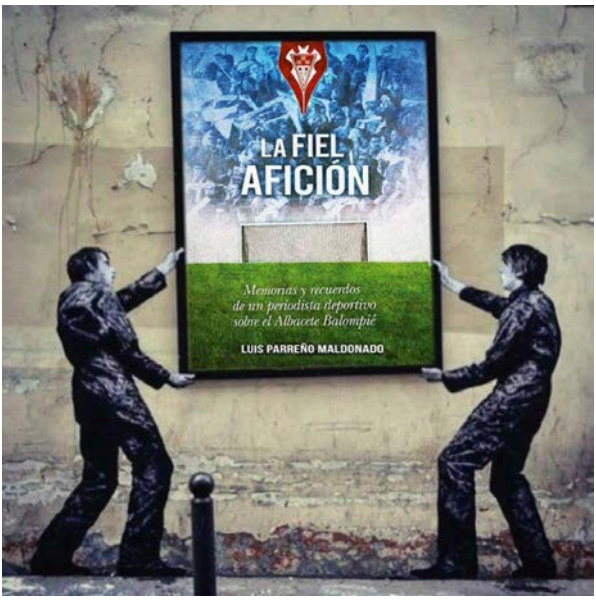
1) Óscar de Marcos: jugador del Athletic Club de Bilbao. Ejemplo de valores. Visita de forma anónima a niños en los hospitales de Bilbao. El futbolista transmite valores de forma genérica en el campo de fútbol y fuera. También lo hace don Quijote.

2) Rafael Nadal: ejemplo de ética y perseverancia, igual que don Quijote.

3) Francisco Fernández Ochoa: era casi imposible ganar una medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Invierno en los 70. Él lo consiguió con su perseverancia ante rivales en teoría superiores, como los "molinos" o los "gigantes" ante don Quijote.

4) Jesús Esparza, atleta que representa el valor del juego limpio y el honor, igual que un caballero andante.

5) El aficionado fiel es Sancho Panza. Ejemplo de promoción del Albacete con su afición. El valor de la fidelidad aparece durante toda la novela.



6) Santiago Denia: honestidad, humildad y saber estar. Es igual que don Miguel de Cervantes.



7) Andrés Iniesta: se acuerda el día más importante de su vida de su amigo, que había fallecido recientemente. Es un manchego representando el valor del compañerismo que también aparece en la novela.



8) Marcelo «el loco» Bielsa. Marcelo es uno de los mejores entrenadores del mundo del fútbol. Al igual que don Quijote le llaman «loco». Quizás los locos no estén tan locos.

Unidos a los deportes de masas y el turismo, identificamos ferias del libro con el nombre de don Quijote, musicales, carnavales…, usando tanto en nombre de don Quijote como el de don Miguel de Cervantes.

El recinto deportivo «El Quijote Arena» fue la casa del equipo de balonmano de Ciudad Real en los años más exitosos del equipo.

Buscando en Alcázar veo tres personajes muy importantes:

1) Don Vicente Paniagua: jugó en el Real Madrid de baloncesto.

2) Don Antonio Díaz Miguel: entrenó a la selección española de baloncesto, destacando su clasificación durante los Juegos Olímpicos de Los Ángeles.

3) Don Manuel Delgado Meco: eminencia de la preparación física en el Athletic Club de Bilbao y la Selección Española de Fútbol, siendo Javier Clemente entrenador.

Los tres nacieron en Alcazar, no en Madrid, no en Nueva York… Alcázar también tiene sus personajes con éxito deportivo y que dan nombre a instalaciones deportivas.

Pasamos a ver en números el impacto que tienen los eventos deportivos en las ciudades y por qué es interesante acogerlos desde el punto de vista económico:

Final de la Copa de Europa de baloncesto en Vitoria (2019): 56.000.000 de euros de forma directa e indirecta de los que se beneficia la ciudad.

Eventos de masas: dos de cada tres euros que se ingresan vienen del turismo deportivo (PWC). Lidera el fútbol.

Alcázar tendrá que buscar dentro de sus posibilidades cómo se puede acercar a estos eventos. Hay que llegar al aficionado de forma individual. Hay que generar la mayor cercanía posible al lector, al aficionado… para captar su atención. Ejemplo: Mutua Madrid Open: vía gastronomía, conciertos, *networking*, etc., se amplían los días de competición, pero el aficionado llega a ir por motivos ajenos al tenis. Captan su atención por lo que interesa al cliente.

Wimbledon es un ejemplo similar.

Lo mismo pasa con el *Quijote*, hay que hacérselo llegar de forma que les interese, en la forma que les sea fácil de usar, y en el momento que ellos quieran.

¿Puede ser Alcázar el lugar de un evento deportivo? Claro. Ejemplo: Nelson Mandela y el Mundial de Rugby. No siempre son las grandes ciudades, depende de las instituciones, depende de creer y ser consciente del potencial de Alcázar. Ejemplos: Leicester, La Nucia, Manacor, Cardiff… Todos hacen o han hecho eventos, siendo ciudades en teoría "inferiores" a la competencia.

En Alcazar tenéis un ejemplo de gestión hotelera moderna: «La Casa del Médico», está a la vanguardia y está en Alcázar.

Por lo tanto, dependerá de las instituciones públicas y privadas que Alcázar sea un lugar de la Mancha del que me quiero acordar.

VENTANAS, *FENESTRAS* Y PINTURAS EN EL *AMADÍS* Y EL *QUIJOTE*

Frederick A. de Armas
University of Chicago

En su conferencia de despedida en la Universidad de Wisconsin, Yi-Fu Tuan, citando una de sus previas charlas les pidió a los participantes que miraran por la ventana donde observarían un espacio abierto. Tal espacio, explicó, sugiere aventuras, pero amenaza con sus riesgos[1]. Esta afirmación recuerda el punto central de sus teorías: «Place is security, space is freedom; we are attached to the one and long for the other»[2]. O sea, el lugar seguro contrasta con la libertad y el riesgo del espacio abierto. La ventana, entonces, es un sitio liminal entre la seguridad que hallamos dentro de la casa, castillo o iglesia y la libertad y riesgo de afuera. Escritores del Siglo de Oro, utilizan la ventana frecuentemente para representar a la mujer. Según Marcella Trambaioli, «en Lope de Vega la ventana es el trámite para que una dama virtuosa, obligada, por lo general, a estar encerrada en sus aposentos, intente relacionarse con el mundo exterior mediante una de las aperturas de la casa»[3]. En los libros de caballerías, y me refiero al *Amadís de Gaula* en particular, la ventana aparece una y otra vez, y tiene un sinnúmero de usos. Aparece 27 veces en el primer libro[4].

[1] Tuan, 2014.

[2] Tuan, 1977, p. 3.

[3] Trambaioli, 2021.

[4] Veamos algunos ejemplos. La amiga de Galaor, le hace señas desde una ventana que se aparte y el caballero se va a la floresta (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Vol. 1, p. 356) – o sea, recibe ayuda desde adentro; en la siguiente escena la vista es desde dentro. Dueñas y doncellas observan desde «muchas finiestras» en una fortaleza una «espantosa» batalla (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, vol. 1, p. 371), conflicto que luego llega justo «debajo de las finiestras» (Rodríguez de Montalvo,

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 41-51. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

En la primera parte del *Quijote* si seguimos las aventuras de nuestro caballero, solo hallamos la ventana en dos momentos. Primero, en la casa de Alonso Quijano, donde se utiliza para echar sus endiablados libros al patio; y segundo, en el capítulo 21, donde el caballero le relata a Sancho lo que podríamos llamar un libro de caballerías en miniatura, donde el caballero gana fama, renombre y hasta casa con la infanta y llega a ser rey[5]. En vez de utilizar el término ventana, usa la voz antigua de «fenestra». En este caso, se trata de un caballero ya famoso al que el rey observa llegando a su castillo. O sea, desde seguridad de adentro el rey observa al caballero que representa el peligro y las aventuras de afuera. Mientras que en las aventuras del caballero faltan ventanas, tal no es el caso en las novelas intercaladas del *Quijote*. Podríamos declarar que la novela del «Curioso impertinente» se halla en el centro de una constelación de cinco novelas en las que la ventana es elemento esencial. Si en el «Curioso» una ventana muestra al parecer un fantasma que al amanecer huye de este sitio claustrofóbico[6], en las otras novelas, las mujeres dentro o fuera de las ventanas son claves de la narrativa. Por ejemplo, en la novela de Cardenio y Luscinda, este la observa sigilosamente una noche desde fuera de su ventana; en la historia del cautivo, Zoraida, que busca escaparse de Argel, atisba a un cautivo desde su ventana y le envía mensaje; Luis y Clara, viviendo en casas que dan una a la otra, se observan mutuamente por las ventanas y se enamoran; y la impetuosa Leandra, al ver repetidamente por la ventana a un soldado que

Amadís, vol. 1, p. 373). Hay un momento en el que el peligro no viene de afuera sino de adentro. Amadís, en medio de una batalla, al ver a la ventana a su amada Oriana, tal fue su embelesamiento que «la espada se le rebolvió en la mano, y su batalla y todas sus otras cosas le fallescieron por la ver» (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, vol. 1, p. 373). Es así que Dardán con sus dos manos toma la espada y le da tal golpe por encima del yelmo que «gelo hizo torcer en la cabeza» (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, vol. 1, p. 373). Esto, y el golpe que le da luego Amadís a Dardán nos recuerda la batalla de don Quijote con el vizcaíno.

[5] Cervantes, *Don Quijote*, vol. 1, pp. 258-260.

[6] Cervantes, *Don Quijote*, vol. 1, p. 426. Sobre el ambiente y la arquitectura claustrofóbica de la novela ver De Armas, 2022. Ya en 1958, Raymond Immerwahr notó que había siete novelas intercaladas en la primera parte del *Quijote*, y que estas se relacionaban temáticamente Solamente la primera novela, la pastoril de Marcela y Grisóstomo, no incluye ventana como elemento clave (Immerwahr, 1958).

regresa de los conflictos en Italia, o así dice. Se enamora y se escapa con él. Este pronto la abandona[7].

En este ensayo observaremos solamente una ventana en las intercalaciones de la primera parte del *Quijote*. Me refiero a una ventana en casa de Luscinda. La contrastaremos con una «finiestra»[8] muy similar en el *Amadís de Gaula*; y como una écfrasis o descripción de una pintura se desdobla al relacionarse con un mito clásico. Según Victor I. Stoichita, la invención del cuadro ya a principios del XVI[9], se relaciona con la ventana ya que, siendo encuadrada, presenta una gran similitud con el cuadro: «Hornacinas, ventanas y puertas son fragmentos de realidad que se distinguen por su capacidad de delimitar un campo visual»[10]. De allí que podríamos estudiar la ventana de Luscinda como cuadro. Para Stoichita, «la ventana implica la mirada del interior hacia el exterior»[11]. Pero en nuestro caso, tenemos lo opuesto: la mirada del exterior al interior, así convirtiendo este encuadre como «metáfora de la pintura»[12]. Cardenio, no sabiendo el aspecto donjuanesco de su nuevo amigo Fernando, hijo segundo de uno de los grandes nobles de Andalucía, le confiesa que ama a Luscinda. Tales son las alabanzas del joven enamorado que Fernando desea verla y le pide a Cardenio que le muestre tal belleza: «Cumplíselos yo, por mi corta suerte, enseñándosela una noche, a la luz de una vela, por una ventana por donde los dos solíamos hablarnos. Vióla en sayo tal, que todas las bellezas hasta entonces por él vistas puso en olvido»[13]. El interior del hogar, supuestamente un *place* o lugar protegido se ha convertido en un *space* o espacio peligroso, debido a la ventana no cubierta y al hecho de que los dos jóvenes se han convertido en voyeurs, admirando el cuerpo de la mujer sin su permiso.

[7] Para un detallado análisis de las ventanas en estos episodios ver el libro sobre arquitecturas cervantinas de De Armas, y en particular el cuarto capítulo, titulado «Windows» (2022, pp. 93-119).

[8] Mientras que en Cervantes leemos «fenestra», en *Amadís* hallamos «fin[i]estra».

[9] «1522 es el año de la revuelta iconoclasta de Wittenberg […]. Señala la muerte (simbólica) de la antigua imagen y el nacimiento (también simbólico) de la nueva» (Stoichita, 2000, p. 10).

[10] Stoichita, 2000, p. 59.

[11] Stoichita, 2000, p. 52.

[12] Stoichita, 2000, p. 52.

[13] Cervantes, *Don Quijote*, vol. 1, p. 296.

Cervantes, que imita tanto al *Amadís*, puede valerse aquí de un episodio en la primera parte del libro de caballerías. Después de que Gandalín hubiera obtenido de Oriana señas de donde deben encontrarse los amantes, «cerca de tierra una finiestra pequeña con una redecilla de fierro»[14], se lo comunica a su señor, y este va al sitio indicado. Mientras tanto, Oriana, junto con Mabilia, han aderezado el lugar: «Entonces fueron ambas a la finiestra y pusieron dentro unas candelas que gran lumbre daban y abriéndola. Amadís vio a su señora a la lumbre de las candelas, pareciéndole tanto de bien que no ay persona que creyesse que tal fermosura en ninguna mujer del mundo podría caber… Amadís así la vio, estremeciose todo con el gran placer que en verla uvo; y el corazón le saltaba mucho»[15].

Cervantes ha transformado una escena altamente caballeresca en algo transgresivo. En primer lugar, Luscinda no le ha pedido que venga a su ventana, y Cardenio se aparece no ya solo sino con un amigo. Segundo, la ventana está abierta y no sabemos cómo ha ocurrido esto. Tercero, las luces que ha traído Oriana se transforman en una luz transgresiva que traen los dos jóvenes para mirar lo que no deben. Cuarto, mientras que Amadís ha venido como caballero enamorado, Cardenio y Fernando han venido como voyeurs. Quinto, mientras que Oriana está vestida a todo lujo, Luscinda, que no espera visita, está con ropaje para dormir. Sexto, mientras que Amadís se estremece ante la belleza de su dama, en Cervantes es el amigo, Fernando, el que «enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto y finalmente tan enamorado»[16]. No debemos olvidar que la «fenestra» del libro de caballerías imaginado por don Quijote se halla tres capítulos antes de este. Es como si Cervantes nos invitara a contrastar una escena de caballerías con una novelita contemporánea, donde pasamos de una ventana de amor y armonía a una ventana que exhibe lo que no debe verse.

Asimismo, lo que observan Cardenio y Fernando, no es solamente una ventana que muestra el interior, sino también un cuadro erótico. Recordemos la popularidad de las imágenes eróticas que Tiziano le enviaba a Felipe II, comenzando con *Dánae* y siguiendo con *Venus y Adonis*[17]. El rey, se decía dedicaba todo un *camerino* para

[14] Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. 1, p. 382.
[15] Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. 1, p. 383,
[16] Cervantes, *Don Quijote*, vol. 1, p. 296.
[17] Panofsky, 1969, pp. 149-171.

deleitarse con estas y otras pinturas mitológicas de Tiziano[18]. Mientras que las pinturas eróticas de la época tenían como tema y excusa la mitología clásica, en Cervantes falta ese motivo, por lo cual, si fueran cuadros, no podrían exhibirse[19]. Cervantes ha creado una escena magistral y eminentemente transgresiva en la que la ventana hace de cuadro. La luz de la vela, la dama dormida con ropa casera, son todas las pinceladas que se necesitan. Se trata de una écfrasis nocional, ya que no describe una obra de arte especifica[20]; y también nos hallamos con una écfrasis minimalista ya que no hay descripción del interior, solo la presencia de la dama. Aun así, es inmensamente efectiva ya que incluye el cuerpo de la dama dormida, único elemento que necesitan Cardenio y Fernando, y tras ellos un lector, para rendirse a la escopofilia[21]. De allí que la *Venus del espejo* de Velázquez causara tanto estupor.

Lo curioso es que, si esta écfrasis transgresiva carece de mito o leyenda que la acompañe, la novela intercalada, al mismo tiempo, alude a dos antiguas historias que podrían autorizar la representación pictórica de tal transgresión. En primer lugar, sabemos que Cardenio y Luscinda se conocían desde pequeños y que entraban con libertad en la casa de uno y otro. Pero al crecer, los padres de Luscinda le prohíben a Cardenio la entrada a para preservar el decoro «casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poe-

[18] Hay dudas de si este camerino llegó a existir antes del XVII: «But it seems that Philip's *camerino*, the reconstruction of which has been much discussed, was never realized, since when they arrived in Spain the canvases were placed in different locations, to be brought together only early in the seventeenth century». Pedrocco, 2000, p. 222.

[19] Bette Talvachia explica claramente la necesidad de la mitología en cuadros de alto erotismo: «The great license that mythological subject matter afforded sexual representation is a factor of crucial importance for understanding Renaissance conventions concerning the differentiation between acceptable and nonacceptable erotica… Without the 'cloak of mythology,' the nude image with the features of a recognizable courtesan would have been more than unseemly in a prelate's residence» (1999, p. 46).

[20] Para el término «écfrasis nocional» ver Hollander, 1988, p. 209. Para una descripción más detallada ver Hefferman, 1993, p. 7. Sobre los diferentes tipos de écfrasis ver De Armas, 2005, pp. 21-24.

[21] Se trata del placer sexual que causa el mirar a una persona. En las teorías feministas, representa el placer masculino al mirar a una mujer como objeto erótico. Ver Mulvey, 1989.

tas»[22]. En este mito, los amantes se hablaban por un hueco en la pared que daba de una casa a la otra; hueco que recuerda la ventana que utilizarán Cardenio y Luscinda para hablarse[23]. Aunque la novelita cervantina alude a los poetas (y se conocía muy bien la versión de Ovidio), se trata de un mito altamente visual, apareciendo una y otra vez en el arte. Recordemos a Gregorio Pagani Pedro Pablo Rubens y hasta Nicolas Poussin. De esta manera, la presencia del mito parece establecer una segunda écfrasis, aunque alusiva. Es posible que ayude a atenuar la transgresión de la ventana de Luscinda. Ahora bien, la mayoría de las obras de arte sobre este mito tratan del final trágico en el que Píramo se suicida al pensar que su amada ha muerto, mientras que ella, al regresar a la tumba de Nino y ver a Píramo muerto, se precipita contra el filo de su espada. En Gregorio Pagani, vemos como Tisbe dirige la punta de la espada que ha atravesado a Píramo directamente a su pecho.



Gregorio Pagani, *Píramo y Tisbe* (1605).
Wikimedia Commons

[22] Cervantes, *Don Quijote*, vol. 1, p. 293.

[23] Cervantes recuerda el mito de Píramo y Tisbe en varios momentos del *Quijote*. Recordemos el soneto sobre este mito compuesto por Lorenzo, hijo del Caballero del Verde Gabán (Cervantes. *Don Quijote*, vol. 2, p. 175). En el episodio de las Bodas de Camacho, Basilio retoma el mito, pero ahora como engaño, en el que triunfa el amor sobre la tragedia (Cervantes, *Don Quijote*, vol. 2, p. 179).

De esta manera, la novelita de Cervantes (en este caso la narrativa intercalada de Cardenio) apunta a un final trágico, que, aunque ocurre, va a transformarse a través de una nada verosímil anagnórisis, en un futuro aparentemente feliz. Una de las pocas pinturas que muestran la ventana o hueco en la pared a través de la cual se hablan los amantes, es la *Tisbe* (1909) de John William Waterhouse, pintor inglés nacido en Roma. Mientras que Cervantes recalca la visualidad, la pintura de Waterhouse subraya en sentido auditivo ya que Tisbe intenta escuchar las palabras de Píramo tras la pared.



John William Waterhouse, *Tisbe* (1909).
Wikimedia Commons

Georges Güntert, en un estudio sobre la novela del *Curioso impertinente*, explica que la escena de Cardenio y Fernando mirando furtivamente a Luscinda, recuerda una antigua anécdota relatada en el primer libro de las *Historias* de Heródoto. En la leyenda el rey Candaules de Lidia, admiraba tanto la belleza de su esposa, que quiso mostrársela desnuda a Giges, su guardaespaldas[24]. Así aparece en el famoso cuadro de un pintor de Amberes, Jacob Jordaens (1593-1678)[25]. Mucho más clásica es la pintura de Jean-Léon Gérôme en el XIX. Pero en ambas obras de arte, al contrario de Luscinda, la esposa de Candaules muestra su desnudez a propósito sin vergüenza.

Lo que tenemos entonces en Cervantes es un cuadro erótico alrededor del cual se presentan dos mitos clásicos, uno explícitamente mencionado y el otro presente solamente a través de analogías. Pintores, de los siglos XVI y XVII, tales como Pieter Artsen y Diego Velázquez, conscientes de la doble función de la ventana como cuadro, a veces crean una imagen desdoblada, un cuadro dentro de otro. Claro ejemplo son los bodegones pintados por Velázquez en su juventud[26]. En *Cristo en casa de Marta y María*[27], tenemos en primer plano a dos mujeres y una naturaleza muerta: «En un plato, cuatro peces, en otro dos, huevos, más acá varias cabezas y dientes de ajo y un pimiento»[28]. En un segundo plano tenemos a Cristo en casa de Marta y María.

[24] «Es indudable que el recuerdo de la leyenda de Candaules ha inspirado esta escena, compuesta de dos amigos observadores, uno poderoso, el otro Cervantes ha imaginado un magnífico 'nocturno', como los de la pintura contemporánea, desde Caravaggio hasta Georges de la Tour, por no hablar del flamenco Jacob Jordaens, a quien se debe no solo una "Adoración del niño" iluminada con una vela, sino también un famoso desnudo que representa a la esposa de Candaules» (Güntert, 2015, p. 186).

[25] Jacob Jordaens, *El rey Candules invita a Giges a que mire a su esposa* (*c.* 1646), lienzo de 193 x 157 cm. National Museum, Stockholm, inv. no. NM.1159. Accesible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Jordaens_01.JPG.

[26] Stoichita, 2000, pp. 19-20.

[27] Esta escena era muy común en la pintura renacentista y del barroco, apareciendo en Caravaggio, Pagani, Tintoretto y Vermeer. Pero su utilización por parte de Velázquez es totalmente original.

[28] Muy consciente de tales bodegones, Cervantes también los incluye en su *Persiles y Sigismunda*. Ver Lupi, 2001.



Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María* (1618).
Wikimedia Commons

Explica Stoichita: «El corte es tan evidente que de repente dudamos si nos hallamos ante un vano real en la pared o frente a una pintura»[29]. Estos planos y niveles también pueden entreverse en *Las hilanderas* de Velázquez, donde hallamos cortinas, puertas, tapices y quizás hasta ventana. De igual manera, en Cervantes, nos encontramos con una ventana ecfrástica dentro de una pintura más amplia que esconde una imitación de la leyenda de Candaules, o sea, tenemos el desdoblamiento de la écfrasis.

Debemos recordar que esta ventana se contrapone a la fenestra / finiestra que le revela a Amadís la incomparable belleza de Oriana. O sea que, debemos recalcar que el error de Cardenio se opone a los ideales de Amadís. Por otra parte, si leemos los entornos de la novelita narrada por Cardenio, parecería que hay una gran afinidad entre El Caballero del Bosque (Cardenio) y el de la Triste Figura ya que el primero se acomoda plácidamente para contarle a don Quijote su historia, y este escucha con toda serenidad. Solo se pelean cuando el de la Triste Figura lo interrumpe, algo que Cardenio había dicho que no debía de hacerlo aun cuando la interrupción sea para alabar a Luscinda por ser aficionada al *Amadís*. La querella incrementa cuando Cardenio acusa al Maestro Elisabat del *Amadís* de estar «amancebado con la reina Madásima»[30]. Puede que esta invención de Carde-

[29] Stoichita, 2000, p. 21.
[30] Cervantes, *Don Quijote*, vol. 1, p. 298.

nio tenga que ver con su actitud negativa hacia Luscinda; puede que el dolor y la locura de Cardenio haga olvidar a sus oyentes sus acciones anti-caballerescas, las de un voyeur invitando a Fernando a ver a su dama durmiente. Es curioso que don Quijote nunca se queje de Cardenio por este error, algo que jamás imaginaría hacer con su amada Dulcinea. Una posible explicación es que don Quijote, en su mente, cubriera o pintara la ventana de Luscinda con sus imaginaciones caballerescas, con la finiestra de Oriana, para así salvar la gloria del afamado y sufriente Caballero del Bosque. De allí, que crea una nueva écfrasis, a las tres ya existentes: la dama dormida, la dama como Tisbe y la dama como esposa de Candaules.

Cervantes, al introducir toda una serie de novelas intercaladas en el *Quijote*, ya está transgrediendo la unidad de la obra[31]. Para llevar aún más lejos esta técnica, incluye toda una serie de ventanas en estas intercalaciones, así abriendo el texto a enmarques que pueden recordar pinturas, o a ventanas cuya función diverge de las fenestras de los libros de caballería. La ventana es además algo entre la seguridad de adentro y las amenazas de afuera. Y son estas amenazas que ayudadas por una segunda y hasta una tercera historia con posibilidades ecfrásticas proveniente de los clásicos, las que realzan los tintes trágicos. Cardenio pudiera ser un nuevo Amadís, pero le falta lealtad a su dama. También se lamenta de ser un Píramo, pero se delata como voyeur, como doble de Candaules, adicto a un arte ya prohibido. El deseo traspasa la ventana, creando una escena plena de inesperados peligros y de una delirante visualidad.

Referencias bibliográficas

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.

De Armas, Frederick A., *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.

De Armas, Frederick A., *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*, Toronto, University of Toronto Press, 2022.

[31] En su obra literaria Cervantes se interesa por la oposición entre unidad y variedad, o sea entre episodios y acción principal: «El episodio puede separarse de la acción principal en tanto que es algo completo en sí mismo, pero al mismo tiempo debe surgir de una manera natural y convincente de la acción principal y no debe ser desproporcionadamente largo (cosa que ocurriría en *El curioso impertinente* y con la historia del Cautivo» (Riley, 1966, p. 212).

GÜNTERT, Georges, «*El curioso impertinente*: nuevas perspectivas críticas», *Anales Cervantinos*, 47, 2015, pp. 182-208.

HEFFERMAN, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

HOLLANDER, John, «The Poetics of Ekphrasis», *Word and Image*, 4, 1988, pp. 209-219.

IMMERWAHR, Raymond S., «Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One», *Comparative Literature*, 10, 1958, pp. 121-135.

LUPI, Adelia, «El *ut pictura poesis* cervantino: alegorías y bodegones en el *Persiles*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 907-912.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Camden (UK), Palgrave MacMillan, 1989, pp. 14-27.

PANOFSKY, Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, New York University Press, 1969.

PEDROCCO, Filippo, *Titian*, New York, Rizzoli, 2000.

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1966.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadis de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.

STOICHITA, Victor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

TALVACCHIA, Bette, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega», *e-Spania*, 39, 2021, s. p. https://journals.openedition.org/e-spania/40653?lang=en

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

TUAN, Yi-Fu, «Space, Place and Nature: The Farewell Lecture», 4 de abril de 2014. https://www.yifutuan.org/dear_colleague.htm

CERVANTES Y EL *QUIJOTE* DESDE EL TEATRO: CRÓNICA DE UNA RELACIÓN FRUCTÍFERA

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo

Cuando recibí la invitación a participar en el segundo congreso «Cervantes y el *Quijote* desde Alcázar», me interesó especialmente esa preposición, ese *desde*, que me hizo pensar en todas las perspectivas *desde* las que nos acercamos a la novela cervantina. Y a partir de esta idea llegué al punto de partida de la reflexión que presento en las siguientes páginas: ¿desde dónde me acerco yo al *Quijote*? La respuesta fue fácil de encontrar, porque es la línea de investigación que empecé ya con mi tesis doctoral[1] y que ha ido multiplicándose hasta revelar, como se titula este texto, una relación extremadamente fructífera.

De esta manera, la crónica que pretendo exponer en estas páginas es la de la relación del *Quijote* con el teatro, desde una posición particular: la de quien ha centrado su carrera académica, por el momento, en su estudio. Para ello, explicaré los últimos proyectos que hemos ejecutado relacionados con el teatro quijotesco en el GREC, Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo. Luego, me detendré en los tres resultados más destacables de ellos: las representaciones, la base de datos y las ediciones. A partir de estas, terminaré planteando una reflexión sobre la amplia recepción del *Quijote* y de su autor en el teatro.

Las líneas de investigación relacionadas con la recepción del *Quijote* en el teatro empezaron a ser especialmente potenciadas en el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo —al

[1] La versión publicada de este trabajo puede consultarse en Fernández Ferreiro, 2016.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 53-62. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

que pertenezco— con la ejecución del proyecto europeo «Q.Theatre – Theatrical Recreations of *Don Quixote* in Europe», cofinanciado por el subprograma Cultura dentro del programa Europa Creativa de la Unión Europea. Se desarrolló entre 2017 y 2019 y fue coordinado desde la Universidad de Oviedo, con el profesor Emilio Martínez Mata como investigador principal. El proyecto partía de una realidad constatada: la abundancia de recreaciones teatrales de la novela cervantina en Europa, y buscaba crear un espacio, tanto académico como cultural, donde articular estos acercamientos, ponerlos en relación y comprender mejor, a partir de ellos, la sociedad europea. Los resultados fueron ciertamente positivos[2]. No solo se generaron reflexiones sobre la recepción del *Quijote* en el teatro, sino que también se divulgaron relevantes recreaciones quijotescas en cuidadas ediciones y se demostró la existencia de un continuo interés por la novela desde la escena con la representación de una decena de nuevos espectáculos teatrales basados en el *Quijote* que comentaré en breve.

Teniendo en consideración los resultados del proyecto Q.Theatre, y siendo conscientes, gracias a él, del fructífero campo que resulta la recepción de la novela cervantina en el teatro, el GREC amplió dicha línea de investigación entre 2020 y 2023 con un proyecto nacional de la misma temática. Así, el proyecto «Recreaciones teatrales del *Quijote* (RETEQ)», financiado por la Agencia Estatal de Investigación, ofreció, en primer lugar, la publicación en acceso abierto, además de la impresión en papel, de quince ediciones o traducciones al español de recreaciones teatrales del *Quijote* en Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, España y Serbia. En las introducciones a estas ediciones se estudian la relación de las recreaciones con la obra de Cervantes y, en especial, la interrelación con otras reescrituras, a través de fronteras políticas y ámbitos lingüísticos diferentes. En segundo lugar, continuamos ampliando la información organizada en una base de datos de las recreaciones teatrales del *Quijote* en Europa a la que me referiré en breve.

El proyecto RETEQ terminó en agosto de 2023, pero no así el estudio de la recepción del *Quijote* en el teatro. De hecho, el GREC va a seguir trabajando en una continuación, el RETEQ 2, recientemente seleccionado en el Programa Estatal para la Investiga-

[2] En Martínez Mata y Fernández Ferreiro, 2020, presentamos un repaso detallado por dichos resultados.

ción y el Desarrollo Experimental, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2024-2027. Se desarrollará entre noviembre de 2025 y octubre de 2028 y continuará con las líneas establecidas en su primera parte.

Retomando el proyecto europeo Q.Theatre, gracias a él pudimos impulsar distintas actividades culturales, como el estreno de diez representaciones teatrales que llevaron la novela del *Quijote* a través de las fronteras, con acercamientos tanto de compañías profesionales (Ververemos, Almaviva, Saveria Project, Théâtre Libre) como de aficionados (Binario di Scambio, Incontrocanto, Forum Players). Todas ellas fueron un éxito de público, alcanzaron altos niveles de calidad y demostraron la polivalencia del *Quijote* en escena. Además, tres compañías siguieron representando la obra más allá del marco inicial del proyecto Q.Theatre.

Las representaciones teatrales son uno de los resultados más destacables del proyecto Q.Theatre, pero también hay otro particularmente relevante: la base de datos del mismo nombre que ya he mencionado. El elevado número de recreaciones del *Quijote*, varios cientos, exige una información regular y coherente, estructurada en unos ítems determinados, que facilite de esta forma su acceso a los estudiosos del cervantismo y del teatro, así como a los interesados en esos dos campos. De este modo, en el marco del proyecto Q.Theatre se creó una base de datos de recreaciones teatrales quijotescas en Europa, que ha seguido siendo implementada en la ejecución del proyecto RETEQ[3]. Esta herramienta facilita el acceso en abierto a información sobre las obras teatrales basadas en la novela cervantina en Europa y a materiales relacionados con ellas, como grabaciones o fotografías de los espectáculos. De este modo, además de contribuir al conocimiento de las recreaciones por parte de una audiencia general, también promueve un espacio de visibilización para los creadores teatrales que hayan puesto en escena algún *Quijote*, así como un punto de partida para las compañías o dramaturgos que quieran proponer una nueva versión personal de la novela cervantina en un futuro. Actualmente la base de datos recoge información de cerca de trescientas recreaciones o adaptaciones quijotescas, especialmente en los ámbitos español, francés, italiano, inglés y polaco.

[3] La base de datos es consultable en el siguiente enlace: http://bd.qtheatre.org/es.

Por otro lado, varias de esas recreaciones recogidas en la base de datos Q.Theatre han sido estudiadas más profusamente: son aquellas que se han publicado en ediciones críticas en las respectivas colecciones editoriales nacidas con los proyectos, ya mencionadas. En el marco del proyecto europeo Q.Theatre creamos la colección «Recreaciones quijotescas en Europa» con la editorial Società Editrice Fiorentina. Actualmente, mantenemos la colección «El *Quijote* y sus interpretaciones», en la editorial Luna de Abajo.

En la colección editorial «Recreaciones quijotescas en Europa» se editaron ocho textos italianos, cinco españoles, dos portugueses, dos ingleses y uno francés, todos traducidos al español. En relación con su cronología, siete de estas obras son del siglo XXI, cinco del XX, tres del XVIII y otras tres del XVII, lo que ejemplifica muy bien la continuidad de la recepción teatral de la novela en el tiempo. A pesar de los buenos resultados conseguidos en esta colección, a los libros les faltaba accesibilidad. Es por esto por lo que fundamos una nueva colección con el empuje del proyecto nacional: «El *Quijote* y sus interpretaciones».

En la colección «El *Quijote* y sus interpretaciones» estamos trabajando actualmente en la edición del volumen número diecinueve. Hemos publicado cuatro obras teatrales quijotescas del siglo XVII, seis del XVIII, una del XIX, dos del XX y cuatro del XXI. Por nacionalidades: una alemana, otra portuguesa, una serbia, dos italianas, dos francesas, tres españolas y siete inglesas. A diferencia de la colección anterior, esta es de acceso abierto, esto es, todos los libros están publicados en formato digital y se pueden descargar libremente para su lectura en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo[4].

Yo he trabajado en la edición de cuatro recreaciones quijotescas teatrales en ambas colecciones, todas ellas contemporáneas. En la primera colección, edité *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (2019), de Álvaro Custodio, y *Clown Quijote de la Mancha* (2019), de Olga Margallo, Antonio Muñoz de Mesa y Ximena Escalante; en la segunda, *Entrevista a Cervantes* (2022), de Eduardo Aguirre, y *Lo que el «Quijote» no cuenta* (2023), de Luis Alonso y Atila-no. Cada uno de mis trabajos de edición ha tenido una historia

[4] Para consultar el listado completo y actualizado es más eficaz acceder a través de Dialnet: https://dialnet.unirioja.es/servlet/listalibrosporcoleccion?codigo=7409.

propia y los cuatro textos han llegado a mí de formas diversas. Asimismo, cada uno de los cuatro textos es muy diferente a los demás, pero no es algo que yo planeara conscientemente.

La primera, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, es una obra caracterizada por su fidelidad al modelo. Una fidelidad que le otorga, en consecuencia, la mayor extensión del grupo. Esta edición fue la primera publicación del texto, que se conservaba en una versión mecanografiada por el autor, y todavía nunca ha sido llevada a la escena. Álvaro Custodio fue un reconocido hombre de teatro en el exilio republicano español, y entre sus actividades más destacables se encuentra la fundación del Teatro Español de México en 1953. Pero no sería hasta 1987, ya regresado a su España natal, cuando terminó su adaptación dramática del *Quijote* de Miguel de Cervantes, gracias al patrocinio del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura. La intención de Custodio era plasmar la novela tal y como la hizo Cervantes, con los mínimos cambios necesarios para su traslación al teatro. Como la novela, la obra teatral se divide en dos partes, tituladas *El Caballero de la Triste Figura y su escudero Sancho Panza* y *El Caballero de los Leones y su escudero Sancho Panza.*

Por su parte, *Clown Quijote de la Mancha* es una adaptación totalmente influida por su público objetivo: el público infantil. La obra simplifica enormemente la complejidad de las escenas, a la vez que destaca los aspectos cómicos de la novela, subrayándolos y haciendo de ellos el núcleo de la recreación. Aunque la obra se estrenó en 1998 y desde entonces se ha representado en cientos de ocasiones, no había sido publicada hasta esta edición. Se trata de una adaptación original y divertida que hace suyo el texto cervantino y consigue provocar la sonrisa (e incluso la risa) al espectador. Es una obra breve dirigida al público familiar y que adapta el *Quijote* en formato de *clown*, como su título bien indica. Así, se recuperan en ella los episodios más dinámicos de la novela, marcados con un carácter de aventura y fantasía. La obra se caracteriza además por su simpatía y por una comicidad fácilmente inteligible, en muchos casos basada en elementos visuales como la gestualidad o el vestuario. Destaca en ella también la voluntad de interacción con el público, que participa hasta en tres ocasiones en la acción que se desarrolla encima del escenario.

Entrevista a Cervantes, como su título ya indica, no es en realidad una recreación *quijotesca* sino *cervantina*. Es decir, en esta obra de Eduardo Aguirre el protagonista no es don Quijote, sino Miguel de Cervantes, quien conversa con el personaje del Entrevistador en un diálogo repleto de referencias contemporáneas:

> En la actualidad. En un escenario sin más atrezo que dos sillas y una mesa, un periodista espera la llegada de Miguel de Cervantes para entrevistarlo. Antes de que este llegue, se dirige al público —o al lector— y le comunica que cuando concluya la entrevista le mostrará al escritor la máquina de detectar falsos lectores del *Quijote*, artefacto de su invención que desea vender a la Asociación de Cervantistas. Durante el diálogo, el alcalaíno desplegará su sentido del humor más socarrón y su certeza de que «una vez te mueres» todo puede ser perdonado. La obra transcurre en dos planos anacrónicos, donde Cervantes demuestra estar muy al día del presente. En el Parnaso en el que vive es compañero de tertulia de Dickens, Azorín, Chesterton, Unamuno, Anthony Close, Martín de Riquer y del mismísimo Avellaneda, entre muchos otros (texto de la contracubierta).

Entrevista a Cervantes ha sido representada en seis ocasiones, con el propio autor del texto haciendo de sí mismo y la actriz Ángeles Rodríguez en el papel de Cervantes, en un guiño a la tradición áurea de las mujeres disfrazadas de hombre.

Por su parte, en la última obra (cronológicamente hablando), *Lo que el «Quijote» no cuenta*, la novela cervantina es la excusa que permite hilar seis entremeses. Los temas y su tono remiten al espectador al siglo XVII, pero la relación con el *Quijote* es reducida. De esta manera presentan los autores su obra:

> Quizá, muchos de los que hayan leído el *Quijote* de Cervantes no han reparado o, si lo hicieron, no han dado crédito ni importancia al hecho de que, en el capítulo IX de la primera parte, confiesa el autor —que entendemos ser el propio Cervantes— haber comprado, en Alcaná de Toledo, un cartapacio con textos en arábigo de un historiador llamado Cide Hamete Benengeli, los cuales, traducidos al castellano por un morisco, resultaron llevar por título *Historia de don Quijote de la Mancha*.
>
> Lo que no se cuenta, y quizás Cervantes nunca supo, es que el morisco, viendo que el plazo para la entrega de la traducción apremiaba, escondió parte de los textos de aquel cartapacio por no traducirlos, y otras partes las abrevió malamente, resultando que el *Quijote* de Cervantes,

> basado en los textos del historiador arábigo, no narra o no lo hace con suficiente detalle, algunos de los pasajes recogidos por Cide Hamete.
>
> Por conducto que no vamos a revelar, pero que tiene que ver con el continuo cavar en busca de los huesos de Cervantes, se ha hallado una copia íntegra de los textos de Cide Hamete que hizo el morisco, y por ella se han llegado a establecer ciertos detalles e historias que fueron obviados o resumidos en la traducción, o alterados a propósito por el mismo Cervantes.
>
> Por eso, hemos pensado ser interesante y adecuado el desvelar ahora *Lo que el «Quijote» NO cuenta* (texto de la contracubierta).

En resumen, en mis acercamientos como editora a obras quijotescas teatrales, he trabajado con un texto que pretende ser todo lo fiel posible al *Quijote* (el de Álvaro Custodio), uno que, por el contrario, extrae una pequeña selección de las escenas más graciosas para divertir al público infantil (*Clown Quijote*), otra obra que no sube a escena al hidalgo sino a su autor (*Entrevista a Cervantes*) y, por último, otra que ni siquiera recupera a ninguno de los dos (*Lo que el «Quijote» no cuenta*).

Para terminar, podemos preguntarnos, entonces, por qué los acercamientos al *Quijote* desde el teatro son tan fructíferos; qué es lo que mueve a los dramaturgos a seguir representando en escena la obra cervantina. Es verdad que muchas de las adaptaciones quijotescas no son tanto relevantes por su calidad literaria si no por ser muestra de la recepción de la novela cervantina, porque el solo hecho de continuar dramatizándola en el siglo XXI reconoce su pervivencia y relevancia cultural en nuestra sociedad.

En primer lugar, hay que destacar las facilidades que provee el texto narrativo original para su puesta en escena. Varios elementos dramáticos subyacentes al *Quijote* (como los episodios con características entremesiles, pero también, por ejemplo, la importancia del diálogo en la novela)[5] motivan, inspiran, e incluso facilitan, sus recreaciones. Además, la identidad metaficcional de la propia novela original (el libro dentro del libro que se encuentra en la segunda

[5] Sin ánimo de exhaustividad, pueden consultarse para los episodios entremesiles del *Quijote* los trabajos de Díaz-Plaja, 1977; Martín Morán, 1986; Baras, 1989; Arboleda, 1991, Ruta, 1991, y Reed, 1994; y para la cuestión del diálogo: Ortega y Gasset, 1964; Díaz-Plaja, 1977; Syverson-Stork, 1986; Guillén, 1988; Ruta, 1992, y Martín Morán, 2011.

parte del *Quijote*) favorece los acercamientos metateatrales en sus adaptaciones a la escena.

En segundo lugar, en los siglos XX y XXI se produce una profusión de las recreaciones quijotescas en consonancia con la propagación del mito de don Quijote como representación de unos ideales acordes con la sensibilidad contemporánea posromántica. Valores que no solo se reconocen en don Quijote en España, sino en todo el mundo, pero que en España tienen una mayor relevancia porque el personaje es, además, un símbolo nacional. De hecho, al reinterpretar o reescribir el *Quijote*, varios autores dramáticos dejan claro que están realizando, de ese modo, un homenaje a Cervantes y un reconocimiento explícito de su influencia en la historia de la literatura española hasta nuestros días. Las obras teatrales acercan al público al *Quijote*, de un modo inmediato y presencial en el que los personajes se encarnan ante los ojos del espectador. Se produce así un camino de retorno: las adaptaciones dramáticas aportan renovado vigor al texto cervantino e incluso pueden llegar a conseguir la aproximación del espectador a la novela, pasando de esta forma el espectador a convertirse en lector. De hecho, en relación con su intencionalidad, muchas de las obras se acercan al *Quijote* desde un punto de vista divulgativo, con la intención de dar a conocer la novela al público, y con frecuencia explotando sus recursos cómicos. No obstante, otras tantas obras plantean consideraciones más profundas, relacionadas con el idealismo de los protagonistas o las denuncias sociales. Hoy en día, don Quijote es un personaje que representa el idealismo, la valentía y la libertad.

Pero también, como hemos podido ver con los cuatro ejemplos de mis ediciones, el *Quijote* sigue inspirando a los dramaturgos porque se ha creado todo un ecosistema a su alrededor. Ya no solo es, de hecho, el mito de don Quijote: es también el mito de Cervantes, y es la creación de todo un mundo reconocible, un *mundo Quijote* que desde el público reconocemos cercano y comprensible, un mundo al que no nos cuesta nada trasladarnos y que permite no solo que retomemos el *Quijote desde* nuestra realidad, sino que leamos nuestra realidad *desde* la inspiración de la novela cervantina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE ROMERO, Eduardo, *Entrevista a Cervantes*, ed. de María Fernández Ferreiro, Oviedo, Luna de Abajo, 2022. https:// hdl.handle.net/10651/70037

ALONSO, Luis, y ATILA-NO, *Lo que el «Quijote» no cuenta*, ed. de María Fernández Ferreiro, Oviedo, Luna de Abajo, 2023. https://hdl.handle.net/10651/71459

ARBOLEDA, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

BARAS, Alfredo, «Teatralidad del *Quijote*», *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 98-101.

CUSTODIO, Álvaro, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. María Fernández Ferreiro, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, «El *Quijote* como situación teatral», en Guillermo Díaz-Plaja, *En torno a Cervantes,* Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1977, pp. 81-162.

FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes), 2016.

GUILLÉN, Claudio, «Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», en Claudio Guillén, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre género y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988 [1979], pp. 212-233.

MADROÑAL, Abraham, «Entremeses intercalados en el *Quijote*», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (coords.), *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 265-277.

MARGALLO, Olga, Antonio MUÑOZ DE MESA y Ximena ESCALANTE, *Clown Quijote de la Mancha*, ed. de María Fernández Ferreiro, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24, 1986, pp. 27-46.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, «La relación diálogo-narración en el *Quijote*», en Carmen Rivero (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 225-235.

MARTÍNEZ MATA, Emilio, y María FERNÁNDEZ FERREIRO, «Recreaciones teatrales del *Quijote* en Europa: *Quijotes* en escena», *eHumanista/Cervantes*, 8, 2020, pp. 183-191. https://www.ehumanista.ucsb.

edu/sites/default/files/sitefiles/cervantes/volume8/14%20Mart%C3%ADnez%20Mata%20%26%20Fern%C3%A1ndez%20Ferreiro.pdf

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 [1914].

REED, Cory A., «*Entremés* and Novel: Comic Theatricality in *Don Quijote*», en Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, vol. I, pp. 197-213.

RUTA, Maria Caterina, «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector espectador», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 703-711.

SYVERSON-STORK, Jill, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of «Don Quixote»*, Valencia, Albatros de Hispanófila, 1986.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN EL *QUIJOTE*

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

En *Vida de Don Quijote y Sancho*, Miguel de Unamuno cree reconocer en el héroe manchego, don Quijote, el afán de eternidad que, en su opinión, constituye una aspiración esencial del ser humano, aspiración que lo acerca a lo divino: «Tienen las aventuras todas de nuestro hidalgo su flor en el tiempo y en la tierra, pero sus raíces en la eternidad»[1]. Unamuno supo captar la paradoja que configura el devenir temporal en la novela de Cervantes: por un lado, la mirada y el deseo puestos en lo eterno y, por otro, el transcurrir existencial fundado en la certeza de que el tiempo del hombre en la tierra es lineal y unidireccional, acabando irreversiblemente en la muerte.

En efecto, el *Quijote* registra una dinámica temporal pendular y aun paradójica que oscila entre el afán de eternidad y su negación —la conciencia de la muerte. Tal movimiento fluctuante es asimismo observable entre la memoria individual y la libresca, como también entre el devenir temporal cronológico y realista, y la percepción atemporal y aun mítico-maravillosa.

Mis reflexiones intentarán acercarse brevemente al comportamiento y percepción del tiempo en el *Quijote*, un comportamiento de ascensos y descensos intermitentes, observables en varios niveles: en el del orden y la duración temporal; en el comportamiento de la memoria del protagonista; y en el metafísico —el deseo de eternidad y la conciencia de la muerte.

[1] Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 34.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 63-74. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

El análisis del orden temporal en el *Quijote* revela, de modo general, un funcionamiento cronológico. No obstante, se trata sólo de una apariencia de orden, ya que las voces narrativas, haciendo alarde de un pronunciado dominio del mundo configurado de la obra, suelen anticipar total o parcialmente ciertos acontecimientos futuros, o bien recuperar eventos ya acaecidos, para ampliarlos, corregirlos o explicarlos.

Por su parte, la duración de la trama parece corresponder a un período de aproximadamente seis meses, con un marcado predominio del ritmo isocrónico, vehiculizado a partir de los abundantes diálogos que pueblan las páginas de la novela[2]. El efecto de la duración es, entonces, de regularidad, y parece querer representar el ritmo «natural» y realista. No obstante, la tendencia al ritmo acompasado se ve contrastada por la estrategia opuesta en los episodios incluidos —metadiégesis—, los cuales ostentan un ritmo acelerado, que abarca en muchos casos años, con numerosos resúmenes y elipsis, al tiempo que casi se hallan ausentes los pasajes dialogados.

El ritmo narrativo suele verse interrumpido, asimismo, por pausas cuyos portavoces son los autores-narradores. Frecuentemente se trata de digresiones reflexivas, que remiten al proceso de escritura y de composición de la obra: juicios críticos, protestas, conjeturas, interpretaciones, son todos espacios textuales en los que la historia de don Quijote y Sancho Panza queda «congelada» y desplazada, para darle protagonismo a los constructores de la novela y a sus reflexiones metaficcionales: «en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones»:

> No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables (II, 24, p. 829)[3].

[2] Para una descripción detallada y minuciosa del ritmo narrativo en sus dos partes, día por día y mes por mes, véase De Juan Bolufer, 1991 y 1993.

[3] Todas las citas del *Quijote* corresponderán a la edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998 y solo se señalará el volumen, el capítulo y el número de página.

La ilusión de isocronía y regularidad de la *durée* se ve también cuestionada por el perspectivismo perceptivo de los personajes, que tienen en muchos casos nociones bastante distantes del paso del tiempo. El caso más pronunciado, aunque no el único, es el de Sancho, en el capítulo II, 28, en el cual señala que han transcurrido veinte años desde la promesa de la ínsula.

Tal como lo expusiera Murillo en su trabajo[4], la obra se funda en dos nociones temporales diferentes y entrelazadas, hecho que se manifiesta en sus desajustes temporales centrales: en primer término, el eterno e inacabable verano, a través del cual se extiende la totalidad de la historia, y los concomitantes errores cronológicos que derivan de este hecho, tanto en la percepción del tiempo por parte de los personajes como de las voces narrativas. A ello se añade la pronunciada falta de correspondencia entre la duración de los eventos extratextuales que aparecen como trasfondo de la historia y el recorrido vital y envejecimiento del héroe en el discurso, el cual podría corresponder, de modo máximo, a un año. Las dos nociones de la duración temporal señaladas por Murillo son, entonces, la realista, que preserva una sucesión cronológica linear y verosímil, y la «poética», que consiste en una proyección imaginaria de la narración hacia un tiempo ideal e indefinido. A pesar de que la historia es contada según su orden natural o inherente y la presentación es cronológica y linear, y a pesar de que el ritmo narrativo posee una relativa homogeneidad temporal, se hace evidente que esta apariencia de ordenamiento es resistida por formas de desarticulación. Dichas fuerzas desintegradoras son originadas, principalmente, por los desfasajes y las oscilaciones en la percepción de la duración temporal y en la particular concepción repetitiva.

Sin duda, uno de los momentos de la obra más reveladores respecto del desajuste temporal es el constituido por el episodio de la cueva de Montesinos, en el que hallamos un perspectivismo paradigmático respecto de la percepción del tiempo: la de Sancho y el primo (según los cuales don Quijote ha permanecido una hora en la cueva), frente a la de don Quijote (para el cual han transcurrido tres

[4] Murillo, 1975. Entre los trabajos que adoptan la perspectiva de Murillo en relación al tratamiento del tiempo en el *Quijote*, véase Ly, 1989; Eisenberg, 1989; Fine, 2006.

días)[5]. No obstante, hay otros momentos reveladores de dicho desajuste perceptivo, tales como la reflexión consciente del héroe al enterarse de la aparición del primer libro: «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, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías» (II, 3, p. 646). La presente cita introduce no sólo un sintagma iterativo-repetitivo (síntesis de las «muchas victorias sangrientas» que don Quijote supuestamente recuerda / repite), al que se suma la paradoja de la duración temporal, notada por el protagonista (aunque desatendida), sino también la repetición libresca, libremente manipulada por el héroe, quien no ha vencido ni matado a nadie. Estos momentos de falsas repeticiones son abundantes a lo largo de la novela, especialmente en boca de don Quijote, al hacer su propia presentación, pero también aparecen mimetizados y parodiados irónicamente con recurrencia por las voces narrativas. Veamos algunos ejemplos:

> […] don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes (el segundo autor en I, 9, p. 106).

> […] todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera […]. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible (Cide Hamete en II, 24, p. 829).

La relación tiempo / percepción individual podría explicar aquello que fuera designado por Martínez Bonati como «la más honda paradoja temporal de la obra»[6].

Asimismo, los modos de funcionamiento de la memoria del protagonista serán determinantes para la concepción del tiempo en la obra y para el peculiar efecto oscilante de «estático-dinamismo» de su

[5] Este episodio fue abundantemente tratado por la crítica. Entre los estudios que se refieren a la organización y los efectos temporales del capítulo, se destacan los de Percas de Ponseti, 1968; Sieber, 1971; Bobes Naves, 1994, y Egido, 1994.

[6] Martínez Bonati, 1977, p. 135.

configuración temporal[7]. Los recuerdos de carácter miméticolibresco son los que dominan abrumadoramente en el proceso memorioso de don Quijote. Marcando una profunda diferencia respecto de la mayor parte de los personajes de la obra, quienes se pasan recordando sus biografías individuales y sus pasados que narran a otros, don Quijote sólo revive de modo insistente, en la memoria y la experiencia actual, lo leído en sus libros de caballerías: «—Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre "Machuca"» (I, 8, p. 97).

El lector, así como la voz narrativa y, principalmente, como el propio héroe, ha olvidado la posibilidad de una trayectoria vital de Alonso Quijano/don Quijote, previa al inicio del discurso. No obstante, casi finalizando el primer libro, en pleno debate literario, nos encontramos con la siguiente argumentación de don Quijote en defensa de la veracidad de sus lecturas:

> Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya […] y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote, habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es eso tan así, *que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de partes de mi padre*, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: «Aquella, *nieto*, se parece a la dueña Quintañona»; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella, o por lo menos debió de alcanzar a ver algún retrato suyo (I, 49, pp. 565-566; el énfasis es mío).

Se trata de un momento excepcional en relación con el comportamiento textual de la memoria. Si bien don Quijote utiliza este recuerdo de su infancia para apoyar sus razones en contra del canónigo, «la caza» de esta imagen tan peculiar del pasado lejano resulta significativa. Se podría objetar que la mención de una abuela es frase proverbial (utilizada por Sancho en dos oportunidades: II, 20 y II, 43), pero la especificidad de la mención (una abuela por parte de su padre) y la referencia a Alonso niño («nieto») le otorgan una marcada

[7] Egido, 1991; Fine, 2005.

relevancia y singularidad al pasaje, por la ruptura que introduce respecto del molde ya establecido. Asimismo, se convierte en un recordatorio al lector respecto del *blanco central* que recorre toda la obra: el pasado de su protagonista.

Cuando la rememoración no es la literaria y se trata del recuerdo de la experiencia, será la evocación de sucesos acontecidos en el marco del discurso (memoria interna) la imperante. Si bien es en Sancho en quien prevalece este tipo de recuerdos (muchas veces inexactos), no faltan ejemplos de formas de recuerdo a corto plazo e interior al discurso (memoria inmediata y práctica), aun cuando constituya un tipo de rememoración subsidiaria en el protagonista: «Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo» (I, 4, p. 62).

El héroe que muere y nace en el primer capítulo es un ser que quiere y sabe cómo manejar sus recuerdos y su olvido, transformando lo leído en vivido, pero también reviviendo lo olvidado, en un trabajo conjunto de la memoria, de la imaginación y de la voluntad: «y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo *y tornó a hacer en su memoria e imaginación*, al fin le vino a llamar "Rocinante"» (I, 1, p. 42; el énfasis es mío).

Este proceso memorioso intencional ejerce su poderosa influencia por sobre la percepción temporal. Así, por ejemplo, el pasado y el presente pueden transformarse en futuro a partir de la expectación: «—Dichosa edad y siglo dichoso, aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro» (I, 2, p. 47).

La relación entre tiempo y memoria es mencionada en el mismo texto en varias oportunidades, incluso por el héroe mismo: «que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma» (I, 15, p. 165). En efecto, memoria y tiempo son interdependientes; toda memoria conlleva la marca de un tiempo transcurrido, por lo cual tan sólo los seres conscientes del paso del tiempo pueden recordar.

Por consiguiente, es dable afirmar que la paradoja temporal de la obra se funda en el comportamiento de la memoria transformadora, tanto de los personajes protagónicos (especialmente don Quijote),

como de las voces narrativas, todo lo cual halla su proyección especular en el lector, quien también olvida, por ejemplo, que las marcas temporales son anacrónicas, que don Quijote ha tenido una abuela, una infancia y un pasado.

Recordando la visión agustiniana, podemos afirmar que la atención presente traslada en la obra el futuro al pasado y que el olvido posibilita la re-creación del pasado; son el presente y el futuro los que determinan el pasado. Se trata de un proceso transformador de la memoria en el que prima la intencionalidad y el tiempo interior del personaje, que mide, trastoca o borra las experiencias pasadas. No se trata de un vacío de tiempo, como señalaba Molho[8], sino de un vacío de memoria individual, llenado por la memoria mítico-libresca, que no conoce la sucesión sino la recurrencia constante, aquella que la sitúa en un tiempo indefinido y eterno.

En efecto, el movimiento pendular temporal alcanza su más pronunciada manifestación en la dupla eternidad/muerte. A fin de analizar dicha manifestación textual, es necesario acercarse en primer término a la complejidad de la noción de eternidad. Dos de las definiciones ofrecidas por el diccionario de la RAE son las siguientes: 1. Perpetuidad sin principio, sucesión ni fin / 2. Duración dilatada de siglos y edades.

El concepto de eternidad comprende, entonces, dos significados diferentes: una duración infinita y sin límites, y un devenir sin tiempo, es decir, un tiempo fuera del tiempo. Este último significado implicaría la negación del cambio, puesto que este solo puede darse en el tiempo, no en la atemporalidad para la que no hay presente, pasado ni un futuro. En cambio, en su primer significado, la eternidad no solo no niega al tiempo, sino que lo incluye. El tiempo transcurre en la eternidad. Esta duración interminable se distingue de la eternidad agustiniana, entendida como un presente permanente, sin sucesión temporal.

¿Cuál de estas dos nociones que en cierto modo no solo se distinguen, sino que se contradicen es la adoptada por nuestro caballero en su afán de eternidad, y aun por la novela toda, en su concepción del tiempo? Creemos que la teoría del tiempo de Ricœur puede acercarnos a una respuesta viable.

[8] Molho, 1989.

La relación entre tiempo, eternidad y narración ha sido ampliamente desarrollada por este filósofo; el problema del tiempo presenta para Ricœur numerosas contradicciones que sólo pueden hallar una resolución en el terreno de la ficción, puesto que, en su opinión, el tiempo deviene humano sólo en la medida en que él se articula de manera narrativa. A su vez, el relato es significativo en la medida en que registra la experiencia temporal[9]. Ricœur señala, además, que el entrecruzamiento entre la historia y la ficción en la configuración del tiempo se apoya en una imbricación recíproca, es decir, entre el momento cuasi-histórico de la ficción y el momento cuasi-ficticio de la historia. Es de este entrecruzamiento, de esta imbricación, de este intercambio de lugares de donde procede lo que llamamos el «tiempo humano», aquel que vincula la representación del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción[10].

La percepción del tiempo en el *Quijote* parece responder a los postulados de Ricœur al conformar una dinámica que se mueve entre el tiempo histórico y el tiempo del *romance*, el del mito, el de la ficción por excelencia o, en otras palabras, la certeza del avance inevitable del tiempo hacia ese fin ineludible, el de la muerte, y el afán de un tiempo inacabable, el de la eternidad. Como lo quería Ricœur, esa dinámica paradójica no anula ninguno de estos dos tiempos, sino que los imbrica. El *Quijote* logra poner de manifiesto esa intersección delineada por Ricœur.

Don Quijote vive, por un lado, el tiempo cuasi histórico, el calendario, el que marca las horas del día y el paso de los días, pero por otro, y simultáneamente, habita un estado cuasi onírico en que el tiempo y aun las distancias no son mensurables, el tiempo del *romance* y del mito, ese tiempo fuera del tiempo, esa eternidad en la que no hay ayer, hoy y mañana.

Por un lado, el afán de alcanzar la fama, que impulsa al hidalgo-caballero desde el inicio de la novela, expresa ese deseo de una duración temporal inacabable, eterna, y sí, ciertamente, literaria. Así, el impulso de eternidad es el motor propulsor de su auto-creación como don Quijote: «le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra, como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a

[9] Ricœur, 1983.
[10] Ricœur, 1985.

buscar las aventuras, y a ejercitarse en todo aquello que él había leído, que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos, *cobrase eterno nombre y fama*» (I, 1, pp. 40-41; el énfasis es mío). O ya encaminado en su primera salida: «Y añadió diciendo: "Dichosa edad, y siglo dichoso, aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles *y pintarse en tablas para memoria en lo futuro*"» (I, 2, p. 47; el énfasis es mío).

Este afán de fama eterna se funda en el pasado histórico, pero se proyecta hacia un futuro eterno e indefinido. No obstante, a continuación, don Quijote no será ya contundente al respecto y en su discurso se instalará la duda sobre la probabilidad de lo eterno:

> Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán *obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad* que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; *la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mesmo mundo, que tiene su fin señalado* (II, 8, p. 691; el énfasis es mío).

El péndulo comienza a alternar con su contrapartida: la conciencia del acabamiento, de un tiempo *con* tiempo.

Ya más cerca del final de la obra, la fama eterna se conjuga abiertamente con la conciencia de la muerte: «Si estos preceptos y estas reglas sigues, Sancho, serán luengos tus días, tu fama será eterna, […] en los últimos pasos de la vida te alcanzará el de la muerte, en vejez suave y madura, y cerrarán tus ojos las tiernas y delicadas manos de tus terceros netezuelos» (II, 42, p. 972).

En tal sentido, las reflexiones de Cide Hamete Benengeli serán tal vez las más significativas para expresar este desplazamiento hacia una percepción del tiempo que admite la continuidad, el cambio, la muerte terrenal, para dar paso a esa *otra eternidad*, la de la otra vida:

> Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado es pensar en lo escusado; antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así

> torna a andarse el tiempo con esta rueda continua; sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo, *sin esperar renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten* (II, 53, p. 1061; el énfasis es mío).

La obra se sella con la afirmación de la vana pretensión de eternidad humana: «*Como las cosas humanas no sean eternas*, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba» (II, 74, p. 1215; el énfasis es mío).

¿Cómo conciliar la pulsión de eternidad con la conciencia de la muerte? La palabra escrita —y su tiempo, para Ricœur, el tiempo de la ficción— es la respuesta que nos ofrece Cervantes:

> —¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, por imitar juntamente al valiente don Roldán, […] de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas, y hizo otras cien mil insolencias, *dignas de eterno nombre y escritura*? (I, 25, pp. 275-276; el énfasis es mío).

Y esta aspiración no es abandonada aun tras la derrota ante el Caballero de la Blanca Luna:

> —Dará[n]nos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la escuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, *con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos* (II, 67, p. 1175; el énfasis es mío).

Se trata, tal vez, de la concepción temporal a la que Ricœur designaba como «tiempo humano», aquel en que la eternidad y el calendario se fusionan en la memoria propulsada por la ficción, por la palabra escrita.

Don Quijote se retrotrae al pasado, lo resucita y lo imbrica en el presente y en el futuro; ese futuro —sus hazañas, sus logros en ciernes— dejará su imborrable impronta en la memoria de las genera-

ciones venideras gracias a la escritura. De este modo, pasado y futuro se fusionan en un presente que no los diferencia, creando así la añorada eternidad (en sus dos acepciones, la de tiempo infinito y tiempo fuera del tiempo) que se concretiza en el mismo transcurrir del protagonista. La eternidad constituye entonces ese presente continuo en el que convive el pasado histórico con un futuro que será incorporado a este último. Se trata de ese «dinámico estatismo» que tiende un puente entre el tiempo cronológico y el tiempo mítico, conjugando así el tiempo del relato histórico con el de la ficción.

A partir del breve recorrido ofrecido hasta aquí, es dable afirmar que el eje temporal en la novela registra un movimiento pendular y paradójico que se revela, en definitiva, como un pronunciamiento literario y aun existencial sobre la concepción del tiempo: en efecto, la concepción «quijotesca» del tiempo se descubre como la aspiración a una duración permeada por la memoria individual emergente de la memoria colectiva (la libresca) proyectada hacia otra memoria colectiva, la futura, la de los lectores; un tiempo que actualiza el pasado en un presente y un futuro regidos por la voluntad y el deseo; una eternidad capaz de imbricar el tiempo histórico con el de la ficción, eternidad que será finalmente la alcanzada por nuestro héroe manchego.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOBES NAVES, María del Carmen, «El tiempo como unidad sintáctica del *Quijote*», en José Ángel Ascunce Arrieta (ed.), *Cervantes. Estudios en vísperas de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 125-143.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.

EGIDO, Aurora, «La memoria y el *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11, 1991, pp. 3-44.

EGIDO, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.

EISENBERG, Daniel, «La teoría cervantina del tiempo», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 433-439.

FINE, Ruth, «Nuevas incursiones en el comportamiento temporal del *Quijote*», *Revista Voz y Letra*, XVI, 1-2, 2005, pp. 55-68.

FINE, Ruth, *Una lectura semiótico-narratológica del «Quijote» en el contexto del Siglo de Oro español*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

JUAN BOLUFER, Amparo de, «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605», en *Actas del II CIAC*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 583-600.

JUAN BOLUFER, Amparo de, «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1615», en *Actas del III CIAC*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 305-319.

LY, Nadine, «L'effet de temps ou la construction temporelle du *Quichotte*», en *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989 (Annexes aux *Mélanges de la Casa Velázquez*, 3), pp. 67-81.

MARTÍNEZ BONATI, Félix, «La unidad del *Quijote*», *Dispositio*, II, 5-6, 1977, pp. 118-139.

MOLHO, Maurice, «Utopie et uchronie: sur la première phrase du *Don Quichotte*», en *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989 (Annexes aux *Mélanges de la Casa Velázquez*, 3), pp. 83-91.

MURILLO, Luis Andrés, *The Golden Dial: Temporal Configuration in Don Quijote*, Oxford, Dolphin Book Company, 1975.

PERCAS DE PONSETI, Helena, «La cueva de Montesinos», *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1968, pp. 376-399.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit I. L'Intrigue et le Récit historique*, París, Éditions du Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit III. Le Temps raconté*, París, Éditions du Seuil, 1985.

SIEBER, Harry, «Literary Time in the "Cave of Montesinos"», *MLN*, 86.2, 1971, pp. 268-273.

UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1975.

EL *QUIJOTE* Y LA CIENCIA

María José García Lorente
IES «Miguel de Cervantes Saavedra»
(Alcázar de San Juan)

Miguel de Cervantes Saavedra, a lo largo de su vida se imbuye de todo aquello que lo rodea, lo bueno y lo malo, y lo utiliza, con gracia y estilo en sus escritos. Cualquier acontecimiento vivido: su familia, sus múltiples viajes, lo que allí descubre, su cautiverio, los libros de caballería que lee… En general, todas sus vivencias y el sentir de aquella época, y como no, la ciencia de los siglos XVI y XVII[1], también formarán parte sus obras, aunque de forma transversal.

Por ello, en el *Quijote* también podemos encontrar ciencia[2], teniendo claro que, por aquellos entonces, la ciencia no estaba tan compartimentada y los que se dedicaban a ella, solían sobresalir en más de un campo. En España, y más especialmente, durante el reinado de Felipe II[3], la ciencia disfrutó de una situación razonable, creándose en Madrid en 1582 la Academia de Matemáticas[4], en la que los estudiantes recibían una formación matemática orientada a la cosmografía, la ingeniería civil y militar, para luego poder estar al servicio de la corona.

[1] Para una historia de la ciencia, en general, desde 1543 hasta el siglo XXI, ver Gribbin, 2006; y para una historia de la ciencia española, Vernet Ginés, 1975.

[2] Ver Sánchez Ron, 2005

[3] Para su reinado es esencial la biografía de Parker, 2012.

[4] A finales del siglo XVI el nivel de matemáticas en España era tan bajo que Felipe II creó esta Academia de Matemáticas, siendo dirigida por el lusitano Juan Bautista Labaña. Bajo el mando de Labaña se tradujeron muchos libros de Euclides. A pesar de todo ello, el nivel de mejorar el nivel matemático del país no mejoró. Esta Academia fue absorbida por el Colegio Imperial de Madrid, fundado por los jesuitas (1624-1761). Este colegio tampoco supo o pudo formar matemáticos y tuvo que recurrir a matemáticos extranjeros para ocupar sus cátedras.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 75-84. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

Quiero hacer hincapié en que muchos de los hombres de aquella época que se dedicaron al estudio de las ciencias eran religiosos o hijos de comerciantes, porque aquellos hidalgos, nobles y aristócratas que podían permitirse vivir de las rentas, pensaban que no era propio de su condición saber algo de la técnica o de la ciencia. Así lo recoge Cervantes en boca de su propio hidalgo cuando este dice:

> —¿Estoy yo obligado a dicha, siendo como soy caballero, a conocer y distinguir los sones y saber cuáles son de batán o no? Y más, que podría ser, como es verdad, que no lo he visto en mi vida, como vos los habréis visto, como villano ruin que sois, criado y nacido entre ellos[5].

Este desprecio de la aristocracia a lo científico y tecnológico, choca con las ideas de Carlos I y, sobre todo, Felipe II, que impulsaron las ciencias, siempre y cuando estuvieran al servicio de su imperio y pudiesen impulsar la economía[6]. Pero no olvidemos, que en una Europa llena de cambios profundos en cuanto a lo religioso y teológico se refería, la Reforma y la Contrarreforma, nuestra corona también frenó el desarrollo de la ciencia en la medida en la que los conocimientos pudiesen hacer a las gentes más libres en pensamiento.

Veamos como Cervantes describe la caballería como una ciencia:

> —Paréceme que vuesa merced ha cursado las escuelas: ¿qué ciencias ha oído?
>
> —La de la caballería andante —respondió don Quijote—, que es tan buena como la de la poesía, y aun dos deditos más.
>
> —No sé qué ciencia sea esa —replicó don Lorenzo—, y hasta ahora no ha llegado a mi noticia.
>
> —Es una ciencia —replicó don Quijote— que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adon-

[5] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 20.

[6] Son múltiples las contribuciones que ambos monarcas hicieron por el avance de las ciencias, en especial, Felipe II, que creó la gran biblioteca de El Escorial, o la creación de la Academia de las matemáticas, pero no debemos olvidar que el conocimiento científico importaba siempre que repercutiese en sus ejércitos. Tampoco nos tiene que ser ajeno que los secretarios y administradores de ambos monarcas no quisieron invertir en ideas como la máquina de vapor de Blasco de Garay (1543) o la escafandra de los buzos de Jerónimo de Ayanz (1602).

> dequiera que le fuere pedido; ha de ser médico, y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada triquete buscando quien se las cure; ha de ser astrólogo, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las matemáticas, porque a cada paso se le ofrecerá tener necesidad dellas[7].

Como vemos, un caballero andante debía conocer todas las ciencias. Pero veamos casos concretos en el *Quijote*, donde se hace más referencias a las ciencias que entonces se estudiaban.

Comencemos con la astronomía, que por aquellos entonces no estaba separada de la astrología y que hacía uso de la geometría matemática para el estudio de los cielos. Los astrólogos trabajan para los reyes y grandes nobles de toda Europa. Eran los protegidos de los reyes y contaban con el favor real, porque adivinaban el futuro. Esta protección les hacía estar libres de culpa para la Inquisición. Por aquellos entonces, las ciencias tenían una gran carga teológica, donde los dogmas de fe de la Iglesia no podían ignorarse. No hay que ver a la Iglesia como algo perverso en ese momento, sino más bien, asumir que era el lugar donde se encontraban las fuentes principales del saber. Las bibliotecas más completas se encontraban en muchos monasterios, las universidades menores eran dirigidas por diferentes órdenes religiosas y en las universidades mayores: sólo se estudiaban leyes, teología y medicina. Tampoco podemos olvidar que muchos de los grandes científicos de aquella época fueron clérigos.

Por aquellos entonces, existía una verdadera revolución científica en cuanto a la posición que la Tierra ocupa en el universo, puesto que poco a poco, la teoría heliocéntrica del clérigo Nicolás Copérnico dada en 1543, se iba imponiendo a la geocéntrica de Ptolomeo, que contaba con unos 1400 años de antigüedad y además era considerado dogma de fe por la Iglesia, puesto que explicaba muy bien las escrituras. Ambas teorías explicaban el movimiento de los planetas desde un punto de vista geométrico. Pero mientras que la de Ptolomeo se llenaba de artificios y curvas complicadas para explicar el movimiento retrógrado de planetas como Marte, los llamados epici-

[7] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 18.

clos[8], la copernicana lo resolvía todo al poner al Sol en el centro de nuestro universo, puesto que ello suponía que todos los planetas realizaban una trayectoria circular alrededor de él, lo cual era mucho más simple y fácil de explicar. Copérnico no se dio cuenta de las implicaciones teológicas de su teoría, pero si lo hizo otro clérigo, Giordano Bruno, cuyas teorías cosmológicas iban más allá, pues propuso que el Sol era una simple estrella y que el universo debía contener un infinito número de mundos habitados por animales y seres inteligentes. Había entonces, más planetas hechos por Dios con más seres a su imagen y semejanza[9], y eso, claramente, no le gustó a ninguna Iglesia cristiana. Obviamente, fue declarado hereje y quemado vivo en la hoguera en el año 1600.

Este hecho, no pasó desapercibido en aquella época, los estudiosos comprendieron que era mejor no ensalzar el sistema copernicano, aunque los astrónomos de los distintos reyes siguieron usando las matemáticas del sistema copernicano a la vez que las del sistema ptolemaico para la elaboración de sus cartas astrales o efemérides, quedándose con la que consideraban mejor[10].

[8] Los epiciclos fueron ideados por Apolonio de Perga en el siglo III a. C., siendo usados por Claudio Ptolomeo en el siglo II para explicar la teoría geocéntrica que aparece en su *Almagesto.* Desde el punto de vista de la Tierra, los planetas se mueven en pequeños círculos, epiciclos, que a su vez se mueven en un círculo más grande, deferente. Ambos círculos se mueven según las manecillas del reloj en el plano de la órbita del Sol, la eclíptica. Algunos planetas no avanzaban según las manecillas del reloj en todo momento, tenían, por tanto, un movimiento retrógrado. Para explicarlo, el astrónomo Tycho Brahe, en 1587 publicó un modelo que se encontraba entre el de Ptolomeo y el de Copérnico, donde la Tierra estaba fija, girando el Sol en torno a ella. Eso sí, el resto de planetas, giraban alrededor del Sol. Es curioso observar que los datos recopilados por Brahe para dar esa explicación no herética, en la cual la Tierra seguía siendo el centro del universo, son los mismos datos que utilizó Johannes Kepler para dar la primera ley matemática que validaba totalmente la teoría heliocéntrica.

[9] Para Isaac Asimov, la muerte de Giordano Bruno en 1600, supuso que la ciencia de la época, en especial, de los países católicos, se viese un poco paralizada, ya que muchos científicos no se atrevían a exponer sus ideas públicamente. Pero a pesar de ello, su influencia no puede negarse, siendo uno de los precursores de la Revolución científica que sentó las bases de la ciencia moderna.

[10] Para elaborar las cartas astrales de monarcas y otros nobles, los astrónomos utilizaban a la vez las Tablas Alfonsíes encargadas por Alfonso X, basadas en el modelo ptolomeico y las Tablas Pruténicas del alemán Erasmus Reinhold, que se basaban en el modelo copernicano, y que solían mostrar una mayor concordancia con los datos reales. De todas formas, el uso de ambas tablas fue totalmente abandonado a co-

Cervantes, prudente en lo que a la Iglesia se refiere, ya que sobre él se cernía la acusación de no ser cristiano viejo, se presta rápido a hablar de Ptolomeo en su libro, ya no hablando de él como astrólogo, sino como cosmógrafo, ya que su geometría de los cielos también era usada en la navegación, algo muy importante para el imperio español de Felipe II:

> —Mucho —replicó don Quijote—, porque de trescientos y sesenta grados que contiene el globo del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho[11].

Pero no es ajeno a que, en los planes de estudio de la universidad de Salamanca, el sistema copernicano era estudiado puesto que era mucho más exacto para los cálculos necesarios para la navegación que el ptolemaico[12]. Por eso, cuando habla de Grisóstomo, lo hace en estos términos:

> Y don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquél y qué pastora aquélla; a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto era un hijodalgo rico, vecino de un lugar que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar, con opinión de muy sabio y muy leído.
>
> —Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan, allá en el cielo, el sol y la luna; porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna[13].

Es muy probable que Cervantes escuchase hablar de cosmografía durante su estancia en Madrid en 1583, puesto que, para esos entonces, ya estaba abierta la Academia de Matemáticas y a ella acudían, no

---

mienzos del siglo XVII con la publicación de las Tablas Rudolfinas de Kepler que aplicaban sus leyes para el movimiento de los astros.

[11] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 29.

[12] En 1594, se modificaron los contenidos de la cátedra de Matemáticas y Astrología, dedicándose la segunda parte del segundo curso al nuevo modelo del mundo dedicado a Nicolás Copérnico y las tablas Pruténicas. Además, el tercer curso estaba totalmente consagrado al estudio de la cosmografía, a la navegación, a la cartografía y a la construcción y utilización de los instrumentos de estas disciplinas como el astrolabio o el planisferio. Ver Bustos Tovar, 1973.

[13] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 12.

sólo estudiosos, sino también Felipe II y parte de su corte, donde intentaría nuestro escritor, encontrar algún que otro mecenas. Quizás sea esa la explicación del alarde de conocimientos muy especializados de la cosmografía, aunque no profundiza en ellos:

> —Haz, Sancho, la averiguación que te he dicho, y no te cures de otra, que tú no sabes qué cosa sean coluros, líneas, paralelos, zodíacos, clíticas, polos, solsticios, equinoccios, planetas, signos, puntos, medidas, de que se compone la esfera celeste y terrestre[14].

De todas formas, estos debates cosmológicos no trascendían al hombre común, para el que las estrellas no eran más que luminarias útiles para saber qué tiempo faltaba para el amanecer o cómo guiarse con ellas por la noche. Así, tenemos a Sancho hablando de la Osa Menor como La Bocina:

> […] que, a lo que a mí me muestra la ciencia que aprendí cuando era pastor, no debe a ver desde aquí al alba tres horas, porque la boca de la Bocina está encima de la cabeza, y hace la media noche en la línea del brazo izquierdo[15].

En cuanto a lo que concierne a la historia natural, Cervantes era muy conocedor de muchas especies de animales y plantas de sus numerosos viajes y lecturas. De seguro, había visitado el jardín botánico de Aranjuez y los zoológicos de Felipe II[16] con su muestra de animales raros como el rinoceronte o el elefante, y cuando estuvo preso en Argel tuvo que ver leones.

Pero no deja de colocar a esos animales y plantas donde le convienen. Para Cervantes son un recurso literario, porque lo que más le interesaba era contar las andanzas de don Quijote.

[14] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 29.

[15] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 20.

[16] El Jardín Botánico de Aranjuez se inauguró en 1555, siendo su fundador el médico naturalista Andrés Laguna, quien instó a Felipe II para que crease un Jardín de estas características en nuestro país, sembrándose plantas medicinales tanto de la península como de las Indias, cuyos productos eran llevados para su uso a los laboratorios de El Escorial. Felipe II también mandó construir dos parques zoológicos. Uno, situado en la casa de campo con elefantes, un rinoceronte y leones. El otro, en Aranjuez, con avestruces y camellos, usando estos últimos como animales de carga.

Además, no deja Cervantes de atribuirle a los animales, como anteriormente hicieran Esopo, Aristóteles o Plinio el Viejo, a los cuales conocía, cualidades humanas:

> […] de las grullas la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes, la honestidad, y la lealtad, del caballo[17].

Debemos también saber que durante el Renacimiento los animales se clasifican por la primera percepción que se tiene de ellos, y no por criterios morfológicos, aunque se conocieran[18]. Por ello, se describe como *ave a todo animal que vuela*, sin atender a otros rasgos. Así, Cervantes describe los murciélagos como aves:

> Finalmente se levantó, y viendo que no salían más cuervos ni otras aves nocturnas, como fueron murciélagos que asimismo entre los cuervos salieron[19].

Para él, los murciélagos son aves nocturnas, aunque sabía que dan de mamar a sus crías. De la misma forma, el jesuita José de Acosta, describió en su obra *Historia Natural y Moral de las Indias* de 1590, al manatí como un pescado, donde cuenta que la carne de este animal le recuerda a la ternera y por ello, se abstuvo de comerla los viernes[20].

Especial mención merece el médico segoviano Andrés Laguna, que se especializó en la farmacología y la botánica médica, y que hizo una traducción al castellano ampliada y comentada del Dioscó-

[17] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 12.

[18] En 1617, Francisco Marcuello, describe con precisión a los murciélagos en su *Historia natural y moral de las aves,* indicando entre sus características que tienen pelo, cola de ratón, alas de cuero y dan de mamar a sus crías.

[19] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 22.

[20] En su obra, Acosta extrae conclusiones de sus propias observaciones y sostiene que los indígenas americanos debieron llegar a este continente desde el norte de Asia, aventurándose a decir que estos continentes debían «estar en alguna parte muy cercanos entre sí». Así mismo, descubrió e interpretó científicamente la corriente de Humboldt, 250 años antes que Humboldt. Esta corriente peruana es una corriente oceánica fría, superficial, continua, de baja velocidad y muy amplia, que va hacia el noroeste. Se origina por un ascenso de aguas profundas muy frías y ricas en nutrientes y alberga el ecosistema marino más grande por lo que es una buena zona de pesca. En su obra, describe nuevas especies de animales como los manatíes o de planta como el cacao y su uso en el chocolate.

rides de Galeno que se tituló *La materia medicinal de Dioscórides* en 1555. Esta obra, gracias a la invención de la imprenta por parte de Gutenberg, de la que tanto se benefició también Cervantes, se convirtió en un éxito de ventas[21]. Cualquier médico, cirujano, barbero que se apreciara, tenía un ejemplar de este libro. Recordemos que el padre de Cervantes, y su abuelo, eran cirujanos-barberos, y, por tanto, es normal que conociera el Dioscórides de Laguna y su importancia. Quizás, por eso, lo nombra en su obra:

> […] tomara yo ahora más aína un cuartal de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna[22].

Es mucho lo que se podría seguir hablando del *Quijote* y la ciencia, pero vamos ahora a centrarnos en su relación con la tecnología del momento. Diferentes artilugios tecnológicos son nombrados en esta obra de Cervantes, como es el caso de los batanes que eran máquinas hidráulicas destinas a tupir tejidos con sus mazos, aunque aquí en Alameda de Cervera se utilizaban para fabricar pólvora a partir de salitre[23]. Los batanes aparecen cuando su sonido en mitad de la noche asusta a nuestros protagonistas:

[21] Andrés Laguna es considerado un hombre de su época. Estudió en Europa y ejerció como médico en muchos lugares de esta, pero, es también un científico, un lingüista y un filósofo. En su obra, quería traducir al castellano *el Dioscórides* de Galeno (126-201), puesto que creía que el islam había corrompido lo que Galeno había dicho muchos siglos atrás, pero al traducirla, constató que los islamistas no corrompieron a los clásicos, sino que los mejoraron, debido a las múltiples carencias, desconocimientos, inexactitudes y defectos que los clásicos tenían. Todo esto, abrió una puerta a su propia investigación, aportando su experiencia a trabajos clínicos sobre la gota o la peste, lo que amplía el texto griego de Dioscórides, duplicando el tamaño del original, sino que le añadió interesantes comentarios que duplicaban al texto original.

[22] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 18.

[23] En España, los batanes eran máquinas que, con la ayuda de una corriente de agua, movían una rueda hidráulica que activaba unos mazos que golpeaban los tejidos abiertos para transformarlos en otros más tupidos. Desde el siglo XVI comenzó también para usarse para la fabricación de la pólvora, al mezclar el salitre de la sal con carbón y azufre para obtener pólvora. De esta manera, se pasó del uso de los batanes en la industria textil, a su uso en la industria bélica. Ver Picheco García, 2020.

> Y eran —si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo— seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban. Cuando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmose de arriba abajo[24].

Las aceñas o molinos harineros hidráulicos que se conocen en nuestro país desde el siglo VIII[25], también aparecen cuando Sancho y don Quijote deciden atravesar el río Ebro:

> En esto, descubrieron unas grandes aceñas que en la mitad del río estaban […].
>
> —¿No echa de ver [dice Sancho] que aquellas son aceñas que están en el río, donde se muele el trigo?[26]

El pasaje de los molinos de viento es por todos conocido y muchos pretenden ver él, la lucha de don Quijote contra la máquinas modernas, pero el caso es que, por aquel entonces, los molinos de viento ya formaban parte del paisaje español desde hacía más de cien años, puesto que los molinos de viento de torre que aún conservamos en La Mancha ya se describen por Francisco Lobato en 1577, y hay registros de patentes[27] aplicables a los molinos de viento otorgados por los monarcas españoles desde 1478, como es el caso de la patente otorgada a Pedro Azlor, por Isabel la Católica por la invención de un nuevo sistema de molienda aplicable a todo tipo de molinos, donde se citan expresamente los de viento. Así que no, no eran unas máquinas nuevas en la época de Cervantes, las que aparecen en el *Quijote*:

> —¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza—.
>
> […]
>
> —Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes sino molinos de viento, y en lo que en ellos pa-

[24] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 20.

[25] Las aceñas o molinos harineros se situaban dentro del cauce de los ríos. Constaban de una rueda hidráulica vertical con un eje horizontal que transmitía el movimiento al eje vertical de una piedra de moler.

[26] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 29.

[27] Sobre las patentes de invención españolas en el Siglo de Oro, ver la monografía de García Tapia, 1994.

recen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino[28].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, José de, *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla, en casa de Juan de León, 1590, ed. facsímil de Bárbara G. Beddall, Valencia, Valencia Cultural, 1977.

BUSTOS TOVAR, Eugenio, «La introducción de las teorías de Copérnico en la Universidad de Salamanca», *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 67, 1973, pp. 235-252.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.

GARCÍA TAPIA, Nicolás, *Patentes de invención españolas en el Siglo de Oro*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas (Ministerio de Industria y Energía), 1994.

GRIBBIN, John, *Historia de la Ciencia, 1543-2001*, Barcelona, Crítica, 2006.

PARKER, Geofrey, *Felipe II, la biografía definitiva*, Barcelona, Booket, 2012.

PICHECO GARCÍA, Pablo, «La industria del salitre y la pólvora en Alcázar de San Juan», *Revista Tesela*, 81, 2020, pp. 14-15.

SÁNCHEZ RON, José Manuel, *La Ciencia y «El Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2005.

VERNET GINÉS, Juan, *Historia de la Ciencia española*, Instituto de España, Cátedra «Alfonso X El Sabio», 1975.

[28] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 8.

«LA MEJOR NOVELA DEL MUNDO QUE NADIE LEE»: UN LLAMADO AL GREMIO CERVANTISTA

James Iffland
Boston University

Muchos lectores recordarán el gran escándalo causado por una encuesta publicada por el Centro de Investigaciones Sociológicas (o CIS) en 2015, el cuarto centenario de la publicación de la Segunda Parte del *Quijote*. Pese al gigantesco despliegue de bombos y platillos que todos presenciamos en la celebración de la efeméride cervantina de 2005, una escasa década después, resulta que solo el 21 % de los españoles afirmaban haberse leído el *Quijote* entero. El 41 % no había leído *ni una sola línea*. Más dolorosamente, tal vez, resultó que solo el 30 % podía identificar a *Rocinante*, solo el 9 % sabía quién era Aldonza Lorenzo y solo el 19 % se acordaba de la aventura de los molinos de viento, tal vez la más famosa de toda la obra[1].

Esta lamentable situación se contrasta con los esfuerzos que el amplio aparato político-cultural español ha invertido durante mucho tiempo para convertir el *Quijote* en el "símbolo de España", la "Biblia hispánica", y más recientemente, en una auténtica "marca" (o

[1] El revuelo mediático se constata fácilmente en una rápida búsqueda en la red: ver, por ejemplo, Israel Nafría, «¿Has leído *El Quijote*?», *La Vanguardia*, 7 de julio de 2015; Europa Press, «Cuatro de cada 10 españoles no ha leído ni un capítulo de *El Quijote*», *El Mundo*, 7 de julio de 2015; «En España no leen *El Quijote*», *El Universal*, 7 de julio de 2015; Manrique Sabogal, «Dos de cada diez españoles dicen haber leído completo *Don Quijote*», *El País*, 7 de agosto de 2015. En una columna titulada «Lectores y detractores del *Quijote*», aparecida en *El País* (12 de julio de 2015), Francisco Rico realiza un incisivo comentario sobre los resultados de la encuesta.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 85-94. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

brand) nacional[2]. Esta campaña se ha visto reforzada por una paradójica realidad que rodea nuestra obra: las representaciones plásticas de don Quijote y Sancho son inmediatamente reconocibles por un sector inmenso de la raza humana, aunque la mayoría no haya leído *ni una sola línea de la obra*. Esto sucede porque se ha ido generando a través de los siglos lo que yo he llamado en otro contexto una vasta "icono-esfera"[3], formada esta por todas las imágenes que aparecen en las incontables ediciones ilustradas de la obra, en cuadros, en esculturas, en etiquetas de productos comerciales, en tebeos, en películas, en carteles publicitarios, etc.

¿Existe algún otro personaje literario cuya representación gráfica sería reconocida de inmediato por el "público lego", por así decir, como ocurre con los dos héroes cervantinos? ¿Sucedería con Hamlet? ¿Con el doctor Fausto? ¿Con el conde de Montecristo? Las probabilidades son muy pocas. En cambio, *muchísima* gente analfabeta, o funcionalmente analfabeta, reconoce de inmediato las figuras de nuestro entrañable dúo dinámico. Tendríamos que pasarnos al ámbito religioso, político o publicitario para encontrar ejemplos parecidos: Jesucristo, Che Guevara o Ronald McDonald vienen a la mente.

De modo paradójico, esta embarazosa escasez de lectoras y lectores ante «la mejor obra literaria que jamás se ha escrito»[4] es acompañada por la cada vez más inmanejable masa de trabajos filológicos y eruditos producidos por el pujante gremio cervantista. Creo no exagerar si afirmo que ni nosotros mismos, los "cervantistas profesionales", podemos mantenernos al día de todo lo que sigue saliendo en

[2] Ver al respecto mi ensayo titulado «De clásico a Biblia, y de Biblia a marca registrada», recogido ahora en *Usos y abusos. Ensayos sobre el destino social del «Quijote»* (Iffland, 2023, pp. 195-237).

[3] Remito a mi ensayo titulado «Ver para creer: la retórica de la ilustración gráfica en la historia de *Don Quijote*», recogido ahora en *Ensayos sobre el destino social del «Quijote»* (Iffland, 2023, pp. 89-152).

[4] En 2002 nuestra obra se colocó en primer lugar en una muy publicitada encuesta realizada entre un centenar de los autores más prominentes del mundo, incluyendo muchos ganadores del Premio Nobel, respecto a la que consideraban ser la mejor obra literaria de la Historia. La encuesta fue organizada por el Club de Libros de Noruega en colaboración con el Instituto Nobel. Entre los autores consultados figuraron Salman Rushdie, John Irving, Nadine Gordimer, Norman Mailer, Milan Kundera, John le Carre y Carlos Fuentes. Ver «La mejor novela de la historia», *El País*, 7 de mayo de 2002.

grandes caudales, año tras año. El *Establishment* político-cultural español puede congratularse al observar la creciente pila de publicaciones sobre «la mejor novela del mundo», pero al mismo tiempo tendrá que esconder el rubor en las mejillas cuando admite para sí mismo que esta marcha triunfal de erudición atraviesa un público espectador que *no ha leído la famosa obra que es el motivo de dicha marcha*.

Es más, ese mismo público *no se acerca* al *Quijote* justamente por el temor que siente al darse cuenta de la imponente fertilidad editorial de los cervantistas. De algún modo u otro (tal vez hojeando ediciones anotadas con bibliografías actualizadas —la de la RAE del 2015, por ejemplo[5]—) se entera de la existencia de aquella mole de erudición que los cervantistas hemos ido generando sin parar a través de las décadas, y muchos potenciales lectores dirán para sí mismos: «¡Dios mío! ¡Qué complicado tiene que ser el *Quijote*! Miren ustedes cuánto se ha escrito! Mejor que me quede con esos tebeos que yo leía de niño».

Lo que fortalece esta lastimosa situación es el hecho de que en tiempos recientes los mismos cervantistas hemos ido restringiendo nuestra conversación a solo nosotros mismos. Cuando digo «conversación», me refiero a todos nuestros artículos, libros, ponencias, conferencias, mesas redondas, congresos y simposios. Hablamos entre nosotros mismos, raras veces procurando integrar a ese "gran público" ante el cual proclamamos con megáfonos cada vez más potentes que el «*Quijote* es la mejor novela jamás escrita y todos ustedes tienen la obligación moral, intelectual e incluso espiritual de leérselo». Y claro, cuando algún atrevido se acerca a uno de nuestros cenáculos, puede salir con más trepidación que nunca. («¡Caray!, esto está en chino… No entiendo nada…»).

Aunque muchos cervantistas de buen corazón nos damos cuenta de que hemos dado la espalda a ese "gran público" al que estamos tratando de evangelizar, nos encontramos cautivos dentro de la férrea dinámica institucional mediante la cual nos ganamos la vida. Habiendo imitado, una vez más, uno de los peores usos y costumbres del medio académico estadounidense, los profesores universitarios del mundo entero tienen que demostrar su "productividad" profesional

[5] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.

casi únicamente a base de lo que publicamos. Aunque yo, como profesor, inspire a docenas de estudiantes en mis clases, aunque participe en centenares de comités u ocupe molestos cargos administrativos de mi departamento, si yo no publico, no resultó "productivo" desde la perspectiva del patronal.

Dependiendo de las peculiaridades institucionales de cada país, semejante falta de "productividad" suele traducirse en no poder conseguir la permanencia (o titularidad), no recibir ascensos ni aumentos salariales, no recibir sabáticos ni becas para la investigación, etc. La maquinaria para medir la supuesta productividad se ha vuelto cada vez más diabólicamente aritmética (los índices de citaciones, los llamados «índices de impacto» de las revistas especializadas, los *rankings* de los departamentos, etc.): todo se reduce a numeritos, a minuciosas estadísticas. Todo "muy objetivo", pero en plan absolutamente bruto en última instancia. (Los *apparatchiks* no tienen que pensar: solo mirar los numeritos…).

El *ethos* actual entero exige a los profesores que publiquemos lo más rápida y abundantemente posible (al estilo *fast food*), y aunque esto afecta inevitablemente el valor intelectual real de lo que escribimos, siempre hay formas de manipular el sistema de premios y castigos para que no se note mucho. La lógica de dicho sistema requiere que los cervantistas nos centremos, más que nada, en impresionarnos a nosotros mismos. Como se ha escrito *tanto* sobre el *Quijote*, para decir algo vagamente nuevo (o "nuevo"), hay que rizar el rizo cada vez más—con análisis cada vez más microscópicos, más etéreos, más cargados de terminología teórica "innovadora", etc.

Sin embargo, la imponente masa de erudición es solo *uno* de los factores que tienden a alejar al "lector lego" del *Quijote*. Junto con dicha masa (o precisamente como *resultado* de esta), ha surgido una muy generalizada tendencia, altamente nociva, de convencer al "lector lego" que, en efecto, el *Quijote* es "muy difícil", además "muy larga"; que hay que "entrarle poco a poco", etc. Por tanto, los del "pueblo llano" tienen que leer, casi obligatoriamente, versiones abreviadas, o incluso una "traducción" del *Quijote* —esto es, una

"traducción" al español actual, ya que en el original "casi no se entiende nada"[6].

Lo malo es que esta noción, convertida ya en artículo de fe, es propagada por muchos elementos del propio *Establishment* político-cultural de España. El ejemplo más llamativo se dio cuando la mismísima Real Academia Española publicó una versión abreviada del *Quijote*, en la efeméride del IV Centenario de la Segunda Parte —llevada a cabo, eso sí, por uno de sus más destacados miembros, autor de innumerables *best-sellers* para mayor inri—. En principio, se trataba de una edición «popular y escolar» que el gobierno español le había encargado a la RAE en 1912, pero el resultado, como arguyo en un reciente ensayo[7], es reforzar la impresión de que leerse el *Quijote* completo es una tarea hercúlea y, por ende, hay que ir consumiéndolo poco a poco, en dosis razonables según la edad de los lectores (niños, adolescentes, adultos…) Los mismos que difunden esta noción agregan, desde luego, que están alentando a los lectores a leer la obra completa en algún momento del futuro, esto es, cuando estén debidamente "entrenados". No hay que ser un sabio encantador, sin embargo, para darse cuenta de que esto no sucederá con gran frecuencia.

Hay razones muy concretas para reconocer la validez este triste pronóstico. Ya se ha probado, científicamente, que nuestra capacidad colectiva de prestar atención, y especialmente entre la gente joven, está achicándose a pasos agigantados en tiempos recientes[8]. Esto está ocurriendo por muchos motivos, entre ellos, la creciente aceleración de la vida dentro de nuestras sociedades (la «institucionalización de la

[6] Sobre este tema, ver mi ensayo «¿*Don Quijote* para *dummies*? Reflexiones sobre las adaptaciones de Arturo Pérez Reverte y de Andrés Trapiello», ahora en *Usos y abusos* (2023), pp. 369-391.

[7] Se trata del ya mencionado «¿*Don Quijote* para *dummies*?».

[8] Por ejemplo, un importante estudio publicado en la revista *Pediatrics*, «Early Television Exposure and Subsequent Attentional Problems in Children», sugiere que la capacidad de concentrarse empieza a reducirse ya para los siete años de edad entre niños que miran la televisión con frecuencia (Christakis *et al.*, 2004; para un resumen periodístico del estudio, ver Elias, 2004). Conste que, en los Estados Unidos, dos de cada cinco niños de dos años o menos miran la televisión todos los días y la cuarta parte tiene un televisor en su propia habitación, según una encuesta de la Kaiser Family Foundation (ver Elias, 2004). Para otros estudios pertinentes, consultar Dworak *et al.*, 2007 y Johnson *et al.*, 2007.

urgencia», como lo ha definido un filósofo francés)[9]. ¿*Quién tiene el tiempo* para tragarse las 900 páginas del *Quijote* hoy día? «¿Y claro, con todas las distracciones que me ofrece mi teléfono inteligente de último modelo, con mil *apps* diferentes? Tengo que mirar mi Instagram, mi cuenta de Twitter, mi página en Facebook. ¿En qué momento puedo parar para leerme otro capítulo del *Quijote*?».

Ante semejante panorama un tanto desolador, surge la clásica pregunta: ¿Qué hacer? ¿Sigamos alabando a más no poder «la mejor novela jamás escrita», utilizando el *Quijote* como "marca nacional" y herramienta publicitaria para el turismo amén de innumerables productos comerciales? ¿Amontonemos cada vez más erudición los del gremio cervantista, estando conscientes, al mismo tiempo, que pocos habitantes nativos del país donde nació la obra la han leído ni se plantean leerla antes de morirse? ¿Tiremos la toalla no más, señalando con dedo acusador a "los tiempos que corren"? ¿O bien *resistimos*, buscando formas de revertir este penoso fenómeno? Dado mi carácter, abogo personalmente por el camino de la resistencia. *No tiremos la toalla*.

A continuación, sugiero, a vuelapluma, un punto de partida para una campaña para salvar el *Quijote* de este melancólico sumidero en que se ha hundido. La estrategia es —la verdad sea dicha— sencillísima y no muy original: a saber, debemos fomentar, a más no poder, la creación de *círculos de lectura* dedicados exclusivamente al *Quijote, pero eso sí, el Quijote completo*, no fragmentos, no en versiones abreviadas. En los países angloparlantes, existen los llamados *book clubs* desde hace mucho tiempo, y por lo que se encuentra en la red, están apareciendo ahora en diversos puntos de España. Esta práctica se podría implementar desde instancias muy diversas: desde las concejalías de cultura de los ayuntamientos hasta simples organizaciones cívicas o bibliotecas locales, desde los centros para la gente mayor («hogares del pensionista») hasta prisiones y centros psiquiátricos. Y sí, como no, *desde las propias universidades donde se ganan la vida los miembros del gremio cervantista*[10].

[9] Se trata de Paul Virilio, quien se refiere a la «industrialización de la velocidad» y la tendencia a «institucionalizar la urgencia» en *Negative Horizon* (2005, p. 122).

[10] Por cierto, ya existen numerosos clubs de lectura dedicados al *Quijote*, tanto presenciales como virtuales, ofrecidos por instituciones como el Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares, el Instituto Cervantes (con ediciones como «El Quijote sin prisa» en el Ilustre Colegio de la Abogacía de Barcelona, ICAB) y el

Dicho gremio debería plantearse seriamente una labor de divulgación dirigida a esa comunidad que nos rodea y cuyo instrumento sería, no la organización de otro simposio o congreso, sino la creación de simples círculos de lectura dedicados al *Quijote*. Nosotros mismos nos podríamos ofrecer como mentores o coordinadores de algún que otro de estos círculos (eso sí, habiendo convencido a los burócratas de nuestras universidades que esta labor de difusión *también* debe entrar en el cálculo de la llamada "productividad").

Un apoyo para semejante iniciativa debería partir de las propias organizaciones donde se concentran los "cervantistas profesionales", comenzando con la Asociación de Cervantistas y la Cervantes Society of America y pasando por la Asociación Mexicana de Cervantistas, la Asociación Argentina de Hispanistas, etc. Y, desde luego, ¿por qué no?: la propia Real Academia Española (tan orgullosa tanto de sus ediciones monumentales como de su edición «popular y escolar»). El mismísimo Instituto Cervantes, cuyos distintos centros esparcidos por el mundo, podrían servir para fomentar la formación de círculos de lectura en países no hispanohablantes. (He encontrado que algunos ya lo hacen —en Estambul, por ejemplo.) Los distintos Centros Culturales de la Cooperación Española, adosados a las embajadas normalmente, podrían participar en el proyecto; asimismo, las distintas Academias de la Lengua Española en todos los países hispanohablantes. Después de todo, se trata —¿no?— de «la lengua de Cervantes».

Dichas organizaciones podrían elaborar manuales orientadores para los responsables de los círculos de lectura o incluso montar talleres de capacitación para aquellos que quisieran servir en ese papel. Conste que ya existen «Approaches to Teaching *Don Quijote*» (Enfoques para la enseñanza de *Don Quijote*) en el mundo angloparlante[11]. ¿Por qué no hacer otro tanto para los propósitos de esta iniciativa?

Para despertar interés en ella, tanto al nivel nacional como internacional, me parece que habría una estrategia casi infalible. ¿Y si el proyecto se lanzara *desde la propia Mancha*, "patria chica" del gran héroe de nuestra novela y de su leal escudero? Me parece que gene-

---

Círculo de Bellas Artes y la red de Bibliotecas de Castilla-La Mancha. Otras opciones incluyen el club «Quijote» de los egresados de la Universidad de Valencia, o grupos más informales como el de la Sociedad del *Quijote* en redes sociales.

[11] Ver, por ejemplo, Parr y Vollendorf (eds.), *Approaches to Teaching Cervantes's «Don Quixote»* (2015).

raría una ola publicitaria del tamaño de un *tsunami* —especialmente si la punta de la lanza fueran *organizaciones cívicas de la región manchega* en lugar de instituciones gubernamentales o universitarias. Estas últimas, junto con los diversos ayuntamientos locales, podrían ofrecer apoyo logístico para el proyecto, pero creo que resultaría mucho más "simpático" si partiera de las "bases", por así decir, las ciudadanas y ciudadanos de a pie.

Sería un golazo publicitario: ya veo los titulares en *El País*, *ABC*, etc.: «Municipalidades de la Mancha lanzan una campaña para crear círculos de lectura dedicados al *Quijote*». Periódicos de otras ciudades del mundo hispanohablante seguramente se harían eco de semejante "noticia bomba".

Un par de reparos: sería muy fácil que esta iniciativa terminara yendo en la misma dirección de tantas otras para celebrar la «mejor novela jamás escrita» —es decir, promoviendo toda una gama de actividades *menos la lectura de la obra*, como Dios manda. No se trata de organizar exposiciones de artes plásticas, ni de ciclos de versiones cinematográficas, ni de adaptaciones teatrales o musicales, etc., etc.: todo lo cual confieso haber hecho durante mi carrera de "cervantista profesional". Ni tampoco, dicho sea de paso, debe convertirse en otra excusa para armar simposios y congresos de los eruditos.

Que conste, amigas y amigos del gremio cervantista: no estoy diciendo que tengamos que abandonar toda nuestra labor de investigación, que debemos cerrar ya las revistas especializadas, etc. Me parece que podemos seguir, en efecto, nuestras "conversaciones privadas" realizadas en nuestro universo paralelo, entre "especialistas", "conocedores", etc. Además, *todos tenemos que seguir haciendo toda la actividad profesional que acabo de mencionar porque si no, no nos van a dar la titularidad, ni subir los sueldos, ni conceder becas, etc.* La maquinaria institucional y su sistema de premios y castigos no nos dejarán hacerlo. Todos sabemos que nuestras instituciones hablan religiosamente de su obligación de "servir a la comunidad", pero al final del día, en la mayoría de los casos, se trata de pura palabrería. El proyecto que estoy sugiriendo no puede reducirse a los numeritos que les encantan a los burócratas, no ayuda en los *rankings*, en los índices de citaciones y todo lo demás.

Lo que sugiero es que *podemos hacer las dos cosas*: o sea, seguir lo de siempre (más artículos, más monografías, más congresos…), pero al mismo tiempo promover la efectiva lectura de esa «mejor

novela jamás escrita» para que no siga siendo «la mejor novela del mundo que nadie lee».

Para terminar del todo, ya tengo un lema publicitario para lanzar este proyecto: «¡Quijotízate! ¡Léete el *Quijote* completo con tus vecinos y amigos y compañeros de juerga!». Un *spot* con Antonio Banderas o Penélope Cruz sería imbatible. O, ¿por qué no?, con el mismo Pedro Almodóvar, el manchego más famoso después de don Quijote y Sancho… O, ¿cómo no?, ¿el propio Andrés Iniesta…?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 tomos.

CHRISTAKIS, Dimitri A., Frederick J. ZIMMERMAN, David L. DIGIUSEPPE y Cari MCCARTY, «Early Television Exposure and Subsequent Attentional Problems in Children», *Pediatrics*, 113, 2004, pp. 708-713.

DWORAK, Markus, Thomas SCHIERL, Thomas BRUNS y Heiko K. STRÜDER, «Impact of Singular Excessive Computer Game and Television Exposure on Sleep Patterns and Memory Performance of School-aged Children», *Pediatrics*, 120, 2007, pp. 978-985.

ELIAS, Marilyn, «Frequent TV Watching Shortens Kids' Attention Spans», *USA Today*, 5 de abril de 2004. http://www.usatoday.com/news/health/2004-04-05-tv-kids-attention-usat_x.htm

«En España no leen *El Quijote*», *El Universal*, 7 de julio de 2015 https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/07/7/solo-2-de-cada-10-espanoles-ha-leido-el-quijote

EUROPA PRESS, «Cuatro de cada 10 españoles no ha leído ni un capítulo de *El Quijote*», *El Mundo*, 7 de julio de 2015. https://www.elmundo.es/cultura/2015/07/07/559bee74e2704e6f098b458f.html

IFFLAND, James, *Usos y abusos. Ensayos sobre el destino social del «Quijote»*, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes» / Editorial de la Universidad de Alcalá, 2023.

«La mejor novela de la historia», *El País*, 7 de mayo de 2002. https://elpais.com/diario/2002/05/08/ultima/1020808801_850215.html

MANRIQUE SABOGAL, Winston, «Dos de cada diez españoles dicen haber leído completo *Don Quijote*», *El País*, 7 de agosto de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/07/07/actualidad/1436280526_336543.htm

NAFRÍA, Israel, «¿Has leído *El Quijote*?», *La Vanguardia*, 7 de julio de 2015. https://www.lavanguardia.com/vangdata/20150707/54433268596/has-leido-el-quijote.html

PARR, James, y Lisa VOLLENDORF (eds.), *Approaches to Teaching Cervantes's «Don Quixote»*, 2.ª ed., Nueva York, Modern Language Association, 2015.

RICO, Francisco, «Lectores y detractores del *Quijote*», *El País*, 12 de julio de 2015, p. 9.

VIRILIO, Paul, *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy*, Londres / Nueva York, Continuum, 2005.

«¡OH HIDEPUTA, BELLACO, Y CÓMO ES CATÓLICO!» NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE LA RELACIÓN DE CERVANTES CON EL VINO Y CON LA MANCHA

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid

Para Constantino, Luis y Alonso,
para la Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan,
que ha impulsado el estudio del vino en el «Quijote» manchego

En la novela ejemplar de *El licenciado Vidriera*, Tomás Rodaja abandona los ropajes de estudiante para vestirse de papagayo al iniciar una carrera militar que le llevará a tierras italianas. Hombre del campo castellano termina —trasnochado, mojado y con ojeras— arribando a la «hermosa y bellísima ciudad de Génova». Y después de visitar una iglesia —que no se dijera de ellos que no pensaban en la salvación de su alma—, dieron con sus huesos en una hostería, donde se olvidaron de las pasadas borrascas ante la cantidad de vinos que les ofreció el huésped, o que les nombró ante unos ojos y una boca que todo lo querían probar y degustar. La cita es muy conocida, pero me parece que estamos en el lugar adecuado para repetirla y recordarla una vez más:

> Allí conocieron la suavidad del Treviano, el valor del Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candia y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romanesco. Y, habiendo hecho el huésped la reseña de tantos y tan diferentes vinos, se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de tropelía, ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente, a Madrigal, Coca, Alaejos, y a la imperial más que Real Ciudad, recáma-

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 95-106. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

> ra del dios de la risa; ofreció a Esquivias, a Alanís, a Cazalla, Guadalcanal y la Membrilla, sin que se le olvidase de Ribadavia y de Descargamaría. Finalmente, más vinos nombró el huésped, y más les dio, que pudo tener en sus bodegas el mismo Baco[1].

Buen conocedor de vino el bueno de Miguel de Cervantes, podemos pensar, y lo haríamos con una sonrisa cómplice, con un deseo compartido.

Pero ¿qué intención le llevó a Cervantes a incluir en el inicio del viaje italiano de Tomás Rodaja tal repertorio de vinos? Y hacerlo justo antes de hablar de las excelencias de los hombres y mujeres de Génova, de sus monumentos:

> Admiráronle también al buen Tomás los rubios cabellos de las ginovesas, y la gentileza y gallarda disposición de los hombres; la admirable belleza de la ciudad que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas como diamantes en oro[2].

Me interesa destacar ese «también» de la cita y esa "admiración" que le causan los habitantes o la propia ciudad de Génova, la primera escala de su periplo italiano…

¿Una admiración comparable a la de los vinos que pueden encontrarse en sus tabernas, en el *gaudeamus* de su tabernero?

Los anotadores y editores de esta novela ejemplar se han esforzado desde hace siglos en mostrarnos la riqueza y variedad de caldos que conocía —ya fuera de leídas o de bebidas— Miguel de Cervantes; los vinos italianos, así como los españoles, que nos llevan desde el Valdepeñas o el de Esquivias, a otros sevillanos, extremeños o gallegos…

¿Son los vinos que degustaría en las tabernas de Madrid, algunas de ellas tan bien surtidas con la imaginada genovesa en su novela ejemplar?

¿O hay algo más en esta demostración vinícola por parte de Miguel de Cervantes, en una de las novelas publicadas en los últimos años de su vida, en este repertorio que siempre me ha parecido más la lista de productos que se ponen a la venta antes que el recuerdo de los disfrutados en la barra de una taberna?

[1] Cito por Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López (2005), pp. 352-353.

[2] Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 354.

ESQUIVIAS EN LA VIDA DE CERVANTES

Uno de los últimos viajes literarios que hizo Miguel de Cervantes le llevó del lugar de Esquivias a la Corte de Madrid. El lugar de Esquivias, «por mil causas famoso, una por sus ilustres linajes y otro por sus ilustrísimos vinos», encabeza el prólogo del *Persiles*, esa novela de aventuras que nunca llegó a ver publicado su autor, pero en la que tiene cifrada su deseo de conseguir la fama, la vida después de la muerte física, tal y como lo anunciara unos años antes en su *Viaje del Parnaso*:

> Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique
> para dar a la estampa al gran *Persiles*,
> con que mi nombre y obras multiplique (IV, vv, 46-48)[3].

Durante muchos años, los biógrafos cervantistas no conseguían una respuesta adecuada a una pregunta que siempre quedaba en el aire: ¿qué razón le movió a Cervantes a llegar a Esquivias, y, ahí, conocer a Catalina de Salazar, y de ahí, casarse con ella e instalarse por un tiempo en este lugar?

No es difícil imaginar la sonrisa de Luis Astrana Marín cuando descubrió el documento que hoy se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo en que se unía el nombre de Esquivias al de Miguel de Cervantes: la carta de poder que firma Juana Gaitán en este lugar el 22 de septiembre de 1584 a favor de Ortega Rosa, procurador de causas en los Consejos de Su Majestad, para que pudiera comenzar en la Corte los trámites legales con la finalidad de conseguir la licencia de impresión «para poder imprimir el Cancionero de Pedro Laínez, su primero marido, difunto». Y entre los testigos aparece un «Miguel de Cervantes, vecino de Madrid»[4].

Luis Astrana Marín eligió dar a conocer este descubrimiento el 10 de mayo de 1946, en la conferencia inaugural de la primera exposi-

[3] Cito por Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas G. (2016).

[4] La carta de poder de Juana Gaitán a Ortega Rosa para la publicación del *Cancionero* de su difunto marido Pedro Laínez, con Miguel de Cervantes como testigo, fechada en Esquivias el 22 de septiembre de 1584, se encuentra actualmente en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo: AHPTO 18400/3.

ción Bibliográfica Cervantina que se celebró en la Biblioteca Nacional de España.

¡Qué otra cosa le podría haber movido a Cervantes a estar en Esquivias que la literatura, que ayudar a la viuda de su amigo (y protector literario) Pedro Laínez para que pudiera cumplirse su deseo de ver publicado su *Cancionero*!

Luis Astrana Marín, como no podía ser de otro modo, buscaba en una única dirección: la literaria. Y no podía ser de otro modo pues es uno de los mayores representantes del que he denominado «el pecado original» en las biografías cervantinas.

Todo comienza en 1738, cuando Gregorio Mayans y Siscar publica la primera de las biografías de Miguel de Cervantes al inicio de la edición del *Quijote* que se termina de publicar en Londres, amparada y alentada por Lord Carteret[5]. El acercamiento biográfico a Cervantes no se hace al hombre que vivió entre 1547 y 1616, a una época fascinante, sino al escritor que ha sido capaz de escribir el *Quijote*, que, a la altura de principios del siglo XVIII, se levanta como piedra de una nueva forma de entender la novela, que hemos terminado conociendo como "novela moderna". De este modo, se crea un particular diálogo entre las obras literarias cervantinas y sus datos biográficos: las primeras son utilizadas como fuente documental ante la carencia de otro tipo de informaciones; y los segundos —muchas veces procedentes de los textos literarios— se recuerdan para justificar algunas de las (geniales) decisiones literarias de Cervantes, en especial, a lo largo y ancho del *Quijote*.

De este modo: la vida de Cervantes se entiende como el punto de partida, la experiencia vital necesaria para poder llegar a la grandeza de una obra, el *Quijote*, que no ha dejado de crecer en la consideración de los lectores desde el siglo XVII.

Gracias a Astrana Marín sabemos que Cervantes estaba en Esquivias en septiembre de 1584, como sabíamos que en diciembre de este mismo año se celebran los esponsales entre Miguel y Catalina de Salazar, así como, también gracias a él, sabemos la profesión de Simón Hernández, un esquivano que tuvo un hijo, que fue bautizado el 25 de octubre de 1586 con el nombre de Simón, siendo padrinos el propio Miguel y su esposa Catalina[6].

[5] Para más detalles, véase Mestre, 2006 y Lucía Megías, 2016.

[6] Ha sido transcrito y reproducido por Diego Romero, 2015, p. 279.

Simón Hernández, según una carta de pago que dio a conocer Astrana Marín, recibió en 1603 del tabernero Juan Mondragón de Valladolid 824 reales por 103 arrobas de vino blanco: Simón Hernández se dedicaba al negocio de los vinos, vender los famosos y requeridos vinos de Esquivias entre una red de tabernas donde se encuentra la Corte

Pero volvamos los ojos al Cervantes-hombre y dejemos por un momento en la esquina de nuestros intereses al Cervantes-mito, al príncipe de los ingenios, tal y como ha sido retratado en la mayoría de las biografías cervantinas escritas hasta el momento.

Miguel de Cervantes, a su vuelta de los cinco años de cautiverio en Argel, debe volver a construirse en una Corte a partir de 1581, abandonando sus pretensiones militares de ser capitán pues ha de hacerse cargo del núcleo familiar de sus padres y hermanas.

Además de convertirse en uno de los miles de pretendientes que llaman a las puertas de los diferentes Consejos en busca de una merced en pago a los servicios prestados a su Majestad, escribirá obras literarias ya sea para conseguir demostrar su ingenio y así hacer más cercano su nombre en la montaña de las peticiones (la novela pastoril de la *Galatea*, que tiene terminada en 1583, aunque no consigue publicarla hasta finales de 1585), ya sea para conseguir un beneficio económico inmediato (la docena de comedias que estrena en estos momentos en los recién creados Corrales de comedias); pero Miguel de Cervantes, como el resto de su familia, tenía la curiosa costumbre de querer comer todos los días, y para ello, además de perseguir el sueño de una merced, tenía que conseguir beneficios económicos, por lo que comienza una serie de "emprendimientos" como agente de negocios, siguiendo la estela de su propio padre, que ya lo había intentado —con no mucha fortuna— a lo largo de los años.

Miguel de Cervantes como agente de negocios.

Miguel de Cervantes viajando para ser intermediario de los intercambios de la banca que en estos momentos está comenzando a desarrollarse.

Miguel de Cervantes comprando productos para luego, venderlos, y así conseguir sus buenos maravedís.

¿No es curioso que la única vez que Miguel de Cervantes sea padrino del bautizo en Esquivias lo sea en el del hijo de un hombre dedicado al negocio del vino?

¿No sería el vino, el negocio del vino, el que le llevaría a Cervantes a viajar de manera continua a esta zona, a Esquivias para poder comercializar con este producto y a El Toboso, famosa por sus tinajas, para transportarlo?

Quisiera detenerme ahora en tres ejemplos de la literatura de la época que muestran cómo el vino de Esquivias aparece citado al hablar de los mejores caldos del momento. Un lugar común tanto en la literatura como en la taberna.

Diego Hurtado de Mendoza, al describir la voz del lacayo que mostrará sus celos a Inesilla, lo hará con esta destreza alcohólica:

> […] y así le dijo, teniendo
> un Esquivias en la voz,
> un Yepes en el bostezo
> y un san Martín en la tos[7].

Por su parte, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en su comedia *El sagaz Estacio, marido examinado*, estrenada en 1620, también vuelve a referirse a Esquivias cuando tiene que hablar de vinos:

> Entre tantos golpes, uno
> se resbaló sin sentir
> a un portero, gran cofrade
> de Esquivias y San Martín.
> Echó a rodar al vinoso;
> pero apenas volvió en sí
> cuando a cuenta del rey pone
> su agravio el esbirro vil[8].

Sin olvidarnos de los *Ocios* del conde de Rebolledo, que con tanta maestría ha estudiado y editado Rafael González Cañal:

> Tú, si, como cuentan, eres
> de sacerdote de Baco,
> con reverendas de Toro,
> en Esquivias ordenado,

[7] Cito por Arellano, *Antología de la poesía burlesca del Siglo de Oro, Vol. 2. Poesía de los segundones*, p. 244.

[8] Cito a Salas Barbadillo por la edición de 1958 con prólogo de Francisco A. de Icaza.

y en casa del gran Maestre
leíste con tal aplauso
que te trajeron en coche
por las calles vitoriando,
no extrañarás la opinión,
y más si hubieres probado
a pasar una campaña
como yo a pan y pantano[9].

¿Cuándo comenzó Miguel de Cervantes este negocio del vino, de este vino que se demandaba con tanto fervor en la Corte y que se producía cada vez con más éxito en los campos de La Mancha?

Yo lo he situado alrededor de 1583 en un monólogo teatral que escribí hace unos años en que su mujer hacía un repaso de su vida meses antes de morir: *Yo soy Catalina de Salazar, mujer de Miguel de Cervantes* (Madrid, HUSO, 2021).

Miguel de Cervantes no conoció a Catalina de la mano de Juana Gaitán y de los deseos de ver publicados los versos de su difunto marido. Será el vino, el comercio del vino, lo que le llevaría a Cervantes a viajar de manera continua a Esquivias y a entrar en la casa de Hernando de Salazar y Vozmediano en busca del ansiado vino. Y en uno de estos primeros encuentros se encontró con Catalina de Salazar. Así yo lo he imaginado… y lo he escrito:

> Y entonces llegaste tú, Miguel.
>
> Otros tantos habían llegado antes que tú de la Corte para negociar con los vinos de Esquivias. Pero tú no eras como los otros. Recuerdo que lo primero que escuché fueron tus pasos. Antes de verte, antes de cruzarme contigo en el pasillo, me enamoré de tus pasos. Nunca había escuchado algo similar. Eran pasos —¡qué tontería! ¿Qué otra cosa podía ser?—, pero eran algo más que pasos: en ellos se intuía la confianza de quien había vivido mucho pero también la esperanza de quien quería seguir viviendo mucho más. Eran pasos firmes, pero no soberbios. Pasos inquietos, que no nerviosos Pasos prácticos, cortos, y, al mismo tiempo, pasos que te prometían largas travesías, viajes nunca imaginados. ¡Te haces cargo de la vida que le hubiera esperado en Esquivias a una joven que era capaz de pensar así al oír los pasos de un hombre entrando en su casa!
>
> Y luego sentí la necesidad de verte.

[9] Cito los *Ocios* del conde de Rebolledo por la ed. de Rafael González Cañal (1997).

> Y luego te busqué, porque quería, necesitaba saber cómo era la cara de aquellos pasos, el cuerpo de aquellos pasos, la sonrisa de aquellos pasos, porque ya entonces sabía que esos pasos solo podían ser de una persona con la risa fácil y generosa.
>
> Y te encontré en el pasillo. Me hice la encontradiza en el pasillo y me topé contigo, como por casualidad, como que pasaba por allí en ese momento y nos tropezamos. Y me gustó lo que vi (pp. 36-37).

Es solo ficción.

Pero una ficción que puede ser verosímil.

Una ficción que intenta rescatar al Cervantes-hombre.

Una ficción a la altura de la que se inventa Astrana Marin del encuentro de Miguel de Cervantes con Catalina de Salazar en una fuente de Esquivias, intentando preservar al Cervantes-mito.

LA MANCHA, TIERRA DE VINOS… PARA LA CORTE

Pero volvamos a La Mancha. A La Mancha de ahora y a La Mancha mucho más reducida en la época de Cervantes.

La Mancha de don Quijote. La Mancha que ha terminado por construirse a partir de la sombra, no siempre entendida, de esa obra inmensa que es el *Quijote*.

Hoy en día don Quijote y La Mancha son una unidad… Pero ¿qué sucedía en 1605? ¿Por qué situar las aventuras de don Quijote y Sancho en La Mancha, las aventuras de un caballero andante español que deseaba emular a los caballeros andantes de los libros de caballerías de su biblioteca? En especial, el *Amadís de Gaula,* una obra cuyo comienzo sabían de memoria los primeros lectores del *Quijote*, pero que para nosotros, lectores del siglo XXI, resultan completamente desconocidas: un abismo en la lectura de la obra cervantina que debemos intentar solventar si queremos comprenderla en su contexto de creación y de su primera difusión. De la misma manera que nosotros nos sabemos de carrerilla «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no me acuerdo, vivía un hidalgo…», así los lectores del Quijote, el propio Cervantes, se sabía de memoria el inicio del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, que no deja de reeditarse durante todo el siglo XVI:

> No muchos años después de la Pasión de nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, fue un rey muy cristiano en la pequeña Bretaña, por nombre llamado Garínter…[10]

En estas dos líneas está cifrado el universo caballeresco que tanto y tan bien conocían los lectores a finales del siglo XVI y principios del XVII: los libros de caballerías se sitúan en una época mítica —alejada por siglos de nuestro tiempo en prosa—, y están protagonizados por reyes y la alta nobleza, que viven en territorios propicios para la aventura, desde la Bretaña —la grande y la pequeña— que hace recordar a la Materia de Bretaña desde la Edad Media, a otros territorios tan sonoros como imaginarios: Trapisonda, Hircania, Niquea…

Para nosotros es el inicio de la obra literaria más importante e influyente de la literatura en español, pero para los lectores de 1605 los primeros lectores del *Quijote*, para los que escribía Cervantes, el inicio de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no dejaba de ser sorprendente, pues no cumplía ninguno de los aspectos esenciales de un libro de caballerías: ni estaba situado en una época mítica («no ha mucho tiempo»), ni estaba protagonizado por un rey o un noble («vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua rocín flaco y galgo corredor»), ni tampoco situado en un espacio mítico, alejado de todo y de todos: «En un lugar de la Mancha».

Pero ¿por qué La Mancha?

¿Por qué tenía ser que un ser lugar geográfico real el que sirviera de escenario a las aventuras del hidalgo manchego convertido en caballero andante? ¿O acaso era ya un "lugar común" en tiempos de Cervantes, al que se aludía como ese espacio contrapuesto al de las aventuras caballerescas, a otras tantas aventuras dentro y fuera de los libros de caballerías?

Y si pensamos que es necesario situar la acción caballeresca en un referente espacial real, en un espacio geográfico particular para estar en sintonía con el tiempo narrativo (el coetáneo de sus primeros lectores) y de la ascendencia social del protagonista (un hidalgo con unas pocas rentas con las que sobrevivía en su lugar, su pequeño pueblo), ¿por qué elegir precisamente La Mancha?

Las hipótesis se han ido sucediendo en el tiempo, pero aquí quiero adelantar una nueva, que lo es por propia lógica del momento,

[10] Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, p. 225.

tanto de los lectores como del autor Cervantes —y que nada tiene que ver con el espacio que hoy ocupa la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha, como tampoco nada tiene que ver la (olvidada) ruta cervantina manchega con el espacio narrativo de las aventuras y desventuras de don Quijote.

Cervantes, en la lógica de la primera salida del *Quijote*, de los seis primeros capítulos de la obra, ha de situar su "novela" en un espacio geográfico real, reconocido por el mayor número posible de lectores de su obra, de los primeros lectores de su obra que, en su mayoría, deberían ser los lectores de la Corte, de esa Corte que estaba en Madrid y que en 1601 se había trasladado a Valladolid. Este "reconocimiento" inmediato viene obligado para mantener la verosimilitud del «no ha mucho tiempo» en que el autor ha situado la acción de su libro de caballerías.

¿Un espacio real reconocido porque sería transitado por los lectores? ¿Ese espacio que quedaba entre la Corte política —Madrid y Valladolid—, y la Corte económica —Sevilla? Pero ¿cuántas personas realmente viajaban en aquella época, donde las distancias se multiplicaban tanto como los peligros en los caminos?

Busquemos las razones de esta elección en otro "conocimiento".

¿Y no sería que La Mancha sí que era conocida en la Corte, por la mayoría de los habitantes de la Corte, no tanto por tener un conocimiento directo al haber viajado por sus caminos o pernoctado en sus ventas como por haber degustado alguno de sus productos?

Y entre los productos por los que podría ser conocida La Mancha en la Corte, ¿no sobresale el vino? ¿Acaso no será el aumento de demanda de vino tanto en Madrid como en Valladolid una de las causas por las que aumentó la producción de vino en La Mancha a lo largo del siglo XVI?

De este modo, el vino manchego termina por presentarse como esencial a la hora de entender la vida de Cervantes a su vuelta del cautiverio de Argel, cuando comienza diversos emprendimientos como "agente de negocios"; pero también el vino resulta esencial en la elección de La Mancha como el espacio geográfico en que desarrollar las aventuras de don Quijote y Sancho Panza, de ese libro de caballerías de entretenimiento que coloca, por primera vez en la literatura del momento, la acción en una época cercana al lector y, como protagonista, a uno de esos personajes secundarios humorísticos que hacían las delicias de los lectores de su época.

La Mancha —la literaria de don Quijote y la real de Miguel de Cervantes— terminan por ser las dos caras de una moneda, en este ir y venir de la literatura a la vida que hacen los escritores, que buscan los límites entre la realidad y la ficción.

El vino para disfrutar de la vida.

El vino de La Mancha en la época de Cervantes y el vino denominación de origen de La Mancha en la época actual.

Y por eso, no creo que haya mejor manera de terminar estas notas sobre la relación del vino con el Quijote que recordar las palabras de Sancho Panza cuando el escudero del Caballero de los Espejos le entrega su bota, y este no pierde ocasión de disfrutar de su contenido:

> Y diciendo esto, se la puso en las manos a Sancho; el cual, empinándola, puesta a la boca, estuvo mirando las estrellas un cuarto de hora, y en acabando de beber, dejó caer la cabeza a un lado, y dando un gran suspiro, dijo:
>
> —¡Oh hideputa, bellaco, y cómo es católico![11]

Referencias bibliográficas

Arellano, Ignacio, *Antología de la poesía burlesca del Siglo de Oro, Vol. 2. Poesía de los segundones*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2020.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Sial-Pigmalión, 2020.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2005.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016.

Conde de Rebolledo, *Ocios*, ed. de Rafael González Cañal, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Diego Romero, Sabino de, *Catalina. Fuente de inspiración de Cervantes*, Madrid, Punto Rojo, 2015.

Lucía Megías, José Manuel, *La juventud de Cervantes*, Madrid, EDAF, 2016.

Lucía Megías, José Manuel, *Yo soy Catalina de Salazar, mujer de Miguel de Cervantes*, Madrid, HUSO, 2021.

[11] Cervantes, *Don Quijote*, II, 13.

MESTRE, Antonio, «Estudio introductorio», en Gregorio Mayans y Siscar, *Vida de Cervantes*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2006, pp. V-LII.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 2004, 2 vols.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El sagaz Estacio, marido examinado*, con prólogo de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

CERVANTES Y SHAKESPEARE EN *HERMANOS DE TINTA* (2015) DE NAHUM MONTT

Carlos Mata Induráin
Universidad de Navarra
Instituto Cultura y Sociedad (ICS)
Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO)

Abundan en la narrativa contemporánea las novelas históricas que recrean la figura de Miguel de Cervantes Saavedra, tanto en España como en el ámbito hispanoamericano[1]. En esta ocasión quiero acercarme a una interesante novela del colombiano Nahum Montt, titulada *Hermanos de tinta* (2015), en la que se vuelven a emparejar los nombres de Cervantes y William Shakespeare, que habrían coincidido —así se plantea en esta ficción literaria— en Valladolid en el año 1605 (en el momento de la publicación de la Primera parte del *Quijote* y el asunto Ezpeleta)[2]. Este trabajo propone un acercamiento a este sugerente texto narrativo, abordando de forma especial la imagen que se ofrece en él de ambos escritores y de la relación que se establece entre ellos. Pero antes de entrar en materia recordaré algunos datos sobre el autor.

[1] Desde *El comedido hidalgo* (1994) de Juan Eslava Galán —por poner un punto de inicio significativo— hasta *El cautivo* de Emma Lira o *Cervantes en Argel* de Álber Vázquez (narraciones ambas de 2025), son muy abundantes estas recreaciones novelescas españolas con Cervantes como personaje de ficción, ya sea protagonista, ya intervenga como secundario. En el ámbito colombiano cabe recordar también *El callejón de Cervantes* (2011) de Jaime Manrique.

[2] Para los años de Cervantes en Valladolid y, más concretamente para todo lo relacionado con el proceso Ezpeleta, ver Pérez Pastor, 1899-1902; Alonso Cortés, 1918; Ortega-Morejón, 1933; *Cervantes en Valladolid* (1992); Canavaggio, 1997a y 1997b; Pedruelo Martín, 2005; *El proceso Ezpeleta* (2006); y Omeñaca Hernández, 2017. Y también las biografías de Cervantes de Astrana Marín, 1948-1958; Canavaggio, 1997c; Fernández Álvarez, 2005; Gracia, 2016; Lucía Megías, 2019; o Muñoz Machado, 2022, entre otras.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 107-127. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

1. El autor: Nahum Montt

Nahum Montt (Barrancabermeja, Colombia, 1967) ha sido docente de Literatura en la Universidad Externado de Colombia; coordinó el Área de Literatura del Ministerio de Cultura de su país y dirigió la Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa. Desde abril de 2019 hasta junio de 2020 estuvo al frente de la filial colombiana del Fondo de Cultura Económica (FCE), donde coordinó e impulsó iniciativas orientadas al desarrollo de centros culturales, bibliotecas en sectores vulnerables y talleres de escritura creativa en prisiones y clubes de jubilados[3]. Como literato, ha publicado cuatro novelas: *Midnight dreams* (1999), *El Eskimal y la Mariposa* (2004), *Lara* (2008) y *Hermanos de tinta* (2015). Fue seleccionado entre los cuarenta narradores colombianos después de Gabriel García Márquez, cuya exposición fotográfica, a cargo de Jorge Mario Múnera, se realizó en Liber Madrid 2006 y en el marco del IV Congreso de la Lengua Española 2007 celebrado en Cartagena de Indias. Asimismo, fue escritor invitado a la XXI Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en noviembre de 2007, y en julio de 2008 a la Semana Negra de Gijón.

Como novelista, Montt se inició con *Midnight dreams* (1999), que pertenece al género de la narrativa policíaca y de misterio. La trama gira en torno a la extraña desaparición de un investigador privado que seguía una pista clave en un caso; entonces su socio y amigo decide asumir la búsqueda, lo que le hace adentrarse en el bajo mundo urbano de Bogotá y en una red de peligrosos secretos.

Su segunda novela, *El Eskimal y la mariposa,* obtuvo el Premio Nacional de Novela de Colombia en el 2004, y fue reeditada por Alfaguara al año siguiente. Protagonizada por «El Coyote», un escolta que investiga la desaparición de «El Eskimal», un perturbado cronista de crónica roja, esta narración, perteneciente también al género negro, fue considerada por la crítica como «una radiografía visceral y poética de la violencia colombiana de los años ochenta y noventa del siglo XX». La novela, que alcanzó mucho éxito, ofrece una mirada al mismo tiempo cruda y poética sobre la Bogotá de aquellos años y el

[3] Sin embargo, su desempeño del cargo estuvo rodeado de una fuerte polémica, con acusaciones de abuso de poder laboral, conflictos de interés, nepotismo y malversación de fondos públicos, lo que resultó en su destitución.

impacto de la violencia, la marginalidad y el narcotráfico en la sociedad colombiana de finales de la pasada centuria[4].

Posteriormente, en el 2008, Alfaguara lanzó su novela *Lara*, en la que se recrea desde el género policiaco/negro la lucha solitaria del ministro de Justicia colombiano Rodrigo Lara Bonilla, durante el mandato del presidente Belisario Betancur, y su asesinato por el narcotráfico ocurrido el 30 de abril de 1984. *Lara* fue traducida y publicada en Francia por el sello L'atinoir de Marsella.

Después de la publicación de su novela cervantina *Hermanos de tinta* en 2015, Nahum Montt no ha dado a las prensas nuevas novelas de ficción, sino que se ha enfocado en la crónica y la narrativa testimonial. Así, ha colaborado con una crónica en el volumen colectivo *Esto que hemos heredado* (2016), dedicado a las tradiciones culturales de la sabana del departamento de Córdoba (Colombia). Y es autor de *Historia de un legado* (2019), un libro de crónicas en el que narra los últimos cincuenta años de la historia de Colombia, utilizando como hilo conductor el desarrollo y la evolución de sus infraestructuras viales y carreteras. Además cuenta en su haber con algún libro divulgativo como la biografía que publicó en el año 2006, *Miguel de Cervantes. Versado en desdichas*.

2. CERVANTES Y SHAKESPEARE EN *HERMANOS DE TINTA* (2015)

La novela del Montt no es, ni mucho menos, la primera ficción en la que se plantea el posible encuentro de los dos geniales escritores. Como certeramente escribe Zenón Luis-Martínez,

> En sus biografías sobre Cervantes y Shakespeare, Luis Astrana Marín especuló con un encuentro entre ambos con ocasión de la ratificación en 1605 en Valladolid del Tratado de Londres. Este improbable encuentro ha seguido alimentando ficciones históricas y fantasías literarias[5].

Recordaré, entre los más recientes encuentros desde la ficción, la película británico-española *Miguel y William*, una comedia románti-

[4] Esta novela ha generado también bastante bibliografía crítica: además de la reseña de Godoy Barbosa, 1996, ver Fernández L'Hoeste, 2007; Albornoz, 2011; Ardila J., 2012; Moreno Bueno, 2012; Jastrzębska, 2013; Santos López, 2015, y Cabra Hernández, 2026.

[5] Luis-Martínez, 2016, p. 11. Véase ese trabajo de Luis-Martínez para las evocaciones de Borges y Burgess, y también Gregor, 2016 y Ruiz Mantilla, 2020.

ca de la directora y guionista Inés París, estrenada en 2007 y protagonizada por Elena Anaya, Malena Alterio, Will Kemp y Juan Luis Galiardo; un mini-relato de Antonio Mora Plaza incluido en su libro *En la biblioteca de mi abuelo Berto* (Madrid, Éride Ediciones, 2009)[6]; la novela del escritor español Juan Gómez-Jurado *La leyenda del ladrón* (2012)[7]; la pieza teatral del cubano José Carlos Somoza *Miguel Will. El encuentro espiritual de dos genios: Miguel de Cervantes y William Shakespeare* (representada en Madrid, en el Anfiteatro Gabriela Mistral de la Casa de América, el 27 de mayo de 2016, bajo la dirección de Vladimir Cruz); o, desde el terreno de la novela gráfica y la ilustración, *Shakespeare & Cervantes* (2018), guion de Jorge Carrión, ilustraciones de Javier Olivares. En otro orden de cosas, también se relaciona a ambos escritores en la quinta entrega de la serie policiaca *Los Misterios de Channing*, protagonizada por el inspector Germán Cortés, *El misterio entre Cervantes y Shakespeare* (2018), de Margotte Channing[8].

2.1. Algunos datos sobre la novela

No estará de más llamar la atención sobre la ocasión de las dos publicaciones cervantinas de Nahum Montt: si en 2006 vio la luz su mencionada biografía *Miguel de Cervantes. Versado en desdichas*, aparecida a rezago del IV Centenario de la Segunda parte del *Quijote* celebrado en 2005, su novela *Hermanos de tinta* salió en 2015, esto es, en el Centenario de la Segunda parte. La narración, que alcanza las 221 páginas, se divide externamente en 20 capítulos, numerados en romanos, sin ningún tipo de epígrafe[9]. Se abre con un lema de Michel de Montaigne: «Gloria y reposo son dos cosas / Que no

[6] Ver Mora Plaza, 2016.

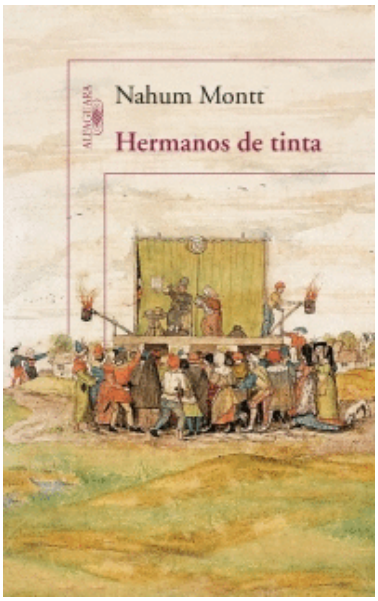
[7] Para la imagen de Cervantes y Shakespeare en esta novela ver Mata Induráin, 2024.

[8] Para la posible influencia del *Cardenio* cervantino en la perdida pieza homónima de Shakespeare-Fletcher ver especialmente Chartier, 2011; y desde el punto de vista de la ficción, la novela *Cardenio* (2016), de Carlos Gamerro. Sobre las coincidencias temáticas de los dos autores, ver Calero, 2016.

[9] Hasta donde se me alcanza, la novela no ha generado bibliografía académica, pero sí puede encontrarse en YouTube alguna presentación a cargo del autor (ver, por ejemplo, esta: https://www.youtube.com/watch?v=BoSKfMLI1g8&t=777s) o reseñas de lectores en blogs y foros literarios.

pueden cobijarse bajo el mismo techo». Esta es la sinopsis que se ofrece en la contracubierta:

> «¿Qué podía tener en común él, un aventurero español que había sido de todo en la vida: prófugo, soldado, cautivo, comisario y autor de comedias y novelas… qué podía tener en común él con un dramaturgo inglés llamado William Shakespeare?».
>
> Es el año de 1605, y España se prepara para firmar la ratificación del tratado de paz con Inglaterra, luego de casi veinte años de guerra. Más de 500 ingleses llegan a Valladolid con motivo de las celebraciones. Con este hecho histórico como telón de fondo, Nahum Montt narra el encuentro entre dos hermanos de tinta: Miguel de Cervantes y William Shakespeare.
>
> Cervantes pasa dificultades como comisario en Valladolid y Shakespeare llega con la delegación inglesa y su compañía de teatro. Uno y otro gozan de cierto reconocimiento, pero el encuentro no lo propiciará la fama sino el infortunio.
>
> Una novela en donde la realidad y la ficción tejen un rico entramado de intrigas, de aventuras y desencuentros entre estos dos personajes, que sumergen al lector en una atmósfera turbulenta recreada con talento.



Nahum Montt, *Hermanos de tinta*,
Bogotá, Alfaguara / Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

La nómina de los personajes que entran en la narración es muy amplia: Cervantes (apodado Yayo) y Shakespeare, más John Fletcher; Andrea, la Mayor, y Lola, la Bailarina, hermanas de Cervantes (al final Lola escapará con Shakespeare); el juez Cisneros (equiparado al cervantino juez de los divorcios) y el alguacil Villarroel; el librero Francisco de Robles; Gaspar de Ezpeleta; el marqués de Falquez[10]; Ana Villafranca, examante de Cervantes, casada con Falquez y amante de Villarroel; Loayza, mayordomo del marqués, y Carrizales; el hermano Mahudes, con sus perros Cipión y Berganza; el rufián Trampagos; Maniferro; Lagartija y Vademécum, dos jóvenes de buena familia que se han vuelto pícaros (como Rincón y Cortado en *Rinconete y Cortadillo*); Roque Guinart, etc. Este listado ya nos muestra que en la novela se mezclan personajes relacionados con la biografía real de Cervantes con otros que son fruto de su imaginación, protagonistas de varias de sus obras literarias (*El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *El rufián viudo*, *El rufián dichoso*, *Rinconete y Cortadillo* y el *Quijote*), aquí personajes de ficción en segundo grado, por así decir.

Aparte de esta mezcolanza de personajes reales y ficticios —usual, por otra parte, también en otras recreaciones novelescas cervantinas—, desde las primeras líneas vamos a encontrar una serie de elementos que producen una sensación de "extrañamiento" en el lector. En efecto, nada más comenzar a leer advertimos que no estamos ante una recreación "arqueológica", por así decir, de la vida de Cervantes, sino ante una de tipo fantasioso, muy imaginativa y original. Podemos empezar mencionando la presencia de rasgos lingüísticos que son anacrónicos geográfica y/o temporalmente, con el empleo de palabras y expresiones como *bar*, *malevos*, *mirate nomás*, *ya tú sabes*, *Mira nomás*...[11] Y lo mismo podría decirse en lo que se refiere a usos y costumbres, como la presencia por las calles de Valladolid de unos mendigos que visten unas extrañas túnicas azafranadas. La novela presenta además un tono fantasmal, una atmósfera onírica, traspa-

[10] Trasunto del histórico marqués de Falces (protector y compañero de juergas de Ezpeleta). Transcribo el apellido tal como figura en la novela, Falquez, sin tilde y acabado en *z*.

[11] Estas expresiones se mezclan con otras que dan "sabor de época" (como *murcios* 'ladrones, rateros', por ejemplo), pues son propias de la lengua clásica del XVII, y más concretamente del lenguaje de germanía.

sada por los sueños (de Cervantes y, de alguna manera también, de Shakespeare) y las visiones (de Mahudes).

Por otra parte, conforme avance nuestra lectura, vamos a encontrar una serie de motivos reiterados a modo de *ritornello*: el Baúl de los Duendes, que es donde Cervantes guarda sus útiles de escritura y sus trabajos literarios; el Padre de los Relatos, expresión de su abuelo que hace referencia a la inspiración; una bolsa con las iniciales WS (que corresponden, claro, a William Shakespeare); un anillo de oro con una inscripción latina que va cambiando de manos; una cuartilla, rasgada en dos mitades y manchada de sangre (de Ezpeleta), también con una cifra cuyo significado se explicará al final; el halcón maltés, expresión que remite en la novela a una misión de Cervantes en el pasado, al servicio de Falquez; la calle de los Prodigios, con su tablado para las representaciones teatrales; los Vistosos, una banda de falsos tullidos y ciegos fingidos; *La boca de todas las verdades* (que conecta con los episodios del mono adivino de Pasamonte y con la cabeza de Antonio Moreno en Barcelona, en el *Quijote*), el Salón de la Humildad (una colección de bagatelas y objetos macabros del marqués de Falquez), la Caravana de los Prodigios (los hombres de Falquez le habían encargado a Cervantes que se ocupase de la seguridad de una caravana que debía llegar a Valladolid), etc., a lo que debemos sumar los valores simbólicos que alcanzan ciertos elementos reiterados en las páginas de la novela como los nardos (que representan la vida) y las cigüeñas (que remiten, por el contrario, a la muerte).

2.2. El retrato de Cervantes

La primera descripción del escritor la tenemos cuando entra un hombre —todavía anónimo, pero fácilmente identificable para el lector por las alusiones a su manquedad, a su «mano seca»— a la sala vallisoletana donde el juez Cisneros imparte justicia:

> El demandante Reinosa calló un instante y también giró la cabeza en dirección al hombre que acababa de entrar. Cisneros esperaba verlo llegar acongojado, con el aire marchito que dan las heridas de guerra y varios años de cautiverio. Imaginaba que entraría allí con los hombros caídos, arrastrando los pies como lo hacían tantos autores que acudían a los corrales donde representaban sus obras de teatro. En cambio, lo vio andar con aquellos movimientos ágiles y le pareció que su amigo había

> aprendido a llevar los cabellos y las barbas grises con el mismo aire digno y despreocupado de quien se marcha muy temprano de casa en busca de aventuras. «Mi compadre», se dijo, «está condenado a ser joven por siempre». Y lo imaginó por toda la eternidad llevando ese aire dionisiaco, con la eterna marca de la juventud en cada uno de sus gestos. Reparó en sus manos. Era inevitable no hacerlo: grandes y toscas. La mano seca, detenida en un gesto imposible de espanto, y la otra rebosante de vida le recordaron las manos de un rufián y no las de un escritor. Tal vez si alguien pusiera la yema de los dedos sobre las venas abultadas de la mano seca, sentiría el fluir de la sangre y descubriría asombrado que aquella mano estaba viva. También se fijó en la camisa de algodón, descolorida y deshilachada; en el pantalón que se veía sucio y gastado en las rodilleras. Un rufián vestiría mejor. Pero lo que más le impresionaba eran los ojos: grandes y profundos, le daban un aire de dureza casi animal. La dureza de quienes viven por instinto. Suspiró. Le hizo señas al demandante Reinosa para que continuara su relato (pp. 13-14).

Por otra parte, algo más avanzada la narración, tenemos a Cervantes visto por su esposa Catalina (en el propio sueño de Miguel):

> Aunque [en el sueño Cervantes] no podía ver su rostro, sospechó que era una extraña mezcla entre Ana Villafranca, la mujer con quien tuvo a Isabel, su hija, y Catalina, su esposa, que lo abandonó. «Pensé que me casaba con un hombre común y corriente, señor juez. A los pocos días descubrí que me había casado con un hombre fantasioso. Un inútil que no sabe cuál es su mano derecha, ni busca los medios ni las formas para sustentar su casa y su familia». […] «Se pasa las mañanas en las puertas de las iglesias, reunido con pícaros y rufianes, escuchando murmuraciones y chismes. En las tardes se va a los garitos y allí permanece el resto del día. En las noches regresa y come si hay de comer, luego se sienta y se pone a escribir hasta bien tarde. Y si le pregunto qué está escribiendo, él me responde, ufanándose: un libro que me regaló el emperador de la China para usarlo en la enseñanza de la lengua castellana en aquellas lejanas tierras[12]. Y yo sé que está escribiendo un soneto malo en memoria de algún amigo muerto». […] «Ayúdeme, señor juez. Soy una mujer desgraciada,

[12] Claro eco de la dedicatoria al conde de Lemos en la Segunda parte del *Quijote*: «… y el que más ha mostrado desearle [se refiere a recibir la novela] ha sido el grande Emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio».

> me casé con un poeta». […] «Manirroto, rostrituerto, enojoso, celoso, pensativo, dormilón, perezoso, pendenciero, gruñidor… ¡Este hombre, señor juez, es capaz de acabar con las vidas de doscientas esposas!» (pp. 56-57).

Y por eso Catalina —en este sueño de su esposo— acude ante el juez de los divorcios…

En otro momento de la novela Cervantes recuerda las mujeres de Cartagena de Indias. En esta ficción de Montt, quien ha pasado a las Indias es Carrizales —el protagonista de la novela ejemplar *El celoso extremeño*—, pero el recuerdo de las mujeres cartageneras es del escritor:

> Cervantes recordó las mujeres de Cartagena de Indias. Eran muy altas y hermosas y apenas se cubrían de la cintura para abajo. Ah, tiempos aquellos, cómo añoraba el calor del trópico y el candor de sus mujeres. Y las volvió a ver, caminando por las calles, con una falda abierta por delante, de manera que al menor movimiento se las podía ver enteras. Vestían así para despertar los apetitos de los hombres y apartarlos del uso que mantenían con los otros varones, tan frecuente en aquellas tierras. Cuando regresó de sus recuerdos de Cartagena de Indias ya Cisneros estaba desvariando (p. 20).

La lectura de este pasaje nos hace dudar: si es un recuerdo suyo real, ¿entonces el Cervantes de Montt estuvo en Cartagena de Indias, o bien se trata de un recuerdo suyo de los recuerdos de Carrizales?[13]

La novela nos presenta a Cervantes en el entorno del corral de los Prodigios, situado en el Rastro del Carnero (donde, en efecto, se ubicaba la casa vallisoletana del escritor). Abandonado por su esposa, fracasado, desengañado, Miguel es el «más importante autor del Corral de los Prodigios» (p. 36). Ocurre que la cofradía de rufianes de Valladolid tiene su asiento en la calle de los Prodigios, y los actores

[13] Recordemos que en 1590 Cervantes aspiraba al puesto de contador de galeras en Cartagena, en el Nuevo Reino de Granada, pero recibió la conocida escueta respuesta negativa del Consejo de Indias: «Busque por acá en qué se le haga merced». A partir de este dato biográfico, el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama escribió el cuento «En un lugar de las Indias», incluido en el volumen *La procesión de los ardientes* (1973), que fabula el paso de Cervantes a Cartagena, donde se consume ahogado en el alcohol y la sensualidad. Para la presencia de Cervantes en Colombia remito a Reyes Posada, 1997.

que llevan a las tablas los espectáculos teatrales son los propios rufianes; y dado que a Cervantes los *autores* de comedias no le compran sus obras, se ve obligado a representarlas ahí. Trampagos —el protagonista del entremés *El rufián viudo*—, que es el jefe de la cofradía, le paga un salario al fracasado dramaturgo.

La novela de Montt evoca cómo fue la génesis y la redacción del *Quijote*:

> Sacó del Baúl de los Duendes la pluma, el frasco de tinta y una carpeta cuarteada que estaba tan vieja, que parecía deshacerse con solo pasarle los dedos. Sacudió la cabeza. Aunque había perdido la magia, cada noche volvía a intentarlo. Tal vez el Padre de los Relatos, como llamaba su abuelo a esa fuerza misteriosa de asomarse a otros mundos, regresaría alguna de esas noches y quería que lo encontrara escribiendo. La última vez que sintió su magia fue en la cárcel de Sevilla; allí escribió gran parte de *Don Quijote de la Mancha*, lo escribió de una manera frenética, sin darse cuenta. Los personajes se presentaban con sus nombres, sus problemas, sus sueños, sus vidas.
>
> Él se limitaba a escucharlos, a relatar sus aventuras y ocurrencias. Solo era cuestión de acompañarlos y de dejarse sorprender con sus formas de actuar y de pensar. Podía sentir cómo se acercaban, sin que nadie lo notara, ante la hoguera o en medio de una reunión en la cárcel. O, acostado en la cama, mirando el techo con los ojos entrecerrados, sentía la presencia de ellos, aguardando con paciencia a que los escribiera. No había que tener demasiada imaginación sino buen oído. Estar atento para escucharlos. A eso llamaba asomarse a otros mundos. Pero el Padre de los Relatos lo había abandonado y él se había convertido en un cazador solitario de palabras. Se sentó sobre el colchón de paja de la cama hecha de cajones viejos y miró su mano izquierda, la seca, la inservible; sus dedos petrificados en aquel gesto eterno de horror. Se inclinó sobre la tabla y percibió la nerviosa intimidad que latía en los huesos frágiles de sus dedos. Escribía para engañar la tristeza (pp. 44-45).

Como podemos apreciar, Montt echa mano aquí de la tradición según la cual Cervantes habría escrito su inmortal novela, en su totalidad o en parte, durante su estancia en la famosa Cárcel Real de Sevilla en 1597[14]. Y sigue explicando el narrador cómo ahora com-

[14] Tomando en sentido literal lo que escribe Cervantes en el prólogo de la Primera parte: «¿Qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel,

pone obras vulgares para *La boca de todas las verdades*, retratándolo como un escritor que ha perdido la fe que anteriormente tenía en el valor de sus trabajos:

> Le avergonzaba haberse convertido en un filósofo, un escritor de chistes flojos. Puso los codos sobre la tabla y se colgó la pluma barata de gallineta detrás de la oreja. Antes tenía fe en lo que escribía. Creía a ciegas que sus obras valían la pena, valían el esfuerzo de cada noche. Pero ahora, hasta su cuerpo se resistía al acto mismo de escribir: le dolía cada vez más la espalda y se fatigaba demasiado rápido (pp. 45-46).

A su vez, el recién publicado *Quijote* permanece olvidado y cubierto de polvo en los estantes de la librería de Robles (aquí el narrador evoca también su génesis en la prisión sevillana):

> Por simple agüero buscó la obra en el primer piso entre la maraña de libros amontonados en los estantes y la encontró cubierta de polvo, bajo las escaleras que conducían a la Jaula [el garito subterráneo en el local de Robles]. Robles la había editado el año anterior para cobrarse sus deudas de juego y le había pagado solo una parte de lo acordado. La había escrito en la cárcel de Sevilla, entre los asesinos más temibles y peligrosos de Europa. La cárcel era un pozo sin fondo, un pozo en el que se hundía lo peor del mundo, donde solo los muertos escapaban de la precariedad y la miseria. La conciencia de estar en lo más profundo de ese pozo era lo primero en perderse. Pero una guitarra desafinada, con las cuerdas rotas, era suficiente para dar inicio a la más emotiva de las celebraciones y sorprenderse al encontrar allí motivos para continuar viviendo. Eso había sido aquel libro: un motivo de celebración en medio de tanta muerte. La última vez que habló con Robles, el editor negó con la cabeza, le puso la mano sobre el hombro y le cambió de tema, dándole a entender que publicar ese libro que llamaban en las calles *Don Quijote* había sido un terrible error.
>
> Sin embargo, Cervantes guardaba un profundo amor por la forma como lo había escrito. Tenía claro que el destino de los libros era impredecible: que muchos de ellos, cargados de elogios y aplausos, terminarían tirados en la basura sin dejar rastro siquiera en los hijos de sus autores; así como otros, menospreciados y desapercibidos, surgían tiempo después y gozaban del favor de nuevos lectores. Un libro, pensó, era como el mensaje en una botella lanzada al mar: la botella podía estrellarse contra el

---

donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?».

> primer arrecife y sucumbir olvidada en lo profundo del océano; o tal vez, nunca se sabe, podía llegar, después de un largo y secreto viaje, hasta la más recóndita de las playas desiertas, donde alguien la encontraría y leería su contenido como quien lee una revelación que cambiará para siempre su vida. Pasó el dedo por la portada y contempló el rastro que dejaba en medio del polvo. Lo dejó allí, en aquel estante de libros olvidados y bajo los escalones que conducían al garito de los entresuelos (pp. 32-33).

Por último, otro aspecto que pone de relieve la novela de Montt es el gran talento de Cervantes para hacer reír a las gentes con sus obras de teatro, modestamente representadas por los rufianes vallisoletanos —como ya indiqué— en el corral de la calle de los Prodigios:

> A los espectadores les molestaba ver representadas las desventuras que padecían todos los días. ¿Quién no ha sufrido en esta vida? A él mismo le habían pasado muchas desgracias que no le desearía a nadie: su mano seca, los golpes que cada vez le dolían y se demoraban más en sus costillas. En fin, pero sabía que aquello era nada comparado con lo que padecían los demás. Como cualquiera, hubiera querido una vida más afortunada. A cambio, Dios le había dado un enorme talento para ir por el mundo haciendo reír a la gente, así que lo tomó y se dedicó a eso. Jamás había tenido miedo de parecer tonto, ni un hombre amargado o ingenuo o vulgar o caballero andante. Al lado de las buenas compañías podía ser de lo mejor; al lado de las malas compañías podía ser insoportable (p. 190).

2.3. El retrato de Shakespeare

Si la novela nos presenta a Cervantes como un náufrago vital, de forma parecida Shakespeare va a quedar asimilado a un fantasma, un hombre dominado por la devastación y la tristeza, sobre todo por la muerte de su hijo Hammet (tiene remordimientos por el hecho de no haber estado presente cuando ocurrió ese fallecimiento).

En Valladolid Shakespeare representa *Hamlet*, donde él hace el papel de Rey Fantasma (esto es, el asesinado rey de Dinamarca, padre del protagonista). Esto es lo que sucede cuando el inglés se quita la barba postiza y se desmaquilla al acabar una función:

> Su rostro emergió en el espejo pequeño y redondo. Se miró por un instante: desencajado y pálido. El pequeño pendiente de aro en la oreja izquierda y la barba de varios días sin despuntar le daban un aire aún más

> triste, devastado por el cansancio. Miró por última vez aquella tristeza densa ante el espejo y le pareció tan difícil de llevar como la máscara de Rey Fantasma (p. 116).

Shakespeare es, en efecto, un fantasma inglés que vaga noctámbulo por la ciudad de Valladolid. La narración resume su vida en el teatro, donde ha hecho de todo:

> Antes de terminar la obra salió del corral y se alejó por las calles de Valladolid con la extraña sensación de estar dentro de un sueño, uno de esos extraños sueños que tanto lo atormentaban. Caminó por las calles abarrotadas de gente. La oscuridad, densa y húmeda, estaba cargada de aquel calor sofocante. Olvidó lo fácil que era adentrarse en territorios peligrosos. Esa noche, cuando salió a caminar, sin esperar siquiera a que terminara la función, sin que nadie supiera al menos para dónde iba, cruzó una línea invisible, delgada y frágil. Se perdió por el laberinto de callejones, como si en el escenario solo hubiera cambiado el vestuario y el decorado, y la obra hubiera continuado su progresión: un fantasma inglés perdido en la noche de Valladolid (p. 117).

Cervantes y Shakespeare van a coincidir en la cárcel de Valladolid, uno encerrado por el asunto Ezpeleta, el otro por su enfrentamiento con el alguacil Villarroel. El inglés atiende a Cervantes, que ha sido torturado. Ambos hablan en inglés (y se explica que el español aprendió el idioma con unos piratas ingleses durante su cautiverio en Argel).

La novela, ya lo he dicho, plasma también la relación de Cervantes con el mundo de la farándula. Pero a él no le gusta el tipo de teatro que hacen los ingleses, pues lo considera inverosímil e inmoral[15]. Así dice el narrador:

> A Cervantes le parecían obras densas, nada creíbles. Solemnes y forzadas. Hubo un tiempo en que el teatro era su paraíso, como las cartas, como la escritura, eran los únicos momentos de felicidad en su vida. Pero había perdido el amor, la chispa y ya ni siquiera las cartas lo entusiasmaban. Menos escribir o asistir al teatro (p. 134).

En el diálogo que se establece entre ambos dramaturgos, Cervantes expresa:

[15] Si bien le ha gustado *Hamlet*; ver pp. 134-135.

—Me gusta el teatro. Me gusta caminar por las plazoletas y entrar a los corrales y olvidarme de quién soy mientras veo las obras (p. 135).

Mientras que Shakespeare confiesa su profunda crisis existencial y artística con estas palabras:

—Hemos convertido el teatro en un espectáculo de bufones. Nos burlamos de los cuernos, los idiotas y los locos. Yo mismo me dedico al oficio de las burlas. Y tal vez he olvidado que el teatro, el verdadero, el gran teatro, debe transformar las heridas y convertirlas en perlas preciosas, en risas dulces, lejos de los bufones y de los hechos macabros (pp. 135-136).

El inglés le pregunta al español si él ha actuado en alguna ocasión, a lo que responde que sí:

—Soy el peor de los actores que usted pueda ver jamás. En serio: soy un actor lamentable, afectado o falsamente natural, recitativo, acojonado… el público me espanta. No he corrido nunca. Excepto cuando siendo niño alguien me perseguía para romperme la cabeza. Y excepto cuando tuve que actuar en una obra… tuvieron que arrastrarme hasta el escenario. Jamás lo volvería a hacer.

—Somos una caja vacía que se llena de personajes (p. 136).

2.4. Cervantes y Shakespeare (y don Quijote y Hamlet), hermanos de tinta

En el capítulo XVIII asistimos a un nuevo importante diálogo entre Shakespeare y Cervantes; mientras los dos colegas y amigos beben ron, siguen hablando del teatro, de la vida, de sus diversas experiencias… En un determinado momento dice Shakespeare: «Siempre supe que tenía un hermano de tinta. Lo que nunca imaginé es que fuera español» (p. 188); y poco más adelante insiste en la misma idea: «… desde niño había imaginado a un hermano de tinta» (p. 188). Al escuchar estas palabras, Cervantes se siente conmovido. Para el inglés, su colega español es un buen hombre, algo que él niega:

—Alguna vez tuve una buena reputación y también la perdí. Ya no me queda nada que merezca la pena llamarse reputación. […] La gente cree que soy un viejo gruñón que escribe cosas divertidas para hacerlos

> reír. Si me cuelga sobre la cabeza la corona de buen hombre ya nadie pagará una moneda por mis obras. […] Si quiere saber algo de mí, se lo diré: Soy estúpido y agradecido como un perro. Respeto la mano que me da de comer. Desde muy joven la vida me calentó con sus puños y me alimenté de lo bueno y lo malo que hay en las calles. Nunca me he puesto a pensar si me espera el desastre o la felicidad, Me han golpeado tanto que ya le perdí el miedo a los golpes. Pero también me han acariciado y me han amado. Eso lo agradezco. —Había recibido más de una paliza, pero había tenido siempre la fortaleza de levantarse, sacudirse el polvo de encima y continuar su camino—. ¿Sabe gracias a qué? Gracias a que he sido capaz de hacer reír a los demás (pp. 189-190)[16].

Otro detalle igualmente interesante lo tenemos en el sueño de Cervantes, en el cual se equiparan Hamlet y don Quijote, personajes que también son hermanos de tinta, igual que sus creadores:

> Soñó con la luna. Flotaba en el firmamento como una sonrisa amarilla. Sabía que estaba en el patio de los mosqueteros de un teatro, entre malevos que escupían un aliento cargado de obscenidades y alcohol. Además hablaban en inglés y ese hecho le parecía tan natural como la misma luna que lo bañaba todo de un amarillo de fantasía. De repente dejaron de hablar y el silencio fue llenado por las voces que provenían del escenario.
>
> —Nacimos en un frasco de tinta y moriremos en la oscuridad y el silencio de los libros. Solo existimos cuando alguien nos lee, pero cuando ese lector se cansa y cierra el libro, dejamos de existir. Es nuestro destino. […] Pero esta noche, caballero andante, amigo mío, hemos escapado del frasco de tinta y de los libros que nos condenaban a la oscuridad y estamos aquí, experimentando esa cosa misteriosa que llaman ser hermanos de tinta (p. 191).

Quien habla es Hamlet. Luego se describe a un segundo actor que interviene en esta onírica escena, el cual lleva una armadura plateada y una lanza, con actitud serena. Se trata, obvio es decirlo, de don Quijote:

> —Querido Hamlet, no te hagas muchas ilusiones. Solo somos sobrevivientes de la imaginación. —La voz endurecida por el frío del invierno se escuchó en todo el teatro, como si viniera de otro mundo—. Somos

[16] Veamos cómo se reitera aquí la idea de la capacidad de Cervantes para hacer reír a los demás, que ya quedó apuntada antes.

> dos personajes imaginarios que llevamos vidas imaginarias, en casas imaginarias, rodeadas de calles imaginarias, a la orilla de ciudades imaginarias (p. 192).

Estas palabras de don Quijote las podríamos aplicar igualmente a la novela que estamos leyendo, en la que Cervantes y Shakespeare son personajes imaginarios, en una ficción imaginaria, rodeados de otros personajes también imaginarios, en una Valladolid imaginaria…

Por último, otro aspecto importante que pone de relieve la novela es el valor de la amistad:

> En fin, ¿qué importaba una vida desgraciada, padecer y sufrir tantas desventuras si al final se ganaba al menos un amigo? El milagro de la amistad trascendía la vida misma y lo hacía olvidar, al menos por un instante, que todos teníamos que morir (p. 230).

Al final, Shakespeare le aclara a Cervantes la cifra que ha ido apareciendo en varios pasajes de la novela, escrita en un papel rasgado en dos mitades: EPDEEORLTS + LARDLSEAO = EL PADRE DE LOS RELATOS. Así, el gran regalo que el escritor inglés le hace al español es recordarle, en su despedida, que su destino es contar historias. Siempre le quedará, pues, la tinta… Y la novela se cierra con Cervantes acudiendo al Baúl de los Duendes, donde conserva un paquete envuelto en papel, una carpeta que ha sido de su colega inglés, compañero también de infortunios vitales:

> Palpó la carpeta de tapas de cuero con las iniciales WS, bordadas en oro. Abrió el frasco de tinta y su aroma dulce y almendrado llenó la pequeña habitación. Levantó la pluma con punta de plata. «La misma tinta», se dijo, «la misma pluma, las mismas hojas». La llama de la vela tembló cuando la punta de la pluma entró en aquel ojo oscuro e intenso de tinta. Toda su vida cabía allí (p. 221).

Tales son las palabras finales de la novela.

3. Breve conclusión

La novela de Nahum Montt constituye una recreación muy curiosa e interesante, ciertamente no "arqueológica", sino plenamente imaginativa, de la vida de Cervantes en Valladolid en torno al año 1605… Como hemos podido apreciar, la trama se desarrolla en una

atmósfera onírica y en su construcción se da una mezcla de datos históricos (cautivo en Argel, preso después en la cárcel en Sevilla —escribe allí buena parte del *Quijote*—, su esposa Catalina y su amante Ana, la presencia de los ingleses en Valladolid, etc.) con otros datos totalmente inventados y fantasiosos, detalles que se hallan cercanos —pudiéramos decir— al realismo mágico. Recordemos que estamos en el terreno de la ficción, que tiene sus propias reglas, donde todo es posible, donde importa la verdad literaria, y no la verdad histórica realmente documentada. En otro orden de cosas, el relato de Montt —que ha sido calificado de *thriller* histórico— contiene elementos de novela detectivesca (todo lo relacionado con la muerte de Ezpeleta y las averiguaciones posteriores, pero también las conspiraciones políticas en el contexto de las relaciones hispano-inglesas y las maquinaciones del marqués de Falquez, etc.). Dicho de otra forma, la novela mezcla elementos de novela histórica y novela negra/policial, y a ello hay que sumar la profunda intertextualidad, sobre todo con las obras de Cervantes (en menor medida con las de Shakespeare).

En el plano social, la novela nos retrata una España en decadencia, plagada de tahúres, putas y mendigos. Con relación a sus dos protagonistas centrales, queda bien retratado el carácter desengañado —a estas alturas de su vida— de un Miguel de Cervantes que ha conocido derrotas, ha padecido sufrimientos y ha mantenido una conflictiva relación con el poder. Y lo mismo sucede con su «hermano de tinta», William Shakespeare, también dominado por los remordimientos (especialmente por la muerte, en su ausencia, de su hijo Hammet). Como se ha señalado, Montt humaniza a los dos genios de la literatura universal bajándolos del pedestal de los mitos y retratándolos como seres humanos de carne y hueso, vulnerables y golpeados por la vida.

Queda por decir que la lectura de la novela de Montt es compleja: me refiero a que está formada por muchos elementos narrativos que debemos ir ordenando y encajando, y hacerlo puede resultar difícil para un lector que no disponga de ciertos conocimientos previos relativos a la biografía —y la obra— de Cervantes, y en particular al asunto Ezpeleta. Eso sí, cuando en este sofisticado entramado literario las piezas del puzle van encajando, el placer que obtiene el lector —cómplice del autor a la hora de completar los sentidos de su narración— es, sin duda, muy satisfactorio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, María Victoria, «El relato de una bala que después fue olvido... y finalmente novela: aproximaciones a *El eskimal y la mariposa* de Nahum Montt», en Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (eds.), *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Laertes, 2011, pp. 159-170.

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Cervantes en Valladolid*, Valladolid, Casa de Cervantes, 1918.

ARDILA J., Clemencia, «Metaficción y crimen en tres novelas colombianas», *Co-herencia. Revista de humanidades*, vol. 9, núm. 17, julio-diciembre de 2012, pp. 115-130.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Reus, 1948-1958, 6 tomos.

BURGESS, Anthony, «A Meeting in Valladolid», en *The Devil's Mode*, Londres, Hutchinson, 1989, pp. 3-21.

CABRA HERNÁNDEZ, Jhon Erick, «*El Eskimal y la Mariposa* (2005), de Nahum Montt y el relato de una bala que después fue novela: una lectura de la Historia a contrapelo», *Estudios artísticos*, vol. 12, núm. 20, 2026, pp. 18-30.

CALERO, Francisco, *Cervantes y Shakespeare*, Madrid, Dykinson, 2016.

CANAVAGGIO, Jean, «Aproximación al Proceso Ezpeleta», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997a, pp. 25-45.

CANAVAGGIO, Jean, «Cervantes en su vivir: aproximación al proceso Ezpeleta», *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 33, 1997b, pp. 113-128.

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Espasa Calpe, 1997c.

CARRIÓN, Jorge, *Shakespeare & Cervantes*, ilustrado por Javier Olivares, Madrid, Nørdicalibros, 2018.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.

Cervantes en Valladolid [proceso de Ezpeleta, 1605], ed. de Amalia Prieto Cantero, Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, Valladolid, Grupo Pinciano, con la colaboración de Caja España, 1992.

CHANNING, Margotte, *El misterio entre Cervantes y Shakespeare*, versión Kindle, 2018.

CHARTIER, Roger, *Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011. Versión española: *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, trad. de Silvia Nora Labado, Barcelona, Gedisa, 2012.

El proceso Ezpeleta, ed. de Carlos Martín Aires, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006.

ESLAVA GALÁN, Juan, *El comedido hidalgo*, Barcelona, Planeta, 1994.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Cervantes visto por un historiador*, Madrid, Espasa, 2005.

FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor D., «Haciendo memoria a punta de detectivesca: riesgos implícitos de *El Eskimal y la Mariposa*», *Estudios de Literatura Colombiana*, 20, enero-junio de 2007, pp. 15-36.

GAMERRO, Carlos, *Cardenio*, Madrid, Edhasa, 2016.

GODOY BARBOSA, Óscar, «*El eskimal y la mariposa*, de Nahum Montt», *Hojas Universitarias* (Universidad Central, Bogotá), 58, 2006, pp. 187-189.

GÓMEZ-JURADO, Juan, *La leyenda del ladrón*, Barcelona, Planeta, 2012.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro, «En un lugar de las Indias», en *Cuentos completos*, Barcelona, Alfaguara, 1996, pp. 98-103.

GRACIA, Jordi, *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*, Madrid, Taurus, 2016.

GREGOR, Keith, «Collaborative Encounters? Two Recent Spanish Takes on the Shakespeare-Cervantes Relationship», *Palgrave Commun*, 2, article number 16033, 2016, s. p. https://doi.org/10.1057/palcomms.2016.33

JASTRZĘBSKA, Adriana Sara, «Federaciones del crimen: intrahistoria y novela negra en Nahum Montt», en Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (eds.), *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, pp. 215-221.

LIRA, Emma, *El cautivo*, Barcelona, Espasa (Grupo Planeta), 2025.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*, Madrid, Edaf, 2019.

LUIS-MARTÍNEZ, Zenón, «Encuentros improbables. Cervantes y Shakespeare entre Borges y Burgess», *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 6, 2016, pp. 11-37.

Miguel y William, película dirigida por Inés París, Zebra Producciones, 2017.

MANRIQUE, Jaime, *El callejón de Cervantes*, Bogotá Alfaguara, 2011.

MATA INDURÁIN, Carlos, «Cervantes (y Shakespeare) en *La leyenda del ladrón* (2012), de Juan Gómez-Jurado», en Emmanuel Marigno y Carlos Mata Induráin (eds.), *La recepción de Cervantes: huellas, recreaciones y reescrituras (siglos XVII-XXI) / La réception de Cervantes: traces, recréations et réécritures (XVII^e^- XXI^e^ siècles)*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2024, pp. 203-223.

MONTT, Nahum, *El Eskimal y la Mariposa*, Bogotá, Alfaguara, 2005.

MONTT, Nahum, *Hermanos de tinta*, Bogotá, Alfaguara / Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

MONTT, Nahum, *Historia de un legado*, Bogotá, Ministerio de Transporte de Colombia / Instituto Nacional de Vías (Invías), 2019.

MONTT, Nahum, *Lara*, Bogotá, Alfaguara, 2008.

MONTT, Nahum, *Midnight dreams*, Bogotá, El Astillero Editorial, 1998.

MONTT, Nahum, *Miguel de Cervantes. Versado en desdichas*, Bogotá, Editorial Panamericana, 2006.

MORA PLAZA, Antonio, «Shakespeare y Cervantes: un encuentro imaginado que pudo ser», *nuevatribuna.es*, 21 de febrero de 2016, s. p. https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/shakespeare-y-cervantes-encuentro-imaginado-pudo-ser/20160221172628125636.html

MORENO BUENO, Erika Zulay, «La literatura policiaca: una mirada de la ciudad desde *El Eskimal y la Mariposa*, de Nahum Montt», *Rastros Rostros*, vol. 14, núm. 27, 2012, pp. 9-13.

MUÑOZ MACHADO, Santiago, *Cervantes*, Barcelona, Crítica, 2022.

OMEÑACA HERNÁNDEZ, María Reyes, «Nuevas averiguaciones en torno a Gaspar de Ezpeleta», *CETAMS. Boletín informativo del Centro de Estudios de la Tierra de Ágreda y el Moncayo soriano*, 8, 2017, pp. 20-27.

ORTEGA-MOREJÓN, José María de, *La muerte de Ezpeleta, proceso relacionado con Cervantes. Narración casi histórica con algunos documentos inéditos*, Madrid / Valencia, Editorial Feda, 1933.

PEDRUELO MARTÍN, Eduardo, «Cervantes en Valladolid. Los orígenes archivísticos del proceso Ezpeleta», *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 57, 2005, pp. 39-44.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1899-1902, 2 tomos.

REYES POSADA, Carlos José, «Presencia de Cervantes en Colombia», en Hernando Cabarcas Antequera, *El conjuro de los libros. La biblioteca de Cervantes en la Biblioteca Nacional de Colombia*, Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, 1997. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/conjuro_libros/presencia.htm

RUIZ MANTILLA, Jesús, *El encuentro (Y si Cervantes y Shakespeare se hubieran conocido)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2020.

SANTOS LÓPEZ, Danilo, «Una década de novela policial bogotana: una aproximación desde el concepto de la anomia», *Revista de Humanidades*, 31, 2015, pp. 129-160.

SOMOZA, José Carlos, *Miguel Will. El encuentro espiritual de dos genios: Miguel de Cervantes y William Shakespeare, pieza teatral dirigida por* Vladimir Cruz, Madrid, Casa de América, 27 de mayo de 2016.

VÁZQUEZ, Álber, *Cervantes en Argel*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2025.

VV. AA., *Esto que hemos heredado*, Bogotá, Ocensa (Oleoducto Central S. A.), 2016.

SOBRE ALGUNOS PORTUGUESES COMPAÑEROS DE CAUTIVERIO DE CERVANTES EN ARGEL: MANUEL GONÇALVES, PANTALEÃO Y FRAY ANTÓNIO GONÇALVES DE TORRES

Aurelio Vargas Díaz-Toledo
Universidad Complutense de Madrid / ITEM

A lo largo de las siguientes páginas nos disponemos a ofrecer un conjunto de informaciones en torno a algunos portugueses que compartieron con Miguel de Cervantes la falta de libertad en los baños de Argel en algún momento entre 1575 y 1580[1]. Entre ellos, vamos a centrarnos ahora únicamente en tres hombres cuyas biografías pueden ayudar a reconstruir mejor algunos momentos menos conocidos de la vida del escritor complutense.

El primer portugués que nos gustaría mencionar aquí es Manuel González o Manoel Gonçalvez, porque puede aparecer en la documentación bien a la española, bien a la portuguesa. Se trata de uno de los tres testigos que presentó el excautivo Diogo Rodrigues —o Diego Rodríguez— con el objeto de que diera fe de sus servicios ante don Juan Sotelo, alcalde ordinario de Toledo, y el corregidor don Alonso de Cárcamo[2]. En dicho documento Manuel afirma tener 49 años y ser natural de Beges, probablemente Beja, por mera aproximación fonética. Estuvo cautivo alrededor de tres lustros bajo las órdenes de Hazán Bajá, hacía 16 o 17 años que había conocido a Diego Rodríguez, con quien compartió cautiverio y amo en Trípoli, Berbería y Constantinopla. En estos lugares pudo contemplar con sus

[1] Para ampliar más información sobre el círculo portugués de Cervantes, véase nuestro reciente libro: Vargas Díaz-Toledo, 2024. Todos los nombres de los portugueses se escriben según la ortografía portuguesa (así, por ejemplo, António en lugar de Antonio).

[2] Hace poco publicamos el texto completo en Vargas Díaz-Toledo, 2025.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 129-151. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

propios ojos la manera en que su compañero estaba encadenado a causa del oficio que tenía, pues era platero de Hazán Bajá y tenía acceso permanente al oro y a la plata de su amo. Además, asegura que todos los cautivos cristianos le llamaban «padre» debido al bien que les solía hacer, lo que pone de manifiesto su extraordinaria labor humanitaria durante su cautiverio en tierras musulmanas.

Su testimonio, dado «en hábito que pareció estar de cautivo», resulta uno de los más importantes de cuantos se aportan, porque es el único que dice haber presenciado el trato que hizo Diego con otros seis caballeros españoles de la orden de Malta con el objeto de escapar de la prisión de Argel, entre los que se hallaba un personaje con el apellido «Cervantes», que solo puede ser Miguel, ya que no hay documentado ningún otro hombre con este apellido en este mismo período, al menos hasta ahora. Ignoramos el grado de afinidad existente entre Manuel González y este último, pero lo que resulta evidente es que ambos se conocían.

Manuel también fue testigo de la compra de la galera para intentar escapar, comprada con el dinero de Diogo Rodrigues a un renegado veneciano, y tanto uno como otro fueron castigados por las autoridades al descubrirse su plan: el segundo a la horca, mientras que el primero recibió cuatrocientos palos que casi acabaron con su vida de no ser porque, además de experto platero, también era un gran médico. De cualquier modo, no conviene olvidar que a su amo no le interesaba su muerte, dada la gran necesidad que tenía de él por lo bien que manejaba el arte de la platería. De hecho, lo tenían en tanta estima que, de acuerdo con Manuel, no quería nada de dinero a cambio de su rescate.

Aparte de estos datos, Manuel González constata todas las informaciones dadas por su compañero de cautiverio, de tal manera que afirma haber estado presente en algunas de las que se habla en dicho documento. Así, por ejemplo, certifica, por un lado, la toma de una galera que se dirigía a Bona, en agosto de 1578, y por el otro, la toma de otras dos galeras, en abril de 1590, en el puerto de Galinci, ambas por cautivos cristianos y con la inestimable ayuda de Diogo, quien, en el primer caso, participó con la entrega de dinero y armas, mientras que, en el segundo, confeccionó unos pernos que «iban templados y limados de manera que con un pequeño golpe se que-

brarían»[3]. Asimismo, aunque no participó porque se hallaba fuera de la ciudad en ese momento, tuvo la oportunidad de contemplar con sus propios ojos, en 1585, la rebelión fallida de los esclavos en Trípoli con el auxilio de Diogo, que, entre otras cosas, facilitó la sustracción de armas de la armería de Hazán Bajá. Por último, corrobora que, en 1591, el capitán lusitano Roque de Brito fue conducido ante el Gran Turco y asesinado por negarse a informar sobre la fortificación de Melinde. Al parecer, dicha negativa le había sido recomendada por Diogo Rodrigues.

Al margen de este documento notarial, que no firmó, ignoramos casi todo sobre la biografía de Manuel González, incluido el hecho de que hiciera la declaración vestido aún con el hábito de cautivo.

Otro portugués que nos gustaría traer aquí a colación corresponde a un tal Pantaleón, que aparece mencionado también en la *Información* de Diogo Rodrigues como un esclavo cristiano al que escogen como cabecilla para tratar de escapar en una fragata. Al parecer, el plan se maquinó durante el mes de septiembre de 1578 y, según se afirma, Pantaleón sustituyó a un tal Baroja al que habían matado a palos tras haber sido delatado por otro prisionero cristiano. Al no haber confesado este último nada sobre estos planes, Pantaleón pasó a liderar la huida ocho días más tarde, llevándose consigo a un total de 32 cautivos, y quedando fuera, a pesar de haber contribuido con mucho dinero, Diogo Rodrigues, puesto que se hallaba fuertemente encadenado.

Sabemos que era un personaje importante porque el padre trinitario Juan Gil llegó a pedir a Pedro de Ribera, escribano de la redención y notario apostólico de Argel, que se confeccionase una instrucción de los cautivos con el fin de que fueran liberados de acuerdo con las limosnas recibidas en España[4]. Para ello, le entregó una memoria donde figuraban los nombres y apellidos que debía buscar para pagar su rescate, entre los cuales se encontraban algunos cautivos de Hazán Bajá, tales como don Jerónimo de Palafox o nuestro Pantaleón. No obstante, aquel se negó a entregárselos porque afirmaba que «eran hombres graves e que no tenía cristiano que no fuese caballero, que a ninguno dellos daría menos de en quinientos escudos de España en oro, e que el dicho don Jeronimo de Palafox no le daría

[3] Sliwa, 2005.

[4] Sliwa, 2005. Esta instrucción aparece fechada el día 5 de marzo de 1581.

menos de mil escudos, por ser hombre de grande rescate e ser caballero»[5]. De esta forma, a causa de su elevado precio, Juan Gil hizo uso del dinero de que aún disponía para tratar de liberar a otros cautivos, entre ellos a Miguel de Cervantes, como es bien sabido.

Al igual que en el caso de Manuel Gonçalves, solo sabemos que esta persona estuvo en los baños de Argel en un período de tiempo similar al de Cervantes, pero ignoramos si llegaron a tener algún tipo de relación. Dado que no disponemos de un apellido ni de datos más concretos, es sumamente complejo tratar de descubrir quién se esconde tras este Pantaleão[6]. A este respecto, hemos documentado a un tal Pantaleón Gonzálbez, a lo que parece portugués y sin duda alguna amigo de Francisco de Aguiar en Argel, que está situado en Valencia en el mes de enero de 1583 en una carta de obligación que suscribió a favor de Aguiar, por un valor de 94 escudos de oro, los cuales se los había prestado en Argel con el fin de que los usase para su propia liberación[7]. Conviene recordar a este respecto que Francisco de Aguiar será quien acabe por gestionar las últimas 2.125 libras de una licencia que había concedido el rey a Leonor de Cortinas, madre de Cervantes, por valor de hasta 2.000 ducados, y que había renovado varias veces, para la explotación de mercancías —especialmente tejidos— a Argel, todo ello con la expectativa de pagar, gracias al beneficio de esta venta, el elevado rescate que solicitaban de su hijo[8].

En el supuesto caso de que se trate de la misma persona, algo que parece muy plausible, resultaría interesante ver e indagar algo más sobre la ciudad de Valencia como centro de confluencia de excautivos procedentes de Argel que, en algunos casos, consiguieron encontrar una forma de vida como comerciantes con el norte de África.

Además, hemos de mencionar que en archivos portugueses existen varias personas de finales del siglo XVI con cierta relevancia que, tal vez, pudieran identificarse con nuestro biografiado. Así, por ejemplo, hay también otro Pantaleão Gonçalves, capitán de navío,

[5] Sliwa, 2005.

[6] Hemos documentado otro Pantaleão de Sá, capitán mayor de una armada de la India, que parte el día 27 de marzo de 1577 con cuatro naos, como se refleja en la obra de Castro, 1997, p. 239. Tal vez pueda corresponder a la misma persona, pero son necesarios más datos para dilucidar esta mera hipótesis.

[7] Valencia, Archivo del Reino (ARV): Protocolos, núm. 154, fols. 26r-27v (21 de enero de 1583). Recogido en Villalmanzo, 2016, p. 89.

[8] Benítez Sánchez-Blanco, 2008; Villalmanzo, 2016 y 2017.

que parece tener una vida marinera acorde con la figura de la que estamos tratando[9]. No obstante, como en otras ocasiones, harían falta más apoyos documentales para verificar si realmente alguno de ellos sufrió cautiverio y si corresponden a la misma persona de la que estamos tratando aquí.

El tercer y último portugués del que vamos a hablar en este trabajo es António Gonçalves de Torres, de quien existen escasos datos biográficos. La primera noticia que tenemos sobre él, como de tantos otros portugueses que compartieron cautiverio con Cervantes, aparece documentada el primero de abril de 1577, el día que la galera *San Pablo* de la orden de San Juan cayó en manos de los turcos junto a la isla de San Pedro, muy cerca de Cerdeña. El capitán de la mar de la flota turca era el renegado albanés Arnaut Mamí, que se hizo con un botín extraordinario de más de 160.000 ducados propiedad del rey. Por fortuna, la mayor cuantía de la orden estaba en las otras dos galeras que la acompañaban, la *Vitoria* y la *Santiago*, cuyos tripulantes lograron ponerlo a salvo y salir indemnes tanto de la tormenta como del ataque. Entre los 290 tripulantes cristianos de la *San Pablo* que fueron prisioneros se hallaba, además de los hermanos Sousa Coutinho o el doctor Antonio de Sosa, el hermano fray António Gonçalves de Torres. Ignoramos las causas que movieron a este último a embarcarse rumbo a la Valeta desde Barcelona. No consideramos que se hubiese alistado en calidad de novicio con el fin de formar parte de la orden de los Caballeros de San Juan, para la cual era necesario antes contar con una serie de méritos militares[10]. En este sentido, de acuerdo con algunos documentos relativos a la captura de la galera *San Pablo*[11], sabemos que Gonçalves de Torres se encontraba en el

[9] Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT): Corpo Cronológico, Parte II, mç. 291, doc. 38. Certidões de Pantaleão Gonçalves em que certifica o que o mestre do navio São Luis mandou fazer no mesmo [22 de julio de 1598]; Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT): Corpo Cronológico, Parte II, mç. 291, doc. 41. Inventário do navio Madalena, apresado pelos capitães Pantaleão Gonçalves e João Garcia da Penha [24 de julio de 1598].

[10] Véase, a este respecto, el libro de Costa, 2000.

[11] María Antonia Garcés ha sido quien mejor ha estudiado este acontecimiento: Malta, Biblioteca Nacional: Archives 95-96. *Liber conciliorum Magni Magistri Johannis Levesque de la Cassière*, Ann. 1574-1577, fols. 4v-5, en *Records of the Order of St. John of Jerusalem of Malta*; Simancas, Archivo General (AGS): Estado, leg. 1073, 82-83. Noticias del piloto Pedro Griego sobre la toma de la galera *San Pablo* de la orden de Malta; Simancas, Archivo General (AGS): Guerra Antigua, leg.

grupo de los caballeros cautivos considerados de importancia, es decir, de aquellos por los que se podía pedir un alto rescate. Así, por ejemplo, en una Relación del Presidente de Cerdeña sobre la pérdida de dicha galera, se relata que algunos tripulantes que habían logrado escapar, entre ellos el cómitre Pedro Griego, habían dado noticia de que había varios caballeros relevantes, entre los que menciona, por ejemplo, al capitán Botello, al comendador Pedro Pardo, a Francisco de Valencia, a Francisco de Remolins, a Juan de Lanuza, a Ferrante Coiro, a Francisco Pessoa, a Antonio Bocto, a Antonio de Toledo y a nuestro «fray Antonio Gonzales». Gracias a esta referencia, además de conocer su condición social, nos informa sobre los votos religiosos que había tomado ya, probablemente en Portugal, donde la orden de Malta contaba con una presencia importante desde la Edad Media y para cuyo ingreso era necesario presentar antes pruebas de nobleza[12]. Dicha orden se dividía en tres estamentos bien diferenciados: caballeros, capellanes y sargentos de armas o hermanos de servicio que servían a los caballeros tanto en la guerra como en los hospitales. Según esta división, António Gonçalves de Torres pertenecería casi con toda seguridad al tercero de ellos, si bien es cierto que desconocemos la ocupación exacta que iba a tener cuando llegase a la isla de Malta.

En cuanto a su condición de caballero, contamos con la *Topografía e historia general de Argel*, de Antonio de Sosa, en concreto, con el *Diálogo primero o de la captividad en Argel*, en donde Gonçalves de Torres figura como interlocutor de aquel y aquí se le denomina de manera recurrente «caballero de San Juan», dejando fuera de cualquier duda su pertenencia a esta orden militar. Al mismo tiempo, figuran tres referencias en las que se nos ofrecen datos de su vinculación a tan insigne orden. La primera en la División 9.ª, cuando ambos interlocutores hablan sobre las cárceles tiránicas ubicadas en la isla de Sicilia y Gonçalves de Torres afirma que «Hartas veces las he visto yo, y con grande admiración mía y de otros caballeros de nuestra religión mis amigos, los cuales, cuando nuestras galeras venían a Siracusa (que es muy ordinario, como sabéis) me llevaban por aquellos

83-84. Noticias del galeote Domingos Pinto sobre la toma de la galera *San Pablo* de la orden de Malta.

[12] Sobre la orden de Malta en Portugal, es fundamental acudir a Figueiredo Ribeiro, 1793, 1800 y 1830; y Santa Catarina, 1734.

lindos y hermosos campos a pasear y a ver aquellas antiguallas tan grandes y tan admirables de aquella antiquísima y muy famosa ciudad»[13].

La segunda ocasión se relata en la División 10.ª, en el momento en que Antonio de Sosa recuerda a su interlocutor la toma de la galera *San Pablo*,

> quedando toda esa canalla tan rica por causa de la grande presa que hicieron cuando tomaron la mal afortunada galera *San Pablo*, de vuestra religión de Malta (en la cual cautivados fuimos), que ultra la grandísima copia de toda ropa, sólo en moneda tomaron más de 160.000 ducados y 290 ánimas, de que hicieron una grosísima ganancia[14].

La tercera y última alusión vincula a Gonçalves de Torres con la ciudad de Malta, sede de la orden, y con las actividades a que se dedicaban los caballeros de San Juan, que parece conocer de primera mano, si bien es verdad que mantiene cierta distancia al llamarlos de «ellos» y no incluirse en dicho grupo. ¿O tal vez se está refiriendo al estamento de los caballeros dentro de la orden, de cuyo grupo parece no formar parte? Dicha alusión tiene lugar de nuevo en la División 10.ª, cuando refieren el martirio de un caballero italiano maltés, a quien el Uchalí había ordenado azotar y apalear hasta dejarlo moribundo:

> Antonio Gonçalves: Ese caballero muy bien le conozco yo, y se llama Lanfre Duche, al cual no pocas veces oí en Malta decir esto que dijiste, y no es de maravillar que el Ochalí mostrase odio tan terrible y tan encendido y tan particular con los caballeros de San Juan, porque *ellos* son los que siempre le han puesto el freno y reprimido su audacia de cosario y ladrón dende el tiempo que comenzó a robar en compañía de Dargut, rey de Trípoli, vecino propincuo de Malta[15] (la cursiva es nuestra).

Una vez conducidos a Argel todos los prisioneros de la galera *San Pablo*, en el reparto del botín a fray António Gonçalves de Torres le correspondió como patrón a Morat Arráez, alias Maltrapillo, un renegado murciano muy próximo al rey Hazán Bajá y con mucho

[13] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 9.ª, p. 78.
[14] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 10.ª, p. 85.
[15] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 10.ª, p. 94.

poder dentro de la ciudad[16]. De hecho, se suele afirmar que, gracias a su influencia, el Pachá perdonó la vida a Cervantes en su cuarto intento de fuga. Además, en el texto de Antonio de Sosa mencionado anteriormente, se habla de su casa como de un lugar de reunión de corsarios, bogadores y mercaderes extranjeros procedentes de todo el Mediterráneo, lo que le convertía en un personaje con una red de influencias muy extensa[17]. El fraile portugués tuvo, por tanto, la oportunidad de entrar en contacto con multitud de personas de muy diversa procedencia, lo que, probablemente, le serviría para obtener información de primera mano sobre la situación de Argel, así como de otros enclaves musulmanes.

De su relevancia en suelo de infieles, tenemos constancia en el desaparecido Memorial en latín de los principales cautivos de Argel dirigido tanto al pontífice Gregorio XIII, como a otras autoridades de la época, con fecha de octubre de 1578, en el que algunos de los más destacados cristianos solicitaban que el padre fray Jorge de Olivar fuese rescatado y quedase en África para consuelo de cristianos, ya que había quedado como fiador tras la liberación de cuatro caballeros del hábito de San Juan, Gil González de Ávila, Fernando Coixo, Rodrigo Ulloa y Fernando de Hormaza[18], y allí permaneció 13 meses hasta que se consiguió reunir la desorbitada suma de 20.000 ducados. El «Doctor Antonius à Sossa», el «frater Antonius Gonzales de Torres», el «Dominus Hieronimus Palafox», «Hieronymus Ramirez» o «Michael Seruantes Saauedra», en el puesto número 14, suscribían con sus firmas dicho documento, que en total estaba firmado por hasta 29 personalidades relevantes de los baños argelinos, siendo cerca de la mitad frailes franciscanos, dominicos, agustinos, mercedarios y carmelitas. Así se recoge, al menos, en el libro de fray Bernardo de Vargas de 1622, titulado *Chronica Sacri et militaris Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis captivorum* (Palermo, apud Giovanni Battista Maringo, 1619-1622), en donde se transcribe el texto que, supuestamente, le habrían escrito al pontífice, con copia a otros tantos príncipes y autoridades cristianas[19].

[16] Sobre este corsario de origen español, véanse los trabajos de Herrero García, 1925 y 1926. Más reciente es el libro de Sánchez Sánchez, 2015.

[17] Garcés, 2005a, p. 117.

[18] Neyla, *Gloriosa fecundidad de María…*, 2.ª Parte, Cap. XVII, p. 183.

[19] Vargas, *Chronica Sacri et militaris Ordinis…*, vol. 2, pp. 107-109. Existe una traducción al francés titulada *Histoire de l'Ordre Sacré, Royal et Militaire de*

El primer investigador en llamar la atención sobre este documento fue Cristóbal Pérez Pastor, quien, en 1897, en sus *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, llegó a incluir en latín el *incipit* y *explicit* más el listado de los primeros 14 firmantes, cometiendo algunos errores a la hora de transcribir el apellido de «Petrus Berga Clericus», que él transcribe como «Burga», y el de «Frater Ioannes Hieronymus Carrasa», al que apellida «Carrafa»[20]. Más adelante, Juan Leal Atienza dio a conocer la traducción completa del documento latino al castellano en su libro de 1916, *Fin de una polémica. III Centenario de Cervantes*, si bien es cierto que, en realidad, a pesar de que no lo menciona, esta traducción no era original de este autor, sino que la copió literalmente de la que figura en la obra de fray Francisco de Neyla titulada *Gloriosa fecundidad de María en el campo de la Católica Iglesia. Descripción de las excelencias e ilustres hijos del Real Convento de San Lázaro de la ciudad de Zaragoza del real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos* (Barcelona, Rafael Figuerò, 1698), cuyo capítulo 17 está dedicado a los hechos heroicos de fray Jorge de Olivar[21]. Además de cometer los mismos errores de transcripción que Pérez Pastor, mantuvo otros nuevos que aparecían en el texto de Neyla: a «Inicus de Mayole» le cambió la última vocal del apellido pasando a llamarle «Mayoli»; al «frater Ioannes Hieronymus Carrasa» le pasó a denominar «Fr. Juan Gervasio Carrafa»[22]; a «Franciscus de Valera, capitaneus Campaniae» le llamó «Francisco de Vela, capitán», aunque en nota incluía la posibilidad de que el apellido fuera en realidad «Valera»; y, por último, cerraba el listado afirmando que había firmas de «más 13 frailes italianos», cuando lo cierto es que había 15 rúbricas más[23].

Nôtre-Dame de la Mercy, Redemption des Captifs, Dediée au Roy, Composée par les Reverends Peres de la Mercy de la Congregation de Paris, imprimé à Amiens et se vend à Paris, chez Antoine Warin, rue S. Jacques, proche de la Fontaine saint Severin, au Saint Scapulaire, 1686, pp. 531-532. Aquí, además de cambiarse el lugar de algunos firmantes, se omiten los dos últimos nombres correspondientes a los padres «Ioannes Baptista de Benafide» y «Iacobus Marorta». Esta omisión se debe, probablemente, a que el autor francés no se percató de que ambos nombres aparecían al principio de la página 109 de la edición de 1622.

[20] Pérez Pastor, 1897, nota 17, pp. 330-331.

[21] Neyla, *Gloriosa fecundidad de María…*, 2.ª Parte, Cap. XVII, pp. 190-193.

[22] La verdad es que el texto de Neyla le llama «Fr. Juan Gervasio Carrasa».

[23] Leal Atienza, 1916, número 22, pp. 111-112. También Astrana Marín trata sobre él en su *Vida ejemplar…*, vol. 2, Cap. 28, pp. 525-549.

Gracias a la *Información* presentada por el portugués Diogo Rodrigues en Toledo[24], el 16 de octubre de 1597, sabemos también que Gonçalves de Torres participó en, al menos, uno de los frecuentes intentos de fuga que solía haber en tierras argelinas por parte de los cristianos. De hecho, en la pregunta número 5 en la que aquel exponía si los tres testigos que había presentado para dar fe de sus afirmaciones, es decir, Alonso López, soldado en las galeras de Nápoles, el portugués Manuel Gonçalves y, por último, el fraile del Carmen Juan Ruiz, tenían conocimiento de que, en octubre de 1579, había habido un acuerdo entre Diogo y seis caballeros de la orden de Malta «españoles» con el fin de huir de allí, y si para ello había comprado una fragata de 1.500 doblas, de a cuatro reales cada una, a un renegado de origen veneciano, que fue ahorcado tras conocerse su plan, mientras que el propio Diogo recibió como castigo doscientos palos que le dejaron al borde de la muerte. El único de los tres testigos que dio fe de cuanto se afirmaba en esta pregunta y dijo hallarse presente ante estos acontecimientos fue su compatriota Manuel Gonçalves, mientras que los otros dos solo lo oyeron decir a otras personas y no pudieron asegurarlo.

De acuerdo con el autor, los caballeros de Malta que le acompañaron en esta peripecia fueron Jerónimo de Palafox, Juan Sotelo, un tal Cervantes, el Dr. Juan Blanco de la Paz, y los portugueses António Borges y António Gonçalves. Sin embargo, no todos pertenecían a la insigne orden de San Juan. Así, por ejemplo, el doctor Juan Blanco era un religioso de la orden dominica, mientras que Cervantes no era más que un soldado. Tal vez con estas afirmaciones Diogo Rodrigues quisiera dar mayor relevancia social de la que, en realidad, tenían sus compañeros con el objeto de llamar la atención de los funcionarios a quienes se dirigía el documento. No conviene olvidar a este respecto que aquel intentaba obtener un oficio que le permitiese ganarse la vida tras haber regresado de un cautiverio de alrededor de 18 años en ciudades tan peligrosas como Argel, Trípoli y Constantinopla, y para ello necesitaba una serie de testigos que dieran fe no solo de los servicios que había prestado en Berbería tanto en favor de Dios como del rey, sino también de que no había apostatado de la religión cristiana, algo que era habitual entre los cautivos.

[24] Hemos reeditado este documento en Vargas Díaz-Toledo, 2025.

En cuanto al grado de implicación de António Gonçalves de Torres en este intento de fuga, lo ignoramos casi todo. Lo único que sabemos es que el plan resultó fallido a causa de la ruptura del trato con el anónimo renegado veneciano a quien le habían comprado una fragata. Al margen de ello, lo que sí parece evidente es que tanto Miguel de Cervantes como Diogo Rodrigues intentaron fugarse en torno a las mismas fechas —en octubre de 1579— y que en ambos casos buscaron la manera de hacerse con una embarcación gracias a un renegado (en el caso del portugués, con uno de Venecia por un valor de 1500 doblas, mientras que en el del escritor complutense, con un tal licenciado Girón, natural de Granada, por un precio de 1.300 doblas). Lo interesante de este caso sería saber si los dos se están refiriendo a la misma fuga, si colaboraron realmente entre sí junto al resto de personajes mencionados, o si, por el contrario, tanto Diogo como Miguel hicieron gestiones cada uno por su cuenta para tener, así, más posibilidades de éxito. Nos faltarían más datos para despejar estas incógnitas.

En cuanto a la estancia de Gonçalves de Torres en los baños de Argel y a su cautiverio, contamos otra vez con la *Topografía e historia general de Argel*. En ella, António de Sosa mantiene una serie de diálogos con distintos interlocutores: el primero, de la captividad de Argel, con fray António Gonçalves de Torres; el segundo, sobre los mártires de Argel, con el capitán Jerónimo Ramírez; y el tercero y último, sobre los morabutos de Argel, con Amud, yerno de su amo Mahamed. Es verdad que hay que tener cierto cuidado con los datos que aquí se ofrecen, ya que se trata de diálogos ficticios, supuestamente mantenidos entre todos ellos durante su estancia en Argel y que António de Sosa se habría limitado a poner por escrito con el objetivo de escandalizar a la opinión pública frente a las atrocidades humanas cometidas allí.

En el caso particular de la primera conversación, que se desarrolla durante una visita de Gonçalves de Torres a la prisión de Sosa, se trata de unas interesantes reflexiones escritas desde la experiencia personal por quienes sentían la falta de libertad. Por lo general, es Torres quien lleva la voz cantante, mientras que Sosa suele limitarse a responder las cuestiones que le va exponiendo su interlocutor.

Así las cosas, departen sobre la infelicidad de la vida en el cautiverio, el verdadero origen de la esclavitud entre los hombres y el autor de tan cruel costumbre, las condiciones tan inhumanas del cautive-

rio, así como las miserias, trabajos, tormentos y martirios que padecían los cautivos cristianos en Argel a manos de los turcos. Por este motivo, creían que no había ni había habido ninguna esclavitud tan dura como la de Argel. Tal y como dice Sosa, «acá la libertad se convierte en esclavitud, la honra en afrenta, la gloria en abatimiento, la nobleza en vileza, el valor en vituperio, la grandeza en poquedad y aun las virtudes todas en vicios»[25], y «en un cautivo veréis hambre, sed, nudez, frío, calor, palos, azotes, injurias, afrentas, cárceles, cadenas, necesidades, angustias, pesares, tormentos, martirios, dolores»[26].

Como ejemplo paradigmático de tales atrocidades, Gonçalves de Torres describe la situación personal de su compatriota Antonio de Sosa, cuya mazmorra, estrecha y llena de humedades, desprendía un hedor insoportable, aparte de que su amo, el judío Mahamet, le trataba con suma crueldad. Además, se nos informa del tiempo que llevaba prisionero en Argel, en total tres años.

La descripción de estos y otros casos semejantes no buscan más que destacar la falsedad y crueldad de los turcos, que no dudan en vender incluso a los cristianos cautivos como si fueran todos grandes señores con el objetivo de lograr un beneficio económico mucho mayor a la hora de su venta. De hecho, ambos interlocutores son un ejemplo claro de ello, tal y como nos revela el autor por boca de Antonio de Sosa en la División 14.ª. En cuanto a Sosa, de pobre clérigo le hicieron secretario íntimo del Papa, mientras que a Gonçalves de Torres le «hacen gran señor, riquísimo caballero de Malta, pariente de grandes señores y prelados de Italia y Portugal»[27].

Como consecuencia de la desconsolación tan grande que se hallaba en Argel, en donde muchos cristianos renegaban de la ley de Cristo para hacerse musulmanes, Gonçalves de Torres, asombrado ante lo que le cuenta su interlocutor, y como si hubiera despertado de un largo letargo, pronuncia uno de sus discursos más memorables sobre su lamentable cautiverio:

> Antonio: Maravillado quedo de oír todas estas cosas, a las cuales estuve hasta ahora como suspenso. Porque dado caso que todo lo que ha dicho experimentamos cada día y pasa por cada tino de nosotros, todavía o que sean los negocios, o el pensamiento y corazón distraído, o la poca adver-

[25] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 4.ª, p. 25.
[26] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 4.ª, p. 25.
[27] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 14.ª, p. 142.

> tencia, parece que no echamos de ver cosas tan graves y de tanta importancia; mas ahora que con una representación tan viva y tan natural me puso tantas y tales cosas delante los ojos, parece que he despertado de un sueño como mortal, y confieso que estoy como atónito imaginando en tan grande desventura como es esta en que vivimos con tan triste cautiverio, desgraciado estado, triste, miserable, sin ventura, infelice, desdichado, montón de males, hornaza, fragua, cáliz de amarga hiel, herida mortal, coces que nos da el Señor, dolores y desmayos de parida, pasmo, peregrinaje, maldición de Dios, viento caliente que abrasa, aflicción, teñir de orejas, frigidera cruel en el fuego, trueque desigual, aguijón agudo y penetrante, efusión de los vasos de la ira de Dios, espíritu de tempestades terribles, lluvia de trabajos, pedradas con que Dios nos descalabra y, finalmente, suma y montón de toda infelicidad y miseria posible[28].

Esta situación tan al límite le conduce, al mismo tiempo, a reflexionar y a envidiar la labor humanitaria de los padres redentores de la orden de la Santísima Trinidad, cuya principal labor consistía en redimir cautivos sin tener en cuenta los peligros, ni los trabajos ni los inconvenientes que se pudieran derivar de ello. Al margen de hablar sobre el origen y principio de dicha orden, Gonçalves de Torres personaliza la grandeza espiritual de estos frailes en la persona de fray Juan Gil, procurador general y redentor de los cautivos de España, con quien estuvo a su lado en algunos de los hechos que relata sobre su persona. De él encarece, entre otras cosas, su fortaleza de ánimo frente a las adversidades, su personalidad, su valor y su entereza a la hora de sufrir los embates de sus enemigos.

A este respecto, narra distintas anécdotas suyas que ayudan a hacerse una idea de que nos encontramos ante una persona fuera de lo normal, capaz de soportar toda clase de ataques por parte de las autoridades musulmanas y que tuvo un comportamiento heroico en muchos sentidos. La más sobresaliente de todas tiene que ver con lo que le sucedió en casa del cadí o justicia de la tierra. Según se cuenta, una humilde cristiana llamada Dorotea, natural de Murcia y de edad de 25 años, estaba en poder de un despiadado turco que la maltrataba a diario, de tal manera que, al llegar los frailes trinitarios, pidió a su amo que la dejase ser rescatada. Este accedió en un primer momento a vendérsela a fray Juan Gil, pero, arrepentido de la venta, decidió

[28] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 18.ª, pp. 189-190.

acudir a la justicia y denunciar falsamente al fraile de robo. Después de que el cadí diera la razón al turco, el padre defendió con firmeza a la mujer, lo que empujó a algunos desalmados a golpearle de tal modo hasta dejarle moribundo. La muchacha, desconsolada, se marchó finalmente con su amo, que la obligó más tarde a convertirse en musulmana[29].

Con respecto a la liberación de fray António Gonçalves de Torres, desconocemos cuándo fue rescatado, quién lo rescató y la cuantía que se pagó por una persona que estaba considerada como un cautivo de rescate. Gracias a los magníficos trabajos de María Antonia Garcés, hoy día sabemos que, en 1582, todavía permanecía en Argel, ya que aparece en un documento de la Biblioteca Nacional de Malta en donde se dice que estaba «captivi et in manibus infidelium» cuando el hermano de Antonio de Sosa, es decir, Andreas de Saosa [*sic*], se convirtió en su comisario o curador en la ciudad de Valeta[30].

Las siguientes noticias de que disponemos sobre Gonçalves de Torres corresponden a más de dos décadas después, en concreto al año 1603, cuando su nombre aparece, junto al del Dr. André de Barros, en un antiguo libro de las Visitaciones de la religión de Malta. Del primero se dice que era comendador de las encomiendas de Vila-Cova y Ansemil, mientras que el segundo era arcediano de Oliveira. Al parecer ambos desempeñaban el cargo de «vizitadores no espiritual e temporal das igrejas e comendas de São João em Jerusalém»[31].

[29] Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, vol. II, División 20.ª, pp. 207-208.

[30] Garcés, 2005, p. 153, nota 67. Ejemplares: Valletta, Biblioteca Nacional de Malta, AOM 94; AOM 178; AOM 179; AOM 181; AOM 290; AOM 301; AOM 95; AOM 180; AOM 177. *Catalogue of the Records of the Order of St. John of Jerusalem*, vol. 5, Archive 95-96 (1979), Valletta, fols. 4v, 5, 31, 32v, 74, 166v, 243r y 282r, pp. 782, 783, 796-797 y 830.

[31] Ribeiro, 1830, vol. 3, XCIII, pp. 171-172; y 1800, p. 172: «Fr. Antonio Gonçalves de Torres, Comendador de Villa-Cova, e Ansemil: Quando, e como foi hum dos Vizitadores geraes das Igrejas, e Comendas da Ordem, III, CXIII: Fr. Antonio Gonçalves de Torres, Comendador das Comendas de Villa-Cova, e Ansemil, com o Doutor André de Barros, Arcediago de Oliveira, Vizitadores no espiritual e temporal das igrejas e comendas de sam João em Jerusalem: em 21 de Outubro de 1611». Por su parte, F. Mathieu Goussancourt dice que el escudo de fray António Gonçalves de Torres «portoit d'or à cinq chasteaux d'argent posez en sautoir», en *Le martyrologe des Chevaliers de S. Iean de Hiervsalem dits de Malte, contenant levrs eloges, armes, blasons, preuues de Cheualerie, & descente Genealo-*

En cuanto a las encomiendas de Vila-Cova y Ansemil, situadas al noroeste de la ciudad de Viseu, en la actual provincia de la Beira Alta, pertenecían a la orden de San Juan de Jerusalén desde la Edad Media, según los estudios de Alexandre Alves[32]. En el caso de Ansemil, ya figuraba como parte de la orden en las *Inquirições* del monarca don Afonso III, quien decidió donarla a los caballeros hospitalarios. Con el tiempo, esta encomienda fue atesorando numerosos bienes y ganando poder en la región, llegando a tener un capitán-mayor y un sargento-mayor, con cinco compañías de ordenanzas (Ansemil, Bustos, Boaldeia, Mortágua y Ranhados), todas nombradas por los comendadores. Además de albergar bienes, sobre todo en Coímbra —unas casas con quinta y capilla de la invocación de san Juan Bautista, entre las calles de Coruche y de los Sapateiros—, poseía siete cotos en los alrededores de Lafões, cuyos comendadores y oidores eran nombrados por esta encomienda: Ansemil, Ribolhos da Serra, Boaldeia, Bustos, Goja, Rio de Mel y Sejões[33]. De acuerdo con fray Lucas de Santa Catarina en sus *Memórias da ordem militar de S. João de Malta*, la encomienda de Ansemil rendía en 1734, fecha de publicación del libro, unos 900 cruzados, pagaba de «responsão» 73.664 reales y de impuesto 18.159 reales para la fabricación de naves[34]. Con respecto a Vila-Cova, según de nuevo Santa Catarina, esta encomienda tenía la categoría de magistral y rendía también 900 cruzados, mientras que pagaba de «responsão» y de impuesto 88.800 y 20.000 reales, respectivamente[35].

Convendría realizar en el futuro un estudio más profundo sobre esta relevante figura para tener un conocimiento mayor sobre su trayectoria vital. Estamos convencidos de que, dada su elevada condición social y su pertenencia a la orden de San Juan, se puede encontrar mucha más información en los archivos portugueses relacionados con la orden de Malta.

---

gique de la plus-part des Maisons Illustres de l'Europe, París, chez François Noel et la vefue Guillaume le Noir, 1643, tomo I.

[32] Alves, s. a.

[33] Nunes, 2010, p. 30.

[34] Santa Catharina, *Memórias da Ordem Militar de S. João de Malta*, vol. 1, p. 399.

[35] Santa Catharina, *Memórias da Ordem Militar de S. João de Malta*, vol. 1, p. 397.

En suma, las biografías de estos tres portugueses analizados en este trabajo pueden ayudar en un futuro a desentrañar lagunas que aún persisten en torno a la vida de Cervantes, no solo durante su cautiverio argelino, sino también después de haber recobrado la libertad. El escritor complutense se relacionó con portugueses de toda índole y condición, desde eclesiásticos del más alto nivel, nobles de la orden militar de san Juan de Malta, comerciantes, banqueros, un platero y un bizcochero. Tal es el caso de Diogo Rodrigues, un platero portuense del que ya hablamos en trabajos anteriores y que, debido a su pericia en el uso de la plata y el oro, fue hecho prisionero y conducido a los baños de Hazán Bajá. Allí convivió con Cervantes, con quien debió tener una relación próxima, pues, según parece, organizaron un intento de fuga en 1579 que acabó fracasando tras haber sido descubiertos. En este mismo concierto, participaron otros portugueses como Manoel Gonçalves, de quien todavía se sabe muy poco debido, posiblemente, a que su nombre y apellido eran demasiado comunes en la época. Únicamente un golpe de suerte podrá encontrar más datos sobre él. También se sabe que había otros dos portugueses en los baños de Hazán Bajá considerados de importancia: Pantaleão (¿Gonçalves?) y un tal Tomé de Pina. En cuanto al primero, se trata del cabecilla que escogieron para liderar un intento de fuga en septiembre de 1578 que acabó triunfando con la liberación de hasta 32 cautivos. En lo que al segundo se refiere, aunque no hemos hablado aquí de él, coincidió también con Cervantes, pero no disponemos de más datos sobre su grado de relación más allá de que el padre Juan Gil acudió a Argel, entre agosto de 1580 y marzo de 1581, con dinero para tratar de pagar su rescate, pero que no se pudo llevar a efecto porque estaba ausente en esa altura. En lo que se refiere a fray António Gonçalves de Torres, pertenecía a la orden maltesa y, según parece, procedía de una familia noble. Aparte de ser uno de los interlocutores de António de Sosa en su *Topographia e historia general de Argel*, de acuerdo con la *Información* de Diogo Rodrigues, participó en un intento de fuga, en octubre de 1579, junto a otros supuestos caballeros de la orden de Malta, entre los que se encontraba el mismo Miguel de Cervantes. Al no disponer de muchos más detalles sobre su biografía, no es posible por el momento saber qué grado de relación tuvieron y si volvieron a saber el uno del otro tras conseguir la libertad. Futuras aproximaciones a las biografías de

estos —y otros— portugueses ayudarán a rellenar las múltiples lagunas de una investigación aún en ciernes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias: manuscritos

Agrigento, Archivio Diocesano: Reg. 1584/1585, fols. 319r-320r.

Agrigento, Archivio Diocesano: Reg. 1584/1585, fols. 424v-425r. «Didacus de Haedo episcobus agrigentinus, Nos Doctor Don Antonio Sosa decanus Cathedralis ecclesie agrigentine (1585)».

Agrigento, Archivio Diocesano: Reg. 1578/79, fol. 399r.

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT): Corpo Cronológico, Parte II, mç. 291, doc. 38. Certidões de Pantaleão Gonçalves em que certifica o que o mestre do navio São Luis mandou fazer no mesmo [22 de julio de 1598].

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT): Corpo Cronológico, Parte II, mç. 291, doc. 41. Inventário do navio Madalena, apresado pelos capitães Pantaleão Gonçalves e João Garcia da Penha [24 de julio de 1598].

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT): Tribunal do Santo Oficio, Inquisição de Lisboa, proc. 6073. Proceso de Tomé de Pina. 12-4-1625-14-3-1627.

Malta, Biblioteca Nacional, Arch. 94. *Liber Conciliorum Magni Magistri Iohannis Levesque de la Cassière, Annorum 1574-77. Catalogue of the Records of the Order of St. John of Jerusalem in the National Library of Malta.*

Malta, Biblioteca Nacional*, Arch. 95. Liber Conciliorum Magni Magistri Iohannis Levesque de la Cassière, Annorum 1577-81. Catalogue of the Records of the Order of St. John of Jerusalem in the National Library of Malta.*

Malta, Biblioteca National: Archives 95-96. *Liber conciliorum Magni Magistri Johannis Levesque de la Cassière*, Ann. 1574-1577, fols. 4v-5.

Sevilla, Archivo General de Indias, Patronato, 253. *Información de Miguel de Cervantes de lo que ha servido á S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel.* Argel, 22 de octubre de 1580.

Simancas, Archivo General (AGS): Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 404-90, año 1571.

Simancas, Archivo General (AGS): Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 510, fol. 26. 11 de septiembre de 1581.

Simancas, Archivo General (AGS): Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 539, doc. 357. Memorial inédito de Antonio de Sosa.

Simancas, Archivo General (AGS): Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 510, doc. 262: Memorial inédito fue elevado a la Cámara de Castilla el 11 de septiembre de 1581. Al secretario Juan Vázquez. Su Majestad manda se vea esto y se le consulte lo que parescerá. Licencia para tres mil cueros.

Simancas, Archivo General (AGS): Contaduría Mayor de Cuentas. 3.ª época, leg. 3.182.

Simancas, Archivo General (AGS): Contaduría Mayor, 2.ª época, Legajo 253.

Simancas, Archivo General (AGS): Contadurías Generales, Legajo 1745. Registro de la Comisión dada a Cervantes en 1594.

Simancas, Archivo General (AGS): Contadurías Generales, Legajo 1745. Real provisión del juez de los Grados de Sevilla, Bernardo de Olmedilla, para cobrar los bienes de Simón Freire de Lima, cantidad que Miguel de Cervantes Saavedra le había entregado. Madrid, 1595/08/07.

Simancas, Archivo General (AGS): Estado, leg. 1073, 82-83. Noticias del piloto Pedro Griego sobre la toma de la galera *San Pablo* de la orden de Malta.

Simancas, Archivo General (AGS): Estado, leg. 1073, 83, fol. 1v. Relación del Presidente de Cerdeña sobre la pérdida de la galera *San Pablo*.

Simancas, Archivo General (AGS): Guerra Antigua, leg. 83-84. Noticias del galeote Domingos Pinto sobre la toma de la galera *San Pablo* de la orden de Malta.

Simancas, Archivo General (AGS): SP (Secretarías Provinciales), libro 945, fol. 133v. Presentación a su favor [de Jerónimo Sancho] para el Deanato de la Iglesia mayor de Agrigento, de Real Patronato, que ha vacado por muerte de D. Antonio de Sossa, San Lorenzo, 10 de agosto de 1588.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, libro 158, fols. 88-93v.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, libro 1580, fols. 69-87v, 126v-131r, 144.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, libro 1580, fols. 126v. Súmula dos serviços de Manuel de Sousa Coutinho.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, libro 1580, fols. 130-134.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, libro 1476, fols. 73-74v; 102r-v.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, SP, leg. 3. Consultation of the Council of Italy.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, SP, leg. 982. Consultation of the Council of Italy, 12 de marzo de 1580.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, SP, libro 940, fol. 102r-v. Presentación a su favor para el Deanato de la Iglesia mayor de Agrigento, de Real Patronato, que ha vacado por muerte de D. Pedro de Alagona. El Pardo, 28 de octubre de 1576.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, SP, Lib. 845, fols. 73v-74r. El rey a Colonna, 8 de septiembre de 1577.

Simancas, Archivo General (AGS): Secretarías Provinciales, SP, libro 943, fol. 128v. Presentación que hace a su favor para el Deanato de la Iglesia mayor de Agrigento, que ha vacado por cesantía del Dr. Antonio de Sossa, Madrid, 17 de julio de 1583.

Valencia, Archivo Catedralicio (ACV): 6062, 127. Carta de Manuel de Sousa Coutiño a Pedro Jerónimo Gombau. 24 nov. 1590, Almada.

Valencia, Archivo Catedralicio (ACV): 6062, 128. Carta de Manuel de Sousa Coutiño a Pedro Jerónimo Gombau. 12 ene. 1591, Almada.

Valencia, Archivo Catedralicio (ACV): 6062, 129. Carta de Manuel de Sousa Coutiño a Pedro Jerónimo Gombau. 22 mar. 1591, Almada.

Valencia, Archivo del Reino (ARV): Protocolos, núm. 154, fols. 26r-27v (21 de enero de 1583).

Valencia, Archivo del Reino (ARV): Real, 620, fol. 23.

Valencia, Archivo del Reino (ARV): Real Audiencia, Procesos, 2.ª Parte, Letra M, exp. 651, fol. 9rv.

Fuentes primarias: impresos

GOUSSANCOURT, F. Mathieu, *Le martyrologe des Chevaliers de S. Iean de Hiervsalem dits de Malte, contenant levrs eloges, armes, blasons, preuues de Cheualerie, & descente Genealogique de la plus-part des Maisons Illustres de l'Europe*, París, chez François Noel et la vefue Guillaume le Noir, 1643, tomo I. Ejemplar: París, Bibliothèque Nationale de France.

GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, fray Jerónimo, *Tratado de la redempcion de captivos*, Roma, Giacomo Lira, 1597. Ejemplares: Roma, Alessandrina; Angelica.

GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, fray Jerónimo, *Tratado de la redempcion de captivos*, Bruselas, Jean Mommaert, 1609. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/22752(4).

HAEDO, Diego de, *Topografía e historia general de Argel*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova y Oviedo, a costa de Antonio Coello, 1612. Ejemplares: Madrid, Biblioteca Nacional de España: R/11762; R/30773; R/15074; R/21310; R/3439. Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha: 1192; 4-8056; 4-8057.

Los captivos cristianos que los muy reverendos padres fray Jorge Ongay […] y Jorge Olivar […] han rescatado este presente año en la ciudad de Ar-

gel, a veinte y siete días del mes de abril, deste año mil y quinientos y setenta y siete, hasta el primero del mes de setiembre, luego siguiente, que se desembarcaron en la villa de Javea, los nombres y los cognombres de los cuales y sus naturalezas y vecindades son los siguientes, Valencia, en casa de Joan Navarro, [1577]. Ejemplar: Simancas, Archivo General: Contaduría de Cruzada, Legajo 326.

MÁRMOL, Andrés del, *Excelencias, vida y trabajos del P. fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. Recopilada de lo que escribió dél santa Teresa de Jesús, y otras personas, por el lic. […]*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1619. Autor verdadero: P. Cristóbal Márquez. Ejemplares: Madrid, Biblioteca Nacional de España: R/11827; R/15566; R/11831; R/31476.

NEYLA, R. P. M. fray Francisco de, *Gloriosa fecundidad de María en el campo de la Católica Iglesia. Descripción de las excelencias e ilustres hijos del Real Convento de San Lázaro de la ciudad de Zaragoza del real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*, Barcelona, Rafael Figuerò, 1698. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional de España, 3/36893.

VARGAS, Bernardo de, *Chronica sacri. et militaris ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum ex qva non solvm historiographi et aliorvm Ordinum Scriptores, sed etiam verbi diuini Acclamatores multa pro conclonibus suis colligere, & excerpere passim poterunt*, Panormi, apud Ioannem Baptistam Maringum Impressorem Cameralem, 1619, Superiorvm Permissv. Ejemplares: Pamplona, Biblioteca General de Navarra: 109-6-3/55. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emmanuele II, 14/23P/M11. Sevilla, Biblioteca Universitaria: A 183/153.

VARGAS, Bernardo de, *Chronica Sacri et militaris Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis captivorum ex qua non solum historiographi, et aliorum Ordinum scriptores, sed etiam verbi divini acclamatores multa pro concionibus suis colligere, & excerpere passim poterunt*, Palermo, apud Giovanni Battista Maringo, 1619-1622, 2 vols. Ejemplar: Sevilla, Biblioteca Universitaria: A 183/153.

VARGAS, Bernardo de, *Histoire de l'Ordre Sacré, Royal et Militaire de Nôtre-Dame de la Mercy, Redemption des Captifs, Dediée au Roy, Composée par les Reverends Peres de la Mercy de la Congregation de Paris*, imprimé à Amiens et se vend à Paris, chez Antoine Warin, rue S. Jacques, proche de la Fontaine saint Severin, au Saint Scapulaire, 1686. Ejemplar: París, Bibliothèque de l'Arsénal: Fol. H 3630.

Bibliografía secundaria

ALVES, Alexandre, *As casas da comenda de Ansemil da ordem de Malta: S. Pedro do Sul*, s. l., s. n., s. a.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.

BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael, «La tramitación del pago de rescates a través del reino de Valencia: el último plazo del rescate de Cervantes», en Wolfgang Kaiser (coord.), *Le commerce des captifs: les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e^-XVIII^e^ siècles*, Rome, École Française de Rome, 2008, pp. 193-217.

CASTRO, Nuno de, *De Bartolomeu Dias a Vasco da Gama. As famosas Armadas da Índia. 1496-1650*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1997.

COSTA, Paula Pinto, *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: dos finais da Idade Média à Modernidade*, en *Militarium Ordinum Analecta*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000.

GARCÉS, María Antonia, *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005a.

HAEDO, Diego de, «Diálogo primero. De la captividad en Argel», en *Topografía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1929, vol. II, División primera, pp. 1-8 y 9-18.

HAEDO, Diego de, «Diálogo segundo. De los mártires de Argel», en *Topografía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929, vol. III, pp. 1-192.

HAEDO, Diego de, «Diálogo tercero. De los morabutos de Argel», en *Topografía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929, vol. III, pp. 193-274.

HAEDO, Diego de, «Epítome de los reyes de Argel», en *Topografía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927, vol. I, pp. 213-426.

HAEDO, Diego de, *Topografía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929, 3 vols.

HERRERO GARCÍA, Miguel, «Morato Arráez», en *Homenaje ofrecido a D. Ramón Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Editorial Hernando, 1925, vol. II, pp. 323-329.

HERRERO GARCÍA, Miguel, «Morato Arráez», *Revista de Filología Española*, 13, 1926, pp. 179-182.

Información de Miguel de Cervantes de lo que ha sevido á S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel, ed. de Pedro Torres Lanzas, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905. Reeditada con el título de *Información de Miguel de Cervantes de lo que ha sevido á S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel y por la certificación que aquí presenta del Duque de Sesa se verá como cuando le captivaron se le perdieron otras muchas informaciones, fees y recados que tenía de lo que había servido a S. M.*, ed. de Pedro Torres Lanzas, Madrid, José Esteban Editor, 1981.

LEAL ATIENZA, Juan, *Fin de una polémica. III Centenario de Cervantes*, Ciudad Real, Establecimiento del Hospicio Provincial, 1916.

NUNES, João Rocha, *A reforma católica na diocese de Viseu (1552-1639)*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1897.

RIBEIRO, José Anastácio de Figueiredo, *Historia da Ordem do Hospital de Malta e dos senhores Grão-Priores della em Portugal*, Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1793.

RIBEIRO, José Anastácio de Figueiredo, *Nova História da Militar Ordem de Malta e dos senhores Grão-Priores della em Portugal. Parte III. Até os nossos dias; com o copioso Indice geral, de que necessita*, Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1800.

RIBEIRO, José Anastácio de Figueiredo, *Nova História da Militar Ordem de Malta e dos senhores Grão Prior della em Portugal*, Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1830, 3 vols.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, F. Javier, *Morato Arráez, el Grande*, Sevilla, Renacimiento, 2015.

SANTA CATARINA, fray Lucas de, *Memórias da Ordem Militar de S. João de Malta*, Lisboa, na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1734.

SLIWA, Krzysztof, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra y de sus familiares*, Texas, Texas A & M. University, 2005. Versión en línea: http://cervantes.tamu.edu/V2/biografia/Sliwa_Documentos_Cervantinos_2005.pdf

SOSA, Antonio de, «Declaración del doctor Antonio de Sosa», en Pina Rosa Piras, *La «Información en Argel» de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2014, pp. 146-151.

SOSA, Antonio de, *Diálogo de los mártires* [1612], ed. de Emilio Sola y José Maríaa Parreño, Madrid, Hiperión, 1990.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, *Cervantes y su entorno portugués*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2024.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, «Información del portugués Diogo Rodrigues, compañero de cautiverio de Cervantes (Con una nota sobre el rescate de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios)», *Anales Cervantinos*, LVII, 2025, pp. 1-25.

VILLALMANZO, Jesús, «Cervantes, fray Juan Gil y los mercaderes valencianos», *Anales Cervantinos*, 48, 2016, pp. 53-101.

VILLALMANZO, Jesús, «Nuevos documentos sobre Miguel de Cervantes Saavedra hallados en el Archivo del Reino de Valencia (1580-1581)», *Anales Cervantinos*, XLIX, 2017, pp. 355-389.

SOBRE LA IRONÍA EN EL *QUIJOTE*

Miguel Ángel Zamorano
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Douglas Muecke afirma que ya en la épica homérica se reaccionaba al fenómeno irónico antes de que fuese nombrado y conceptualizado[1]. Pone como ejemplo a Ulises cuando retorna a Ítaca y, disfrazado de mendigo en su propio palacio, escucha decir a uno de los pretendientes que Ulises nunca volvería a casa[2]. Muecke defiende que en la lengua inglesa los usos literarios anteriores al siglo XVIII, que hoy clasificamos como irónicos, recibían otros nombres. En castellano, la palabra comienza a surgir en diversos vocabularios y diccionarios a finales del siglo XV, vinculada a sus orígenes griego y latino. Alfonso de Palencia define ironía como una sentencia relacionada con la pronunciación y el gesto, «al que hace tener contrario entendimiento, como si dijéramos al que bien hace, mal hace»[3]. El *Diccionario de romance en latín* recoge el término con el significado figurado de simulación[4]. La palabra no aparece en el *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana*[5], de Cristóbal de las Casas. Sebastián de Covarrubias la define como figura retórica y une su sentido con la prosodia, el gesto y la simulación: «cuando se dice una cosa en el sonido […] y en los meneos se echa de ver que sentimos al revés de lo que pronunciamos por la boca»[6]. Joan Corominas rebate una suposición de Spitzer sobre un uso dialectal de la forma «inronía», con significado de «ojeriza, tirria», por no estar claro desde el punto

[1] Muecke, 2019, p. 30.
[2] Muecke, 2019, p. 29.
[3] Palencia, *Vocabulario universal latín romance*, p. 450.
[4] Nebrija, Nebrija y López Serrano, *Diccionario de romance en latín*, p. 230.
[5] De las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana* (1570).
[6] Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1052.

Publicado en: Alonso Manuel Cobo Andrés, Constantino López Sánchez-Tinajero y Carlos Mata Induráin (eds.), *Cervantes y el «Quijote» desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2026, pp. 153-169. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 78 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-879-7.

de vista semántico ni fonético y sobre todo «por ser etimología sospechosa, dada la ausencia completa de descendencia hereditaria de *ironía*»[7]. El lexicógrafo catalán apunta de paso que el primer autor que la usa sería Calderón de la Barca. El rasgo semántico dominante de este tropo en época del *Quijote* es la idea de simulación: una actitud discursiva para insinuar una cosa diciendo otra o señalar una incongruencia entre lo dicho y lo sugerido.

La ironía socrática consolida la estrategia del disimulo, con la fingida ignorancia, para alcanzar la verdad mediante el arte de hacer preguntas. A su vez, la mayéutica pasó de una técnica de asistencia de partos, Fenáreta, la madre de Sócrates, era comadrona, a un método filosófico para aproximarse a la verdad. Sin embargo, cuando la ironía deja de designar una frase o una figura de los repertorios retóricos y pasa a caracterizar una obra literaria, la actitud de su autor o el modo en que debe leerse, la definición tropológica resulta insuficiente: ya no hay un enunciado literal cuyo sentido se invierta. Para entender qué significa afirmar que una obra es irónica hace falta un marco teórico más amplio.

La ironía adquiere nuevos y polémicos contornos con la concepción romántica del arte: «probablemente este sea el concepto más analizado de toda la terminología del romanticismo temprano»[8], donde se destaca un apasionamiento por el pensamiento, la autorreflexión y lo fantástico[9]. Para Friedrich Schlegel, los grandes poemas antiguos y modernos respiran el aliento divino de la ironía, cuya forma por excelencia era la paradoja[10]. Raga Rosaleny, al caracterizar la ironía schlegeliana, afirma:

> Lo que estaba en juego a finales del XVIII y principios del XIX, que se prolongó a lo largo del XIX y con lo que todavía hoy jugamos, es la disputa entre una concepción de la ironía domada, domesticada, bajo la figura de la antífrasis, y otra ironía peligrosa, salvaje, que se devoraría a sí misma, que se deslizaría sin detenerse jamás en ese decir siempre otra cosa diversa de lo que en principio se enuncia[11].

[7] Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano*, p. 464.

[8] Bohrer, 2017, p. 68.

[9] Bohrer, 2017, p. 49.

[10] Schlegel, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, fragmentos 42, 48, p. 74.

[11] Raga Rosaleny, 2007, p. 157.

La obra de arte, como proceso consciente y autorreflexivo, atento a desmarcarse de los efectos narcóticos de una ilusión sonámbula, implementa técnicas de distanciamiento de lo representado; según Benéitez Andrés, «el uso de lo irónico —para F. Schlegel— se hace especialmente evidente en tanto que mecanismo de interrupción»[12]. No resulta extraño que Cervantes aparezca en los escritos de los hermanos Schlegel y de otros teóricos del temprano romanticismo alemán como una de sus referencias principales. El *Quijote* es un magnífico ejemplo de este uso de la ironía que incide en una manera de leer distanciada y autorreflexiva, con el recurso de ruptura de la ilusión y mecanismos de interrupción ya plenamente logrados[13]. Véase si no la formidable broma en la aventura del Vizcaíno al final del capítulo 8, con la interrupción de la historia y el curioso capítulo 9, cuando la voz narrativa abandona la perspectiva autoral y anónima, y convierte a este perplejo segundo autor en narrador homodiegético, incluido en la fábula, protagonista de uno de sus episodios: «Estando yo un día en el Alcaná de Toledo».

El modo irónico del *Quijote* no es ininterrumpido sino alterno. Lo serio y lo no serio oscilan, a diferencia de las narraciones burlescas y de los entremeses de la época, donde la torpeza y la deformación predominan como modelo constante para la risa. Los estratos para identificar el modo irónico son múltiples: el más evidente sería la tipología textual del diálogo, con la pareja Quijote-Sancho protagonizando brillantes momentos del libro, aunque no solo ellos. Otros niveles donde encontrar desdoblamientos del fenómeno irónico se dan a través de los paratextos de prólogos y epílogos; o indagando la posición del narrador con su estatuto cambiante de identidades y de atribuciones problemáticas; y, por supuesto, con su actitud jugueto-na, con esa persistente voluntad de expresar valoraciones y juicios de opinión sobre la materia narrada. A cada uno de estos niveles habría que vincularlo con concepciones histórico-teóricas de la ironía. Y esa combinatoria daría para mucho más de lo que se puede recoger en una comunicación como esta.

Parece difícil encontrar un editor contemporáneo del *Quijote* que no recoja en sus anotaciones expresiones del narrador o de los

[12] Benéitez Andrés, 2016, p. 41.

[13] La anotación de Francisco Rico, en la edición de la RAE, nota 39 del capítulo 8, refiere que el recurso de detener la narración en un punto de interés ya tenía precedentes literarios y folclóricos, inclusive en los libros de caballerías, 2015, p. 83.

personajes con valor irónico. La edición de Enrique Suárez Figaredo, por ejemplo, incluye cuarenta y seis notas con expresiones de este tenor, en lo que parece una orientación ya incorporada insoslayablemente a la lectura. Es un reconocido cliché afirmar que el *Quijote* es una obra irónica, que deja una inevitable sensación de imprecisión alimentada por la vaguedad referencial con que actúa el lugar común. Como observó Eduardo Urbina, la frase «ironía cervantina» se ha convertido en un lugar común urgentemente invocado «cuando un sentido único parece no ajustarse a las premisas del método crítico ensayado o cuando la mera admisión de lo burlesco resulta embarazoso obstáculo a la hora de construir laberintos filosóficos en lomos ajenos»[14]. ¿En relación con qué sería irónico el *Quijote*? Parece que pensamos en algo más que en los efectos agudos y humorísticos que producen los diálogos de los personajes. Mi hipótesis es que la ironía verbal del narrador, puntual y fingida, se convierte por obra de la memoria lectora en ironía de situación y, al irse acumulando, en una ironía de destino que solo se cumple en la autognosis final.

Al estudiar la evolución conceptual del término, Muecke notó que algunas traducciones antiguas de la Poética empleaban ironía como equivalente de peripecia aristotélica, un fenómeno mucho más abarcador que el de un mero tropo. Visto así, algunas consecuencias de la conducta se considerarían irónicas. No se tardaría en diferenciar la ironía verbal de otra clase llamada situacional y de destino, que señala divergencias de signo opuesto en la acción humana, al comparar las expectativas iniciales y lo logrado al final de una serie de eventos. Esa apreciación implicaba un entendimiento del fenómeno irónico como un campo performativo que transforma todo aquello que toca alterando su significación convencional[15], muy diferente de las tradicionales definiciones en el ámbito de la retórica, que la limitaban a la acción de un tropo.

Pierre Schoentjes distingue con precisión entre ironía verbal y situacional: «la ironía es evaluadora, un juicio crítico, atribuido al destino en el caso de la ironía de situación, atribuido a una persona en el caso de la ironía verbal»[16]. Cuando consideramos el fenómeno irónico en la obra literaria, siguiendo esta definición, parece relativamente

[14] Urbina, 1986, p. 669.
[15] De Man, 2000, pp. 33-34.
[16] Schoentjes, 2003, p. 263.

fácil localizar una ironía verbal en el discurso del narrador o en el de un personaje porque está materializada en las propias palabras, mientras que la ironía de situación surge complicada por una extensión temporal en la que un conjunto de eventos, no siempre claros, delimitan su sentido. La operación para reconstruirla requiere conectar acontecimientos del relato separados en fases de la acción, implica lidiar con una noción de continuidad y discontinuidad narrativa; el lector debe unir hechos que se van dando y a los que se les atribuye un significado, generalmente relacionado con la vida del protagonista. Una conexión que interprete los eventos puede advertir el efecto paradójico de una voluntad dirigida que no converge en un estado ni de satisfacción ni de felicidad, sino en algo indeseable, como una inversión de las expectativas iniciales. En razón del vínculo con la forma teatral y el contenido dramático, Muecke llama a este tipo «ironía observable» o «ironía de evento», por constituir una serie de acontecimientos que revelan el fracaso de la acción planificada cuando se esfuerza por lograr un objetivo:

> El caso típico que envuelve a la víctima con sus miedos, esperanzas o expectativas y que, al actuar conforme a ello, toma decisiones para evitar un mal previsto o para obtener un bien previsto, pero en su lugar las acciones lo enredan en una cadena causal que conduce inevitablemente a la ruina[17].

Como resulta evidente que se pueden observar ironías de situación y de destino más allá de los montajes teatrales expuestos a la vista del espectador, al final comentaré en qué sentido este tipo de ironía de destino aparece en el *Quijote*, vinculado a la peripecia del protagonista. De momento, me gustaría sugerir una idea general, y es que en el discurso literario el fenómeno irónico funcionaría como el término marcado de una relación, cuya prevalencia y constancia la establece el término no marcado, esto es, el modo serio y sincero del decir no irónico. En sus variantes y formas más eficientes, el surgir de lo irónico derriba dos nociones seguras y confiables en el modo esperado del uso del lenguaje, como son la verdad y la seriedad. La ironía, entendida probablemente por Cervantes a partir del rasgo dominante de discurso simulado, aunque sin despreciar otras intuiciones y efectos con los que juega, provoca inevitablemente que estas

[17] Muecke, 2019, pp. 90-91.

nociones se tambaleen. En tanto que procedimiento sistemático, en una obra de arte verbal como el *Quijote*, su empleo no puede eludir que se interprete como un ataque deliberado hacia cualquier aspiración solemne de estos dos modos prevalecientes de lo verdadero y de lo serio en el discurso.

Además, en el *Quijote*, las formas y grados de la ironía se integran al servicio de una causa mayor, que podríamos llamar el humor, no tanto como una expresión de estilo sino como un gesto artístico que origina una poética autoral. Lo irónico detectable a partir de sus indicadores se mezcla con conceptos estéticos con los que mantiene conexiones difusas y entrelazadas como lo grotesco, lo paródico, lo burlesco, lo satírico o lo carnavalesco. Se podrían elaborar descripciones analíticas por separado de lo que cada uno de estos conceptos significa y crear un inventario de etiquetas al que recurrir para explicar los efectos que producen en la obra, y aunque se revele útil para la didáctica de la literatura, el método adecuado sería otro: intentar dar un salto para explicar cómo esa provocadora saturación y feliz amalgama se concreta en su particular plasticidad literaria y se revela después en la mente del lector. Porque, aunque la ironía sea básicamente una materialización lingüística, delimitada en una extensión del texto, depende de lo que el lector sea capaz de recordar y de las asociaciones que puede hacer en cada instante entre el texto, el contexto del texto y contextos fluctuantes que no están a disposición para todos de la misma forma. Es decir, el fenómeno irónico no debería contentarse para su comprensión con reducirse a la localización descriptivo-analítica de un fragmento textual, sino tratar de entender el efecto de posibles conexiones entre este y otras partes, cuyo encuentro repentino en un momento dado de la lectura produce una explosión humorística, epifanía incongruente de sentido que desborda la aspiración de reducir a la razón o a la lógica la experiencia que se acaba de tener. Aun así, la voluntad de explicar es más persistente que la sensación placentera que produce su mera vivencia, aunque el fracaso de muchos de esos intentos no siempre es improductivo, ya que revela la tensión entre lo inefable y las estratagemas para nombrarlo.

De modo que tipológicamente lo que se puede clasificar como un caso de ironía verbal del narrador, al recordar el sentido de un episodio anterior en el continuo de la lectura, podría convertirse en ironía situacional o de destino, y esto, a la vez, adquirir resonancias carna-

valescas, por ejemplo. Para ilustrarlo, comentaré lo ocurrido al final del capítulo 4 de la Primera parte, tras el encuentro de don Quijote con los mercaderes toledanos y la inusitada aparición del mozo de mulas que termina apaleando al intrépido caballero. Como la ironía verbal, según Schoentjes, depende de indicadores en el texto para reconstruir su sentido desviado, me dispongo a identificar uno en este fragmento: «Un mozo de mulas de los que allí venían, que no debía de ser muy bien intencionado…»[18]. Trato de reconstruir la ironía verbal a partir de la marca que supongo en la valoración del narrador «que no debía de ser muy bienintencionado». Recordemos que cuando don Quijote da con sus huesos en la tierra se le acerca un mozo de mulas, en ese momento el narrador desliza hacia el lector una apreciación problemática sobre la intención del mozo. Juega a ignorar sus intenciones porque acto seguido cuenta cómo se acercó al derribado caballero, que seguía increpando a la comitiva, para «molerlo como cibera». El efecto resultante de la intensificación de la paliza contrasta de pronto con la afirmación precedente sobre las dudosas intenciones atribuidas al muchacho que, aunque el narrador afirmó desconocer, en realidad sabía que eran muy malas. Cabe suponer que el narrador no fue sincero sobre lo que sabía, que especuló con la información suministrada y que, pretendiéndolo o no, creó un momento de ambigüedad que fue inmediatamente desambiguado, cuando el párrafo siguiente informa de la somanta de palos. El problema decisorio al que se enfrenta el lector no gira aquí en torno a cómo son o fueron las intenciones del mozo sino a cómo son las del narrador.

«Que no debía de ser muy bienintencionado» podría calificarse como una lítotes irónica, una negación indirecta, lo que para algunos teóricos une las ironías al humor a través de antinomias incrustadas en la realidad, y permite reflejarlas mediante mecanismos lógicos[19]. Si el narrador hubiera afirmado del mozo de mulas que «era muy bie-

[18] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 55. En términos de la teoría del fingimiento (Clark y Gerrig, 1984, pp. 121-122), el narrador simula ser un narrador ignorante ante un lector ingenuo, a la espera de que el lector advertido descubra la simulación; coincide así con el rasgo de disimulo que los vocabularios áureos atribuían a la ironía.

[19] Ruiz Gurillo, 2012. Sobre la atenuación como forma irónica que no infringe la máxima de calidad de Grice, sino que dice menos de lo que se piensa, ver Attardo, 2000, p. 799.

nintencionado» el enunciado sería también irónico, al apuntar un sentido contrario a lo evidenciado por la conducta del mozo. Sin embargo, la forma como el narrador presenta el caso no lo limita al valor de una antífrasis obvia: lo hace mediante la negación de una perífrasis modal con valor de probabilidad para describir un evento relativamente simple y transparente en sus intenciones para originar con ello un desajuste y una desviación deliberada entre el simple hecho y la forma de elaborarlo. En su función descriptiva, dependiendo de la intención, el lenguaje puede ser directo o no; si no lo es, se debe a alguna razón. Tal vez por eso pensase John L. Austin que el lenguaje literario implicaba una manera de usarse «decolorada»[20]. Evitar la declaración directa inicialmente sobre la intención del mozo añade un matiz de incertidumbre, que resulta sospechoso en un narrador que conoce lo que cuenta, pues restringe su capacidad y limita su seguridad para autenticar hechos literarios.

Para Pierre Schoentjes, la ironía depende de la recuperación del mayor número de informaciones contextuales[21], de modo que para reconstruir el significado intencional importa notar el contraste de esa acción con los papeles sociales que desempeña cada personaje, y es aquí cuando la ironía verbal se conecta con la de situación en el caso comentado. Don Quijote acababa de salir de una coronación burlesca o bufa en la primera venta, como explicó James Iffland. Lo interesante de la composición de este cuadro no radica solo en el contraste de la elevación simbólica (de hidalgo a caballero) con la caída aparatosa del caballo, dando con sus huesos en el suelo terroso, motivos carnavalescos asociados: «El prolongado contacto con la tierra que le produce la caída es un acto en sí relacionado con la semiótica carnavalesca»[22]. La caída, que podría ser un accidente natural, se convierte en una desventura motivada contra don Quijote, con una justicia cósmica castigando la aspiración de movilidad social ascendente del hidalgo; acto seguido, el segundo castigo se lo propina el más desclasado de esa comitiva, que estaba compuesta por mercaderes, criados y tres mozos de mulas: «es, pues, un hombre joven el que le aplica la paliza, uno relacionado justamente con el mundo del campo»[23]. Ese gesto del discreto narrador, al esmerarse por selec-

[20] Austin, 1998, p. 63.
[21] Schoentjes, 2003.
[22] Iffland, 1999, p. 67.
[23] Iffland, 1999, p. 68.

cionar una palabra como «bienintencionado» para calificar al mozo de mulas, que da rienda suelta a un instinto rencoroso y justiciero, produce un contraste debido a la situación invertida de esa situación en el orden social, en la que un mozo apalea a un caballero, cuando tal vez las prácticas culturales dispusiesen que ocurriera "naturalmente" al revés. La inversión no causa solo risa o espanto, sino también admiración y ejemplo.

Propuse la palabra *bienintencionado* como indicador para reconstruir una ironía verbal en ese entorno lingüístico, atribuida a una actitud bromista del narrador. Pero la recuperación contextual de eventos anteriores del hidalgo agregó efectos que no se encontraban en el fragmento del texto comentado. El juego ingenioso de palabras origina ironía verbal, pero la conexión con otras fases textuales crea un sentido de ironía más amplio y diferente al surgir yuxtapuesta la imagen del caballero, que acababa de coronarse en la venta, con la del mismo caballero, humillado por un mozo de mulas. El texto, en cuanto máquina productiva, transcurre linealmente por acumulación, pero la mente lectora opera de manera transversal sin reglas claras trayendo al presente momentos pasados, de modo que puede superponerlos y saturar un instante con diversos efectos irreconciliables para la lógica y la razón. La ironía verbal es puntual y localizada, golpea y se capta en un presente instantáneo; la otra, que llamamos situacional, requiere una búsqueda por otras partes del texto y fuera de él, y puede, por acumulación, revelarse después como ironía de destino. Si esto coincide temporalmente o no con el instante en que aparece la ironía verbal en el texto y se une a la de destino, como consecuencia de la recuperación contextual, es algo que solo cada lector individual podrá decir.

Ocurre de manera semejante en otros casos. El puritano galanteo de don Quijote con Maritornes en la venta de Palomeque el Zurdo, situación que progresa en su imparable y jocosa confusión, como un entremés intervenido por una autoridad externa, se zanja con el manteamiento de Sancho en pago a la falta de dineros de su amo. Este episodio lo remata el narrador con sorna, escogiendo idéntica palabra: 'bienintencionados'. En este caso se advierte una deliberada impropiedad lingüística incrustada en el eje paradigmático de la lengua. Si el narrador calificase a los manteadores como pícaros, rufianes o bellacos habría sido fiel a la verdad pero no irónico. La decisión de seleccionar un término valorativo inconveniente crea, de nuevo, una

sensación extraña. De modo que cuando la impropiedad idiomática es deliberada se vuelve un potencial indicador de ironía verbal. Describir con propiedad un suceso es lo que debe evitar la ejercitación irónica, para proponer en su lugar «un modo indirecto y simulador que juega con el desvío entre dos sentidos en oposición»[24]. La expresión impropia, que juega con el desvío entre dos sentidos en oposición, invita a que el lector encuentre el término apropiado y enderece el desvío, estimula a que piense específicamente la propiedad idiomática que debería estar en su lugar, y que, al estar, anularía el desvío y restauraría el modo serio en el discurso.

Como ya se ha puesto de manifiesto, reconocer modos de ironía implica identificar indicadores o marcas que alteren el registro del narrador. Pierre Schoentjes afirma que existe general acuerdo en que la ironía más discreta es siempre la mejor, «es tanto más eficaz cuanto menos recurre a señales para hacerse reconocer»[25]. La llamada 'ironía sutil' guardaría relación con «una economía de medios que se ponen en marcha en el discurso». En el polo opuesto se hallaría una ironía que apela a gestos ostensibles, cambios bruscos de entonación y en general medios más directos. El escritor que enfatiza su texto con un sesgo irónico tratará de que dicho sesgo no pase desapercibido, al tiempo que no resulte obvio, se vuelva contra su genio y lo desacredite. El ironista asume un arriesgado papel entre posiciones que desea evitar: de un lado, que la ironía pase desapercibida; de otro, que se entienda demasiado entorpeciendo la filigrana del relato y devaluando su imagen. Lo ideal parece consistir en que se capte el enunciado irónico, se perciba el cambio de registro, la antífrasis, la incongruencia, la chanza o la inversión, al tiempo de impedir reducir el significado a una paráfrasis clara o a una explicación unívoca. Por eso, Schoentjes afirma que el irónico se entrega a un ejercicio de permanente equilibrio «entre lo torpe y lo sofisticado, entre la grosería y el hermetismo. El recorrido que haga —dice— se verá influido no solo por el objetivo que busca, sino también por las características del público al que se dirige», pues, no porque se identifique un juicio irónico ello implica que se conozca la intención de quien lo emite: «el reconocimiento de la ironía no descubre automáticamente el

[24] Schoentjes, 2003, p. 263. Attardo (2000, pp. 817-818) define el enunciado irónico, precisamente, como aquel que es a la vez contextualmente inapropiado y relevante.

[25] Schoentjes, 2003, p. 135.

sentido; para descubrirlo hay que hacer entrar al conjunto de contradicciones en un todo coherente»[26].

Resulta fundamental que el tono y el registro mantengan un grado de regularidad y homogeneidad en cada texto, con el fin de apreciar cómo los llamados indicadores los alteran y posibilitan que la ironía se reconstruya. Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes ofrecen dos definiciones de 'registro' orientativamente útiles, la primera proviene de la lingüística:

> Designa las variaciones diafásicas que resultan de la adecuación del discurso a las situaciones concretas de comunicación y a las finalidades específicas del acto de habla. Por tanto, son variaciones contextuales-funcionales en el uso de niveles de lengua formalmente diferenciados[27].

La acepción del término en el discurso narratológico designaría un tipo de discurso marcado por la presencia de ciertas propiedades lingüísticas:

> Se habla de registro siempre que un discurso manifiesta una predominancia cuantitativa de ciertos recursos lingüísticos que permiten individualizarlo. Se trata de un concepto operativo a partir de las microestructuras textuales, susceptible de poder articularse en el ámbito del funcionamiento y la productividad del código estilístico[28].

El primer criterio para diferenciar *grosso modo* modulaciones del registro sería el que opone el discurso subjetivo a un discurso objetivo, «en el primero se detectan de forma explícita o implícita marcas del sujeto de la enunciación mientras que el segundo sería de cuño intencionalmente impersonal»[29]. En líneas generales, esta es una norma adoptada por el narrador anónimo del *Quijote*. La actividad descriptiva impersonal convive con una función comentadora y valorativa, como vimos antes, juguetona, mordaz, de manera que la voz objetiva cuantitativamente dominante se quiebra puntualmente con valoraciones que desestabilizan cualquier esperanza de encontrar en el relato un marco previsible o estable para lo narrado. Paradójica-

[26] Schoentjes, 2003, p. 141.
[27] Reis y Lopes, 1988, p. 285.
[28] Reis y Lopes, 1988, p. 285.
[29] Reis y Lopes, 1988, p. 285.

mente, esta inestabilidad es la norma que el autor fija a través del narrador en las primeras páginas.

Los indicadores irónicos consolidan esa norma para el resto de la obra y son responsables de crear peculiaridad de estilo. Algunos de estos indicadores dan el tono al inicio de la novela. Por ejemplo, en el párrafo inicial encontramos tres: la falsa amnesia, la polionomasia del protagonista (o fluctuación deliberada del nombre) y el compromiso con la verdad. Como sabemos, la famosa amnesia se da con relación al lugar donde se origina la historia. Amnesia que no es tal, sino simple voluntad de querer olvidar, de no querer decir o de sustraer al lector una localización geográfica específica. La expresión «de cuyo nombre no quiero acordarme» constituye la primera marca modal irónica del discurso del narrador, cuya intención metacomunicativa revela que el registro adoptado, a pesar de presentarse como anónimo y en tercera persona, no por ello será neutro e impersonal en todo momento. Con este gesto, cómplice de apelación al subjetivismo, Cervantes envía un mensaje claro al desocupado lector sobre lo que cabe esperar de esta voz, aunque se mantendrá lejos de iniciar una intimidad empalagosa e irritante semejante a las novelas sentimentales del siglo XVIII. Sobre el fondo regular de una voz sincera y veraz, anónima e impersonal, al menos hasta la ruptura con el episodio del Vizcaíno, irán surgiendo expresiones irónicas para dar unidad tonal al registro narrativo adoptado por Cervantes en los primeros capítulos.

Resulta llamativo que en el primer párrafo se introduzca el ya advertido fenómeno de la polionomasia del protagonista. El segundo narrador menciona unos antecedentes librescos para dar cuenta de una existencia del personaje ya tratado por otros autores, que obliga a ejercer «conjeturas verisímiles» sobre sus posibles nombres. Lo cual no impide que después se quite importancia a lo que parece tratarse como una minucia: «pero esto poco importa a nuestro cuento: basta que en la narración de él no se salga un punto de la verdad». No obstante, ¿cómo puede establecerse una narración que pretende no salirse un punto de la verdad, cuando se asume que el lugar desde el cual se cuenta es una posición vicaria, que obliga a hacer conjeturas verosímiles? ¿Por qué el narrador, en su inicio, disemina sospechas sobre su propia autoridad? Hay buenas razones para pensar que el motivo es un intento deliberado de desestabilizar el marco de la narración, socavando la inocencia ontológica de lectores que dan por

hecho una relación natural entre la palabra escrita y la existencia del mundo que crea. Esa misma inocencia podía estar en la base de la crédula ignorancia que Cervantes pretende combatir en su declarada diatriba contra los libros de caballerías. Diríamos que se trata de una reflexión metapragmática sobre el funcionamiento de los relatos, y que tal procedimiento constituye en sí mismo un gesto irónico, semejante a lo que el joven F. Schlegel y sus colegas del Círculo de Jena entendían como mecanismo de ruptura de la ilusión y técnica, a través de la cual, la literatura se convierte en un artificio consciente, donde la palabra no representa el mundo (mimesis) sino que crea sentidos autónomos a partir de sus relaciones en el texto.

La polionomasia en torno al verdadero nombre del protagonista pone en evidencia de modo intencional un déficit epistémico del narrador. El conocimiento del caso y del personaje no se halla completamente a su alcance. No de forma directa al menos, sino a través de otros autores, mencionados como fuente y donde se advierte al examinarlas ausencia de coincidencias. Lubomír Doležel sostuvo que en las narraciones «las modalidades epistémicas liberan su energía generadora de historias a causa de la distribución desigual del conocimiento entre las personas ficcionales»[30]. Este desequilibrio de lo que cada uno sabe sería responsable de historias que contienen un secreto o un misterio: «algo que ocurrió en el mundo ficcional sigue siendo ignorado por sus habitantes o estos poseen creencias falsas acerca de ello»[31]. La verdad sobre algo que importa conocer a una comunidad se escamotea o yace en las profundidades de una oportuna amnesia colectiva. El proceso de revelación, de sacar al mundo eso que se perdió o escondió, será tema de muchas intrigas, por ejemplo, *Edipo rey*, la más paradigmática de todas. En casos así las restricciones epistémicas y su combinatoria se dan entre personajes. Pero en el párrafo inicial del *Quijote* es el narrador quien expresa estas limitaciones, quien las comparte abiertamente con sus lectores, aunque para el desarrollo de la novela carezca de cualquier consecuencia, porque el *Quijote* no parece concebido desde un enigma o secreto que haya de ver la luz y ocasionar una anagnórisis o una epifanía de sentido, revelando la motivación de la obra. Si alguna sustancia se escondiera, cifrada como secreto a desvelar en el transcurso

[30] Doležel, 1999, p. 187.
[31] Doležel, 1999, p. 187.

de la peripecia, no sería otra que la de la fatalidad de las ilusiones humanas, el entusiasmo en que se envuelven y sus efectos en el transcurso de la vida. Sin embargo, estos motivos, en apariencia, no parecen disponerse como operadores de intriga, pues el foco de la narración apunta hacia detalles sobre la vida material de sus personajes y ambientes recreados de forma insuperablemente cómica, en los que sí se centra el interés. Si quisiésemos argumentar lo contrario con relación a estos motivos, tendríamos que justificarlo aludiendo a la ironía del destino que experimenta el protagonista, teniendo en cuenta toda la fábula desde el inicio al fin. Habría que reconocer que se da en un nivel más indirecto, puesto que los sucesos que entretienen la atención del lector en la superficie de la trama, y lo divierten como en los libros de burlas, lo conducen por caminos diferentes. Tal vez este desvío entretenido sea uno de los grandes acontecimientos de la novela. Lograr que el *Quijote* contenga la trama explícita de la aventura exterior, fragmentada en cada episodio, con su encadenamiento y progresión, y otra implícita, de la vida interior del protagonista, que avanza en un proceso de maduración hacia un sentido que al final se revela con el desencanto del mundo y el agotamiento del entusiasmo. En este caso, la ironía del destino no se realiza como figura totalizadora del sentido hasta la autognosis final del protagonista, una forma particular de anagnórisis en la cual el paso de la ignorancia al conocimiento se da en el estricto ámbito de la conciencia de un individuo. El procedimiento irónico acumulado con la suma de los fragmentos cómicos actuaría, tropológicamente, como una metáfora trágica final, donde las partes, por separado, son incuestionablemente cómicas, irónicas, burlescas, satíricas, paródicas, pero la totalidad nos estaría ofreciendo otra visión. Tal vez por eso la ironía del destino se confunde con el sentido irónico de algunas tragedias y también se entiende mejor la reveladora mención de Muecke sobre los traductores de la *Poética* cuando traducían peripecia como ironía. Lo que emerge a las puertas de la muerte en el *Quijote* sería el mirar sosegado y sereno de quien asume amargamente que ya no hay nada que esperar, que llegó el momento de encarar las cosas como son y no de alguna otra forma que encaje con nuestro apetito. Ese estado de crítica lucidez parece un bien superior del que la persona se halla paradójicamente despojada mientras posee vitalidad, porque en esta reside la forma natural del engaño. Las dos grandes tradiciones interpretativas del *Quijote*, la cómica y la romántica, tendrían razón, solo

que cada una estaba comprometida con su parcialidad de visión: una atendía a las partes y la otra, a la totalidad.

A MODO DE CONCLUSIONES

Puede afirmarse que la actitud irónica en el discurso literario tiende a desestabilizar patrones convencionales de comunicación. Al percibir una ironía entramos en alerta. Intuimos que lo dicho no coincide con la intención del hablante y se pone en marcha un desvío del significado seguido de un obligado proceso de inferencia para descubrir el juego del ironista. La comunicación se torna insegura y el mito de la transparencia del lenguaje se tambalea. Debemos calcular intenciones, medir el alcance de palabras, ponderar el tono, calibrar el ritmo, evaluar el gesto, recuperar el contexto. El significado, que depende de tantas variables, se adentra con la ironía en un territorio donde la comunicación pisa terreno inestable. ¿Su empleo se debe a una predilección por el juego, la máscara y los encubrimientos? ¿Es acaso una forma de deleite, una búsqueda de placer, un guiño a la astucia, una alabanza de la agudeza? ¿Una arrogancia disimulada o una manera de mostrar superioridad, quien pueda que las haga y las disfrute; quien no, que las sufra? ¿Una estrategia para poner en circulación comunicadores confiables y no confiables? ¿Una forma de eludir la responsabilidad por lo que se escribe? Si en el mundo se busca estabilidad con la palabra para producir grandes acuerdos, la ironía socava esa esperanza. Atenta contra las correspondencias y la univocidad. Recuerda siempre la precariedad del lenguaje y nos aproxima, por la puerta trasera, a la compleja condición de la comunicación humana, a través de la inversión, las contradicciones, las paradojas, la polisemia, los equívocos, las ambigüedades y lo incongruente.

Adentrarse en la comprensión de la ironía de una obra literaria supone sostener en la lectura una tensión entre dos polos que no se anulan: lo dicho y lo que se insinúa, las partes cómicas y la totalidad que componen. Por eso su rumor nos resulta a la vez extraño y familiar: extraño, porque problematiza lo que creíamos entender; familiar, porque es altísima la frecuencia con que aparece en nuestras formas de vida. Su estudio, sin embargo, se complica: abundan las definiciones y, al mismo tiempo, se multiplican los enfoques desde ámbitos distintos de los tradicionales estudios literarios, filosóficos y

retórico-estilísticos. El análisis del discurso, la pragmática, la lingüística del humor, la psicología de las emociones, la teoría de la cultura o la neurociencia aplicada son campos que se dedican hoy al estudio de la ironía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTARDO, Salvatore, «Irony as Relevant Inappropriateness», *Journal of Pragmatics*, 32, 2000, pp. 793-826.

AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1998.

BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa, «El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 65, 2016, pp. 39-55.

BOHRER, Karl Heinz, *La crítica al romanticismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2017.

CASAS, Cristóbal de las, *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana*, Sevilla, en casa de Alonso Escribano, 1570, en línea: https://archive.org/details/ARes39404/page/n423/mode/2up

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, RAE, 2015.

CLARK, Herbert H., y Richard J. GERRIG, «On the Pretense Theory of Irony», *Journal of Experimental Psychology: General*, 113, 1984, pp. 121-126.

COROMINAS, Joan, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano*, Madrid, Gredos, 1984, en línea: https://archive.org/details/diccionario-critico-etimologico-castellano-g-ma-corominas-joan-pdf/page/n229/mode/2up

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, por Luis Sánchez, 1611, en línea: https://archive.org/details/A253315/page/n1051/mode/2up

DE MAN, Paul, «El concepto de ironía», en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 231-260.

DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999.

IFFLAND, James, *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999.

MUECKE, Douglas, *Ironia e o irônico*, São Paulo, Perspectiva, 2019 [1982].

NEBRIJA, Antonio de, Agustín de NEBRIJA y Juan LÓPEZ SERRANO, *Diccionario de romance en latín*, 1595. https://archive.org/details/ARes54319/page/n229/mode/2up

PALENCIA, Alfonso de, *Vocabulario universal latín romance*, Sevilla, Paulus de Colonia, Johann Pegnitzer, Magnus Herbst y Thomas Glockner,

1490, en línea: https://archive.org/details/vocabulariounive00alph/page/n449/mode/2up

RAGA ROSALENY, Vicente, «Schlegel y los enemigos de la ironía romántica», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 24, 2007, pp. 155-170.

REIS, Carlos, y Ana Cristina M. LOPES, *Dicionário de Teoria da Narrativa*, São Paulo, Ática, 1988.

RUIZ GURILLO, Leonor, *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1987.

SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.

URBINA, Eduardo, «Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*: prolegómeno», en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Brown University, Providence, Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Istmo, 1986, vol. 2, pp. 669-680. https://www.cervantesvirtual.com/obra/ironia-medieval-parodia-renacentista-y-la-interpretacion-del-quijote-prolegomeno/

En noviembre de 2024 se celebró en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) el *II Congreso Internacional «Cervantes y el "Quijote" desde Alcázar: ficción creativa, turismo literario y ciencia»*. En este volumen se incluyen once trabajos leídos en ese encuentro, que constituyen un acercamiento multidisciplinar a la vida y la obra de Cervantes, con especial atención al *Quijote*. Así, dos de los trabajos se centran en aspectos biográficos de Cervantes, a saber: su relación con el vino y con La Mancha (José Manuel Lucía Megías) y el examen de algunos portugueses compañeros de cautiverio en Argel (Aurelio Vargas Díaz-Toledo). Otras cinco contribuciones focalizan su atención en el *Quijote*, ya sea para analizar la configuración del tiempo (Ruth Fine) o la ironía (Miguel Ángel Zamorano Heras), estudiar la aparición de ventanas, *fenestras* y pinturas (Frederick A. De Armas), repasar la presencia de la ciencia en la novela (María José García Lorente) o llamar la atención sobre la necesidad de difundir su lectura (James Iffland). Otro trabajo aborda la recepción del *Quijote* en Francia (Esther Bautista Naranjo), otro más traza un panorama de la fructífera relación del autor y su obra con el teatro a lo largo del tiempo (María Fernández Ferreiro) y un tercero estudia una recreación cervantina en la narrativa colombiana contemporánea (Carlos Mata Induráin). En fin, otra de las aportaciones se acerca a don Quijote como dinamizador del turismo y a la posibilidad de vincular turismo y deporte (Pablo Comino Rivas).

Alonso Manuel Cobo Andrés, Bachiller Superior, es uno de los socios fundadores (junto con Luis Miguel Román Alhambra y Constantino López Sánchez-Tinajero) de la Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan. Forma parte de su Junta Directiva desde su inicio, de forma ininterrumpida, ocupando diferentes cargos, en la actualidad el de Tesorero. Apasionado cervantista y quijotista, cuenta con diversas ponencias y publicaciones sobre la materia y es autor de la novela *Las Austrias Mayores*. Es miembro del jurado del concurso de relatos «El legado de Sancho Panza» y co-coordinador de las rutas «Alcázar de Cervantes».

Constantino López Sánchez-Tinajero es Diplomado en Profesorado de EGB (Especialidad Ciencias). Junto con Luis Miguel Román Alhambra y Alonso Manuel Cobo Andrés, fue fundador de la Sociedad Cervantina de Alcázar, a cuya Junta Directiva pertenece ininterrumpidamente desde su creación. Ponente en congresos cervantistas y en el Aula de Historia de Alcázar de San Juan, ha organizado mesas redondas cervantinas y las diversas ediciones del *Congreso Internacional «Cervantes y el "Quijote" desde Alcázar»*. Ha impulsado el proyecto de declaración del legado de don Quijote y Sancho Panza como Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial.

Carlos Mata Induráin, Catedrático acreditado de Literatura, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

