Publicaciones Académicas
Biblioteca Cátedra Miguel de Cervantes
12

«Yo he leído en Virgilio»

La tradición clásica en el *Quijote*

Antonio Barnés Vázquez

Editorial
Academia del Hispanismo
2009

"YO HE LEÍDO EN VIRGILIO"

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL QUIJOTE

Antonio Barnés Vázquez

Granada, 2008

A mi padre,
mi madre,
hermanos
y sobrinos

A Martín Serrano

AGRADECIMIENTOS

La base de este libro es mi tesis doctoral, dirigida por los profesores de la Universidad de Granada José González Vázquez y Jesús García González. A ellos va dirigido un especial agradecimiento. La tesis fue calificada unánimemente con sobresaliente cum laude, por los profesores Andrés Pociña, Carmen García, Jean Canavaggio, Rosa Navarro y Concepción Argente del Castillo. De ellos recibí valiosas sugerencias.

La amabilidad de Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina, de la Academia Editorial del Hispanismo, ha sido un estímulo imprescindible para este libro.

Debo mencionar asimismo a los profesores Javier Barnés, Anthony Close, Ángel Gil, Claudio Guillén, Georges Güntert, Carlos Jódar, Pedro Hípola, Alfonso Méndiz, Agustín Navarro, Juan Carlos Olmo, Francisco Rico y Juan Ignacio Yusta por sus sabios consejos y palabras de aliento.

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

INTRODUCCIÓN 11

CAPÍTULO I. UN INGENIO CULTIVADO 15

Formación 16
Más de mil referencias 18
Referencias explícitas e implícitas 19
Referencias explícitas a autores grecolatinos 20
Referencias textuales de autores clásicos 20
Estilo y tono 22

CAPÍTULO II. LA PRECEPTIVA CLÁSICA, MOTOR DEL QUIJOTE

Verdad de la poesía y verdad de la historia 29
La imitación cervantina 33

CAPÍTULO III. UN ALEGATO CONTRA LA PEDANTERÍA

Distribución binaria 42
Versos preliminares 44
Segundo prólogo 46

CAPÍTULO IV. CINCO VERSIONES DEL HUMANISMO

Versiones juvenil y burguesa 48
La carta magna del humanismo del 'Quijote' 49
Alternancia entre cordura y locura 54

La versión pedantesca.....56
El gremio de la discreción.....57
El vencedor de Barcelona 64

CAPÍTULO V. "UN CICERÓN EN LA ELOCUENCIA"

El caballero docente 69
"Este tu Catón" 72
"Advierte, Sancho".....76
"Le escuchaban de muy buena gana" 78
Entrelazamiento de lo clásico y lo caballeresco 80
Ambivalencia de un mismo motivo.....82

CAPÍTULO VI. UN CABALLERO ANDANTE HUMANISTA

Don Quijote ha leído a los clásicos 85
"Dichosa edad y siglos dichosos aquellos" 88
'Parcere subiectis et debellare superbos' 94
Una salida al fracaso caballeresco: la opción pastoril 95
Mímesis 96
Los clásicos como punto de referencia propia 98
Alejandro Magno.....99
Julio César.....104
Una locura de corte platónico..... 105
Dulcinea: "idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable"108
Los clásicos como punto de comparación ajena 115

CAPÍTULO VII. "COGIDO LE TENGO" 121

Zonzorino, Guisopete y Alejandros 122
A vueltas con el 'in medio virtus'..... 125
"¿Dónde están agora?" 127
Sentencias catonianas..... 128
'Pallida mors' 130
En la tardanza va el peligro..... 133
La mejor salsa del mundo..... 134
Ciencia y experiencia..... 134

CAPÍTULO VIII. LAS VOCES DEL NARRADOR 137
Lo clásico subraya lo paródico 140
Sentido recto 141
La aparición de Cide Hamete 142
Un narrador virgiliano 144
La complicidad del narrador 148
'Aliquando bonus dormitat Homerus' 149

CAPÍTULO IX. ESCENARIOS 151
Escenarios amorosos 153
Píramo y Tisbe con final feliz 153
Moral y sátira: El curioso impertinente 154
Don Luis: nuevo Palinuro 156
Basilio y Quiteria 158
Escenarios bucólicos 158
Marcela y Grisóstomo 158
Leandra 161
Escenario sarcástico 162
Escenarios marginales 169
El cautivo 169
Ricote 171
Roque Guinart 172

CONCLUSIONES 175

ÍNDICE ONOMÁSTICO 179

BIBLIOGRAFÍA 189
I. Fuentes primarias 189
II. Fuentes secundarias 195

A MODO DE PRÓLOGO

Determinar qué cultura literaria fue la de Miguel de Cervantes nos enfrenta con una serie de interrogantes que no han recibido hasta la fecha una respuesta plenamente satisfactoria. A ello contribuye el hecho de que las lagunas de su biografía, la escasez de testimonios directos e íntimos y la falta de un epistolario comparable al de Lope de Vega o Quevedo nos impiden conocer con todo detalle sus estudios, lecturas y relaciones con otros escritores. El gran libro que, hace casi un siglo, Américo Castro dedicó al «pensamiento» del autor del *Quijote* ha hecho justicia de la leyenda del genio inconsciente que inventó sin saberlo la primera novela moderna. Sin embargo, no llega a convencernos del todo la figura que todo un sector de la crítica ha intentado trazar, en reacción contra el mito del «ingenio lego»: la de un autodidacto que, sin pasar por las aulas universitarias, se mostró capaz de asimilar y decantar a su modo las diferentes corrientes del humanismo renacentista. En este sentido, el trabajo que publica ahora Antonio Barnés, aunque centrado en un aspecto concreto, el de las letras grecolatinas, marca un hito importante en la clarificación de tan controvertido debate.

Este tema había sido tocado ya en otras épocas –por Menéndez Pelayo, Arturo Marasso, María Rosa Lida, entre otros– pero nunca desde una perspectiva sincrónica, que es la que se elige aquí. El enfoque adoptado por el autor parte de un hecho fundamental: Cervantes no es un humanista profesional, sino el «raro inventor» de un mundo de ficciones, entre las cuales descuella por supuesto el *Quijote*. Lo que se examina, por consiguiente, es el uso artístico de las referencias clásicas, o sea, la manera en que se emplean para caracterizar a los personajes, en especial al protagonista, así como el contraste entre su uso serio en algunos contextos, y oblicuo o irónico-satírico en la mayoría. En vista del minucioso recuento realizado por Antonio Barnés, bien preparado por su formación académica, se confirma que la novela está saturada de referencias a la literatura clásica y que la preceptiva neoaristotélica constituye su mismo motor. Pero, más allá de lo que sería una mera recopilación de fuentes, el autor nos muestra cómo la actitud satírica del escritor ante la erudición libresca –tal como se infiere del prólogo al *Quijote* de 1605– determina la orientación principalmente jocosa adoptada ante esa materia en lo sucesivo. Especial interés reviste, a este particular, el contraste entre cinco actitudes distintas ante la herencia clásica: las de don Diego de Miranda y su hijo, la de don Quijote, la del chiflado y pedantesco primo que le guía hasta la Cueva de Montesinos, y la que comparte con el canónigo el cura amigo del caballero. A partir de tales supuestos debemos a Antonio Barnés un examen matizado y perspicaz, tanto de las intenciones de Cervantes, como de su ironía o seriedad en el manejo de las referencias. No es indiferente observar, entre otros ejemplos, cómo la creciente discreción de amo y escudero en la segunda parte va acompañada de un mayor índice de citas librescas.

Esta presencia de la tradición clásica, a la vez masiva y diversificada, nos coloca ante una paradoja, la del carácter atípico de una novela nacida de la pluma de un

escritor «festivo», tal como Cervantes se definió a sí mismo en varias ocasiones: una obra que no entra en el canon de los géneros inventariados por los preceptistas aristotélicos y que, por lo tanto, no recibió en su época el reconocimiento que doctos y discretos otorgaron a las *Novelas ejemplares* o al *Persiles*. Uno de los muchos méritos de Antonio Barnés consiste precisamente en abrir nuevos horizontes al respecto, al replantear, en un importante capítulo de su trabajo, la situación del *Quijote* frente a las categorías de la *Poética*.

Defendida el 30 de junio de 2008 en la Universidad de Granada, esta tesis doctoral ha merecido un «sobresaliente cum laude por unanimidad». El 29 de septiembre del mismo año, se le ha concedido el III Premio Internacional de Investigación Científica y Crítica «Miguel de Cervantes». La versión que nos ofrece ahora se beneficia de una amplia y cuidadosa revisión. Obra de un fino conocedor de la tradición clásica, su publicación será, sin la menor duda, de gran utilidad para los estudios cervantinos y, entre otros motivos, porque nos proporciona una metodología que podría extenderse a otros campos: por un lado, aplicándola al resto de la producción del Manco de Lepanto, desde la *Galatea* hasta el *Persiles*; por otro lado, adaptándola a otras herencias como la de las letras italianas, que tuvieron un notable impacto sobre su labor creadora. Perspectivas son éstas que contribuyen a destacar la importancia de un libro de incuestionable valor.

Jean CANAVAGGIO

INTRODUCCIÓN

El título de este libro procede de una declaración que hace don Quijote en el capítulo 41 de la segunda parte de la novela: "Yo he leído en Virgilio", frase que continúa así: "aquello del Paladión de Troya". Un análisis de fuentes revela inexacta esta cita, porque el Paladión no es el famoso caballo de Troya al que quiere referirse el caballero. Un estudio literario sincrónico, sin embargo, conduce a plantear otro tipo de cuestiones: ¿de qué modo influye en don Quijote su lectura de autores griegos y romanos? (Ya conocemos la repercusión que ejercieron en él los libros de caballerías…). El libro se mueve en este plano, en el del análisis sincrónico de la tradición clásica en el *Quijote*. Y esta segunda parte del título del libro -*La tradición clásica en el Quijote*- conduce necesariamente a otra pregunta: ¿es significativa la intertextualidad entre las literaturas griega y romana y el *Quijote*? En un trabajo previo recopilé 1.274 referencias explícitas e implícitas a la cultura grecorromana en la obra que nos ocupa, 531 en la primera parte y 743 en la segunda, materia más que suficiente para un examen global.

¿Por qué un análisis sincrónico? La mayor parte de los estudios sobre tradición clásica en el *Quijote* suelen situarse en un plano diacrónico, tratando de descubrir las fuentes de una u otra referencia. La perspectiva sincrónica estaba por explorar, si bien la sátira de Cervantes en su primer prólogo de los pedantes que atiborran sus obras de citas grecolatinas hacía esperar un uso inteligente de la tradición clásica y que fuese fecunda la exploración de la pertinencia de esta intertextualidad en la propia concepción de la novela y en la configuración de la trama y de los personajes.

La metodología de este trabajo parte de varias claves interpretativas: el aristotelismo cervantino, destacado, entre otros, por estudiosos como Canavaggio, Dunn, Rico o Riley, que ponen de manifiesto que Cervantes asume el principio aristotélico de la verosimilitud; la conexión entre la crítica de los humanistas a los libros de caballerías y el *Quijote* (Martín de Riquer); el tono satírico de la novela, que emparenta a Cervantes con autores como Horacio o Luciano y que distorsiona buena parte del material clásico (Lida de Malkiel, Close y otros); y el fuerte influjo de Virgilio en el *Quijote*, que va más allá del tópico literario (Marasso y Puccini). La primera fase metodológica ha consistido en la agrupación de las referencias no por el origen en los autores griegos y romanos, sino por el destino en la novela, ordenándolas en torno a las diversas voces que aparecen en ella, sean del narrador o de los personajes. En cada caso he analizado la contribución de estas referencias a la caracterización del personaje o del episodio, y el tono satírico o común. En efecto, no posee el mismo sentido la mención de don Quijote al nudo gordiano en su disertación sobre el matrimonio (II, 19)[1] que en su alusión a los azotes que debe infligirse Sancho para desencantar a Dulcinea (II, 60), en lo que podemos denominar ambivalencia de un mismo motivo.

El capítulo I "Un ingenio cultivado" aborda sintéticamente la formación grecolatina del alcalaíno, y subraya que la primera y la última obra en prosa de Cervantes, la *Galatea* y el *Persiles,* pertenecen a géneros de origen clásico: la *Galatea* es una novela pastoril y el *Persiles* trata de imitar y aun de superar las *Etiópicas* de Heliodoro, lo que demuestra la connivencia de Cervantes con géneros de raigambre

[1] El número romano indica la parte (I ó II) del *Quijote*; y el arábigo, el capítulo.

grecolatina así como el frecuente sesgo irónico del *Quijote* hacia esa cultura, que no responde a una actitud permanente de Cervantes sino a la idiosincrasia de esta novela. El análisis sincrónico resalta asimismo que la preceptiva clásica ha influido de modo decisivo en la propia concepción de la novela, y a ello se dedica el capítulo II. El estudio de los prólogos, donde se hace más explícita la voz del autor, ocupa el capítulo III.

El capítulo IV, "Cinco versiones del humanismo", inaugura propiamente el análisis sincrónico del *Quijote,* al estudiar los capítulos 16 y 17 de la segunda parte. En el primero de ellos pueden contemplarse tres versiones: la de don Quijote, que en su extenso elogio de la poesía muestra una visión equilibrada del humanismo, al armonizar el amor a los clásicos con el aprecio a la literatura en romance; la del caballero del Verde Gabán, que encarna una visión burguesa, poco comprometida con la vida; y la de su hijo don Lorenzo, que representa una versión juvenil o exaltada. Si avanzamos hasta el capítulo 22, nos encontramos con el primo de Basilio, que acompaña a don Quijote y a Sancho a la cueva de Montesinos. El primo representa al humanista pseudoerudito y pedante, actitud que desagrada a Cervantes y a los dos protagonistas de la novela. El capítulo termina con un estudio sobre los eclesiásticos, a través de los cuales se verifica una quinta faceta del humanismo: la orientada hacia la propia literatura.

En el capítulo II, 17, don Quijote, que continúa en compañía del caballero del Verde Gabán, protagoniza el famoso episodio de los leones, en que tratar de combatir contra las fieras enjauladas. En esta sucesión de escenas se evidencia una característica esencial del caballero, la alternancia entre cordura y locura, sin la que no podríamos comprender el personaje. ¿Qué ha cambiado de una escena a otra para que se produzca esta metamorfosis de humanista ponderado en caballero dislocado? El referente. En el primer caso, la evocación de la poesía arrastra a la mente y a los labios de don Quijote una serie de conceptos que ha leído en los autores grecolatinos y en los humanistas. En el segundo, los propios leones inspiran en el caballero episodios semejantes de los libros de caballerías, y se apresta a una acción mimética.

La bipolaridad quijotesca exige estudiar específicamente el influjo de la formación clásica tanto en su cordura como en su locura. El elogio de Basilio y Quiteria en II, 42, que "le graduaron la discreción" a don Quijote, "teniéndole por un Cicerón en la elocuencia", da nombre al capítulo V. El caballero suele expresarse con tal facundia, que provoca la admiración en sus oyentes, quienes a veces ignoran o dudan de su locura. La oratoria de don Quijote enlaza con la elocuencia grecolatina en un doble aspecto, el formal, -sus discursos están poblados de figuras retóricas clásicas-, y el conceptual, porque a menudo abundan en ideas y mitos grecorromanos.

Don Quijote posee afán docente, cualidad que alcanza su clímax en torno al episodio del gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, donde, autodefiniéndose como su catón, instruye a su escudero con numerosos consejos: "Está, ¡oh hijo!, atento a este tu Catón" (II, 42), situándose así en un plano concomitante con la sabiduría grecolatina; de hecho, buena parte de sus consejos proceden de autores como Sócrates, Jenofonte, Isócrates o Esopo. Una tercera cualidad de don Quijote es su capacidad para el diálogo, auténtica columna vertebral de la novela, que enlaza con el diálogo clásico también en un doble aspecto, formal y conceptual: "Advierte, Sancho, que hay dos maneras de hermosura", comienza don Quijote en (II, 58), para desgranar nociones platónicas y neoplatónicas.

La locura de don Quijote también se nutre de su formación grecolatina y se expresa de varias maneras: la mímesis de héroes clásicos; la conversión del mito en

espejo de su conducta; la asunción del mito de la Edad de Oro, y la idealización de Dulcinea, rasgos todos ellos que se abordan en el capítulo VI: "Caballero andante humanista". Don Quijote menciona varias veces a los nueve de la Fama: "Yo sé quién soy (…) y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías" (I, 5). Su mímesis caballeresca no se detiene en personajes medievales, sino que se extiende también a los héroes históricos y legendarios del mundo grecorromano, como Héctor el troyano, Alejandro Magno y Julio César, que integraban el grupo de los nueve de la Fama.

Además, el mito clásico es como un espejo que guía su conducta cuando no encuentra un paralelo a su actuación en el ámbito caballeresco. Así, en el episodio en que don Quijote ha de abandonar a Rocinante y viajar sobre el asno de su escudero, no recuerda a ningún caballero andante en semejante montura, pero sí a Sileno: "no tendré a deshonra la tal caballería, porque me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa (…) iba muy a su placer caballero sobre un muy hermoso asno" (I, 15). El mito clásico más conectado con la locura de don Quijote es el de la Edad de Oro, que dota a la mímesis caballeresca de una misión universal: "Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse" (I, 20). Dulcinea, por su parte, es definida por el caballero como la "idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo" (I, 43). ¿Cabe una definición más platónica? Don Quijote se autodescribe así: "no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes". (II, 32)

El capítulo VII ("Cogido le tengo") aborda el personaje del escudero, analfabeto y rudo, pero despierto y con capacidad de aprendizaje. En la primera parte Sancho queda caracterizado como vulgar al decir Zonzorino (I, 20) por Censorino (Catón el Censor); Guisopete (I, 25) en vez de Esopo; y Alejandros (I, 52), compendiando en este plural a todos los héroes antiguos y medievales. Además, cita un famoso verso de la *Eneida* trastocando las palabras, pues proclama que don Quijote fue "humilde con los soberbios y arrogante con los humildes" (I, 52). En la segunda parte de la novela asistimos a una progresiva evolución de Sancho hacia la discreción. El escudero aprende conceptos clásicos, como el *in medio virtus* aristotélico ("yo he oído decir, y creo que a mi señor mismo, si mal no me acuerdo, que entre los estremos de cobarde y de temerario está el medio de la valentía", II, 4); una imagen horaciana de la muerte ("a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres", II, 20); una sentencia de Tito Livio ("se dice comúnmente que en la tardanza va el peligro" II, 41); o un pensamiento de Séneca ("viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede" II, 72). Sancho no miente: reconoce en todos los casos haber oído esos conceptos, sin ocultar su condición analfabeta.

Otros personajes perciben también su creciente prudencia, y le dirigen elogios irónicos no carentes del todo de sinceridad: "Vos, hermano Sancho —dijo Carrasco—, habéis hablado como un catedrático;" (II, 4). Y a veces esas loas lo parangonan con personajes griegos o romanos como Catón o Licurgo: "Todo cuanto aquí ha dicho el buen Sancho —dijo la duquesa— son sentencias catonianas" (II, 33); "tengo para mí que el mismo Licurgo, que dio leyes a los lacedemonios, no pudiera dar mejor sentencia que la que el gran Panza ha dado" (II, 51). Sancho piensa ya por cuenta propia y el *in medio virtus* aristotélico -"se ha de considerar que es más temeridad que valentía

acometer un hombre solo a un ejército" (II, 11)-; una definición de la justicia -"Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesaria que se use aun entre los mesmos ladrones" (II, 60)-; u otro pensamiento de Séneca -"Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades; y esto lo juzgo por mí mismo" (II, 66)-; son aducidos por Sancho como fruto de una reflexión personal.

Más que de un único narrador, en el *Quijote* debemos hablar de las voces del narrador (capítulo VIII), pues Cervantes, siguiendo el principio de la verosimilitud, orquesta una serie de voces que hacen más creíble la historia que relata. El narrador penetra en los pensamientos de los personajes, y situado desde el plano de la distorsión, se deleita en enfocar hacia un don Quijote ubicado en el plano de la *imitatio*, impulsando a los personajes y a los lectores a contemplar al caballero con ojos burlescos. Un ejemplo paradigmático de la desviación del narrador nos lo ofrece el inicio de II, 26: «Callaron todos, tirios y troyanos», que remeda el comienzo del capítulo II de la *Eneida*, de tan intensos tintes trágicos, pues Eneas narra la guerra de Troya y el éxodo de la ciudad. Así introduce el narrador el episodio del retablo de Maese Pedro, en que don Quijote acabará por atacar a las marionetas del retablo. ¿Cabe mayor distorsión satírica?

En la caracterización de los personajes que actúan en los diversos escenarios (capítulo IX), la sátira varía su intensidad y Cervantes hace un uso inteligente y libre de las referencias clásicas, en una suerte de *variatio* de historias y mitos grecolatinos. Así, Grisóstomo es presentado como un trágico Virgilio, que manda quemar sus obras sin que un Octavio Augusto logre evitarlo; en el relato intercalado de *El curioso impertinente* Penélope, Lucrecia y Porcia son traídas por narrador y personajes para caracterizar a Camila, que simboliza lo contrario de esas heroínas; el mito de Píramo y Tisbe arroja luz sobre las parejas de Cardenio y Luscinda, Basilio y Quiteria, con la diferencia de que estas historias poseen un final feliz en la novela; Doña Clara aparece como la estrella de don Luis, que se autodenomina nuevo Palinuro, siendo esta también una historia con término feliz a diferencia de la virgiliana. Don Quijote tampoco se libera de esta caracterización por contraste, y es calificado por Altisidora como fugitivo Eneas.

El análisis sincrónico confirma que el *Quijote* es un fruto maduro del humanismo.

Los textos del *Quijote* de este libro proceden de la edición dirigida por Francisco Rico[2], y los de las demás obras cervantinas siguen la edición electrónica de la obra completa de Cervantes de Antonio Rey y Florencio Sevilla[3], que recoge los tres tomos publicados en Alcalá de Henares por dicho centro entre 1993-1995.

---

[2] Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Instituto Cervantes-Crítica. Barcelona, 1998. Los textos del *Quijote* que aparecen en el libro corresponden a la tercera edición revisada (abril de 1999). En las notas a pie de página los comentarios procedentes de la edición de Rico vienen introducidas por la letra R. Una aclaración formal: la palabra *Quijote* cuando se refiere al título de la obra, la escribo siempre en cursiva, también en las referencias bibliográficas, aun cuando en estas apareciera en redonda. En casos imprescindibles he modernizado la ortografía, (nunca en los textos del *Quijote* ni en los de las fuentes primarias*)*. Así por ejemplo, he suprimido la tilde de *fue,* de algunos pasajes de Menéndez Pelayo.

[3] Centro de Estudios Cervantinos, 1997. Los comentarios procedentes de esta edición van precedidos por las letras SR en las notas a pie de página.

CAPÍTULO I

UN INGENIO CULTIVADO

Aunque Cervantes se calificase a sí mismo como "ingenio lego" en el *Viaje del Parnaso,* y la expresión hizo fortuna entre quienes defendían su falta de erudición, el hecho es que el *Quijote,* objeto de este libro, se inscribe plenamente en el ámbito del humanismo, para el que todos los aspectos de las antiguas Grecia y Roma tienen valor: su pensamiento filosófico y estético, su historia, su literatura y su mitología. La mitología clásica ofrecía a los escritores del Siglo de Oro un inventario simbólico y ornamental, y el pensamiento -particularmente el de Platón y Aristóteles-, proporcionaba un amplio bagaje conceptual; la estética -retórica y poética clásicas– fecundaban su estilo; y la historia antigua poseía un alto valor ejemplar. Menéndez Pelayo descibe así este ambiente:

> Como a nadie se le ocurría entonces tampoco que los estudios clásicos fueran semilla de perversidad moral, brillaban éstos con inusitado esplendor, como nunca han vuelto a florecer en nuestro suelo. Abierto el camino por Antonio de Nebrija, maestro y caudillo de todos; por Arias Barbosa, que fue para el griego lo que Nebrija para el latín, pronto cada Universidad española se convirtió en un foco de cultura helénica y latina. En Alcalá, Demetrio el Cretense; Lorenzo Balbo, editor de Quinto Curcio y de Valerio Flaco; Juan de Vergara, traductor de Aristóteles, y su hermano, que lo fue de Heliodoro; Luis de la Cadena, elegantísimo poeta latino; Alvar Gómez de Castro, el clásico biógrafo del Cardenal; Alonso García Matamoros, apologista de la ciencia patria y autor de uno de los mejores tratados de retórica que se escribieron en el siglo XVI; Alfonso Sánchez, a quien no impidieron sus aficiones clásicas hacer plena justicia a Lope de Vega, y esto por altas razones de naturalismo estético, a pocos más que a él reveladas entonces.
>
> En Salamanca, el Comendador Griego, corrector de Plinio, de Pomponio Mela y de Séneca, seguido por sus innumerables discípulos, sin olvidar, por de contado, al iracundo León de Castro, tan rico de letras griegas como ayuno de letras orientales; ni mucho menos al Brocense, que basta por sí a dar inmortalidad a una escuela; ni a su yerno Baltasar de Céspedes; ni a su poco fiel discípulo Gonzalo Correas. En Sevilla los Malaras, Medinas y Girones, que alimentan o despiertan el entusiasmo artístico en los pechos de la juventud hispalense, e infunden la savia latina en el tronco de la poesía colorista y sonora que allí espontáneamente nace. En Valencia, la austera enseñanza aristotélica de Pedro Juan Núñez, cuyos trabajos sobre el glosario de voces áticas de Frínico no han envejecido y conservan todavía interés: ¡rara cosa en un libro de filología! En Zaragoza, Pedro Simón Abril, incansable en su generosa empresa de poner al alcance del vulgo la literatura y la ciencia de los antiguos, desde las comedias de Terencio hasta la lógica y la política de Aristóteles. Y en los colegios de la Compañía, hombres como el Padre Manuel Álvarez, cuya gramática por tanto tiempo dominó en

las escuelas; como el Padre Perpiñá, sin igual entre los oradores latinos, y como el Padre Juan Luis de la Cerda, rey de los comentadores de Virgilio[4].

Ese renacer del mundo clásico se hace presente en la obra del polifacético Cervantes, que cultiva la novela (pastoril, griega y moderna); el teatro[5] (tragedias, comedias y entremeses); y la poesía. Califico como modernas las que justamente le han dado más fama: el *Quijote* y las *Novelas Ejemplares,* obras que pueden considerarse más alejadas del mundo clásico en cuanto al género, pues el *Quijote* es, en un primer análisis, una sátira de los libros de caballerías, surgidos al final de la Edad Media; y las *Novelas Ejemplares* responden a una tipología narrativa iniciada por Boccaccio.

Formación

"La formación de Cervantes consistiría en una educación humanística a nivel preuniversitario, a la cual se vendría a añadir un autodidactismo gracias al cual adquirió un conocimiento íntimo de la literatura española e italiana: poesía, ficción, teatro, historia, preceptiva literaria, obras didácticas[6]". Close afirma que desconocemos el programa que se impartía en el Estudio de López de Hoyos o en otras escuelas a las que Cervantes asistiera antes, "pero cabría suponer que no difería mucho de la *ratio studiorum* de los jesuitas, cuya escuela sevillana es calurosamente elogiada en el *Coloquio de los perros*. El programa incluía el estudio intensivo de la gramática latina, prolongado durante años, junto al examen de autores y textos: las cartas de Cicerón, las comedias de Terencio, las églogas de Virgilio, las *Epistolae ex Ponto* y los *Tristia* de Ovidio, fragmentos de Séneca y de Salustio. El último año se dedicaba a la enseñanza de la composición latina, la poética y la retórica, basada en el *De copia* y *De conscribendis epistolis* de Erasmo, el *Ars poetica* de Horacio, las oraciones y las *Tusculanae disputationes* de Cicerón, la *Retorica ad Herennium* y partes de la *Institutio oratoria* de Quintiliano. (…) Aunque tanto Menéndez Pelayo como Marasso adjudican a Cervantes un dominio razonable del latín, hay que añadir que también estaría familiarizado con las traducciones de los textos antiguos que más directamente influyeron sobre su obra: la *Eneida*, recordada con frecuencia en el *Quijote* y traducida por Hernández de Velasco; la *Odisea* y la *Historia etiópica* de Heliodoro, modelos del *Persiles*, en las traducciones, respectivamente, de Gonzalo Pérez y Fernando de Mena; las sátiras de Luciano (de las que existían numerosas versiones latinas), el *Asno de oro* de Apuleyo (fue muy leída la traducción de Diego López de Cortegana) y las fábulas de Esopo (cuya primera edición vernácula data de 1488), que han dejado su huella en el *Coloquio de los perros*[7]".

La mayoría de los autores que habrían formado parte de la formación cervantina, son citados explícitamente en el *Quijote*, como comprobaremos más adelante: Cicerón, Terencio, Virgilio, Ovidio, Horacio, Homero y Esopo. Y de otros autores, -Séneca,

---

[4] Menéndez Pelayo [1999], *Historia de los heterodoxos españoles,* pp. 443-444. (Las referencias a Menéndez Pelayo de fecha 1999 corresponden a la edición digital de sus obras completas, por lo que he preferido indicar en cada cita también la obra y la página).

[5] Las tragedias y las comedias están más próximas a la literatura grecolatina que los entremeses, siendo la tragedia *La Numancia,* la más cercana por tema y espíritu a los clásicos, hasta el punto de que ha sido parangonada con la obra de Esquilo.

[6] Close [1999:LXXII].

[7] Close [1999:LXVIII-LXIX].

Salustio, Quintiliano, Heliodoro, Luciano y Apuleyo- hay al menos referencias implícitas en la novela[8].

Las abundantes referencias grecolatinas en la obra de Cervantes no proceden sólo de la lectura directa de estos autores, sino también de la literatura contemporánea, plenamente integrada en la tradición clásica[9], como constatamos en los consejos de don Quijote a Sancho para el gobierno de la Ínsula Barataria, en los que el autor tuvo en cuenta "los clásicos aforismos de Isócrates, ya vertidos en su tiempo al castellano, y otros que aparecen en la obra de Juan de Castilla y Aguayo: *El perfecto regidor* (1586), en el *Galateo español* (1593) de Gracián Dantisco y tal vez en el *Galateo* de Giovanni della Casa, que en 1585 se había publicado en español[10]". Esta pluralidad de fuentes se verifica también en su doctrina poética, que, según Riley, "está arraigada en las poéticas clásicas y contemporáneas, pero rebasa los límites de ambas. No se puede afirmar con certeza absoluta cuáles son las fuentes principales de sus ideas –aparte de las autoridades primarias como Platón, Aristóteles, Horacio y Cicerón, comunes a todos–, porque no las cita a la letra, sino que, al parecer, se vale principalmente de la memoria. Sin embargo, no cabe duda de que había leído mucho, tanto autoridades italianas como españolas[11]".

Riquer destaca la particular importancia que tuvo para la formación y el quehacer literario de Cervantes sus estancias en Italia, "en uno de los más elevados y cultos ambientes de la Roma pontificia y en contacto, evidentemente servil, con altas personalidades de las letras, la política y la Iglesia[12]". Allí conoció bastante bien la literatura italiana y "podemos asegurar que Cervantes leyó con entusiasmo (...) muchos otros libros más, entre los que no faltarían los principales clásicos latinos, a los que muchas veces debió de tener acceso a través de traducciones[13]".

En determinadas obras cervantinas sus lecturas clásicas se hacen más evidentes, como en *La Numancia,* "hábil síntesis de los datos que sobre este heroico hecho han

---

[8] Close [1999] y Lerner [2008] destacan la presencia de la *Historia natural* de Plinio el Viejo en la obra de Cervantes.

[9] En cualquier caso, ya se trate de fuentes primarias o secundarias, el estudio de las fuentes literarias, "que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto de que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso puede sólo hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística. El examen de las fuentes ha de servir precisamente para lo contrario, para ver cómo el pensamiento del poeta se eleva por cima de sus fuentes, cómo se emancipa de ellas, las valoriza y las supera". Menéndez Pidal [1973:26-27].

[10] Riquer [1989:122].

[11] "De vez en cuando, continúa Riley, se ve una correspondencia, que parece ser algo más que fortuita, con algún pasaje de Torcuato Tasso, Giraldi Cinthio, Alessandro Piccolomi, Minturno y tal vez Castelvetro, entre los italianos. Entre los españoles, las fuentes más probables parecen ser Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carballo y Miguel Sánchez de Lima. Hay otros marginales, españoles e italianos, como Juan Luis Vives, Baldassare Castiglione o Juan Huarte de San Juan. (...) Y aunque el aristotelismo no esté ausente de *La Galatea,* es incomparablemente más acusada su presencia en el *Quijote* de 1605. Tradicionalmente se ha supuesto que la lectura que hizo Cervantes de la *Philosophía antigua poética* (1596) del Pinciano fue determinante, pero igual lo pudo ser la de los *Discorsi* de Tasso (desde el decenio de los ochenta). Es difícil tener alguna seguridad. Cervantes no era de los que citaban los dichos de los preceptistas para hacer alarde de erudición, como Lope de Vega en alguna que otra ocasión". Riley [1999:CXXX-CXXXI].

[12] Riquer [1989:20].

[13] Riquer [1989:30].

conservado los historiadores clásicos[14]", no estaban ausentes en las restantes. El licenciado Márquez Torres, que firma la tercera aprobación, encuentra en la segunda parte del *Quijote:*

> mucha erudición y aprovechamiento, así en la continencia de su bien seguido asunto para extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo contagio había cundido más de lo que fuera justo, como en la lisura del lenguaje castellano.

Cervantes posee muchos registros, como se ha verificado por su pervivencia en la posteridad. Cada época lo ha leído de una manera, lo cual afecta también a su relación con la literatura grecolatina[15].

Más de mil referencias

Antes de abordar el análisis sincrónico era preciso sistematizar los estudios de carácter diacrónico compendiándolos en una base de datos. He inventariado 1.274 referencias a la cultura grecolatina en el *Quijote,* de las que 531 corresponden a la primera parte, y 743 a la segunda. De ese total de referencias, 472, –el 37% del total–, guardan relación con algún autor griego o romano; y el resto atañe a cuestiones de crítica literaria, mitología u otros aspectos del universo clásico. La base de datos nos muestra que en el *Quijote* aparecen explícita[16] o implícitamente[17] 62 autores grecolatinos distintos, de los que 37 son latinos, y 25 griegos. Estos son los diez más presentes: Virgilio, 94 referencias; Ovidio (58); Homero (47); Aristóteles (46); Horacio (45); Platón (32); Cicerón (31); Plinio el Viejo (30); Séneca (19); y Plutarco (12).

Queda fuera de duda la imbricación de Cervantes en la tradición clásica, en lo que al *Quijote* se refiere, pero si estudiamos el resto de su obra, la conclusión sería similar, en mayor o menor medida, según los casos. *La Galatea,* primera novela de Cervantes, es un jalón de la novela pastoril, cuyos máximos exponentes antiguos fueron Teócrito y Virgilio; y el *Persiles,* la última obra del alcalaíno, pretende ser una imitación, y aún una superación de las *Etiópicas* de Heliodoro, también conocido por *Teágenes y Cariclea*[18]. La

---

[14] Riquer [1989:51].

[15] "Al igual que don Quijote modifica radicalmente su actitud ante la realidad, según ésta se halle o no relacionada con los ámbitos caballerescos; del mismo modo que donde el caballero ve gigantes, castillos o yelmos, Sancho contempla molinos de viento, ventas y bacías de barbero: así, los lectores de la novela, dependiendo de su personal perspectiva, entenderán de manera particular las andanzas de ambos, y unos, familiarizados con la lectura de *Amadís de Gaula* y su progenie, se reirán con las constantes parodias de los libros de caballerías en los mismos espisodios donde otros, más cultos y avezados a los textos clásicos, verán referencias a *La Eneida* de Virgilio o a otras obras grecolatinas". SR [1997:Introducción al *Quijote*]. Ejemplo de lo que afirman SR es este comentario de Thomas Mann [2005:59]: "Ayer me vino a la mente y a la pluma *El asno de oro,* no por casualidad, porque he descubierto ciertas relaciones entre *Don Quijote* y esa novela de la Antigüedad tardía, de las que mi ignorancia desconoce si también les han llamado la atención a otros. En efecto, llaman la atención determinados pasajes y episodios por su novedad, por la singularidad de sus motivos, que sugieren un origen lejano; y es característico que aparezcan en la segunda parte de la obra, la más digna espiritualmente".

[16] Se cita su nombre, un texto suyo o un hecho de su vida.

[17] Hipótesis más o menos plausibles de los investigadores.

[18] "El *Teágenes y Cariclea,* aunque no sea la más antigua de las obras de su estilo, puesto que fue precedida por las *Babilónicas* de Iámblico el Sirio y acaso por alguna otra, es sin disputa la más célebre, sirvió de modelo a otras muchas dentro del mundo greco-oriental y tiene la gloria de haber

primigenia prosa de Cervantes y la postrera se inspiran, pues, en géneros de raigambre grecolatina.

En los tres cuadros siguientes se ofrece el listado de autores griegos y romanos presentes en el *Quijote*. El primero, ordenado en función del número de referencias, recoge tanto las explícitas como las implícitas; el segundo, es el listado de autores citados sólo explícitamente; y el tercero aporta los textos clásicos que *ad litteram* o traducidos aparecen en la novela.

Referencias explícitas e implícitas.

	Autor (por orden de aparición)	número de referencias			Autor (por orden de aparición)	número de referencias	
1	**Virgilio**	94	Latino	32	**Heródoto**	2	griego
2	**Ovidio**	58	Latino	33	**Boecio**	2	latino
3	**Homero**	47	Griego	34	**Claudio Donato**	2	latino
4	**Aristóteles**	46	Griego	35	**Lucano**	2	latino
5	**Horacio**	45	Latino	36	**Macrobio**	2	latino
6	**Platón**	32	Griego	37	**Plauto**	2	latino
7	**Cicerón**	31	Latino	38	**Aquiles Tacio**	1	griego
8	**Plinio el viejo**	30	Latino	39	**Arriano**	1	griego
9	**Séneca**	19	Latino	40	**Demócrito**	1	griego
10	**Plutarco**	12	Griego	41	**Estrabón**	1	griego
11	**Tito Livio**	10	Latino	42	**Heliodoro**	1	griego
12	**Esopo**	9	Griego	43	**Hesíodo**	1	griego
13	**Catón**	9	Latino	44	**Píndaro**	1	griego
14	**César**	8	Latino	45	**Sexto Empírico**	1	griego
15	**Ptolomeo**	6	Griego	46	**Sócrates**	1	griego
16	**Quintiliano**	6	Latino	47	**Teopompo**	1	griego
17	**Luciano**	5	Griego	48	**Tirteo**	1	griego
18	**Aulo Gelio**	5	Latino	49	**Zoilo**	1	griego
19	**Juvenal**	5	Latino	50	**Apio Claudio**	1	latino
20	**Demóstenes**	4	Griego	51	**Catulo**	1	latino
21	**Isócrates**	4	Griego	52	**Frontino**	1	latino
22	**Apuleyo**	4	Latino	53	**Higino**	1	latino
23	**Marcial**	4	Latino	54	**Nepote**	1	latino
24	**Suetonio**	4	Latino	55	**Papiniano**	1	latino
25	**Hipócrates**	3	Griego	56	**Persio**	1	latino
26	**Jenofonte**	3	Griego	57	**Plinio el joven**	1	latino
27	**Pitágoras**	3	Griego	58	**Pomponio Mela**	1	latino
28	**Fedro**	3	Latino	59	**Propercio**	1	latino
29	**Quinto Curcio**	3	Latino	60	**Publilio Siro**	1	latino
30	**Tácito**	3	Latino	61	**Salustio**	1	latino
31	**Terencio**	3	latino	62	**Tibulo**	1	latino

inspirado el último libro de Cervantes y de haber encantado la juventud de Racine". Menéndez Pelayo [1999], *Orígenes de la novela,* pp. 15-16.

Referencias explícitas a autores grecolatinos.

	Autor	número de referencias	
1	Homero	9	Griego
2	Cicerón	8	Latino
3	Virgilio	7	Latino
4	César	6	Latino
5	Horacio	6	Latino
6	Ovidio	6	Latino
7	Aristóteles	5	Griego
8	Catón	5	Latino
9	Demóstenes	4	Griego
10	Platón	4	Griego
11	Esopo	2	Griego
12	Hipócrates	2	Griego
13	Ptolomeo	2	Griego
14	Apio Claudio	1	Latino
15	Jenofonte	1	Griego
16	Juvenal	1	Latino
17	Marcial	1	Latino
18	Persio	1	Latino
19	Plauto	1	Latino
20	Plutarco	1	Griego
21	Terencio	1	Latino
22	Tibulo	1	Latino
23	Zoilo	1	Griego

Referencias textuales de autores clásicos (por orden alfabético)

parte	capítulo	autor	Texto	Contexto
II	24	César	La impensada, la de repente y no prevista. (Cf. Suetonio, *Los doce Césares*, LXXXVII).	Preguntáronle a Julio César, aquel valeroso emperador romano, cuál era la mejor muerte: respondió que la impensada, la de repente y no prevista; y aunque respondió como gentil y ajeno del conocimiento del verdadero Dios, con todo eso dijo bien, para ahorrarse del sentimiento humano.
II	5	Cicerón	La mejor salsa del mundo es el hambre. (Cf. *De finibus*, II, XXVIII, 90).	La mejor salsa del mundo es la hambre; y como esta no falta a los pobres, siempre comen con gusto.

II	5	Cicerón	y el peor perseverar de los maldicientes. (Cf. *Filípicas*, XII, II, 5).	—¿Sabéis por qué, marido? —respondió Teresa—. Por el refrán que dice: «¡Quien te cubre, te descubre!». Por el pobre todos pasan los ojos como de corrida, y en el rico los detienen; y si el tal rico fue un tiempo pobre, allí es el murmurar y el maldecir y el peor perseverar de los maldicientes, que los hay por esas calles a montones, como enjambres de abejas.
I	prólogo	Esopo (Atribución errónea a Horacio)	Non bene pro toto libertas venditur auro. (Cf. *Esópicas* o del *Romulus* (III, 14: «De cane et lupo») en la versión de Galtero el Inglés).	Non bene pro toto libertas venditur auro.
I	prólogo	Horacio	Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres. (Cf. *Odas*, I, IV, 13-14).	Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres.
II	3	Horacio	Aliquando bonus dormitat Homerus. (Transformación *ad usum studentium* del verso 359 de la *Epístola a los Pisones)*	que si «aliquando bonus dormitat Homerus», consideren lo mucho que estuvo despierto por dar la luz de su obra con la menos sombra que pudiese, y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene;
II	41	Horacio	El comenzar las cosas es tenerlas medio acabadas. (Cf. *Epístolas*, I, II, 40).	y, así, querría que ahora te retirases en tu aposento, como que vas a buscar alguna cosa necesaria para el camino, y en un daca las pajas te dieses, a buena cuenta de los tres mil y trecientos azotes a que estás obligado, siquiera quinientos, que dados te los tendrás, que el comenzar las cosas es tenerlas medio acabadas.
I	prólogo	Ovidio (Atribución errónea a Catón)	Donec eris felix, multos numerabis amicos, tempora si fuerint nubila, solus eris. (Cf. *Tristia*, I, IX, 5-6).	Si de la instabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico: Donec eris felix, multos numerabis amicos. Tempora si fuerint nubila, solus eris.
II	16	Ovidio	est Deus in nobis. (Cf. *Fasti*, VI, 5; y *Ars amatoria*, III, 549).	porque, según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: «Est Deus in nobis», etc.
I	1	Plauto	tantum pellis et ossa fuit. (Según un epigrama de Teófilo Folengo, inspirado en una sugerencia de Plauto *Aulularia*, III, VI, 564).	Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban.
II	24	Tirteo (según Marasso) (Atribución errónea a	Más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida.	Todo es morir, y acabóse la obra; y según Terencio más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida, y tanto alcanza de fama el buen soldado cuanto tiene de obediencia a sus capitanes y a los que mandar le pueden.

		Terencio)		
II	39	Virgilio	Quis talia fando temperet a lacrimis? (es cita abreviada de Virgilio, *Eneida*, II, vv. 6-8).	quis talia fando temperet a lacrimis?

Estilo y tono

"El aprendizaje de Cervantes en las lenguas clásicas no sería desaprovechado posteriormente: se manifiesta en el sesgo académico de su teoría literaria y en su gusto por el estilo característico de los prosistas más destacados de la segunda mitad del siglo XVI, con la tendencia a reproducir la ampulosidad, sonoridad y simetría de la oratoria ciceroniana. Tal estilo es típico sobre todo de *La Galatea* y de la Primera parte del *Quijote* (discurso de las armas y las letras, de la Edad de Oro, etc[19])"[20].

La filiación del *Quijote* con las literaturas griega y romana se refleja en su espíritu[21] y en el tono de la obra: "la sátira de un género literario (...): los llamados libros de caballerías[22]." Nos hallamos ante una tipología emparentada con los clásicos,

[19] Close [1999:LXIX].

[20] "Los discursos que pronuncia don Quijote en varias ocasiones son excelentes muestras de estilo oratorio: recordemos el de la Edad de Oro (I, 11), ante los cabreros, «que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando»; y el de las Armas y las Letras (I, 37), ante los discretos concurrentes de la venta de Palomeque, «que obligó a que, por entonces, ninguno de los que *escuchándole* estaban le tuviese por loco»; y la respuesta al eclesiástico que lo reprendió en la sobremesa del palacio de los Duques (II, 32). Este último constituye una magnífica defensa, a cuya eficacia contribuyen las más clásicas y típicas figuras retóricas del arte oratorio. El de las Armas y las Letras, versión renacentista del medieval debate entre el clérigo y el caballero, es también una obra maestra de oratoria y viene a ser un adecuado preámbulo a la historia del Cautivo, que sigue inmediatamente y que, no lo olvidemos, tiene muchos elementos autobiográficos". Riquer [1989: 158-159]. Ver López Grigera [1994].

[21] Así lo explica Menéndez Pelayo en su estudio de Torres Naharro: "Al lado del material indígena, hay en la *Propaladia* visibles huellas del estudio del teatro latino e italiano. Bartolomé de Torres Naharro era humanista: aunque el erudito Mesiniero no lo declarase en su epístola latina, lo está diciendo a voces su libro; y no por la inoportuna profusión de citas y recuerdos clásicos, de que acertó a librarse más que otros ingenios de aquel siglo muy superiores a él, sino por otro género de influencia más honda y eficaz: por lo claro y armónico de la composición; por el buen gusto que rara vez falla, aun en los pasos más difíciles; por cierta pureza estética que sobrenada en la descripción de lo más abyecto y trivial; por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que suele encontrarse con sorpresa en estas farsas de apariencia tan liviana (…)*;* por un buen humor reflexivo y sereno, que parece la suprema ironía de quien había andado mucho mundo y sufrido muchas tormentas en esta vida (…). Esta humana y aristocrática manera de espíritu que tuvieron todos los grandes hombres del Renacimiento, y que encontró su más perfecta expresión en Miguel de Cervantes, la tuvo Torres Naharro hasta cierto grado, y en esto principalmente fue humanista". Menéndez Pelayo [1999], *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* pp. 334-335.

[22] Riquer [1989:6].

particularmente con los romanos: *satura quidem tota nostra est*[23]. La sátira, con precedentes en la Comedia ática, es creada como género por Lucilio, cultivada de modo magistral por Horacio y consagrada por Juvenal[24]. Y aunque de estos dos últimos autores hay referencias explícitas e implícitas en el *Quijote*, diez años después de publicar la primera parte de esta novela, Cervantes afirma al comienzo del capítulo IV del *Viaje del Parnaso*:

> Nunca voló la pluma humilde mía
> por la región satírica, bajeza
> que a infames premios y desgracias guía[25].

El autor puede estar aludiendo a un tono satírico especialmente hiriente, como el de Juvenal, en cuyas sáiras domina la *indignatio,* actitud bien diversa de la mostrada por el autor del *Quijote,* pero cultivada por contemporáneos suyos como Góngora o Quevedo[26]. Pocos versos antes del mismo poema, el alcalaíno había evocado la novela con estas palabras:

> Yo he dado en Don Quijote pasatiempo
> al pecho melancólico y mohíno,
> en cualquiera sazón, en todo tiempo[27].

Y, en el capítulo VIII del mismo poema, Cervantes se autodefine como

> Yo, socarrón, yo, poetón ya viejo[28]

Lo que nos lleva a concluir que Cervantes no cultiva ordinariamente la sátira despiadada[29]. "En la aprobación que puso el licenciado Márquez Torres a la Segunda parte del *Quijote,* alaba a Cervantes por haber guardado «con tanta cordura las leyes de reprehensión cristiana», y en el curso del elogio, se hace eco de la admiración que los humanistas sentían por Horacio como poeta satírico que supo corregir vicios con amenidad y tacto. Para Márquez Torres, Cervantes es un Horacio cristiano. La comparación implícita es acertada; de los satíricos de la Antigüedad, fue Horacio quien sintió más agudamente el susodicho dilema moral; su célebre urbanidad es un medio práctico de resolverlo[30]".

El elemento satírico no es un componente más del *Quijote,* sino el primordial, el motor de su escritura, que se fundamenta precisamente en el humanismo, pues la actitud crítica de Cervantes hacia los libros de caballerías era propia de los teóricos del Renacimiento[31]: era una respuesta humanista ante un género de origen medieval[32]. Y es

---

[23] Quintiliano: Institutio, X, I, 93.

[24] Ver voz Sátira en Howatson [2000:735].

[25] Cervantes [1997] *Viaje del Parnaso,* IV, 34-36.

[26] Ver Close [1990].

[27] Cervantes [1997] *Viaje del Parnaso,* IV, 22-24.

[28] Cervantes, [1997] *Viaje del Parnaso,* VIII, 409.

[29] Aunque, según Close [1990:501], "por motivos particulares, la Primera parte del *Quijote* -ejemplo por antonomasia de ese tipo de sátira- ostenta un vigor polémico que desentona en cierto modo con la mencionada moderación horaciana".

[30] Close [1990:496].

[31] Riquer [1989:67]: "Un buen número de los detractores de los libros de caballerías eran erasmistas o simpatizaban con el erasmismo, lo que ayuda a explicar su actitud. Al no existir en las literaturas griega y latina nada similar a la novela de acción, estos hombres, intoxicados de clasicismo, no aceptaban este género literario. Pero cuando en 1534 se encontró el original griego del *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, rápidamente traducido al latín y a las lenguas vivas, los humanistas encontraron una novela «clásica», que, por el mero hecho de serlo, tenía que convertirse

que el *Quijote* pertenece a la tradición clásica no sólo porque en su texto se hallen cientos de referencias al mundo grecolatino, sino, sobre todo, porque su propia concepción, su propia idea y proyecto nacen como consecuencia de la confrontación de la literatura medieval o medievalizante con la literatura y preceptiva clásica: la crítica que se manifestaba a nivel teórico en los tratados, toma cuerpo en una novela, lo que añade el deleite de la literatura a la utilidad de las preceptivas. Así precisamente lo señala Josef de Valdivieso en la aprobación de la segunda parte del *Quijote,* firmada el 17 de marzo de 1615, diez años después de la publicación de la primera. "En dicha aprobación hallamos una frase que no puede ser más significativa:

> el autor, mezclando las veras y las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión, y cumpliendo con el acertado asunto en que pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues con su buena diligencia mañosamente ha limpiado de su contagiosa dolencia a estos reinos[33].

Para Riquer, "la razón del éxito estriba en que Cervantes, en oposición a la seriedad de las censuras de moralistas y autores graves, ha echado mano de la eficaz arma de la ironía («...disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión[34]»)".

El tono satírico y humorístico no domina en toda la obra de Cervantes; y tampoco, por tanto, en lo que respecta a las referencias grecolatinas tan abundantes en su producción literaria. En la *Galatea* y en el *Persiles,* por ejemplo, "la lección virgiliana, o en su sentido más lato, clasicista, es asumida con plena seriedad de intentos, en la dirección de la «épica en prosa» (definición que se remonta a la *Philosophía antigua poética* de A. López Pinciano, de 1596, y a otros tratadistas de la época, españoles, italianos y franceses), o lo que es lo mismo, dicho con el término anglosajón de uso actual, del *romance,* en la línea de la novela griega de amor y de aventuras". En ambas partes del *Quijote,* sin embargo, "la lección virgiliana se articula en formas alusivas y con mucha frecuencia paródicas, hacia la «eliminación de la distancia épica» (para decirlo con Mijaíl Bajtín), en virtud precisamente de aquella correspondencia o complicidad jocosa que el escritor español era consciente de encontrar en sus lectores. Que las dos tendencias no fueran completamente contrapuestas en Cervantes se deduce del mismo hecho de que

---

en el modelo de la novela moderna. Por esta razón Cervantes dice que, con el *Persiles,* intenta competir con Heliodoro. Si el *Quijote* es, en cierto aspecto de su concepción, la liquidación, por la parodia y la burla, de un tipo de narración medieval, en la mente de Cervantes, ligeramente tocado de erasmismo, la novela griega es la narración moderna y del futuro, y por esto pone tanta ilusión en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*".

[32] Los humanistas trataban de prestigiar las hazañas de la historia frente a las fabuladas por la caballería, como señala Riquer [1989:146]: "El escritor portugués Joâo de Barros, en su *Espelho de casados*, publicado hacia 1556, recomendaba a los jóvenes que en vez de perder el tiempo leyendo las hazañas de Esplandián leyeran los libros de Tito Livio, Valerio Máximo, Quinto Curcio, Suetonio, Eutropio y otros historiadores que relataron hazañas ciertas y más provechosas. Malón de Chaide, en *La conversión de la Magdalena,* escribe estas palabras: «Y si a los que estudian y aprenden a ser cristianos en estos catecismos [los libros de caballerías] les preguntáis que por qué los leen y cuál es el fruto que sacan de su lección, responderos han que allí aprenden osadía y valor para las armas (...); de suerte que os persuadirán que Don Florisel es el Libro de los Macabeos, (...) Lisuarte, los *Libros de Clemencia* de Séneca (...)»". Parecidos argumentos encontramos en *Quijote*, I, 49.

[33] Riquer [1989:67].

[34] Riquer [1989:68].

ambas se entrecrucen y coexistan: por ejemplo, en las *Novelas ejemplares* (1613), o, viceversa, en las narraciones intercaladas en el *Quijote*[35]".

Puccini nos ofrece una clave que quedará patente en este libro: el tono ambivalente de las referencias clásicas en el *Quijote*. Se debe distinguir entre unas obras y otras y entre las partes de cada una, como, en el caso de la novela que nos ocupa, entre la trama principal protagonizada por el caballero y el escudero, y las narraciones intercaladas, más o menos independientes: "Se puede apreciar la tendencia de Cervantes a recargar de nuevas y más marcadas tintas las expresiones homéricas y virgilianas en sus escritos. Es un paso más hacia la reelaboración enfatizada –en la dirección hoy definida como "barroca"– de los modelos épicos tradicionales, que, y esta vez por evidentes motivos irónicos, Cervantes lleva a cabo en el *Quijote* (…). Aquí, la misma fórmula [utilizada en la *Galatea*], imaginada por el autor y el protagonista para trazar un exordio "épico" a su propia historia, se amplifica de este modo:

> 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… (I, 2)[36].

»Análogo exordio aparece directamente en el texto, en forma descriptiva (I, 13):

> Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del Oriente, cuando los cinco de los seis cabreros se levantaron…

»(aquí la ironía está mucho más acentuada, por el contraste entre el exordio épico y la humilde condición social de los personajes[37])".

Esta ambivalencia es recurrente en la obra de Cervantes. Así, no cumple la misma función la referencia a Calíope en la *Galatea,* que la mención a Apolo en el *Quijote,*

---

[35] Puccini [1989:119-120].

[36] Riquer [1989:77-78] explica con claridad lo que estamos tratando: "El lector moderno debe ir con mucho cuidado cuando en el *Quijote* encuentre pasajes como esta descripción del amanecer, que a más de uno ha engañado. Las líneas que acabamos de ver han sido puestas como «modelo de prosa», y no ha faltado quien las admirara como tal. El error es gravísimo, y Cervantes reiría de buena gana si pudiera ver que hay quien se toma en serio este pasaje, pues él lo escribió con el deliberado propósito de burlarse de los libros de caballerías y de parodiar su altisonante estilo. La prueba está en el hecho de que en algunos de estos libros encontramos descripciones muy similares, *pero escritas en serio,* como en la del amanecer que nos ofrece el *Belianís de Grecia*: «Cuando a la asomada de Oriente el lúcido Apolo su cara nos muestra, y los músicos pajaritos las muy frescas arboledas suavemente cantando festejan, mostrando la muy gran diversidad y dulzura y suavidad de sus tan arpadas lenguas...» (Belianís, II, 43). El lector del siglo XVII, que sabía que éste era el estilo peculiar de algunos libros de caballerías, captaba al instante la intención paródica de Cervantes en el pasaje «Apenas había el rubicundo Apolo...», que, fijémonos bien, está puesto en boca de don Quijote, quien, intoxicado por este estilo de prosa, lo juzga admirable, al paso que Cervantes, al satirizarlo, lo condena rotundamente. Advertimos, además, que el *Quijote* es, en principio, un libro propio para ser gustado por entendidos en literatura, que sabrán captar bien las intenciones del autor".

[37] Puccini [1989:121]. En su estudio sobre las "arpadas lenguas", Lida de Malkiel [1975:215] afirma: "El hecho de que Cervantes ridiculizase en el *Quijote* un uso retórico de filiación pastoril y caballeresca que él mismo había practicado muy en serio, lejos de ser excepcional, es una muestra más de su habitual dualismo como creador y como crítico".

donde el mito participa del tono satírico que empapa toda esta obra, socarronería ya existente entre los propios autores antiguos, como podemos ejemplificar en este símil de Horacio:

> iam nox inducere terris
>
> umbras et caelo diffundere signa parabat[38].

Cervantes se permite incluso crear nuevos mitos *more classico.* Así, en la aventura de la cueva de Montesinos el novelista "inventa a un escudero de Durandarte, Guadiana, a la dueña Ruidera y a sus siete hijas y dos sobrinas para dar a la visión un matiz de fábula mitológica al estilo de Ovidio y Boccaccio. Pero todo ello, claro está, con un constante humorismo y con una clara intención de parodiar episodios semejantes, que abundan en los libros de caballerías[39]". Insistimos: no en todos los casos las referencias mitológicas del *Quijote* constituyen un guiño irónico. En muchas ocasiones desempeñan una función importante en la estructura de la obra, como ocurre en el discurso sobre la Edad de Oro (I, 11), al que hemos aludido en su aspecto retórico[40].

Cervantes es permeable a la cultura de su tiempo. Su formación y sus lecturas fecundan su estilo, sus temas, su tono. No es un ingenio lego, sino un ingenio cultivado.

---

[38] Horacio [1975], (Wickham-Garrod) y [1996:133 y 135], *Sátira* I, 5, 9-10. *"Ya la noche se disponía a cubrir de sombras las tierras y a esparcir por el cielo las estrellas.* Versos de tono épico, cuya intención es claramente burlesca. Es característico del estilo de Horacio emplear códigos verbales extraños a la temática tratada: léxico deliberadamente vulgar en pasajes líricos y estilo propio de los géneros elevados en pasajes satíricos, *sermoni propiora".*

[39] Riquer [1989:122].

[40] Este doble tratamiento también lo subraya Lida de Malkiel [1974:26-30]: "Hay en Cervantes un doble tratamiento de lo mitológico. Como ornamentación o ejemplo, la alusión mitológica corresponde a las poesías de circunstancias, casi todas de ínfimo valor literario; corresponde a *La Galatea* y a comedias como *La casa de los celos, El laberinto del amor.* A la actitud crítica de Cervantes, que para la fama es su verdadera actitud, corresponde el tratamiento burlesco del mito; en el *Quijote,* por ejemplo, cuando en la descripción de una noche sin luna leemos (II, 68): "que tal vez la señora Diana se va a pasear a los antípodas"; o al informar directamente el autor (II, 12) que Cide Hamete Benengeli comparó la buena amistad de Rocinante y del rucio con la de Pílades y Orestes, inmortalizada por la tragedia ática, o con la de los guerreros virgilianos Niso y Euríalo; o la invocación paródica (II, 45) al "meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí". (…) Más instructiva acerca del dualismo de Cervantes es la presencia del elemento mitológico, sin propósito de regocijo, engarzado en las obras en que predomina la expresión crítica de Cervantes, dentro de pasajes que contrastan con la visión irónica general. Tales son (…) las poesías intercaladas en la Primera y Segunda parte del *Quijote:* la canción de Grisóstomo, el romance de don Luis, el soneto de don Lorenzo de Miranda sobre Píramo y Tisbe. Y aun un mismo tema mitológico aparece en tono grave como ornamento o ejemplo, o bien en tono burlesco, según la naturaleza del contexto, no según la de su propio contenido. (…) Como de los rizos aúreos de Apolo, después de combatir con los malos poetas, también puede decirse de los esplendores del mito antiguo que, después de pasar por la lente irónica de Cervantes, *de color se pararon de oro baxo".*

CAPÍTULO II

LA PRECEPTIVA CLÁSICA, MOTOR DEL QUIJOTE

La relación del *Quijote* con la tradición clásica va más allá del cúmulo de referencias de origen griego y romano de la novela, de su tono o del estilo, porque la crítica que en el *Quijote* se vierte hacia las novelas de caballerías deriva de la preceptiva clásica en general y aristotélica[41] en particular. "Cervantes critica las novelas de caballerías desde la posición aristotélica. Su falta de verdad poética es la mayor objeción que encuentra. Pero esta objeción va también acompañada por una profunda y humanística desconfianza en los efectos perjudiciales que, sin proponérselo, producen en la verdad histórica[42]". La impronta de la verosimilitud que deja el aristotelismo nos ofrece una clave interpretativa importante de cara al análisis sincrónico que se aborda en los capítulos sucesivos.

El aristotelismo influye particularmente en la génesis de la propia obra a través del concepto de mímesis y verosimilitud, como reconoce Menéndez Pidal, al afirmar que el novelista se desenvuelve en una época en que el arte por el arte ha dejado paso al influjo aristotélico[43]. Para un sector de la crítica el aristotelismo[44] cervantino es algo evidente y lógico; otros, sin embargo, subrayarán los rasgos que emparentan a Cervantes con un Montaigne o un Descartes y lo convierten en un adelantado a su tiempo. Según Close, estas dos grandes líneas tienen un primer momento clave a partir de la interpretación romántica del *Quijote*[45].

Américo Castro, abanderado de la segunda posición crítica, insiste en *El pensamiento de Cervantes* en que Cervantes vive en una época de acusada influencia del Estagirita: "Hacia 1550 las cosas variaron radicalmente. La reacción antiplatónica se

---

[41] Un panorama general sobre el aristotelismo cervantino en Barnés [2008].

[42] Riley [1962/66:259].

[43] "Imita a menudo al *Orlando furioso,* y don Quijote mismo se preciaba de cantar algunas estancias de este poema; pero los tiempos habían cambiado mucho: al arte por el arte, que dominaba la época del Ariosto, sucede el influjo aristotélico y el arte de la verdad ejemplar, por lo cual Cervantes, frente a sus admirados predecesores, asume una nueva posición, la de corregir la «inverosimilitud» de la aventura caballeresca, es decir, su falta de verdad universal o moral". Menéndez Pidal [1973:18].

[44] Rico asegura que Cervantes no sólo no podía ignorar a Aristóteles, sino que estaba apegado a él: "La *Ratio* de los jesuitas y otros programas de estudios jerarquizaban las enseñanzas filosóficas partiendo de la lógica, continuando por la ética y llegando al cabo a la metafísica. Pasara o no por las aulas de la Compañía, el novelista no podía ignorarlo. Pero si un dato hay tan capital cuanto inadvertido en el pensamiento de Cervantes, ése es sin duda el apego por Aristóteles ("In rebus alicuius momenti ab Aristotele non recedam", debía de decirse también él), a quien había leído con atención, recurre a menudo y a todas luces siente como congenial y cercano". Rico, [2002:262], que anota así la cita latina: Ratio atque Institutio studiorum Societatis Iesu, Roma, 1616, p. 68.

[45] Ver Close [2005]a.

acentuó; Aristóteles se tornó casi un doctor de la Iglesia, y la literatura, infiltrada del espíritu de la Contrarreforma, [tuvo] que armonizarse con finalidades éticas y racionales[46]"; y aporta varios ejemplos: "La ponderación y la medida se manifiestan en viejas fórmulas aristotélicas, muy del gusto del autor:

> No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y escoge el medio entre estos dos extremos, que en esto está el punto de la discreción (II, 51). Bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad (II, 17). El que le llevaba a cargo era un mayordomo del Duque, muy discreto y muy gracioso (que no puede haber gracia donde no hay discreción) (II, 44). No son burlas las que redundan en desprecio ajeno[47]. No es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno[48]".

Los ejemplos aportados por Castro evidencian que el influjo de Aristóteles en Cervantes, que se revela ya en su primera novela[49], no procede sólo de la *Poética,* sino

---

[46] Castro, [2002:52].

[47] El vizcaíno fingido, IV, 81.

[48] (Nota de Castro) *Coloquio de los perros,* ed. Clás. Cast., p. 224.

[49] Moreno Báez [1973:237-241]: "Del neoplatonismo, que León Hebreo quiere armonizar con Aristóteles, procede la creencia de que la hermosura de las mujeres es un reflejo de la de Dios (*Galatea* I; I, 70, y II, 98 y 134). (…) De nada de esto se deduce que Cervantes hubiera abrazado en su totalidad el platonismo, lo que hubiese sido por aquellos años, en que la Contrarreforma había restablecido la autoridad de Aristóteles, un poco anacrónico, sino que tomó de Platón su filografía, que (…) se esfuerza por conciliar con la religión y con el aristotelismo que profesaba, como lo demuestra el siguiente lugar de la *Galatea,* en que dice Darinto, ponderando la discreción con que Lenio y Tirso han hablado, el primero contra el amor y el otro en su defensa: «Pero no me maravillaría yo tanto desto si fuese de aquella opinión del que dijo que el saber de nuestras almas era acordarse de lo que ya sabían, prosuponiendo que todas se crían enseñadas; mas cuando veo que debo seguir *el otro mejor parecer* del que afirmó que nuestra alma era como una tabla rasa, la cual no tenía ninguna cosa pintada, no puedo dejar de admirarme de ver cómo haya sido posible que en la compañía de las ovejas, en la soledad de los campos, se puedan aprender las ciencias que apenas saben disputarse en las nombradas universidades, si ya no quiero persuadirme a lo que primero dije, que el amor por todo se estiende y a todos se comunica, al caído levanta, al simple avisa y al avisado perfecciona (IV; II, 74-75)». Tal profesión de aristotelismo en una novela que se basa en la visión platónica del mundo prueba que Cervantes, al escribir la *Galatea* se atuvo a una moda, quizá sin detenerse a reflexionar sobre sus fundamentos. (…) Así como el platonismo del Renacimiento produjo un arte depurador de la realidad, que la hacía más real al poner de relieve lo arquetípico en el mundo físico y en el moral, el aristotelismo de la Contrarreforma acabaría por producir un arte en el que se reflejan todos los aspectos de lo visible sin excluir lo feo ni lo disforme, ya que para Aristóteles la realidad es lo percibido por los sentidos, analizado por la inteligencia mediante las categorías de materia y forma, sustancia y accidentes, esencia y existencia y potencia y acto. No podemos detenernos a explicar por qué lo mismo el realismo del siglo XIII que el del XVII, cuyas raíces son aristotélicas, derivó hacia lo caricaturesco o hacia lo alegórico; baste decir que, como ha demostrado en un hermoso libro E. C. Riley (E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, 1966), capítulo I; véase también Moreno Báez, capítulo VII de *Reflexiones sobre el Quijote)*, el realismo cervantino es un resultado de las especulaciones de los preceptistas en torno a la *Poética* de Aristóteles, quien opone lo particular, materia de la historia, a lo universal, que lo es de la poesía. Resulta evidente que, aunque la imitación, entendida como imitación de la naturaleza, haya quedado en los tiempos modernos constreñida a veces a lo documental y fotográfico y nuestro concepto de lo verosímil sea mucho más estrecho que el de Cervantes, que incluye en él lo maravilloso, la astrología y la hechicería y no vacila en multiplicar las peripecias, en las que lo adverso se convierte en favorable, ya por medio de la casualidad, ya de la anagnórisis, resulta evidente, repetimos, que la verosimilitud ha sido desde entonces lo que ha dado coherencia a la novela, creada por Cervantes y cuyo desarrollo es paralelo al de la pintura realista barroca. SR subrayan también el aristotelismo de la *Galatea:* "Los problemas y sentimientos de los pastores cervantinos, lejos del esquematismo

también de otras obras del Estagirita. Pero lo que queremos destacar aquí es la influencia del Estagirita en el curso de las artes y la literatura, porque su postulado de la verosimilitud rompía, en cierta medida, con el idealismo platónico. Cervantes y Velázquez[50] son pintores de la vida humana. El pintor sevillano en sus cuadros y el escritor alcalaíno, particularmente en el *Quijote,* no rehúyen hacer arte de lo cotidiano, sin perder de vista el mito, ya sea también para ridiculizarlo[51].

Verdad de la poesía y verdad de la historia

Una de las ideas de la *Poética* aristotélica que más han fecundado la obra de Cervantes es la distinción entre dos tipos de verdades: la de la poesía y la de la historia, expuestas por Aristóteles en la *Poética*:

> Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular. Considerar en general las cosas es cuál cosa conviene a un tal decir o hacer, conforme a las circunstancias o a la urgencia presente; en lo cual pone su mira la poesía, acomodando los hombres a los hechos. Referir las cosas en particular es decir qué cosa hizo o padeció en realidad de verdad Alcibíades[52].

Este tema, ya planteado en la *Galatea* (1585), aparece plenamente desarrollado en el *Quijote* (1605-1615)[53], de un modo explícito en los capítulos 3 y 4 de la segunda parte,

---

meramente neoplatónico anterior, se concretan en conflictos con el dinero, la pasión, la clase social, la política, la moral y el nacionalismo. Si a ello unimos la existencia de luchas, violencia, sangre y enfrentamientos de honor, comprobaremos que el remozamiento cervantino llega a tal punto, que derrumba el mundo mítico del bucolismo clásico, en aras de una apertura total de la novela pastoril hacia la realidad, hacia la sociedad contemporánea. El camino de la novela moderna estaba ya iniciado, por más que sólo hubiera dado sus primeros pasos". SR [1997:Introducción general].

[50] Lida de Malkiel [1974:388-389]: "Cervantes –el Cervantes que admiramos, el del *Quijote,* el de casi todas las *Novelas ejemplares,* el de los *Entremeses,* el del *Viaje del Parnaso,* el de la segunda mitad del *Persiles*- no demuestra simpatía alguna por ese mundo, como lo acreditan la Elena y la Dido «de malísima mano» del *Quijote,* II, 71, la Tebas de «cien puertas y otros tantos postigos» de *Rinconete y Cortadillo* y los dioses del *Viaje del Parnaso.* Parecería que esa actitud negativa se enlaza íntimamente con el racionalismo de Cervantes, con su aspiración a un arte regular y verosímil: se impone su semejanza con el rechazo cartesiano de la hegemonía de las lenguas clásicas. Menos consecuentes que Cervantes, los franceses del siglo de Luis XIV y sus secuaces en toda Europa, tendiendo asimismo a un arte racionalista y verosímil, no se atreven a emanciparse de la tutela de la Antigüedad. También vale la pena recordar que Velázquez es quien quizá ofrezca el más notable paralelo a Cervantes en el tratamiento humorístico de lo clásico, tan inagotablemente inspirador todavía para Lope, Herrera, Góngora y, en general, para el artista del Siglo de Oro".

[51] Para Menéndez Pelayo, los nombres de realismo y naturalismo, más que a la literatura del siglo XIX, son "aplicables sólo a tan grandes pintores de la vida humana como Cervantes, Shakespeare y Velázquez". Menéndez Pelayo, [1999]. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* 109.

[52] Edición de Halliwell 1451a, 36-1451b, 11. Traducción de Goya y Muniain [1979:109-110].

[53] "A través del encuentro fugaz de los dos pastores [Elicio y Erastro], vemos esbozarse, de forma sin duda muy sumaria, la confrontación de las dos verdades distinguidas por Aristóteles: la de

en el curso de un ejercicio de crítica literaria en que los propios protagonistas de la novela, don Quijote y Sancho, en conversación con el bachiller Sansón Carrasco analizan la primera parte de la novela:

> —Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.
>
> —Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.
>
> —También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero[54].
>
> —Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna[55]. (II, 3)

Sansón está defendiendo el carácter histórico de la primera parte del *Quijote*. La verosimilitud[56] que postula Aristóteles en la obra literaria ha tocado fondo en don Quijote, pues no sólo entiende verosímiles los argumentos de las novelas de caballerías –lo cual ya muestra desvarío–, sino plenamente históricos. Lo medular es que este diálogo imprime en el lector cuerdo la verosimilitud de la novela entera. Para Cervantes

---

la poesía y la de la historia, Una confrontación que, en otra escala y con otra amplitud, desarrollará el diálogo sin cesar retomado del ingenioso hidalgo y de su escudero". Canavaggio: [1992:141]. Este mismo autor (ibidem p. 126) ya había dicho: "No, el género pastoril no es verdad como es verdad la historia, que cuenta las cosas «como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». Pero ¿nos propone al menos una verdad distinta, la verdad sutil de las «fábulas mentirosas» que, casando «con el entendimiento de los que las leyeren», facilitan los imposibles?".

[54] SR: ...Homero: ya en I-XXV le explicó don Quijote a Sancho que ambos autores no pintaron a sus heroes *como ellos fueron, sino como habían de ser*, con lo que se pone el dedo en la llaga de los distingos entre «historia» y «poesía», uno de los temas que más preocupaba a Cervantes -el bachiller lo replantea a continuación- y que más fascinantemente practicó y solucionó. Recuérdese, por lo demás, que tras semejante discusión están las teorías estéticas neoaristotélicas divulgadas por A. López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596; ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973). R: La idea aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto y en el *Morgante* de Pulci. —«Omer troppo essaltò gli error d'Ulisse» (*Morgante maggiore,* XXIV, 2); «Non sì pietoso Enea, né forte Achille / fu, come è fama, né sì fiero Ettorre /... / Non fu sì santo né benigno Augusto / come la tuba di Virgilio suona» (*Orlando furioso,* XXXV, 25-26).

[55] R: El razonamiento es de ascendencia aristotélica y fue muy debatido en las poéticas renacentistas. —Canavaggio [1958:30-31] señala que en la distinción entre verdad histórica y verosimilitud se trasluce la impronta aristotélica, cuyas ideas posiblemente conoció Cervantes por la mediación de la *Philosophía antigua poética* de Pinciano. Riley [1962/66:258] dejó bien claro que la difusión de la *Poética* de Aristóteles fundamentó el concepto de verosimilitud, justificó la ficción poética y permitió diferenciar la poesía de la historia. Martínez-Bonati [1992/95:7-8, 195-207] subraya en primer lugar la ironía de Cervantes al negar, por boca de Sansón Carrasco, que el sentido de veracidad histórica impida cualquier estilización de la verdad, pues ello implicaría que la historia impresa de don Quijote es antiheroica, porque es historia fiel, y no invención; afirma, por el contrario, que las palabras de don Quijote son correctas, pues el historiador (cualidad que don Quijote atribuye a Homero y Virgilio) tiene licencia para seleccionar temas y acontecimientos; en segundo lugar, define y contrasta los conceptos de verosimilitud y realismo aplicados al *Quijote*.

[56] La búsqueda de verosimilitud es una de las causas de la consideración del *Quijote* como primera novela moderna (ver Barnés [2007a]).

la mímesis, la verosimilitud aristotélica no es sólo una cuestión sobre la que disertar -Don Quijote y Sansón Carrasco extraen del arsenal aristotélico argumentos para su diatriba[57]-, sino que es un objetivo buscado y logrado en su ficción literaria[58]. Otro momento intenso de crítica literaria lo encontramos en la conversación entre el canónigo, el cura y don Quijote, donde aparecen profusamente ideas aristotélicas sobre la obra literaria y su verosimilitud[59] (I, 47-49), al criticar que las novelas de caballerías están mal escritas[60]:

> No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil. (I, 47)

> Así es como vuestra merced dice, señor canónigo –dijo el cura–, y por esta causa son más dignos de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse y hacerse famosos en prosa, como lo son en verso los dos príncipes de la poesía griega y latina. (I, 48)

El primer texto (I, 47) es prácticamente una traducción literal de los versos iniciales de la *Epistola a los Pisones* o *Arte Poética* de Horacio; y en la comparación con Homero y Virgilio que encontramos en el segundo (I, 48), la novela se siente heredera de la épica clásica. Porque la ironía cervantina no pretende aplastar el género caballeresco, su equilibrio clásico le permite, más bien, depurarlo[61]. Cervantes escribe en

---

[57] "Don Quijote censura a Cide Hamete por haber contravenido los preceptos de la *Poética*. (…) Del hallazgo inicial de la Primera Parte a la revelación final de la continuación apócrifa, crítica y creación prosiguen de este modo un diálogo ininterrumpido de que se nutre la sustancia misma de la novela". Canavaggio [1992:368].

[58] "Este intercambio de opiniones muestra claramente lo enraizado que estaba el *Quijote* en el debate crítico de la época sobre la relación entre la poesía y la historia. No fue la distinción que hace Aristóteles en la *Poética* (1451b) lo que le dio pie, pero sin duda definió esta relación como nadie lo había hecho: «La diferencia entre el historiador y el poeta... consiste verdaderamente en esto, en que uno describe lo que ha sido, y el otro algo que podría ser». No establecer una clara distinción entre «lo que podría ser» y «lo que debería ser» era un rasgo de la teoría renacentista. El *Quijote* es la única obra en la que Cervantes encontró un medio satisfactorio para compatibilizar el ideal poético con la representación de la realidad terrenal. Sitúa este ideal en la mente y en el alma de su héroe, que lo interioriza, en tanto que los libros de caballerías (animados por el mismo idealismo) se convierten en parte de la realidad histórica representada en la novela". Riley, [1990:89].

[59] "El buen canónigo (en quien se ve la preocupación de los neoaristotélicos post-tridentinos, herederos de los humanistas, con su desconfianza –de estirpe platónica- por la ficción) trata de discriminar entre lo verdadero, lo falso y lo dudoso". Riley, [1973:315].

[60] Riquer [1989:64-65].

[61] "Pero Walter Scott y todos los novelistas modernos no son más que epígonos respecto de aquel patriarca del género, que tiene entre sus innumerables excelencias la de haber reintegrado el elemento épico que en las novelas caballerescas yacía soterrado bajo la espesa capa de la amplificación bárbara y desaliñada. La obra de Cervantes, como he dicho en otra parte, no fue de antítesis, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento. No vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y humano en la caballería, se incorporó en la obra nueva con más alto sentido. Lo que había de quimérico, inmoral y falso, no precisamente en el ideal caballeresco, sino en las degeneraciones de él, se disipó como por encanto

el *Quijote* una novela en la trata de fundir la verdad poética y la histórica en aras de la verosimilitud siempre buscada, de manera que dota de apariencia histórica al relato, al presentarlo como traducción de un manuscrito de un historiador arábigo. Esta estrategia, no inventada por él, gana en efectos de verosimilitud cuando en la segunda parte los propios protagonistas conocen y critican la primera edición del *Quijote* y aún la apócrifa de Avellaneda[62]. Mediante estas técnicas Cervantes acentúa el realismo de la novela, convirtiéndola en un retrato de la vida.

Para Gilman, "la introducción [en el *Quijote*] de lo pastoril, con su ilimitado espacio de ficción y su compleja diversidad de relaciones eróticas, permitió que Cervantes explorara lo que Leo Spitzer en un ensayo fundamental bautiza como «perspectivismo». En la Primera Salida, como Aristóteles lo habría dicho, las cosas o bien son o bien no son: el castillo *no* es un castillo; la venta *es* una venta. Sin embargo, después del capítulo 9, la sedante intervención de lo pastoril proporciona un mundo literario en el que es posible toda suerte de combinaciones inesperadas, de ambivalencias y de síntesis, dependiendo del punto de vista[63]". Riley, por su parte, nos ayuda a concluir que el autor del *Quijote* "nunca pudo llegar a rechazar la idealización de la experiencia, pese a la débil desconfianza que mostraba ante la exageración inseparable de lo ideal. Cervantes trazó la difusa línea que separa el idealismo de la fantasía más cerca de esta última. Pero tuvo un respeto realista por la factualidad histórica, procedente de la poética neoaristotélica, y por aquellas preocupaciones empiristas del siglo XVI que causaron la crisis contemporánea en la historiografía y aportaron el nuevo concepto de la necesidad en el arte de tratar la verdad de forma responsable[64]".

La referencia al adagio *Amicus Plato, sed magis amica veritas*[65], frase atribuida a Aristóteles, sintetiza la búsqueda de verosimilitud de Cervantes, que llega a su culmen en las obras en prosa en que se movió con más libertad: el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*[66], por no estar enmarcadas en un género formalizado (la novela pastoril para la *Galatea* y la griega para el *Persiles*).

---

ante la clásica serenidad y la benévola ironía del más sano y equilibrado de los ingenios del Renacimiento. Fue, de este modo, el *Quijote* el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dio el primero y no superado modelo de la novela realista moderna". Ménéndez Pelayo [1999]: *Orígenes de la novela,* pp. 465-466.

[62] "En la ficción cervantina, la historicidad de la narrativa de Avellaneda se pone repetidamente en tela de juicio, lo cual vale como la negación de su «verdad poética» desde el punto de vista de cualquier lector de esa ficción. Y ello, en términos de la teoría literaria aristotélica que prevalecía en la época, suponía proclamar su irremediable inferioridad. Las alusiones indirectas de la escena del ventero de II, 59 no son una excepción". Riley: [2001:114].

[63] Gilman: [1993:103].

[64] Riley: [1990:87].

[65] R: 'Amigo es Platón, pero más amiga la verdad'; adagio clásico que se empleaba cuando se debía decir o hacer algo que podía resultar molesto a alguien a quien se estaba obligado por respeto o jerarquía.

[66] "Cervantes, creo yo, tenía una idea más bien amplia de la ejemplaridad, que estaba absorbida en el concepto aristotélico de la verdad universal provista por la buena ficción poética". Riley: [1973:312].

La imitación cervantina

La historia de las literaturas constituye un entramado de relaciones. En la propia antigüedad surge el concepto de clásico, lo que provoca la posición especial que las literaturas griega y romana ocupan en la historia occidental. De la imitación de obras maestras han surgido otras grandes obras, que no suponen una copia servil, sino una reelaboración inspirada. Es lo que podemos decir de la *Eneida* con relación a la *Ilíada* y a la *Odisea,* o de la *Commedia* de Dante en referencia a la *Eneida.* Cervantes pertenece a esa estirpe de genios estimulada por los clásicos para quienes la inspiración no es un corsé sino un impulso a la creación, pues se avezan a superar al modelo, o al menos lo intentan. Esto queda muy claro en la relación entre las *Etiópicas* y el *Persiles*[67].

Cervantes no necesita en sus obras citar de manera inmoderada, entre otras cosas porque rebajaría la verosimilitud de los diálogos de sus personajes. Como señala Canavaggio, es esencial "la forma en que supo asimilar esa herencia: no "como un clérigo ávido de almacenar el saber" (…), sino con una conciencia aguda de lo que un día se llamará «el placer del texto[68]», encontrando el espíritu de la *Poética* por encima de sus comentaristas. No es un dogmático siempre dispuesto a legislar en nombre de Aristóteles[69], sino que está abierto a todos los influjos[70]. Cervantes no es un filósofo,

---

[67] Brioso Sánchez y Brioso Santos [2003:333]: "La obra de Heliodoro es un texto de madurez extrema en la antigüedad tardía, recibe elogios merecidos de ilustres plumas del XVI y del XVII, se repiten sus ediciones y traducciones, su horizonte moral y estético es concorde con el renacentista y barroco, y su técnica, y esto nos importa mucho, tenía que ser muy atractiva para quien, como Cervantes, estuvo crecientemente interesado en los aspectos formales de la prosa de ficción. El juego con el lector es continuo en Heliodoro, la intriga, la novedad y la osadía son rasgos que hacen su novela muy moderna, y todo ello debió atraer la atención de Cervantes. Es más, podría sentenciarse que, si había un lector español en ese momento que podía ver en Heliodoro un tesoro de enseñanzas y un perfecto modelo para la emulación, ése era el autor de *Don Quijote*. No hablamos sólo de tomarlo como referencia, sino de enriquecerse con su lectura, en el sentido noble de la emulación clásica, y orientarse hacia direcciones novedosas y fructíferas. Lo que va en paralelo con el hecho de que la emulación de Heliodoro, como la de la *Eneida* de Virgilio, y más en particular en ambos casos en los dos primeros libros de *Persiles y Sigismunda*, representaba, según dijimos, un intento de dignificar el propio producto literario".

[68] Canavaggio [1992:94-95]: "Podríamos alargar indefinidamente esta lista mediante la simple relación de reminiscencias cuyo rastro se observa en los textos cervantinos. Al azar de ese inventario, que, por supuesto, desbordaría el período que aquí consideramos, surgirían otros nombres cuya enumeración carece de interés. Retengamos, sin embargo, el de León Hebreo, cuyos *Diálogos de amor,* obra de éxito, desempeñó un apreciable papel en la génesis de *La Galatea,* como lo atestigua un número importante de préstamos directos. Retengamos también, sin pretender quemar las etapas, a los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles: las reflexiones de un Castelvetro sobre la verosimilitud de la fábula y los fines de la poesía guiarán al autor del *Quijote* en la elaboración de su estética y en el afinamiento de su oficio de escritor. Pero, a nuestro parecer, lo esencial es la forma en que supo asimilar esa herencia: no "como un clérigo ávido de almacenar el saber" –así lo señala justamente el lamentado Pierre Guénoun-, sino con una conciencia aguda de lo que un día se llamará "el placer del texto". Como prueba tenemos lo que nos dice Don Quijote de las traducciones que aprecia, pero a las que confiesa preferir el original; porque declara a quien quiera oírle: «Me parece que el traducir de una lengua a otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz»".

[69] Ver Canavaggio [1992:339].

[70] Marasso [1954:229]: "Muchas otras sugestiones, especialmente de las *Epístolas* y las *Sátiras,* pueden señalarse en el *Quijote.* Aunque el *Arte poética* de Horacio no lograse la incontestable autoridad de Aristóteles, se complementaba con la enseñanza del filósofo. En España, como lo

sino un genio artístico[71]. Los conocimientos adquiridos en sus abundantes lecturas están al servicio de la creación. Prueba de ello es que "las cuestiones teórico-críticas están ensambladas en el *Quijote* de tres maneras: directamente (como tema de diálogo o discurso, como núcleo de la locura del héroe y como móvil de su conducta), y en su aplicación directa o indirecta a la misma novela de Cervantes[72]". La época de Cervantes busca más una inspiración que una mera imitación[73]. La norma no agota la vida. Es lo que ocurría igualmente en las artes plásticas: tanto para un renacentista como para un manierista o un barroco, los clásicos grecolatinos constituyen una de sus principales fuentes de inspiración, a pesar de los resultados diversos que ofrecen sus obras[74]. Cervantes tuvo la idea de forjar una novela, el *Quijote,* para la que no iba a contar con un género clásico consagrado, como la pastoril para la *Galatea* o las *Etiópicas* para el *Persiles*. Además, no iba a escribir una novela de caballerías sino una sátira contra ellas, lo que le permitió desenvolverse con más libertad, sin dogmatismos, en un nuevo campo de experimentación[75]:

---

demuestra Cervantes en el capítulo «donde prosigue el Canónigo la materia de los libros de caballerías», las consagradas normas del arte griego no se respetaban. Se sigue la inclinación irreflexiva del público, que es el que aplaude; es lo mismo que piensa Lope que adaptaba por necesidad su arte a las exigencias del vulgo no enseñado, como lo expresa en el *Arte nueva de hacer comedias".*

[71] Lo explica Porqueras [1986:49] haciendo referencia a López Pinciano, "uno de los preceptistas más decisivos para la difusión del aristotelismo en España. Su libro se publica en Madrid, y tiene un gran impacto. La mayoría de grandes escritores (por ejemplo, Cervantes) beben en Pinciano los esquemas teóricos oficiales, de los que, después, a menudo, por suerte, saben apartarse, movidos por su propia creatividad".

[72] Riley, en R: CXXXII.

[73] Riley [1990:15]: "Como comentara Cervantes de los libros de caballerías, eran obras *de quien nunca se acordó Aristótelo* [Aristóteles, en R.]*, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón.* Por este motivo se podía utilizar a Aristóteles tanto para rechazarlas como para aceptarlas [Riley remite aquí a Weinberg, 1961, II, p. 712]. No es que los contemporáneos españoles de Cervantes fueran una raza de clasicistas hasta la médula, ni mucho menos. Antes de la revalorización de los géneros literarios que se inició en el siglo XVIII sencillamente no se les habría ocurrido ofrecer a Cervantes, en virtud del *Quijote,* el sitio en el panteón de los inmortales que la posteridad le otorgaría. Ni él mismo estaba bien seguro del lugar que le pertenecía".

[74] Ver Gombrich [1984].

[75] Riley [1990:85-86]: "También se sostenía que estos libros [de caballerías] estaban mal escritos. Esto era cierto en algunos casos, aunque es probable que no siempre se tomara en cuenta el hecho de que sus autores renacentistas cultivaran en ellos un estilo arcaico. En el *Quijote* se los condena de forma inexorable por estar construidos de forma incoherente: «los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada», exclama el canónigo de Toledo (I, 47; I, 565), adaptando a Horacio y evocando a Minturno y a otras autoridades. Y él no es totalmente insensible al hecho de que los antiguos *romances* estuvieran estructurados según pautas aristotélicas, como indica su comentario sobre la potencialidad de un *romance* bien escrito. Esta discusión se debe al debate crítico que se desarrolló en Italia durante el siglo XVI acerca del poema épico basado en el modelo clásico y del popular *romanzo*, tipificado en el *Orlando furioso.* Se aplicó con facilidad a la ficción narrativa, ya que «la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (I, 47), un argumento aplicado también a la *Etiópica* de Heliodoro por J. C. Escalígero y López Pinciano. En los pasajes dedicados por Cervantes a la teoría encontramos ecos de los teóricos españoles el Pinciano y Carvallo y de los italianos Tasso, Giraldo Cinthio, G. B. Pigna, A. Piccolomini y Minturno. Debió haber leído por lo menos a algunos de ellos. Los juicios del canónigo reflejan el neoaristotelismo de la época, como el de el Pinciano; pero, al igual que éste, no es ningún dogmático intolerante".

> Pero lo que más me le quitó de las manos y aun del pensamiento de acabarle fue un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo[76]». (I, 48)

La *Poética* de Aristóteles, impresa en el siglo XVI, tuvo una enorme influencia tanto en el ámbito de la crítica como en el de la práctica literaria. Y Cervantes de ningún modo iba a ser ajeno a ese debate, como demuestran los discursos críticos presentes en sus libros y, sobre todo, la propia concepción de su obra. De hecho, el principio estético más recurrente en el *Quijote* es el aristotélico de la verosimilitud[77], como comprobamos en los textos siguientes:

> —¡Ah, señor mío! —dijo a esta sazón la sobrina—. Advierta vuestra merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira, y sus historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres[78]. (II, 6)

---

[76] R: El pasaje se ha interpretado como una aceptación de los principios aristotélicos (con su insistencia en las unidades de tiempo, lugar y acción), y en parte es así. Sin embargo, Cervantes se gloría de haber sido el padre de la comedia nueva y de sacar a escena «figuras morales», que el teatro clásico no admite. La matizada posición cervantina entre el clasicismo y el «arte nuevo» se aprecia bien en el diálogo de la Curiosidad y la Comedia al principio de la segunda jornada de *El rufián dichoso*.

[77] "The esthetic principle most persistently invoked in the Quixote is verisimilitude", Allen [1980:131]. García Yebra, 1992, enumera catorce pasajes en que Aristóteles desarrolla su idea de la verosimilitud. Uno de ellos, como botón de muestra: "Por esta razón es menester, así en la descripción de las costumbres como de los hechos, tener siempre presente o lo natural o lo verosímil; que tal persona haga o diga las tales cosas, y que sea probable o necesario que esto suceda tras esto". Edición de Halliwell 1454ª 33-37; traducción de Goya y Muniain. La excepción confirma la regla. Y en el episodio de la cueva de Montesinos ve Menéndez Pidal [1973:50], una alteración a la norma de la verosimilitud: "Pero no bastaba a la novela la perfección tantas veces alcanzada en las aventuras de la realidad. Cervantes quería una aventura que saliese del terreno de lo ordinario, «de lo contingible y verisímil» en que se desarrollaban las demás, conforme a la doctrina estética seguida por él; quería ahora una aventura fantástica que sirviese como de centro a la segunda parte. (…) Don Quijote ha quedado, por única vez, solo en el mundo de «lo inverosímil», sin el correlativo adverso. La mecánica toda de la novela, fantasía-realidad, se suspende en esta sola ocasión".

[78] R: En el rechazo de la sobrina se ha visto uno de los aspectos más importantes del erasmismo español, tan enemigo de los libros de entretenimiento, incluidos los de caballerías, pues corrompen las buenas costumbres y minimizan los hechos verdaderamente históricos; cf. Bataillon [1937/66:777-801], Vilanova [1949/89:7-63], Márquez Villanueva [1984], Villanueva en R [*Lecturas,* I, 47:103-104]: "El cura, que ya en aquella suerte de segundo «donoso escrutinio» producido a su llegada a la venta de Juan Palomeque había adelantado su propósito de disertar oportunamente «acerca de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos» (I, 32, comparte todos estos razonamientos, pero erigiéndose en portavoz de los numerosos lectores de semejantes obras, les reconoce una virtud, como ya lo había hecho Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1533): su capacidad sin límites para entretener por la variedad de peripecias, ambientes, asuntos y personajes

> Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro, y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas.
>
> -Ya yo tengo noticia deste libro -dijo don Quijote-, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas. (II, 62)

Es, en definitiva, la fecunda idea de la mímesis. Y por eso, la crítica que hace de las novelas de caballerías en su principal obra, proceden del venero aristotélico[79]. En otros contextos, el concepto de mímesis aparece imbricado con otros, como el de la relación entre el arte y la naturaleza:

> Allí le parece que el cielo es más transparente y que el sol luce con claridad más nueva. Ofrécesele a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intricados ramos van cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas, que oro cernido y puras perlas semejan; acullá vee una artificiosa fuente de jaspe variado y de liso mármol compuesta; acá vee otra a lo brutesco adornada, adonde las menudas conchas de las almejas, con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence[80]. (I, 50)

Del *ut pictura poesis* horaciano también se hace eco Cervantes:

> Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe[81], y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas. (I, 25)

---

que en ellos tenían cabida. Y el canónigo concluye en perfecta sintonía con lo dicho ratificando aquella regla de oro ya formulada, pues de lo que se trata en su criterio es de que «la ingeniosa invención» favorecida por una «escritura desatada», libre de rigideces preceptistas, se acomode lo más posible a la verdad, haciendo la ficción verosímil. De este modo los libros de caballerías podrían cumplir armoniosamente con el *prodesse* y el *delectare* de Horacio". Esta actitud concuerda, moralmente, en lo esencial con la de Luis Vives (cf. Gómez-Montero 1995), estéticamente, con la de los neoaristotélicos, que creían que la inverosimilitud de dichos relatos les privaba de la necesaria dignidad artística (cf. Martínez-Bonati 1992/95:161-181); Sarmati [1996] incluye una nutrida antología de críticas, desde todos los puntos de vista citados, a los libros de caballerías.

[79] "Los argumentos del canónigo contra los libros de caballería son los de los teóricos aristotélicos de la épica". Riley [1973:311].

[80] R: En este pasaje los principios de la mímesis aristotélica se unen a la antigua dicotomía entre el arte y la naturaleza. —Riley [1962/66:99-100]: "Unas veces se quería significar con él que el arte representa los fenómenos de la naturaleza (*natura naturata*); otras, que el arte imita el proceso creador que da lugar a la naturaleza, la cual es, a su vez, también creadora (*Natura naturans*) y, a veces, ambas ideas aparecían mezcladas. Las dos posibilidades se dan en Cervantes. Don Quijote señala en cierta ocasión que "el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence" (I, 50); y Tomás Rodaja, en *El licenciado Vidriera,* dice que "los buenos pintores imitaban la naturaleza, pero que los malos la vomitaban" (p. 99).

[81] R: 'los más destacados pintores que conoce'; don Quijote aplica a la obra artística los principios de mímesis aristotélica que quiere que rijan también para su actuación personal. -Avalle-Arce [1976:151 ss.].

> Tienes razón, Sancho -dijo don Quijote-, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Ubeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: "Lo que saliere"; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: "Éste es gallo", porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor[82] o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere. (II, 71)

Como señala Dunn[83], "en una época en que la Contrarreforma renovaba los conceptos aristotélico-tomistas en la filosofía y la metafísica, la *Poética* fue un instrumento esencial para definir la posición del artista".

Respecto de su conocimiento del texto aristotélico, Canavaggio ha puesto de relieve la lectura directa que hizo Cervantes de él: "Fino lector de Aristóteles, el cura los juzga a la luz de la *Poética,* a fin de separar el buen grano de la cizaña y, como secuela, establecer con su colega el canónigo en qué condiciones las «fábulas mentirosas» pueden «casar (…) con el entendimiento de los que las leyeron». A primera vista todo eso no interesa más que a los pedantes y no puede entrar en las preocupaciones del caballero. Pero la genialidad de Miguel ha consistido precisamente en inscribir el debate en el corazón mismo del proyecto de su héroe, uniendo así teoría y práctica de la novela[84]".

---

[82] R: Es eco del «ut pictura, poesis» de Horacio (Ad Pisones, v. 361). Pero además, y tal como prescribe la *Poética* de Aristóteles, don Quijote cree que el escritor y el pintor han de esforzarse en imitar con propiedad y decoro, ajustando su obra a los tres grados del discurso y reflejando las cosas como deberían ser, no como son. —Chaffee [1981]. ¶ Sobre la imitatio en general, basta leer las palabras de Fox Morcillo, en Pineda [1994:198-199].

[83] Dunn [1973: 85-86].

[84] Canavaggio [1992:234].

CAPÍTULO III

UN ALEGATO CONTRA LA PEDANTERÍA

En la dedicatoria al duque de Béjar que precede al prólogo de la primera parte del *Quijote*, Cervantes afirma de su libro que está

> desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben…

Después, ya desde el inicio del prólogo de la primera parte, el autor insiste una y otra vez en su falta de erudición y de su propia obra: "estéril y mal cultivado ingenio mío", "leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina", "mi insuficuencia y pocas letras"… Cervantes hace profesión de ignorancia en un prólogo-sátira contra los pedantes. El yo del autor, desdoblado en la voz de un amigo, enumera un posible repertorio de citas que le salven del aprieto de ser acusado de ignorante, pero el propio repertorio escenifica la ironía cervantina hacia los jactanciosos, porque es inexacto en sus citas. Y finalmente, el *amigo* absuelve al autor de buscar autoridades a su novela, ya que ésta pretende desbancar un género –las novelas de caballerías- del que los sabios antiguos no tenían nada que decir, por lo que sólo ha de preocuparse del principio (aristotélico) de la verosimilitud.

Es verdad que los preceptistas clásicos no aludieron a un género aún no existente, pero emanaron unos principios de los que va a beber Cervantes. El prólogo es significativo del quehacer creativo del autor de una novela como el *Quijote* transfigurada por la ironía. Declara su insolvencia precisamente quien acaba de escribir una novela tejida con más de 500 referencias griegas y latinas... Insiste en su mal cultivado ingenio quien diseña un prólogo rico en evocaciones clásicas y recursos retóricos... Basta leer algunos de los comentarios que han suscitado sus primeros párrafos:

> Desocupado lector[85]: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento[86], fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante[87]. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal

[85] R: Con desocupado, Cervantes probablemente calca el *otiosus* (*lector*) de la tradición clásica (así en Quintiliano, *Institutiones*, IV, II, 45).

[86] R: La presentación metafórica del libro como *hijo* del autor está presente ya en Ovidio; Cervantes modifica la idea con la inmediata mención del *ingenio*, término aquí en relación con la *inventio* de la retórica clásica.—Curtius [1948/55:196-198]: "La metáfora es muy popular durante el Renacimiento y el Barroco" (197).

[87] R: «Como dice Aristóteles en los *Físicos*, y lo trae Lucrecio, poeta antiguo, todo animal engendra su semejante» (Mal Lara, *Filosofía vulgar*). "—cada cosa engendra su semejante: A. Castro [1925/87:168], Rosenblat [1950], Garrote Pérez [1979]. Otro tanto, pero aun de modo más cercano a Cervantes, escribe J. de la Huerta, en Marasso [1947/54:230-231]: «Engendrar cada uno su

cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno[88], bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento[89]. (…) —Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos[90], tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes[91]? (…) De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro[92].

---

semejante». Cascardi [1986] lee la frase como un síntoma de variación del concepto de la mímesis renacentista y base de la composición mixta del Quijote. Avalle-Arce [1976:16] ve en don Quijote una contravención del orden natural, un «error de opción vital».

[88] R: 'insólitos, extravagantes', en sentido peyorativo. —La frase suele tomarse como una declaración de originalidad (así en VG y A. Castro 1957/67:266), donde el topos de la modestia se completaría con una alusión a la novedad y variedad de la materia, en relación con el horaciano «Carmina non prius / audita Musarum sacerdos / virginibus puerisque canto» (*Odas,* III, I, 2-4) y con doctrinas como las expuestas por el Pinciano, *Philosophía antigua poética,* II, p. 15.

[89] R: El contexto reelabora un motivo horaciano («Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem, / rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra; / tu me inter strepitus... vis canere?», etc.; *Epístolas*, II, II, 77 ss.), quizá recordando y cambiando de sentido un lugar de Quintiliano. --Para el espacio propicio a la inspiración, Quintiliano, Institutio, X, III, 24: «Quare silvarum amoenitas et praeterlabentia flumina et inspirantes ramis arborum aurae volucrumque cantus et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt, ut mihi remittere potius voluptas ista videatur cogitationem quam intendere», etc.; cf. Marasso [1947/54:219-221]. Ya Petrarca (*De vita solitaria,* I, 4) había contrapuesto las opiniones de Horacio y Quintiliano.

[90] R: 'mentirosos, ficticios, y no religiosos'; pero *profano* puede interpretarse también como categoría estética, 'ignorante, vulgar', como en Horacio, *Odas*, III, 1, 1.

[91] R: Desde Avellaneda, se ha visto en estas palabras –como en bastantes otros pasajes del Prólogo– un ataque a Lope de Vega, que acababa de publicar *El peregrino en su patria* (1604) con no pocos alardes de *erudición y doctrina*; pero análogas exhibiciones se hallan en muchos escritores de la época.—El texto se puede relacionar con la conversación entre el cura y el canónigo en I, 47 y 48, pero también con el primo pedante y pseudoerudito de II, 22: Riley [1962/66:128-129]: "El consejo irónico que da su amigo al autor acerca de cómo adornar una novela con ornamentos pseudoeruditos, capaces de impresionar a los lectores, ofrece cierta semejanza con un pasaje de Luciano. «Si cometes un solecismo –escribe Luciano-, enmiéndalo a fuerza de descaro, citando al punto un poeta o un prosista que no existen ni han existido, y afirmando que aprueba aquel modo de hablar y que es hombre docto y conocedor profundo del idioma»»". (*El maestro de retórica*). (129).

[92] R: Zoilo (Cervantes pronunciaba Zoílo), que se atrevió a escribir contra Homero buscando su propia fama, quedó como antonomasia de crítico cerril y detractor; Zeuxis, pintor griego. *La Arcadia* (1598, 1599, 1602, 1603...) de Lope de Vega lleva una larga Exposición de los nombres poéticos e históricos, dispuesta en orden alfabético y extraída de difundidos repertorios renacentistas; cosa similar ocurre en el *Isidro* (1599, 1602, 1603...) y en *El peregrino en su patria.*

—Decid —le repliqué yo, oyendo lo que me decía-, ¿de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor[93] y reducir a claridad el caos de mi confusión?

Cervantes acaba de escribir una novela, no un tratado de teología. Una novela en que su espíritu de escritor ha campeado libre, por no disponer ante sus ojos de un modelo consagrado, un género formalizado. Su erudición, sus citas clásicas se han insertado con suavidad en los diálogos y comentarios del narrador, al servicvio de la caracterización de los personajes y modalizadas por la ironía que impregna la novela. Esta ironía y humor se traspasan al prólogo-epílogo de la primera parte del *Quijote*[94]. Pero veamos qué aconseja el alter ego de Cervantes:

En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo el buscalle, como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

Non bene pro toto libertas venditur auro.

Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo[95]. Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con

[93] R: Evoca jocosamente el *horror vacui* de la filosofía aristotélica.

[94] "El humor de los Prólogos es un juego constante entre lo que no es y lo que es, y viceversa. Es achacarle a Catón lo que es de Ovidio, o a Horacio lo que es de Gualterus Anglicus: Como será poner, tratando de libertad y cautiverio, *Non bene pro toto libertas venditur auro*, y luego en el margen citar a Horacio. Si trataras del poder de la muerte, acudir luego con *Palida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas, Regumque turres*. Aquí, Cervantes está liando con una socarrona interrogación el nombre de Horacio con lo que no es de éste, e inmediatamente después cita lo que sí es de Horacio sin darle crédito a su autor. Para ilustrar todas las variantes que uno encuentra del componente estilístico 'humor' en los Prólogos, habría que citar el Prólogo de la Primera Parte *in toto*, puesto que la fuente del humor es el contraste entre inconsecuencias de construcción gramatical y preciosismos técnicos, entre lo que Cervantes escribe y lo que implica, entre retórica y habla popular, entre ignorancia fingida y fingida sabiduría, entre *tuteo* y *voseo*, entre el descaro y la picardía del amigo de Cervantes y la honestidad de éste, a quien, después de todo, no se le puede acusar de nada porque sólo le dio al lector lo que su gracioso y bien entendido amigo le dijo a él". Flores [1996:64].

[95] SR: *Non... auro*: "La libertad no debe cambiarse por todo el oro del mundo"; máxima perteneciente a las *Fábulas esópicas (De cane et lupo)* de Walter Anglicus (s. XII), y no a Horacio. Seguramente, el error es buscado (*o a quien lo dijo*, se apostilla más abajo) de acuerdo con la "ignorancia" que se pretende ostentar frente a la pedantería de los "célebres", de ahí que se elijan, en este caso y en los que siguen, las sentencias más manidas y más "vulgarizadas" en los textos de la época. Lo mismo hace López de Úbeda en *La pícara Justina* (1605), cuando confunde a Ovidio con Horacio: "ejercitando más metamorphosis que están escritos en el poeta de las *Odas*" (*Intr.*, II, ed. A. Rey, Madrid, Editora Nacional, 1977, I, 107). Por lo demás, tenemos una traducción cervantina de la máxima en *Galatea* VI: "Por la mayor cantidad / de la riqueza subida / en valor y en calidad, / no es bien dada ni vendida / la preciosa libertad". R: 'No hay oro para pagar suficientemente la venta de la libertad'; los versos no son de Horacio, sino de las *Esópicas* o del *Romulus* (III, 14: «De cane et lupo») en la versión de Galtero el Inglés. —CL, SB; RM documenta la atribución a Ovidio en los Coloquios satíricos de Torquemada, y AA, a Catón, en Céspedes y Meneses, *El español Gerardo;* Marasso [1947/54:225-226] señala el parecido con la glosa de Villén de Biedma a Horacio III, V. Se trata de una cita que se aprendía en la escuela y cuya misma familiaridad hacía difícil precisar quién lo dijo. La cita vuelve a aparecer, glosada, en II, 58.

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turres[96].

Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: «Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros». Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el Evangelio: «De corde exeunt cogitationes malae». Si de la instabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

Donec eris felix, multos numerabis amicos.
Tempora si fuerint nubila, solus eris[97].

Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.

Hasta tal punto la erudición cervantina está insertada en la acción narrativa, que tras largos siglos de erudición siguen apareciendo huellas de intertextualidad con autores antiguos y contemporáneos a Cervantes. El aprecio a la libertad, como veremos, estructura al personaje de don Quijote. La imagen sobre la muerte saldrá de labios del caballero y del escudero en una espléndida variatio. Los latinismos serán proferidos por bocas dignas de ellos o vulgarizados en labios de Sancho.

Distribución binaria

En lo que toca al poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer desta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con solo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: «El gigante Golías, o Goliat, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada, en el valle de Terebinto, según se cuenta en el libro de los Reyes...», en el capítulo que vos halláredes que se escribe. Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: «El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro», etc. Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro[98]; si de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a

[96] SR: *Pal[l]ida... / ...turres*: en este caso sí son versos horacianos (*Odas*, I, 4), los cuales fueron traducidos por Fray Luis de León, según recuerda oportunamente VG, como sigue: "Que la muerte amarilla va igualmente / a la choza del pobre desvalido / y al alcázar real del rey potente". Para hacerse cargo de la celebridad del motivo, bastará con evocar las *Coplas* manriqueñas (vv. 157-68, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993, 157).

[97] R: Son versos de Ovidio (*Tristia,* I, IX, 5-6), convertidos en lugar común: 'Mientras seas dichoso, contarás con muchos amigos, pero si los tiempos se nublan, estarás solo'. La atribución a Catón puede ser intencionadamente falsa, pues a él se prohijaron multitud de sentencias de tipo moral. —Sobre la atribución incorrecta a Catón de los versos de Ovidio, BW, SB, RM, Prjevalinsky Ferrer [1954]: "Esta es la modalidad del prólogo, que sirve de piedra de toque a todo el libro, y es con esta ironía con la que se deberá entender, sobreentender y explicar el sentido del *Quijote*". (316) RQ. Marasso [1947/54:187-188] piensa en un error de cajista: Catón por «Nasón».

[98] SR: Caco: su historia es contada por Virgilio en *La Eneida* (VIII), y el célebre ladrón, hijo de Vulcano (*cfr. Tesoro*), es sólo uno más de tantos "*Personajes, personas y personillas* -que diría L. Montoto-

> Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea[99]; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe[100]; si de capitanes valerosos, el mesmo Julio César os prestará a sí mismo en sus *Comentarios*[101], y Plutarco os dará mil Alejandros[102]. Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas. Y si no queréis andaros por tierras estrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, *Del amor de Dios*, donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia. En resolución, no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres, o tocar estas historias en la vuestra, que aquí he dicho, y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro[103].

La mayor parte de los ejemplos que el *amigo* presenta son de origen grecolatino. En el caso de Homero y Virgilio, y César y Alejandro, el novelista hace una distribución binaria greco-latina, a ejemplo de Plutarco, al que cita y encomia, también humorísticamente. El emparejamiento de Homero con Virgilio, -el autor clásico más presente en el *Quijote-,* y de César con Alejandro pervivirá frecuentemente a lo largo de la obra, lo que contribuye a una visión armónica de la literatura griega y romana así como una consideración similar de ambos creadores. (El cura les llama los príncipes de la poesía griega y latina en I, 48). Parece que prima el deseo de emparejar a ambos poetas, sobre el motivo literario que se menciona, ya que las referencias a Circe en Virgilio son escasas y sintéticas, y es el poeta griego quien narra su historia por extenso. Por otra parte, si Cervantes ofrece sobre César la propia fuente de su obra propagandística –los *Comentarios*-, para Alejandro prefiere la biografía de Plutarco. El divertido *mil Alejandros* viene a expresar la versatilidad plutarquea para las noticias de la antigüedad y su comparación sistemática entre personajes griegos y romanos.

De las once referencias temáticas que encontramos en el prólogo, seis están traídas de la literatura e historia clásica. Pero si consideramos que tanto León Hebreo como Fonseca son neoplatónicos, y que del río Tajo también se aporta un aspecto mitológico, la presencia grecolatina lo abarca casi todo. Al igual que su propia criatura don Quijote, Cervantes mezcla personajes de la ficción y de la historia. César, como los demás personajes, es descrito con breve pincelada: capitán valeroso. Pero no podemos

---

que corren por las tierras de ambas Castillas" (Sevilla, Tip. Gironés, 1921-22), a la vez, claro está, que su leyenda. "La ciencia de Caco" se menciona en *La Gitanilla.*

[99] SR: Ovidio ...Alejandros: la sorna que se viene manteniendo contra la pedantería se dispara ahora en la sarta de los personajes mitológicos y clásicos más profusamente citados: Ovidio-*Medea* (*Metamorfosis*, VII), Homero-*Calipso* (*Odisea*, X), Virgilio-Circe (*Eneida*, VII) y Plutarco-*Alejandros*-en el sentido de `generales valientes y famosos'- (*Vidas paralelas*).

[100] R: *Odisea*, X; *Eneida*, VII. —Circe: BW, CT. ¶ En la Odisea, Calipso no se presenta como hechicera, sino como ninfa enamorada de Ulises, con quien tuvo dos hijos, a pesar de lo cual no pudo interrumpir su viaje. Pero es poco probable que Cervantes juegue con el posible sentido de 'seductora'.

[101] Castiglione [1984:122] se había referido a César: "César, cuán amigo fuese de las letras sus mismos Comentarios, que él divinamente dexó escritos, lo declaran".

[102] R: Se refiere a las Vidas paralelas, que cuentan vidas y hechos de muchos generales. —CL.

[103] ¿En qué medida Cervantes ha atendido los consejos de *su amigo*? Pregunta capciosa, por estar escrito el prólogo después que la novela. En cualquier caso, podemos decir que Golías es traído a colación por don Quijote en el capítulo II, 1. Del Tajo, con referencias míticas, se habla en seis pasajes. Caco aparece tres veces. De Laida, Laima, Flora, Medea, Calipso y Circe, ni rastro. Y de entre estos personajes míticos e históricos, Alejandro y César, como veremos, son los más citados en ambas partes de la obra.

obviar el sarcasmo de hacer notar sus *Comentarios,* la propaganda que, en excelente latín, el general romano hizo de sí mismo[104].

Versos preliminares

Los versos preliminares son piezas netamente humorísticas. Alejandro, el personaje de la antigüedad más citado en el *Quijote,* aparece en el poema atribuido a Urganda la Desconocida, en una comparación socarrona con el duque de Béjar, inmediatamente antes de la traducción del conocido verso de Virgilio: *audentis Fortuna iuvat* (*Eneida,* X, 284)[105].

> Y pues la espiriencia ense-
> que el que a buen árbol se arri-
> buena sombra le cobi-,
> en Béjar tu buena estre-
> un árbol real te ofre-
> que da príncipes por fru-,
> en el cual floreció un du-
> que es nuevo Alejandro Ma-[106]:
> llega a su sombra, que a osa-
> favorece la fortu-.

Alejandro comparte cita en esta composición preliminar con Aníbal. El griego es prototipo de magnánimo; el púnico, de estratega a quien le abandonó la fortuna:

> «¡Qué don Álvaro de Lu-,
> qué Anibal el de Carta-,
> qué rey Francisco en Espa-
> se queja de la fortu-!».

Sin salir de estos preliminares, hallamos otra alusión a Ovidio, ya que el propio Cervantes se autoproclama *Ovidio español* en el burlesco soneto que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, dedica a Sancho Panza:

---

[104] Marasso [1954:235-236]: "Cervantes no escribió obras de erudición, las suyas fueron para ofrecer agradable pasatiempo, como él mismo advierte repetidas veces. (...) Lo que Cervantes dice, pudo decirlo ya imitando a Tácito o en el estilo o en las sentencias, a Platón o a Cicerón en la doctrina o en el diálogo, a Aristóteles en los preceptos o en la ciencia de la escuela; no fue aparentemente ni ciceroniano, ni platónico, ni aristotélico, ni escritor político en el rigor de la disciplina; sus opiniones ocultan el amargor de no haberlo sabido todo, por eso escribe que no andaba buscando autores que digan «lo que yo me sé decir sin ellos»; (...) El despecho de Cervantes tiene mucho de época, ilustre era la suya por el saber de sus historiadores, teólogos y filósofos; Cervantes era artista, novelista, autor dramático, que vio mucho más de lo que él mismo imagina, no logró entre su gremio el sosiego estudioso, ni pensaba medirse con Erasmo ni aun con Nebrija; su sed de saber le daba más de lo que él suponía sin quitarle su insatisfacción de autodidacto; (...) «Los hombres que saben» son probablemente los teólogos y profesores, a quienes la Universidad les daba el grado consagratorio; «era hombre docto, graduado en Sigüenza», dice del Cura amigo de Don Quijote. Dante, en la *Comedia*, I, 4, 131, llama a Aristóteles: *Il maestro di color che sanno,* «el maestro de los que saben». El no tener qué anotar en los márgenes también puede ser una precavida autodefensa, fundada en ignorancia, pues el acusador empezaba por anotar en los márgenes la doctrina errónea y sus autores".

[105] Edición de Mynors [1985]

[106] R: Alejandro Magno, en particular como dechado de «liberalidad» (I, 47), de generosidad.

Salve, varón famoso, a quien Fortuna,
cuando en el trato escuderil te puso,
tan blanda y cuerdamente lo dispuso,
que lo pasaste sin desgracia alguna.
Ya la azada o la hoz poco repugna
al andante ejercicio; ya está en uso
la llaneza escudera, con que acuso
al soberbio que intenta hollar la luna.
Envidio a tu jumento y a tu nombre,
y a tus alforjas igualmente envidio,
que mostraron tu cuerda providencia.
Salve otra vez, ¡oh Sancho!, tan buen hombre,
que a solo tú nuestro español Ovidio[107]
con buzcorona te hace reverencia.

El dios Apolo aparece en el soneto dedicado a don Quijote por Amadís de Gaula.

Tú, que imitaste la llorosa vida
que tuve, ausente y desdeñado, sobre
el gran ribazo de la Peña Pobre,
de alegre a penitencia reducida;
tú, a quien los ojos dieron la bebida
de abundante licor, aunque salobre,
y alzándote la plata, estaño y cobre,
te dio la tierra en tierra la comida,
vive seguro de que eternamente,
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera,
sus caballos aguije el rubio Apolo,
tendrás claro renombre de valiente;
tu patria será en todas la primera;
tu sabio autor, al mundo único y solo[108].

Todos estos versos preliminares no forman parte propiamente de la novela, y ha habido autores que han negado la paternidad cervantina. Podemos anotar, no obstante,

---

[107] SR: español Ovidio: el propio Cervantes, en elogio típico de este tipo de poemas laudatorios, para equipararlo a la fama de Ovidio, cuya asociación podría tener que ver -como sugiere AA- con la metamorfosis que don Quijote hace de Aldonza Lorenzo en Dulcinea, pues Ovidio era celebrado especialmente por sus *Metamorfosis*. R: a solo tú: pese a que lo regular es a ti, el castellano no admite *a solo ti. No está claro por qué Gandalín trata al autor de la obra de nuestro español Ovidio: quizá por narrar la metamorfosis de Sancho, de labrador en escudero. —a solo tú: RM, MZ. ¶ español Ovidio: otras explicaciones, en PE y AA; CL recuerda atinadamente el «Metamorfóseos, o Ovidio español... a lo burlesco» del disparatado primo de II, 22, 812; cf. también Montero Reguera [1994]: "En este contexto de parodia, de crítica de una costumbre literaria muy extendida, incluso con alusiones personales más o menos veladas hacia otros escritores coetáneos, ¿no se podría interpretar esa expresión puesta en boca de Gandalín no ya de manera seria, como hacen los críticos citados [Pellicer, Clemencín, Schevill, Marasso], sino como un elemento más de la parodia o crítica de las poesías preliminares de alabanza, en algunos casos, como el de Lope, de autoalabanza?" (784). En todo caso, ha de referirse a Cervantes, y no a Lope, como postula, entre otros, Eisenberg [1984/91:126-127].

[108] R: *al mundo*: 'en el mundo'; *único y solo* es fórmula de tradición clásica y petrarquesca. —único y solo: RM. Cf. Lucrecio, *De rerum natura,* II, 542 y 1078; Juvenal, *Sátiras,* VIII, 20; Petrarca, *Canzoniere,* CLXXXV, 11, y CCCLXVI, 133. «Que es el galán de Dafne único y solo» (*Viaje del Parnaso,* V, v. 319, f. 46). Un ejemplo español en Márquez Villanueva [1987:36] y A.L. Martín [1991:161-162], quienes opinan que es más contundente ver aquí una alusión maligna al «Aut unicus aut peregrinus» de la divisa de Lope.

lo que señala sobre ellos Adrienne L. Martín: "Los ridículos panegíricos introductorios, junto con los epitafios jocosos que cierran I, 52, establecen un marco decididamente burlesco para la Primera parte de la novela. La comicidad desplegada en todos ellos anticipa la sátira humanística y bufonesca, la risa liberadora de la tradición popular, y la invectiva personal que caracterizan el humor del *Quijote*[109]".

Segundo prólogo

El prólogo de la segunda parte del *Quijote* (1615) carece del tono festivo e irónico del primero, ya que lo ha enturbiado la aparición del *Quijote* de Avellaneda (1614), y Cervantes lo dedica a responder a las acusaciones que aquel vertió contra él. Es menos extenso que el de 1605 y aunque de tono serio, no falta alguna ironía ya desde el inicio:

> ¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo[110]…

Cervantes entra de lleno, muy dolido, a argumentar frente a los dardos de Avellaneda. No falta alguna sentencia de origen clásico, esta vez sin deje alguno de ironía, ya que el autor está defendiendo su esforzada presencia en la batalla de Lepanto.

> Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas a lo menos en la estimación de los que saben dónde se cobraron: que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga[111], y es esto en mí de manera, que si ahora me propusieran y facilitaran un imposible, quisiera antes haberme hallado en aquella facción prodigiosa que sano ahora de mis heridas sin haberme hallado en ella. (…) Paréceme que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia, sabiendo que no se ha de añadir aflición al afligido[112]…

Más interesante es la siguiente referencia a la sátira, al suponer en Cervantes una conciencia clara del carácter satírico del *Quijote,* aunque, con razón, precise que no es el único adjetivo que corresponde a su obra:

> Pero en efecto le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo[113].

---

[109] Martín, Adrienne L. en R [*Lecturas*, Versos preliminares:15].

[110] R: *o quier*: 'o acaso, o bien'. La forma dubitativa que se manifiesta en la disyunción convierte en ironía el tópico de la *captatio benevolentiae* que asoma en *lector ilustre*. —CT. Strother [1991] estudia la función del receptor-lector en este prólogo, concebido como diálogo, respondiendo a una idea planteada por Canavaggio [1977a]. Como un debate con Avellaneda, con lector interpuesto –con un papel que, al fin del libro, ejercerá la pluma de Cide Hamete–, lo plantea Moner [1989:52-53, 69-70]. Prolonga esta transformación del lector en personaje, mensajero de Cervantes para Avellaneda, F.J. Martín [1993:82-83].

[111] R: *más bien*: 'mejor'. Cervantes usará esta misma sentencia en II, 24, 835, atribuyéndola a Terencio.

[112] R: Traducción del proverbio latino «Afflictis non est addenda afflictio». —RM.

[113] R: 'si no tuvieran variedad'. Al hacer esta afirmación, Cervantes recurre a la acepción etimológica de *sátira* (de *satura*: 'mezcla'); de esta manera, el autor vuelve del revés la acusación de Avellaneda, transformándola en un elogio de sus *novelas*, al poseer uno de los rasgos estéticos más apreciados en la época: la variedad. El sentido que da Cervantes a la palabra *ejemplares* y el porqué del adjetivo se han discutido largamente. —«Sus novelas, más satíricas que ejemplares, si bien no

CAPÍTULO IV

CINCO VERSIONES DEL HUMANISMO

El capítulo 16 de la segunda parte del *Quijote* es esencial para dibujar el mapa de la relación entre la novela y la cultura grecolatina, pues nos muestra tres versiones diversas del humanismo: la de don Quijote en su elogio de la poesía; la de don Diego de Miranda (el Caballero del Verde Gabán); y la de su hijo don Lorenzo, cuya ocupación poética provoca las quejas de su padre ante don Quijote y la respuesta de éste.

La versión o actitud ante los clásicos grecolatinos de don Lorenzo podemos calificarla de juvenil o exaltada. Posee el talante del joven deslumbrado ante la belleza de los clásicos, que recoge con fervor el testigo de los humanistas más entusiasmados con la letra y el espíritu de los antiguos. Don Lorenzo es un aprendiz de filólogo de raza, que se aplica con ardor a la crítica textual. Por contraposición, la versión de don Diego de Miranda, su padre, podemos denominarla como burguesa. Lee libros en latín, los aprecia. También posee y cultiva obras en romance. Rechaza, como buen admirador de los clásicos y de los tratadistas de la época, las novelas de caballerías. Pero no quiere para sí, ni para su hijo, una vida consagrada a la literatura, porque valora más los conocimientos que aseguran el sustento y la tranquilidad de la vida. La versión de don Quijote es la del enamorado de la literatura, afrontando la antigua con la madurez del buen lector entrado en años, que ha sabido percibir el equilibrio, la armonía y la sensatez que destila el legado clásico, filtrado por una óptica cristiana. Como sabemos, don Quijote está imbuido asimismo por completo de la literatura caballeresca, hasta el punto de perder el juicio (a intervalos).

El hidalgo/caballero reúne en sí dos actitudes aparentemente contradictorias: el aprecio por los griegos y romanos y el gusto por las novelas de caballerías. Dos inclinaciones de su tiempo que se anudan en su compleja personalidad. Buena parte de su locura se debe a la propia naturaleza de la literatura caballeresca: desmedida, brillante, desbocada, exaltada, pero la insania no esconde del todo su sensatez. Don Quijote ha transformado la literatura en vida o, más bien, la literatura lo ha arrebatado. Para él no hay distinción: literatura es vida y vida es literatura. Las letras han tomado plenamente posesión de su imaginación. El hidalgo ha aprehendido los valores más altos que pueblan la literatura, y ha hecho de la búsqueda de la justicia caballeresca el norte de su vida. Evidentemente lo anacrónico es lo que causa su locura. Se equivoca en el modo de luchar por esa justicia. Pero aún enajenado, no olvida, no puede olvidar, las ideas y las imágenes que proceden de los autores griegos y romanos, y enlaza en una unión indivisible (como veremos) el mito de la Edad de Oro con las hazañas individuales y erráticas de los caballeros andantes.

---

poco ingeniosas» (Avellaneda, I, pp. 7-8). Cf. CL, SB. De su sentido satírico se ocupa Close [1990b]; el sentido etimológico lo estudia Cortés [1986:24-36].

Versiones juvenil y burguesa

Dejemos al caballero del Verde Gabán que nos muestre la versión juvenil de su hijo al tiempo que trasluce su propia actitud burguesa:

> —Yo, señor don Quijote —respondió el hidalgo—, tengo un hijo, que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy, y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera. Será de edad de diez y ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega, y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, halléle tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia[114]), que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología. Quisiera yo que fuera corona de su linaje, pues vivimos en siglo donde nuestros reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras, porque letras sin virtud son perlas en el muladar[115]. Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Ilíada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama; si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones[116] son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta; y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria. (II, 16)

Don Diego, que según un condescendiente Maravall, "representa una paradigmática figura del hidalgo del humanismo"[117], había descrito previamente su biblioteca:

> Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que destos hay muy pocos en España. (II, 16)

El Caballero del Verde Gabán parece no advertir que su propia formación y hábitos han influido en los derroteros de su hijo, y a pesar de su formación humanística, no ve con buenos ojos que don Lorenzo se dedique a la poesía y a la especulación filológica.

---

[114] R: La posible consideración de la poesía como ciencia se remonta a Aristóteles y se discute en la teoría literaria renacentista.—Riley [1962/66:159-160]: "Podemos deducir que, en conjunto, Cervantes no simpatiza con la forma en que Platón trata a los poetas en su *República,* aunque este trato sea recordado con aprobación, de una manera indirecta, primero al sugerir que los libros de caballerías deberían ser desterrados de la república cristiana (*Quijote,* I, 47), y más adelante –y esto nos causa verdadero asombro- por boca de la Dueña Dolorida. Esta quisiera que los autores de versos eróticos fueran desterrados de su país fingido. Pero a renglón seguido –y esto resulta significativo- retira sus cargos contra ellos y culpa del daño que éstos hacen a «los simples que los alaban y las bobas que los creen (*Quijote,* II, 38)». ¶ Esa misma queja [de don Diego] demuestra, por otra parte, el escaso vuelo intelectual de don Diego y su ramplón pragmatismo.

[115] R: 'estercolero'; el término de la comparación, referida a la poesía, procede de Fedro o de Esopo. —RM. «In sterquilinio pullus gallinaceus / dum quaerit escam, margaritam reperit» (Fedro, III, 12); cf. *Isopete,* f. 26. ¶ Para la idea de Cervantes sobre el humanismo, Maravall [1976:115]: "Lo que no puede permitirse es que se apliquen los estudios en torpes menesteres, que los inspire la malicia, porque *letras sin virtud son perlas en el muladar*".

[116] R: Probablemente recuerda un pasaje de Séneca, *Epístolas,* LXVII, 2: «Cum libellis mihi plurimus sermo est»; conversación: 'trato'.

[117] Maravall [1976:178].

No es arbitraria la selección de los autores que se nos muestran en el discurso de don Diego. Homero, Virgilio y Horacio pertenecen al grupo de los más presentes en el *Quijote;* los dos primeros, como máximos representantes de la épica griega y romana, enlazan, –y también por el género bucólico, Homero en diversos pasajes y Virgilio en las *Bucólicas*– con las novelas de caballerías, y son contemplados por los humanistas como antecedentes de la novela. Horacio, por su parte, además de ofrecer un sinnúmero de tópicos literarios, es el autor del *Ars poética,* que brinda unos parámetros claros para la renovación de la lengua y las literaturas occidentales en la perspectiva del humanismo. La cuestión sobre la honestidad de Marcial introduce un elemento cristiano, siempre presente en el Renacimiento, y de ella tomará pie don Quijote para expresar su pensamiento sobre la correlación entre vida y obra. La referencia a Juvenal, uno de los máximos exponentes de la sátira latina, no podia faltar en una obra de la naturaleza del *Quijote,* y ofrecerá también al hidalgo, en su discurso posterior, la ocasion para optar por la sátira más templada de Horacio. La union de Horacio, Persio (satírico moderado), Juvenal (satírico indignado) y Tibulo (elegíaco), ofrece una amplia variedad de temas para la formación poética con unos autores que abarcan el arco comprendido entre el siglo I a. C. y el II d. C. Por lo demás, la balanza de los intereses del muchacho se inclina hacia la literatura latina, más accessible que la griega en la España del XVI, como explica su padre: estudió en Salamanca latín y griego (por ese orden).

La carta magna del humanismo del 'Quijote'

La extensa respuesta de don Quijote constituye la más amplia y profunda profesión de humanismo integrada en la novela, (puesta, paradójicamente, en labios de un *loco*):

> —Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida. A los padres toca el encaminarlos desde pequeños por los pasos de la virtud, de la buena crianza y de las buenas y cristianas costumbres, para que cuando grandes sean báculo de la vejez de sus padres y gloria de su posteridad; y en lo de forzarles que estudien esta o aquella ciencia, no lo tengo por acertado, aunque el persuadirles no será dañoso, y cuando no se ha de estudiar para *pane lucrando*, siendo tan venturoso el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que le dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado; y aunque la de la poesía es menos útil[118] que deleitable, no es de aquellas que suelen deshonrar a quien las posee. La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo estremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada[119], ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en

[118] R: Es decir, la poesía es arte liberal y no mecánica. —Alude a Horacio, *Ars poetica,* 333: «Aut prodesse, aut delectare»; «El arte poética es parte de la filosofía racional, y por eso se cuenta entre las liberales. Pero aunque es verdad que tiene principio de la naturaleza, ¿qué bárbaro no sabe que el arte la perficiona?» (Lope de Vega, *La Dorotea,* pp. 335-336).

[119] R: Se refiere a la poesía de pasquines, libelos infamantes o burlescos: torpes sátiras, como dice abajo (o sea, ad hominem), que nada tienen que ver con las sátiras sociomorales al modo de Horacio —«Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía» (*Viaje del Parnaso,* IV, vv. 34-36, f. 28v).

desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe[120], puede y debe entrar en número de vulgo. Y, así, el que con los requisitos que he dicho tratare y tuviere a la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo. Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doime a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es esta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino[121]; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las estranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se estendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya. Pero vuestro hijo, a lo que yo, señor, imagino, no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro, porque, según es opinión verdadera, el poeta nace[122]: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: «Est Deus in nobis[123]», etc. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que solo por saber el arte quisiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza[124], sino perficiónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfetísimo poeta. Sea, pues, la conclusión de mi plática, señor hidalgo, que vuesa merced deje caminar a su hijo por donde su estrella le llama, que siendo él tan buen estudiante como

---

[120] Márquez Villanueva [1975:192n]: "La idea procede de Séneca, D*e vita beata:* «Vulgum autem tam chlamydatos quam coronatos voco»". R: príncipe: 'persona principal'. La oposición que se establece con el concepto vulgo puede remontar a Horacio y está presente en muchos autores del Siglo de Oro.—CT. «Odi profanum vulgus et arceo» (Horacio, *Odas,* III, I, 1) [volgus, en Kytzler]. Cf., entre otros, *Guzmán de Alfarache*, dedicatoria «Al vulgo», y Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos;* Gracián coincide con Cervantes en *Criticón,* II, p. 178. ¶ Chevalier [1966:453], citando a R. Renier, señala como origen inmediato de esta visión del vulgo a Ariosto: «Ma il volgo, nel cui arbitrio son gli onori, / che, come pare a lui, li leva e dona / (né dal nome del volgo voglio fuori, / eccetto l'uom prudente, trar persona; / che né papi né re né imperatori / non ne tra' scettro, mitra né corona; / ma la prudenzia, ma il giudizio buono, / grazie che dal ciel date a pochi sono)» (*Orlando furioso,* XLIV, 50). Riley [1962/66:174-178] cita un pasaje semejante de Juan de Valdés.

[121] SR: en su lengua: Lope de Vega rubricaría tal aserto: "el poeta, a mi juicio, ha de escribir en su lengua natural; que Homero no escribió en latín, ni Virgilio en griego, y cada uno está obligado a honrar su lengua. Y así lo hicieron el Camoes en Portugal, y en Italia el Tasso" (*La Dorotea,* III-IV, Morby, Clas. Cast., 259).

[122] SR: el poeta nace: es dicho común, procedente de dos adagios latinos: Poeta nascitur, non fit y Nascuntur poetae, fiunt oratores. Más literalmente, en el *Persiles:* "el poeta nascitur" (I-XVIII, 1064). R: Es aforismo de origen clásico de amplísima difusión, literalmente formulado en el *Ion* de Platón.

[123] SR: est... nobis...: "hay un Dios en nosotros...", según la sentencia ovidiana (*Ars amandi,* III, 549 y *Fasti,* VI, 5) que puede rastrearse, por ejemplo, en Santillana: "Commo es çierto este sea un zelo çeleste, una affecçión divina, un insaçiable çibo del ánimo; [...]" (*Prohemio e carta,* ed. M. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1991, II, 333). En *Licenciado Vidriera* se cita: "Est Deus in nobis, agitante calescimus illo".

[124] R: Idea antigua, que ya Horacio, combatiéndola, atribuía a Demócrito. —Riley [1962/66:114-122]: "Al hablar con Don Diego se expresa con más amplitud, y de una manera muy razonable, sobre este asunto" (116).

debe de ser, y habiendo ya subido felicemente el primer escalón de las ciencias, que es el de las lenguas, con ellas por sí mesmo subirá a la cumbre de las letras humanas, las cuales tan bien parecen en un caballero de capa y espada y así le adornan, honran y engrandecen como las mitras a los obispos o como las garnachas a los peritos jurisconsultos. Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones[125] al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la invidia, y decir en sus versos mal de los invidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale[126] persona alguna; pero hay poetas que, a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto[127]. Si el poeta fuere casto[128] en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos; y cuando los reyes y príncipes veen la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aun los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo[129], como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas veen honradas y adornadas sus sienes. (II, 16)

No harían falta quizás más textos para demostrar el humanismo de don Quijote, su profundo conocimiento de los clásicos, su ponderada síntesis de los ideales del Renacimiento. Este amplio discurso de don Quijote de la Mancha demuestra también que su locura es discontinua, -cosa que percibe inmediatamente don Lorenzo–, manifestándose fundamentalmente en lo tocante a las novelas de caballerías. El elogio de la poesía se inserta, paradójicamente, en un momento de especial efervescencia caballeresca. El hidalgo acaba de vencer al Caballero de los Espejos (su vecino Sansón Carrasco, disfrazado), en uno de los pocos episodios en que triunfa. Cuando se encuentra con el caballero del Verde Gabán venía plenamente imbuido de su imaginación dislocada, pensando en Dulcinea y su desencantamiento. Además, en el colmo de su locura, se niega a reconocer que el caballero de los Espejos sea su vecino y que su escudero sea el también paisano Tomé Celial. Naturalmente Sancho se ha dado cuenta de la estratagema, pero don Quijote se aferra a su *deus ex machina* habitual de los encantadores:

—Todo es artificio y traza —respondió don Quijote— de los malignos magos que me persiguen, los cuales, anteviendo que yo había de quedar vencedor en la contienda, se previnieron de que el caballero vencido mostrase el rostro de mi amigo el bachiller,

---

125 R: Sátiras sociomorales, como las de Horacio, también llamadas *Sermones* por el estilo coloquial en que se escriben, frente al de las *Odas* o los *Epodos*.

126 SR: no señale: se matiza bien en *El coloquio de los Perros:* "CIPION. Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos [Juvenal] que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada".

127 SR: destierren... Ponto: alude al destierro de Ovidio en Tomis, junto al Ponto Euxino (en el Mar Negro), también recordado en *Viaje del Parnaso:* "lo que no dijo el desterrado al Ponto" (IV, v. 6, Gaos, 102).

128 Riley [1962/66:159]: "Se trata, por supuesto, de la antigua y venerable idea de que el buen orador (o predicador, poeta, erudito, pintor, etc.) ha de ser un hombre bueno", y el investigador inglés cita, entre otros, a Quintiliano. R: Varía el dicho de Marcial, I, IV, 8: «Lasciva est nobis pagina, vita proba».

129 SR: árbol... rayo: el laurel. "Entre otros privilegios que dio naturaleza al laurel es uno (según la común opinión) que jamás ha sido tocado del rayo" (*Tesoro,* s.u. laurel). R: 'el laurel'; árbol emblemático de Apolo. La misma idea en Plinio el Viejo, *Historia natural,* XV, 30. Petrarca, refiriéndose a «L'arbor gentil»: «Né poeta ne colga mai, né Giove / la privilegi» (*Canzoniere,* LX, 12-13).

porque la amistad que le tengo se pusiese entre los filos de mi espada y el rigor de mi brazo, y templase la justa ira de mi corazón[130], y desta manera quedase con vida el que con embelecos y falsías procuraba quitarme la mía. (II, 16)

Hay que advertir que el caballero no sólo pasa, sin transición, de la exaltación caballeresca a la moderación clásica, sino que se contiene ante los dardos que inocentemente lanza contra las novelas de caballerías el Caballero del Verde Gabán, guante que el hidalgo suele apresurarse a recoger. El discurso de don Quijote está repleto de ideas caras al humanismo más equilibrado:

- trascendencia de la educación paterna, que ha de basarse en el respeto de la libertad, lo que incluye no violentar las preferencias profesionales de los hijos;

- consideración de la poesía como ciencia, y de la épica, la tragedia y la comedia como los géneros más adecuados para el ejercicio de la poesía;

- prevalencia de la aristocracia de la sabiduría sobre la del linaje o la del dinero;

- aprecio por la literatura grecolatina, pero también por la escrita en romance;

- armonía para la poesía entre la naturaleza y el arte;

- alta estima por las lenguas;

- admiración por Horacio;

- conformidad entre la creación literaria y la honestidad personal.

La respuesta de don Quijote al Caballero del Verde Gabán, inquieto por el interés de su hijo por la poesía, es un panegírico plenamente humanista, que, aunque puesto en labios del caballero, puede pensarse razonablemente, por su equilibrio conceptual, que responde al pensamiento de Cervantes[131], quien plasmó en su vida el ideal de las armas y de las letras y buscó sin éxito una posición desahogada, como la que puede encarnar el Caballero del Verde Gabán, sin dejar nunca de cultivar la literatura, también la poesía, pese a ser, para él, "la gracia que no quiso darme el cielo[132]".

Don Quijote inicia su elogio con una breve descripción de la educación paterna, tema querido a los humanistas, para concluir con la necesidad de respetar la libertad de los hijos en la elección de profesión. En su descripción del amor paterno atisbamos la idea aristotélica de la mayor facilidad del amor paterno frente al filial por ser aquel descendente y éste ascendente[133]. El caballero concluye esta primera parte de su

---

130 R: La combinación de templanza y *justa ira* es corriente en Cervantes —«La justa y mortal ira que contra ese traidor tenía concebida no me dio lugar a más moderados discursos» (*La Galatea,* I, f. 10v); se puede establecer un paralelismo entre los dos amigos de *La Galatea,* Silerio y Timbrio, y don Quijote y Sansón, pues el primero de aquellos, también por amistad, salva al segundo con justa ira. Cf. Serés [1996b]b, que remite a algunos pasajes aristotélicos (*Ética a Nicómaco,* 1149a-1149b, etc.), senequistas (*De ira*) y a algunos humanistas.

131 Izquierdo [1991] se inclina a pensar que el alcalaíno prefiere la opinión de don Diego a la de su hijo, pero creo que, si queremos asignar al novelista alguna de las posiciones decantadas, habría que atribuirle la de don Quijote, que, aunque más partidario del hijo, no suscribe en absoluto todos sus postulados, sobre todo su desprecio del romance, idea contra la que se emplea a fondo.

132 Viaje del Parnaso I, 27.

133 Algunas ideas aristotélicas de la *Ética a Nicómaco* sobre la relación paterno-filial: "y en fin, cada uno ama lo que él mismo ha hecho, como los padres a sus hijos y los poetas a sus versos" (1120b, 13-14); "Pero el amistad de los parientes parece que tiene diversas especies y maneras, y que proceden todas de la paternal, porque los padres aman a los hijos como a cosa que es parte de su sustancia, pero los hijos a los padres como a cosa de donde han procedido, y así los padres saben

discurso con un gran elogio de la poesía, destacando la épica, la tragedia y la comedia como géneros especialmente adecuados para su ejercicio. Su mención del ignorante vulgo trae a nuestra mente el *odi profanum volgus et arceo* de Horacio, aunque su definición de vulgo no se atiene a las condiciones sociales, sino al nivel de sabiduría.

El aprecio de don Quijote por los griegos y romanos no va en menoscabo de las lenguas romances. El humanismo equilibrado no sólo prestigia las lenguas clásicas, que si bien son el modelo, no deben suplantar a las literaturas modernas. Para explanar su idea, el caballero cita a Homero y a Virgilio, los príncipes de la poesía griega y romana, como dijo el cura en I, 48. Y su argumento es incontrovertible. Tanto Homero como Virgilio escribieron en su propia lengua. Y así como Virgilio, imitador de Homero, compuso su obra en latín, un buen humanista puede escribir también en su idioma. El elogio de la lengua vernácula, sin embargo, no impide a don Quijote subrayar la necesidad de una formación universalista del poeta. Igualmente defiende la idea platónica del poeta por naturaleza, y lo glosa con las primeras palabras de un verso de Ovidio integrado en este contexto:

> facta canam; sed erunt qui me finxisse loquantur,
> nullaque mortali numina visa putent.
>
> est deus in nobis, agitante calescimus illo;
> impetus hic sacrae semina mentis habet:
> fas mihi praecipue voltus vidisse deorum,
> vel quia sum vates, vel quia sacra cano[134].

Don Quijote postula a Horacio como modelo de la sátira, colocándose así en el más puro clasicismo. Implícitamente está rechazando la *indignatio* propia de un satírico como Juvenal, y contradice la dicotomía entre obra y autor reivindicada por Marcial. Como hemos leído, el Caballero del Verde Gabán posee 72 libros

> cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas (II, 16).

Lecturas hace, pues, como para emitir un juicio más ponderado sobre los gustos de su hijo. Don Quijote, sin embargo, que antes y después de su discurso está embebido en los libros de caballerías, muestra una sintonía plena con los ideales del humanismo. A Sancho, como cabía esperar, no le entusiasman las disquisiciones de su amo y se desentiende de ellos.

---

mejor que aquéllos han de ellos procedido, que los hijos haber procedido de ellos, y más conjunto es aquello de donde algo procedió a lo que procedió de allí, que lo que procedió al que lo hizo y engendró, porque lo que procede es lo proprio a aquello de donde procede, como el diente o el cabello, o cualquiera cosa semejante, es propria al que la tiene, pero aquello de do procede, no es proprio de ninguno dellos, o a lo menos no tanto. Y también por la longitud del tiempo, porque los padres dende luego aman a sus hijos, pero los hijos a los padres, andando el tiempo, cuando vienen a alcanzar juicio y entendimiento. De aquí se entiende la causa por qué aman más las madres, porque los padres aman a sus hijos como a sí mismos, porque los que dellos han procedido son como otros ellos apartados; pero los hijos a los padres como cosas de quien han procedido" (1161b, 16-30); "Tienen, pues, los hijos con los padres amistad, y también los hombres con los dioses, como con cosa que es su bien, y que les excede, porque les han hecho los mayores bienes que hacerse pueden, pues son causa de su ser y del criarlos, y también del ser instruidos, cuando son ya crecidos, en doctrina". (1162ª, 4-7). Edición de Bywater [1894]; traducción de Pedro Simón Abril [1918].

[134] Ovidio [1988]: *Fasti* VI, 3-8.

Alternancia entre locura y cordura

Inmediatamente después del gran discurso de don Quijote sobreviene el episodio de los leones[135]: uno de los que muestra más a las claras su locura, manifestándose así de un modo muy claro su alternancia entre locura y cordura:

a) locura: combate con el caballero de los Espejos

b) cordura: discurso humanístico

c) locura: intento de lucha con un león

Observamos también la contraposición entre los puntos de vista de don Quijote y el Caballero del Verde Gabán en la disconformidad que muestra el primero ante la excesiva prudencia de su anfitrión. Además de la réplica a sus argumentos sobre los derroteros del hijo, don Quijote se disgusta ante sus prevenciones en el episodio de los leones, y le replica tres veces ante sus advertencias:

> —Hombre apercebido, medio combatido. No se pierde nada en que yo me aperciba, que sé por experiencia que tengo enemigos visibles e invisibles, y no sé cuándo, ni adónde, ni en qué tiempo, ni en qué figuras me han de acometer. (II, 17)

> —Váyase vuesa merced, señor hidalgo —respondió don Quijote—, a entender con su perdigón manso y con su hurón atrevido, y deje a cada uno hacer su oficio. Este es el mío, y yo sé si vienen a mí o no estos señores leones. (II, 17)

> —Ahora, señor —replicó don Quijote—, si vuesa merced no quiere ser oyente desta que a su parecer ha de ser tragedia, pique la tordilla y póngase en salvo. (II, 17)

Don Quijote, en definitiva, "ha dominado (…) a Diego [de] Miranda, el que mira y no actúa[136]". El episodio de los leones basta y sobra para considerar a don Quijote un loco consumado, pero fue tal su previa elocuencia humanística que el Caballero del Verde Gabán le concede un espacio de cordura:

> En todo este tiempo no había hablado palabra don Diego de Miranda, todo atento a mirar y a notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo[137]. (II, 17)

Después del discurso de don Quijote y del suceso de los leones acontece el encuentro con el hijo del Caballero del Verde Gabán, don Lorenzo, que recita, a petición del hidalgo, un soneto que recrea la fábula de Píramo y Tisbe:

---

[135] El capítulo va precedido de una imprecación fuertemente retórica y burlesca: "Y es de saber que llegando a este paso el autor de esta verdadera historia exclama y dice: «¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles? (II, 17) R: 'la mayor de las exageraciones'; forma de superlativo hebraico. En tiempos de Cervantes, hipérbole era masculino. —Marasso [1947/54:115] señala el antecedente del *Tu, invicte* virgiliano (*Eneida,* VIII, 293).

[136] Gitlitz [1972:111].

[137] R: La raíz literaria e ideológica de este comportamiento de «loco entreverado» (II, 18, 776), unido al de tonto discreto que es Sancho, ha querido encontrarse en Erasmo. —Vilanova [1949/89:77-125; 1993] recuerda el precepto horaciano misce stultitiam consiliis, aducido y desarrollado por Erasmo.

Decidme, señor, si sois servido, algunos versos mayores[138], que quiero tomar de todo en todo el pulso a vuestro admirable ingenio. (…) Esta verdad acreditó don Lorenzo, pues condecendió con la demanda y deseo de don Quijote, diciéndole este soneto a la fábula o historia de Píramo y Tisbe[139]:

SONETO

El muro rompe la doncella hermosa
que de Píramo abrió el gallardo pecho;
parte el Amor de Chipre y va derecho
a ver la quiebra estrecha y prodigiosa.
Habla el silencio allí, porque no osa
la voz entrar por tan estrecho estrecho;
las almas sí, que amor suele de hecho
facilitar la más difícil cosa.
Salió el deseo de compás, y el paso
de la imprudente virgen solicita
por su gusto su muerte. Ved qué historia:
que a entrambos en un punto, ¡oh estraño caso!,
los mata, los encubre y resucita
una espada, un sepulcro, una memoria. (II, 18)

Aunque la posición de don Lorenzo es puramente filológica, el tema sirve de clave para simbolizar, de alguna manera, el amor imposible entre Dulcinea y don Quijote, quien había entrado en la casa con el corazón dolorido:

—¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería[140]!

---

138 R: 'poema en endecasílabos', propios para temas más importantes y para el estilo elevado. -Acaso, propiciado por la palabra musas recién escrita, se recuerde el principio de la Égloga IV de Virgilio: «Sicelides Musae, paulo maiora canamus». Herrero García [1983:423-424]: "El endecasílabo, como importado de Italia, es en España *bastardo;* pero, como derivado del exámetro (sic) latino, es para los españoles tan *legítimo* como su propia lengua" (423).

139 SR: Píramo y Tisbe: es una de las fábulas mitológicas más celebradas en los textos de los Siglos de Oro (bastará con recordar el romance burlesco de Góngora: "De Tisbe y Píramo quiero", Carreño, LV, 308-10), partiendo de la trágica historia amorosa que refiere Ovidio en *Las Metamorfosis* (IV, vv. 96 y ss.), donde puede leerse: "Una pared, acaso por decreto / del dios de amor, y su dichosa suerte, / común a entrambas casas, les convida / a verse por do estaba un poco hendida" (vv. 117-20, Alcina, 121). Además, el soneto anticipa los amores de Basilio y Quiteria (en el capítulo siguiente), que no dejarán de relacionarse con tal historia: "de donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe" (702). R: Píramo y Tisbe hablaban de su amor a través de una grieta de la pared que separaba sus casas; decididos a huir juntos, Tisbe llega primero, pero tiene que escapar de una leona, que mancha de sangre el velo que abandona. Al llegar Píramo sospecha la muerte de su amada y se suicida; cuando Tisbe regresa, se atraviesa con la misma espada con que se había matado Píramo. El tema, que procede del libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio, ha sido tratado muchas veces en la literatura. ¶ Marasso [1947/54:122] sitúa el soneto, suicidio mítico, entre el real de Grisóstomo y el fingido de Basilio en el episodio de las bodas de Camacho. Grilli [1991:490-491] lo considera como el elemento literario central del capítulo.

140 R: Son los famosos versos con que comienza el soneto X de Garcilaso. Con su tácita referencia a Dido (pues la fuente de Garcilaso es Virgilio, *Eneida,* IV, 651), la alusión estructura el capítulo por su relación con el soneto de don Lorenzo a Píramo y Tisbe. No deja de ser paródico que las prendas que evocan a Dulcinea sean unas tinajas, a las que por añadidura requiebra con los versos. —Sobre el soneto de Garcilaso como motivo intertextual y su uso paródico en este capítulo, Lida de Malkiel [1974:43-46]: "Con su habitual doble visión, los mismos versos de Garcilaso

¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura! (II, 18)

La fábula es un claro motivo ovidiano (*Metamorfosis,* IV, 55-166): la historia de un amor imposible que acaba en tragedia. "El soneto sobre Píramo y Tisbe introduce un tema, el amor y sus obstáculos, que se irá desarrollando en los capítulos siguientes[141]". Sin saberlo, el furor poético de don Lorenzo, tan lejano aparentemente de la vida, transmite una imagen que simboliza el amor imposible de don Quijote con Dulcinea. El mito clásico arroja luz sobre el mito caballeresco.

La versión pedantesca

Basilio, que empleó una aparatosa estrategia para conquistar en matrimonio a Quiteria en el episodio de las bodas de Camacho, tiene un primo que encarna una cuarta versión del humanismo, precisamente la que critica Cervantes en el prólogo de la primera parte: la de los pedantes. El primo acompaña a don Quijote y a Sancho a la cueva de Montesinos, y en el camino, les explica su oficio:

> En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios, a lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república, que el uno se intitulaba el *de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones. (…) Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara[142], porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo. (II, 22)

Las chanzas mitológicas del primo sirven de pórtico al episodio de la cueva, pero a don Quijote y a Sancho no les agradan, y expresan su contrariedad en uno de sus habituales diálogos:

---

reaparecen grotescamente asociadas (sic) con las tinajas del Toboso que rodean la casa del Caballero del Verde Gabán" (46).

[141] Randolph D. Pope, en R [*Lecturas*, II, 18:142].

[142] Montero Reguera [1994:787]: "El párrafo se inserta en un texto que critica la erudición vacía, pedantesca, sin sentido ni provecho, empleada en búsquedas absurdas. Se vuelve de nuevo –me parece- al ambiente de crítica cervantina que se puede encontrar también en los sonetos burlescos y prólogo del *Quijote* de 1605". R: Metamorfóseos: don Quijote habló en I-XXXVII del metamorfóseos de Dorotea. Esta especie de arbitrista y loco le llamará después el libro de mis "Transformaciones"; y en II-XXIV -como aquí-, Ovidio español.

> para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos. (II, 22)

dice Sancho, mostrando su creciente discreción de la segunda parte de la novela, a lo que apostilla don Quijote:

> "—Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria". (II, 22)

El caballero y el escudero, hijos del entendimiento de Cervantes, comparten con él su opinión sobre este tipo de humanistas, que hemos estudiado en el capítulo III.

Dos capítulos después el primo continúa con su sarcasmo ovidiano, pero sigue sin despertar entusiasmo en sus interlocutores, más acostumbrados a la ironía inteligente de un Sansón Carrasco:

> La segunda, haber sabido lo que se encierra en esta cueva de Montesinos, con las mutaciones de Guadiana y de las lagunas de Ruidera, que me servirán para el *Ovidio español* que traigo entre manos. (II, 24)

El gremio de la discreción

Desde el inicio de la primera parte de la novela aparecen en escena unos personajes, los eclesiásticos, que representan la actitud humanista de quienes desde la preceptiva clásica combaten las novelas de caballerías. Los clérigos acompañan –de cerca o de lejos- a don Quijote y a Sancho a lo largo de toda la obra, y emplean diversas estrategias para reducir al protagonista "al gremio de la discreción[143]". Encabezados por Pedro Pérez, el cura amigo y vecino de don Quijote, traman y logran –no sin dificultades- la vuelta del caballero a su lugar o, lo que es lo mismo, consiguen que abandone el imaginario donde lo había introducido la lectura compulsiva de los libros de caballerías.

Cabía esperar de los eclesiásticos una mayor formación cultural y, por tanto, un conocimiento más profundo del pensamiento y de la literatura de la antigüedad, y como es el *Quijote* una novela verosímil, así sucede. Breves pinceladas bastan para caracterizar a un personaje. Prima la acción sobre el discurso. De tal manera, que para percatarnos de que los eclesiásticos conocen bien la cultura grecolatina es suficiente que aquí y allí leamos u oigamos sus comentarios. Su formación no sólo les permite dialogar con don Quijote de crítica literaria o seguirle la corriente con un lenguaje libresco, sino que, -y esto es lo más importante para la trama-, les faculta para juzgar las novelas de caballerías y convencerse de la necesidad de hacer volver al caballero por sus fueros perdidos. La formación clásica no sólo confiere a los eclesiásticos erudición, sino también discreción. Son conscientes de que la línea recta no suele ser la más corta para lograr un objetivo, y se mueven en dos planos: en el propiamente humanístico del diálogo sobre preceptiva literaria y en el de la acción estratégica, que será el que triunfe fácticamente.

En la primera parte de la novela el cura actúa y dialoga. Actúa escrutando la biblioteca de don Quijote, pero al comprender que esa labor ha sido ineficaz, -el caballero está dispuesto a lanzarse a los caminos a toda costa-, al final diseña una

[143] I, 49.

estrategia inteligente: jugar con las mismas armas del caballero y hacerle creer que vuelve por encantamiento[144] –en una jaula- a su lugar. Ya de regreso, el encuentro con un canónigo de Toledo pone de manifiesto la formación de ambos eclesiásticos. Inicialmente dialogan entre ellos y después lo hacen con don Quijote tratando de convencerle de que la literatura caballeresca, sin ser absolutamente despreciable, debe dejar paso a aquellos libros que los humanistas venían hace tiempo considerando más beneficiosos. El diálogo descubre la veta humanística de unos y otros, pero no extirpa de don Quijote el deseo de vivir como caballero andante.

Acción y diálogo, en la primera parte; diálogo y acción en la segunda, en una suerte de estructura en quiasmo. Porque, en connivencia con el cura, Sansón Carrasco, bachiller que ha recibido las órdenes menores, igualmente vecino de don Quijote, dialogará con él de literatura –de modo más pacífico que el cura y el canónigo- y a continuación se lanzará a la acción. Dos veces se enfrentará con las mismas armas que don Quijote en el campo de batalla. Sansón saldrá derrotado en la primera ocasión, y en la segunda, en la playa de Barcelona, derrotará al caballero. Curiosamente, aunque el joven bachiller queda al descubierto en su primera escaramuza, don Quijote piensa en un encantamiento que exonera al bachiller de su culpa. Podemos trazar el siguiente esquema:

Primera parte			**Segunda Parte**	
	Acción	**Diálogo**	**Diálogo**	**Acción**
Cura	Escrutinio (I, 6-7)	Preceptiva literaria (con ayuda del canónigo de Toledo) (I, 47-48)		
	Don Quijote, enjaulado "por encantamiento" (I, 46)			
Sansón Carrasco			Diálogo sobre la primera parte de la novela. II, 3-4)	Doble batalla: fracaso en la primera (II, 14-15); éxito en la segunda. (II, 64)

[144] El cura es el "trazador desta máquina". (I, 46), quien le induce a pensar a don Quijote en un encantamiento.

El clérigo más presente en la obra es el licenciado Pedro Pérez, el cura vecino de Alonso Quijano, que asume, desde el inicio de la primera parte, con ayuda de su amigo y convecino, el barbero, Maese Nicolás, la tarea de reducir a don Quijote a su estado primigenio de hidalgo. En la segunda parte será el bachiller Sansón Carrasco, igualmente eclesiástico, quien ejecute el contraataque. El cura se muestra desde el principio un buen conocedor de la literatura al comandar la expurgación de la biblioteca del caballero. Cuando preserva del fuego el *Palmerín de Inglaterra,* recuerda el aprecio que Alejandro Magno sentía hacia las obras de Homero, pues guardó su ejemplar de la *Ilíada* en el cofre que el macedonio obtuvo tras su victoria en Iso contra Darío, rey de los persas, en el año 333 a. C:

> —Esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden della las cenizas, y esa palma de Ingalaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario[145], que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. (I, 6)

La anécdota de la caja de Alejandro se convierte en hipérbole para encomiar la obra que salva del fuego. Más adelante el cura muestra de un modo más claro su aprecio por los autores clásicos con ocasión de *Las lágrimas de Angélica,* de Luis Barahona de Soto:

> Cansóse el cura de ver más libros, y así, a carga cerrada, quiso que todos los demás se quemasen; pero ya tenía abierto uno el barbero, que se llamaba *Las lágrimas de Angélica*.
>
> —Lloráralas yo —dijo el cura en oyendo el nombre— si tal libro hubiera mandado quemar, porque su autor fue uno de los famosos poetas del mundo, no solo de España, y fue felicísimo en la tradución de algunas fábulas de Ovidio[146]. (I, 6)[147]

El cura no se enfrenta nunca de modo directo con don Quijote: trata de no perder su confianza, e, inteligentemente, le sigue la corriente. Sus burlas, que se ven

---

[145] Castiglione [1984:122] recoge también la anécdota: "Alexandre tuvo, como sabéis, en tanta veneración a Homero, que siempre tenía la *Iliade* a la cabecera de su cama". R: [Dario, sin tilde] era la pronunciación normal en tiempo de Cervantes. Se cuenta que Alejandro Magno tenía una copia de la *Ilíada* corregida de mano de Aristóteles, a la que llamaba «la *Ilíada* de la caja», que ponía bajo su cabecera junto con la espada. -Cf. Plutarco, *Vidas paralelas,* «Alejandro», VIII, y Plinio el Viejo, *Historia natural,* VII, 29. [En la edición de Mayhoff, la referencia a la *Ilíada* aparece en VII, 85. La edición de Rico no cita ninguna obra de Plinio en la bibliografía].

[146] R: Solo se conocen dos de estas fábulas: la de Vertumno y Pomona y la de Acteón; sin embargo, en la propia Angélica son abundantes los trozos en que se traducen o parafrasean las *Metamorfosis*.—Cossío [1952:237-244 y passim]

[147] El cura había mencionado también al personaje mitológico Caco: "Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los doce Pares, con el verdadero historiador Turpín. (I, 6)". Otra frase del cura también merece comentario: "-Parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y, así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin escusa alguna condenar al fuego". (I, 6) R: 'parece algo providencial'—RM. Marasso [1947/54:103-105] relaciona la frase con la dedicatoria de Villén de Viedma a su versión del Arte poética horaciana: «Lo postrero en orden de todas las obras de Horacio es el *Arte poética,* que no sin misterio tiene este lugar; pues (como V.M. sabe) las cosas que ordenaron los hombres discretos no son acaso, sino con prudencia y acuerdo»; según ello, existiría la intención de que el lector se fijara en el orden y clase de los libros sobre los que se ejerce el escrutinio.

amplificadas en la segunda parte de la novela por parte de otros personajes, utilizan también motivos grecolatinos, que confieren credibilidad a su estrategia a ojos del caballero:

> —Si así es —dijo el cura—, por la mitad de mi pueblo hemos de pasar, y de allí tomará vuestra merced la derrota de Cartagena, donde se podrá embarcar con la buena ventura; y si hay viento próspero, mar tranquilo y sin borrasca, en poco menos de nueve años se podrá estar a vista de la gran laguna Meona, digo, Meótides[148], que está a poco más de cien jornadas más acá del reino de vuestra grandeza. (I, 29)

La discreción del cura, que no suele perder su carácter socarrón, va haciéndose más explícita al avanzar la novela. Así, en la trama de Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea, cuando trata de convencer a Fernando de que respete el amor entre Cardenio y Luscinda, se sirve de la idea senequista del vencimiento de sí mismo, en un contexto no cómico:

> que considerase que no acaso, como parecía, sino con particular providencia del cielo, se habían todos juntado en lugar donde menos ninguno pensaba; y que advirtiese -dijo el cura— que sola la muerte podía apartar a Luscinda de Cardenio, y aunque los dividiesen filos de alguna espada, ellos tendrían por felicísima su muerte, y que en los lazos inremediables era suma cordura, forzándose y venciéndose a sí mismo[149], mostrar un generoso pecho, permitiendo que por sola su voluntad los dos gozasen el bien que el cielo ya les había concedido. (I, 36)

Maese Nicolás, el barbero, sin ser eclesiástico, se asocia con su vecino y amigo el cura en su misión de reducir a don Quijote a la discreción. En el episodio burlesco del traslado del caballero enjaulado, el barbero pronuncia una profecía en que imita el lenguaje de las novelas de caballerías[150]. En este contexto doblemente burlesco –por la pantomima y el discurso-, Maese Nicolás, en lugar de citar al sol (Apolo), lo nombra como "el seguidor de la fugitiva ninfa", en referencia a Dafne:

> —¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso.

---

[148] SR: Meótides: "Meótide" o "Meotis", también llamada "Mar de Azof" está en el Mar Negro. Sancho aplicará el mismo chiste (*meón*) a *Ptolomeo* (II-XXIX, 761, n. 12). R: El licenciado juega, en un chiste erudito, con la palabra y la situación. Meona, además del posverbal evidente, es nombre que evoca el «Maeonia» clásico; Meotis o Meótides es una laguna situada en Escitia, la región proverbial de la crueldad y la barbarie. La laguna y el río Tanais que desemboca en ella separan Asia de Europa. Parece, pues, un modo de decir que el reino Micomicón está en la raya que deja Asia a un lado y al otro Europa, más allá de los límites del mundo. —BW. La interpretación de Meótides como lugar fronterizo se encuentra también en Ovidio, *Ex Ponto*, IV, X, 55-56: «Quique duas terras, Asiam Cadmique sororem / separat, et cursus inter utramque facit». Cervantes pudo tener presente *Os Lusiadas,* III, 7: «Da parte donde o dia vem nascendo, / com Ásia se avizinha; mas o rio / que dos montes Rifeios vai correndo / na alagoa Meotis, curvo e frio, / as divide» o también en las *Cartas censorias* de Guevara: cf. Márquez Villanueva [1973:239].

[149] R: La victoria de sí mismo, asociada a la paciencia cristiana, permite alcanzar la tranquillitas animi, y es virtud del hombre esforzado (II, 72). —Es tópico clásico muy repetido, cuya fuente más conocida son las *Epistulae ad Lucilium,* CXIII, 30, de Séneca. Para el tema de la victoria de sí mismo, Maravall [1976:127-130], que compara el tratamiento teológico que le dio Melchor Cano al tópico. D'Agostino [1997:171-172] trae, entre otras referencias, más paralelos de Séneca: la Epistula LXXV, 18, o una de las Flores de Séneca que tradujo Juan Martín Cordero (Amberes, 1555): «Vencer a sí mismo gran virtud es».

[150] "Se vuelve aquí a parodiar un tópico de los libros de caballerías repletos de profecías cuyo paradigma podrían ser las de Merlín, famosas desde la Edad Media". Joset en R [*Lecturas*, I, 46:101].

> La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco, de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rampantes garras del valeroso padre; y esto será antes que el seguidor de la fugitiva ninfa[151] faga dos vegadas la visita de las lucientes imágines con su rápido y natural curso. (I, 46)

El barbero se nos muestra como una persona culta: es capaz de imitar un lenguaje arcaico, y no cita directamente a Dafne. Al mismo tiempo, sabe perfectamente que don Quijote va a entenderle. El episodio metamórfico de la ninfa es pertinente al estado encantado del caballero que su vecino quiere apuntalar.

Pero son los capítulos 47 y 48 de la primera parte los que nos permiten apreciar con más detalle la cultura de los eclesiásticos, en las personas del propio Pedro Pérez y de un canónigo de Toledo, gran aficionado a las novelas de caballerías[152] que se topa con la comitiva en la que don Quijote retorna enjaulado a casa. Cura y canónigo hablan a solas de los libros de caballerías y del teatro, siendo el nervio de las críticas que el segundo dirige a estas novelas conceptos extraidos del *Ars poetica* horaciana[153]:

> No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada[154]. (I, 47)

---

[151] SR: antes que... imágines: 'antes que Apolo (el sol) [seguidor de Dafne] recorra dos veces los signos del Zodíaco'. Esto es: 'antes de dos años'.

[152] El canónigo había confesado a don Quijote: "—En verdad, hermano, que sé más de libros de caballerías que de las *Súmulas* de Villalpando. Ansí que, si no está más que en esto, seguramente podéis comunicar conmigo lo que quisiéredes". (I, 47) R: "Se refiere a la *Summa Summularum* (1557) de Gaspar Cardillo de Villalpando, catedrático de Artes de Alcalá y filósofo aristotélico antiescolástico. Las Súmulas son un resumen de la dialéctica tradicional, contra la que el propio Villalpando se revuelve en las páginas del tratado: es una destrucción latente de la dialéctica escolástica para rehabilitar la lectura directa de la obra de Aristóteles. El libro se editó muchas veces, y fue traducido al castellano por Murcia de la Llana. Existen multitud de resúmenes y comentarios. —PE, Urriza [1941:156-163, 292-328, 355-374, 511-514], C. Guillén [1988:213-216]: "En nuestra novela, desde la liberación de los galeotes hasta los discursos sobre poética del canónigo de Toledo y los consejos de don Quijote a Sancho, buen número de estos modelos –sin olvidar las *Súmulas* de Cardillo de Villalpando- quedan críticamente aludidos o irónicamente implicados" (p. 216).

[153] El texto completo está en la página 31. La idea horaciana que aquí aparece es la que Menéndez Pelayo resumió como primer principio: *Unidad y simplicidad* de la obra artística, que sintetiza en el siguiente verso del venusino: *denique sit quodvis, simplex dumtaxat et* unum (Horacio [1975], Wickham-Garrod, *Ars poetica,* 23), y explica con estas palabras: "Horacio insiste mucho en este precepto capital, y se muestra implacable con las infracciones a la unidad de composición, que él castiga con los sabidos símiles del monstruo de cabeza humana y varias plumas, del retazo de púrpura, del escultor que mora cerca de la escuela de Emilio, hábil en reproducir las uñas y el cabello, pero infeliz en el conjunto de su obra, etc., etc". Menéndez Pelayo [1999], *Historia de las ideas estéticas en España,* 126.

[154] R: *quimera*: 'monstruo mitológico, que echa llamas por la boca y tiene cabeza y cuello de león, el vientre de cabra y la cola de dragón'. El animal monstruoso como imagen de la obra literaria deforme es motivo ya platónico y popularizado sobre todo por el *Arte poética*, I, 23, de Horacio. [Hay que entender 1-23, porque el *Ars* no posee más que un libro y son los 23 primeros versos los que aluden a esta cuestión].

La crítica pretende ser ponderada, y el propio canónigo reconoce en las novelas de caballerías el mérito de mostrar diversos caracteres, cuyos prototipos se encuentran entre los personajes clásicos:

> Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zópiro, la prudencia de Catón[155], y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. (I, 47)

El canónigo enumera personajes legendarios e históricos, pero ordenadamente: los seis primeros pertenecen a la épica homérica y virgiliana; y los cinco últimos son históricos. En este pasaje la evocación clásica no aparece en clave burlesca, sino que se aporta como prototipo, tanto de virtudes (sobre todo) como de vicios. El episodio es claramente humanístico, pues se extraen de la preceptiva clásica y de sus géneros los conceptos para evaluar la literatura contemporánea, como seguimos observando en esta frase del canónigo:

> Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. (I, 47)

El deleitar y enseñar es un motivo recurrente[156], que el canónigo remacha:

> —Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfeción y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya

---

155 En este caso no hace falta pensar en el Catón de los dísticos, ya que al personaje histórico le conviene el calificativo que se le atribuye. R: Cervantes da una nómina de arquetipos ejemplares de la Antigüedad. *Ulixes* es grafía antigua, que emplean, entre otros, Juan de Mena y la traducción que hizo del poema homérico Gonzalo Pérez (Salamanca, 1550); *Sinón*, traidor por su falsía, convenció a los troyanos para que metiesen el caballo de madera en su ciudad; la amistad de *Euríalo* y *Niso* se pondera en el libro IX de la *Eneida*; *Zópiro* se cortó nariz y orejas para pacificar Babilonia, alzada contra Darío, quien lo citó como ejemplo de bueno y leal amigo, según cuenta Plutarco en sus *Morales*. ¶ Para la teoría de la épica como literatura de la ejemplaridad, Riley [1962/66:168-172]: "Cuando se pone en camino para imitar a aquellos hombres increíbles, está actuando de una manera que va más allá de los más disparatados sueños de quienes los crearon, pero su reacción es sólo una muestra, llevada hasta la exageración, de lo que se suponía debía provocar la literatura heroica. Está reaccionando simplemente ante el contenido ejemplar de esa literatura, pero lo hace con más dramatismo del que había previsto Castiglione al escribir: *Qual animo è così demesso, timido ed umile che, leggendo i fatti e le grandezze di Cesare, d'Alessandro, di Scipione, d'Annibale e di tanti altri, non s'infiammi d'un ardentissimo desiderio d'esser simile a quelli?* Don Quijote, por su parte, espera ser «ejemplo y dechado en los venideros siglos» (I, 47). Pero lo que resulta claro en la segunda parte es que, irónicamente, lo contagioso es su locura, más que sus cualidades heroicas" (pp. 172-173).

156 Principio que resume así Menéndez Pelayo [1999], *Historia de las ideas estéticas en España,* 130: "El arte, no obstante, puede tener un fin útil en el alto sentido de la palabra, o bien un fin simplemente estético, o ético y estético a la vez, y esto es preferible, en concepto de Horacio: aut prodesse volunt aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae... / omne tulit punctum… (Horacio [1975], Wickham-Garrod, *P,* 333-334, 343).

tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros[157] da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso. (I, 47)

—Así es como vuestra merced dice, señor canónigo —dijo el cura—, y por esta causa son más dignos de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros, sin tener advertencia a ningún buen discurso ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse y hacerse famosos en prosa, como lo son en verso los dos príncipes de la poesía griega y latina[158]. (I, 48)

Hasta llegar a estos capítulos el cura se había revelado como una persona avispada e ingeniosa, más hábil para la acción que para la elucubración, pero en esta conversación evidencia su formación:

—En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura-, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad[159], las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. (…) Y no sería bastante disculpa desto decir que el principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen permitiendo que se hagan públicas comedias es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad[160], y que pues este se consigue con cualquier comedia, buena o mala, no hay para qué poner leyes, ni estrechar a los que las componen y representan a que las hagan como debían hacerse, pues, como he dicho, con cualquiera se consigue lo que con ellas se pretende. (I, 48)

El canónigo, dirigiéndose ya directamente a don Quijote, aborda de lleno la cuestión que se ventila en la novela*:* la locura que han provocado en el caballero la lectura de los libros de caballerías; y como un Erasmo o un Vives, recomienda al caballero la lectura de libros históricos, comenzando por la Biblia, y continuando con personajes de la historia antigua, medieval y moderna:

¡Ea, señor don Quijote, duélase de sí mismo y redúzgase al gremio de la discreción y sepa usar de la mucha que el cielo fue servido de darle, empleando el felicísimo talento de su ingenio en otra letura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su honra! Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes. Un Viriato tuvo Lusitania;

---

[157] R: *escritura desatada* adapta la noción retórica de *oratio soluta*, no sujeta a reglas (en especial, métricas) predeterminadas, definida por Cicerón y Quintiliano. —escritura desatada: Lausberg [1968:§ 981 ss.], Zavala [1992]. Forcione [1970:98-99] y Eisenberg [1987a:91] interpretan la expresión como término para designar una mezcla de lo épico, lo lírico y lo trágico.

[158] R: Lo son, por antonomasia, Homero y Virgilio. —Es el colofón del cura a los razonamientos del canónigo expuestos en I, 47.

[159] SR: Idea que también recoge Lope de Vega en el *Arte Nuevo*: "Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad, altísimo atributo, / en que corren parejas con la historia" (vv. 123-26). R: Aforismo de Cicerón («Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis»), transmitido por Donato en sus comentarios a Terencio (V, 1).

[160] R: *divertirla a veces de los malos humores*: 'alejarla en ocasiones de los malos humores, que son causa de desarreglos de comportamiento'. -Cervantes añade aquí una más a las incontables recreaciones de los *Disticha Catonis,* I, II, 2: «Diuturna quies vitiis alimenta ministrat».

> un César, Roma; un Anibal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García de Paredes, Estremadura; un Garci Pérez de Vargas, Jerez; un Garcilaso, Toledo; un don Manuel de León, Sevilla, cuya leción de sus valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren. Esta sí será letura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía[161], y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen. (I, 49)

Según el canónigo, la historia no sólo aporta erudición, sino que posee una fuerza didáctica y ejemplar: mejora el entendimiento, y la voluntad, haciendo a quien la lee "enamorado de la virtud, enseñado en la bondad y mejorado en las costumbres". A la hora de descender a unas virtudes determinadas, lo hace para referirse a la valentía y osadía, partes de la virtud cardinal de la fortaleza, pero matizadas, y hay que destacarlo, por el *in medio virtus* aristotélico: sin temeridad ni cobardía. Desde la cordura, el canónigo reivindica a los personajes históricos y de ficción como caracteres útiles para la creación literaria; desde la locura, en cambio, don Quijote los solicita para la imitación en la vida. Aquí nos encontramos de plano con el Cervantes humanista, que ve en los clásicos y en la historia un espacio de regeneración personal y social. En este caso, el canónigo rehúsa hacer cualquier concesión a las obras de imaginación y sólo cita personajes históricos.

El vencedor de Barcelona

El bachiller Sansón Carrasco[162], eclesiástico de órdenes menores, -"no tengo otras órdenes que las cuatro primeras" (II, 3)-, es vecino de don Quijote. Joven, culto y socarrón, desempeña, como ya hemos señalado, un papel importante en la segunda parte de la novela. Sus intentos de atraer al caballero a la vida sensata culminan con éxito, pues lo derrota en la playa de Barcelona. Al comienzo de la segunda parte (II, 3) será el propio Sansón el encargado de descubrir a don Quijote y a Sancho la existencia de la publicación de la primera parte de su *historia*, produciéndose un interesante y divertido análisis de la novela por parte de sus propios protagonistas. Si la invectiva contra los libros de caballerías hunde sus raices precisamente en las ideas grecolatinas revitalizadas por los humanistas, éstas también se hallan presentes en la reflexión sobre la primera parte del *Quijote,* no exenta de autocrítica. Carrasco demanda indulgencia a

---

[161] R: "Recoge, a zaga de Aristóteles, la idea de la valentía como virtud «entre dos estremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad». —osado sin cobardía: Aristóteles, *Ética a Nicómaco,* I, IX, 1099, 15-35.

[162] R: Se ha subrayado el posible simbolismo del nombre del bachiller, relacionándolo con su función en la historia. —Marasso [1947/54:31-33] ve el reflejo del emblema horaciano de la ilex, comentado por el lema ab ipso ferro; Redondo [1980:55-57] considera al bachiller como una contrafigura del caballero apoyándose en la relación entre Sansón y Quijada, subrayando la dependencia que el *Tesoro* de Covarrubias establece entre carrasco y loco y vinculando los sentidos de los nombres que adoptará el bachiller: Caballero de los Espejos, en tanto que reflejo especular del protagonista, y de la Blanca Luna, porque etimológicamente está relacionado con el adjetivo lunático. También se podría recordar que Sansón vence a los filisteos, derribando el templo, y que carrasco es en algunas zonas uno de los nombres que se dan al verdugo.

los censores literarios, pues hasta el gran Homero tuvo algún despiste, como dejó escrito Horacio en su *Ars poetica:*

> —Todo eso es así, señor don Quijote —dijo Carrasco—, pero quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran: que si «aliquando bonus dormitat Homerus[163]», consideren lo mucho que estuvo despierto por dar la luz de su obra con la menos sombra que pudiese, y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene; y, así, digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren. (II, 3)

Muy distinta es la relación que se entabla entre Sansón Carrasco y don Quijote en II, 14. El bachiller se transmuta en el caballero del Bosque para tratar de vencer a su vecino y hacerle volver al pueblo. Es un escenario burlesco que, naturalmente, don Quijote no entiende como tal[164]. El discurso de Sansón es una estudiada parodia de las locuras que don Quijote estaría dispuesto a hacer por Dulcinea. La alusión a Hércules y a sus trabajos, dota de carácter épico a las hazañas caballerescas a oídos del caballero. El sarcástico "llegué, vila y vencíla" responde a la socarronería típica de Sansón:

> Entre muchas razones que pasaron don Quijote y el Caballero de la Selva, dice la historia que el del Bosque dijo a don Quijote:
>
> —Finalmente, señor caballero, quiero que sepáis que mi destino, o, por mejor decir, mi elección, me trujo a enamorar de la sin par Casildea de Vandalia. Llámola sin par porque no le tiene, así en la grandeza del cuerpo como en el estremo del estado y de la hermosura. Esta tal Casildea, pues, que voy contando, pagó mis buenos pensamientos y comedidos deseos con hacerme ocupar, como su madrina a Hércules, en muchos y diversos peligros, prometiéndome al fin de cada uno que en el fin del otro llegaría el de mi esperanza; pero así se han ido eslabonando mis trabajos, que no tienen cuento, ni yo sé cuál ha de ser el último que dé principio al cumplimiento de mis buenos deseos. Una vez me mandó que fuese a desafiar a aquella famosa giganta de Sevilla llamada la Giralda, que es tan valiente y fuerte como hecha de bronce, y sin mudarse de un lugar es la más movible y voltaria mujer del mundo. Llegué, vila y vencíla[165], y hícela estar queda y a raya, porque en más de una semana no soplaron sino vientos nortes. Vez también hubo que me mandó fuese a tomar en peso las antiguas piedras de los valientes Toros de Guisando, empresa más para encomendarse a ganapanes que a caballeros. Otra vez me mandó que me precipitase y sumiese en la sima de Cabra, peligro inaudito y temeroso y que le trujese particular relación de lo que en aquella escura profundidad se encierra. Detuve el movimiento a la Giralda, pesé los Toros de Guisando,

---

[163] SR: En los textos de la época alternan ambas formulaciones (aliquando / quandoque). Comp.: "[...] que alguna vez se duerme el buen Homero" (*La pícara Justina,* Rey, II, 374). R: 'alguna vez dormita el bueno de Homero´; el adagio es una transformación ad ususm studentium del verso 359 de la *Epístola a los Pisones* de Horacio. —BW, CL, VG. Literalmente, Horacio escribió: «Indignor quandoque bonus dormitat Homerus» (Epístola a los Pisones, v. 359).

[164] "Tanto el nombre «original» [Caballero del Bosque] como el nombre asumido del hasta ahora desconocido caballero [Caballero de los Espejos] resultan del todo apropiados a los fines de la parodia y a las circunstancias presentes de la ficción. Se trata de un trabajo impuesto al caballero digno del mismo Hércules, como no duda en reconocer. No sorprende que ante tales declaraciones don Quijote quede admirado de la coyuntura en que se halla: feliz por ser ocasión tan propicia a la aventura, pero también lleno de confusión por descubrirse ya vencido". Urbina en R [*Lecturas*, II, 14:137].

[165] R: Parodia burlesca del «Veni, vidi, vici» de Julio César.

despeñéme en la sima y saqué a luz lo escondido de su abismo, y mis esperanzas, muertas que muertas, y sus mandamientos y desdenes, vivos que vivos. (II, 14)

Fracasa la primera tentativa de Sansón Carrasco. No se desanima. Prepara la segunda, y en Barcelona don Quijote pierde la batalla.

CAPÍTULO V

"UN CICERÓN EN LA ELOCUENCIA"

El extenso discurso de don Quijote en II, 16 no es flor de un día. El hidalgo convertido en caballero se nos presenta como una persona culta, con una formación humanística bien asimilada. Posee el don de la palabra: habla con brillantez y claridad. Hombre de un poderoso entendimiento especulativo, la lectura compulsiva de las novelas de caballerías le ha enajenado, convenciéndose de que está más dotado para las armas que para las letras, y se ha aprestado a emular en la vida a los héroes caballerescos (y grecorromanos). El caballero no ha perdido su formación clásica, común a sus contemporáneos cultos: "un príncipe del Renacimiento oía o leía el romance medieval de Tristán tanto como la épica clásica de Eneas[166]". De ahí que sus palabras confundan no pocas veces a sus interlocutores u oyentes, que se admiran de sus razonamientos, entremezclados frecuentemente con disparates caballerescos en la dicción y en la acción. En el capítulo precedente hemos comprobado que el Caballero del Verde Gabán sufría esa incertidumbre mientras que su hijo, más sagaz, hizo un diagnóstico inmediato:

> —No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos. (II, 18)

En II, 65, don Antonio Moreno, su *protector* de Barcelona, lee la alternancia entre cordura y locura de don Quijote en clave horaciana:

> —¡Oh, señor —dijo don Antonio—, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos[167]? (II, 65)

El contraste entre su discreción y su locura vertebra al personaje, contribuye a la vis comica de sus andanzas al tiempo que le otorga una idiosincrasia poliédrica. En este capítulo analizaremos precisamente la relación entre esos "lúcidos intervalos" de don Quijote y su formación humanística.

El caballero docente

El talante humanista de don Quijote se manifiesta de una manera muy clara en su actitud docente. Suele brindar razones de su actuación, pronunciando discursos

[166] Burke [1993:26-28].

[167] R: Está jugando con la fórmula horaciana del «deleitar aprovechando» (prodesse et delectare). —PE trae otro pasaje horaciano: «...'pol me occidistis, amici, / non servastis' ait, 'cui sic extorta voluptas / et demptus per vim mentis gratissimus error'» (*Epístolas,* II, II, 138-140).

formalmente bien elaborados en los que, como hombre del humanismo, gusta de embellecer con *dicta* y *facta* de la antigüedad. Su vena docente se intensifica cuando se encuentra con personas de formación más escasa, como el ama y su sobrina y, por supuesto, su escudero.

Con las dos primeras se explaya en "uno de los importantes capítulos de toda la historia", como califica el narrador el II, 6, en el que don Quijote hace plástico su pensamiento sobre los móviles de su conducta en los preludios de una nueva salida. La plática evidencia la mixtura de discreción y enajenación que puebla la mente de don Quijote. Sus interlocutoras hacen explícitas –con la sencillez propia de la gente del pueblo, máxime siendo sus familiares- las razones por las que consideran una locura su propósito de emular a los caballeros andantes. Y el caballero, tras disertar acerca de sus modelos, hace un excurso sobre los linajes en que demuestra su conocimiento del pensamiento clásico. Don Quijote inserta una amalgama de conceptos que proceden, de una parte, del sentido común; de otra, de la disparatada caballería; otros se extraen del acervo grecolatino, para terminar con máximas evangélicas. Dada la verbosidad y brillantez de su discurso es difícil rebatirle, siendo quizás los argumentos provenientes del acervo grecolatino los más claros y lúcidos. Su sobrina enumera las razones que desaconsejan la marcha de su tío, y concluye afirmando que los hidalgos pobres no pueden ser caballeros, lo que da ocasión a don Quijote para afirmar que es la virtud y no el dinero la piedra de toque de la nobleza, idea cara a Séneca y al cristianismo, y ofrece ejemplos de la historia antigua:

> De los que comenzaron grandes y acabaron en punta hay millares de ejemplos, porque todos los Faraones y Tolomeos de Egipto, los Césares de Roma, con toda la caterva (si es que se le puede dar este nombre) de infinitos príncipes, monarcas, señores, medos, asirios, persas, griegos y bárbaros, todos estos linajes y señoríos han acabado en punta y en nonada, así ellos como los que les dieron principio, pues no será posible hallar agora ninguno de sus decendientes, y si le hallásemos sería en bajo y humilde estado. Del linaje plebeyo no tengo que decir sino que sirve solo de acrecentar el número de los que viven, sin que merezcan otra fama ni otro elogio sus grandezas. De todo lo dicho quiero que infiráis, bobas mías, que es grande la confusión que hay entre los linajes, y que solos aquellos parecen grandes y ilustres que lo muestran en la virtud[168] y en la riqueza y liberalidad de sus dueños. Dije virtudes, riquezas y liberalidades, porque el grande que fuere vicioso será vicioso grande, y el rico no liberal será un avaro mendigo, que al poseedor de las riquezas no le hace dichoso el tenerlas, sino el gastarlas, y no el gastarlas como quiera, sino el saberlas bien gastar. (…) y siempre la alabanza fue premio de la virtud, y los virtuosos no pueden dejar de ser alabados[169]. (II, 6)

---

[168] R: parecen grandes y ilustres: 'son grandes e ilustres de verdad'; parece reelaborar aquí una idea de Séneca (*Epístolas a Lucilio,* XLIV, 4-5). —La versión castellana de J.M. Cordero del pasaje de Séneca (*Flores de Séneca,* Amberes, 1555, f. 32) reza: «Ningún rey hay que no sea venido y haya tenido su principio de muy bajos, y ningún bajo tampoco que no haya descendido de hombres muy altos. Pero la variedad del tiempo lo ha todo mezclado, y la Fortuna lo ha abajado y levantado. ¿Quién, pues, es el noble? Aquel a quien naturaleza ha hecho para la virtud» (apud Rico 1987:25).

[169] Alonso [1965:200]: "«Epopeya profundamente cristiana» llama Unamuno al *Quijote* (*Vida,* capítulo último). Y no por lo que Cervantes rectifica a su héroe, sino por la sustancia cristiana del héroe. Más lo fuera, ya lo creo, una *Vida de San Francisco Javier* escrita con el genio literario con que se escribió el *Quijote.* Porque don Quijote no fue un asceta; fue un caballero en el mundo. Pero como caballero, a pesar de su locura, fue un caballero ejemplar". En la dedicatoria de la edición castellana de *Los Asolanos* de Bembo leemos: "Es muy conforme a razón, por cierto, que a un ánimo generoso todo el mundo reconozca vasallaje. Que éste es el premio de la virtud, como dice el

Nótese el apelativo "bobas mías" con el que se dirige a las dos mujeres, que expresa afecto, pero también revela la posición docente de don Quijote, plenamente sabedor de su estatus superior por su amplia formación. Parece claro que estas excursiones por el mundo clásico son las que más consistencia dan al pensamiento quijotesco. Subjetivamente le atrincheran en sus posiciones y, objetivamente, desarman a menudo al adversario dialéctico:

> —¡Ay, desdichada de mí —dijo la sobrina—, que también mi señor es poeta! Todo lo sabe, todo lo alcanza: yo apostaré que si quisiera ser albañil, que supiera fabricar una casa como una jaula. (II, 6)

No yerra don Quijote en señalar la virtud como principal asiento de la nobleza. Su entendimiento especulativo ha asimilado de algunos autores antiguos ese concepto, confirmado por el universalismo cristiano. Se equivoca, sin embargo, en la práctica, al no comprender que de entre las virtudes se encuentra como auriga la prudencia, que supone un sopesar sensato de medios y fines. Su discurso sobre los linajes es discreto, pero su locura radica en que no se lo aplica a sí mismo, ya que está persiguiendo no tanto la virtud sino la gesta heroica. Poco después de la instrucción a su sobrina y al ama, continúa su magisterio con Sancho, en el capítulo II, 8, dedicado a la fama, donde, para ilustrar la fuerza del afán de gloria, don Quijote menciona a varios personajes de la historia romana:

> Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera. ¿Quién[170] piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tibre? ¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio? ¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, contra todos los agüeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a César[171]? Y, con ejemplos más modernos, ¿quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo? 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,

---

filósofo, la cual concilia las voluntades por muy distantes que estén en lugar o tiempo", y el editor -Reyes [1990:48]- hace referencia al libro II de la *Ética nicomaquea.* R: El concepto de la alabanza como premio a la virtud es de raigambre aristótelica. —Cf., entre otros posibles, *Ética a Nicómaco,* I, 12.

[170] SR: "¿Quién...: esta serie de interrogaciones retóricas es relacionable, probablemente, con el viejo tópico poético del ubi sunt? (aplicado -claro está- a la fama y no a la muerte), posiblemente evocado a través de Jorge Manrique, pues parece recordarse en lo que sigue de la "fama". De hecho, Sancho preguntará después: "todos esos caballeros [...] ¿dónde están ahora?".

[171] SR: Horacio... César: Horacio es Horacio Cocles, Mucio es Mucio Escévola y César -según resuelve después Sancho con sus equívocos (Julios o Agostos)- es Julio César. Por lo demás, son todos hechos de los más difundidos y conocidos, que no precisan de mayores puntualizaciones que las que hace Vicente Gaos: la sima a la que se arrojó Curcio no parece que fuese ardiente (la ardiente cueva, se dice en *Viaje del Parnaso,* VI, v. 194, Gaos, 143) y Julio César cruzó el Rubicón tras haber consultado y hallado favorables los agüeros (de ahí que dijese: Alea iacta est). R: Cuando dejó las Galias para volver a Roma, desobedeciendo al Senado, Julio César atravesó el río Rubicón. —BW cita a Suetonio. Se trata de Horacio Cocles, que defendió la entrada del puente sobre el Tíber de los ataques de los etruscos, dirigidos por Porsena, hasta que pudo ser cortado; sólo entonces se arrojó al agua y cruzó el río, sin abandonar sus armas. La serie de interrogaciones que introducen personajes ejemplares es una práctica retórica frecuente.

> que tiene su fin señalado. Así, ¡oh Sancho!, que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos. Hemos de matar en los gigantes a la soberbia; a la envidia, en la generosidad y buen pecho; a la ira, en el reposado continente y quietud del ánimo; a la gula y al sueño, en el poco comer que comemos y en el mucho velar que velamos; a la lujuria y lascivia, en la lealtad que guardamos a las que hemos hecho señoras de nuestros pensamientos; a la pereza, con andar por todas las partes del mundo, buscando las ocasiones que nos puedan hacer y hagan, sobre cristianos, famosos caballeros. Ves aquí, Sancho, los medios por donde se alcanzan los estremos de alabanzas que consigo trae la buena fama. (II, 8)

Riley llama la atención sobre la sola enumeración de personajes clásicos en este texto, signo de una lenta pero progresiva desintoxicación del hidalgo del imaginario caballeresco. Nos encontramos ya en la segunda parte de la obra y se advierte la evolución del personaje[172]. Don Quijote parte de ejemplos romanos para concluir con una interpretación cristiana de la fama, sin que aparezca referencia alguna del mundo caballeresco. Advertimos, igualmente, su pedagogía: en su exposición comienza a disertar sobre modelos antiguos que resultan extraños al iletrado Sancho, pero concluye mencionando los pecados capitales con los que el escudero estaría familiarizado por la predicación eclesiástica. Sancho, que "se revela mejor cristiano, según las convenciones, que su señor, y tan ingenioso y diestro en el manejo de la retórica como él[173]", recoge el guante lanzado por don Quijote y señala las contradicciones que observa en el discurso de su amo, al demostrar que, si se trata de buscar fama, parece más duradera y eficiente la de los santos cristianos, religiosos en su mayoría. Don Quijote logra salir del atolladero afirmando que

> —Todo eso es así (…), pero no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria. (II, 8)

El caballero docente ha encontrado en Sancho a un buen discípulo.

"Este tu Catón"

Don Quijote instruye a Sancho a lo largo de todo su periplo, sin dejar de escucharle: ambos dialogan. Pero esa enseñanza se intensifica en torno al episodio de la ínsula Barataria, donde el caballero ofrece a su escudero un elenco de consejos para su buen gobierno. La promesa de la ínsula, que espera con ansia Sancho, y su escenificación, planificada por los duques, responden al plano de la locura caballeresca, pero las advertencias del caballero rezuman una sabiduría que hunde sus raíces en autores griegos y romanos. El caballero asume solemnemente su posición magisterial autodenominándose Catón de Sancho. No es unívoco para los críticos a qué Catón se refiere, aunque lo más verosímil sea que aluda al Catón divulgado de la Edad Media. En

---

[172] "La credulidad sin discriminación de Don Quijote representa un caso extremo, pero ya había tenido precedentes en la vida real. Su proceso gradual hacia la cordura puede incluso describirse como un lento proceso de autoeducación que, siguiendo el curso evolutivo de las ideas del siglo XVI, termina con la austera lección del desengaño. Es sintomático del mejoramiento de sus condiciones mentales el hecho de que cuando en el capítulo 8 de la segunda parte pone ejemplos de hazañas famosas a Sancho, los tome en su totalidad de la historia antigua y moderna en vez de tomarlos, como antes, de las narraciones fabulosas". Riley [1962/66:259]

[173] Rodríguez-Luis, J, en R [*Lecturas*, II, 8:129-130].

cualquier caso, la mención de Catón sitúa a don Quijote en un plano humanista, docente, parenético y compendiador de la sabiduría destilada por la prudencia antigua:

> En esto llegó don Quijote y, sabiendo lo que pasaba y la celeridad con que Sancho se había de partir a su gobierno, con licencia del duque le tomó por la mano y se fue con él a su estancia, con intención de aconsejarle cómo se había de haber[174] en su oficio. (…)
>
> Dispuesto, pues, el corazón a creer lo que te he dicho, está, ¡oh hijo!, atento a este tu Catón[175], que quiere aconsejarte y ser norte y guía que te encamine y saque a seguro puerto deste mar proceloso donde vas a engolfarte, que los oficios y grandes cargos no son otra cosa sino un golfo profundo de confusiones. (II, 42)

A don Quijote le interesa sobre todo el contenido de las sentencias, sin citar a unos autores que a su escudero poco o nada aportarían, ya se trate de Sócrates o de Esopo:

> »Lo segundo, has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo[176], que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey[177], que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra. (II, 42)

El caballero desarrolla pedagógicamente un pensamiento estrictamente filosófico –conócete a ti mismo-, con una fábula mucho más comprensible por la mente popular

---

174 R: Los consejos podrían encuadrarse en el género de los libros De regimine principum, o manuales de pedagogía de modales y de civilidad, tan frecuentes en el Renacimiento desde Erasmo (*Civilitas morum puerorum*) o Luis Vives (*Exercitatio linguae latinae*), sin olvidar, con todo, muchos textos de autores medievales, como el Catón en cuaderna vía, o los razonamientos de Santillana. ¶ Menéndez Pelayo [1905/41] «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», señala el antecedente erasmista y da como fuente inmediata el *Diálogo de Mercurio y Carón,* de Alfonso de Valdés, que considera derivado del libro VIII de la *Ciropedia* de Jenofonte. ¶ RQ reseña la Parénesis o exhortación a la virtud, de Isócrates, de la que existían dos traducciones al castellano, obra de Diego Gracián y de Pedro Mexía; junto a ellas, coloca el *Galateo español* de Gracián Dantisco y posiblemente su modelo italiano, el *Galateo* de Giovanni della Casa, sin olvidar *El perfecto regidor* de Juan de Castilla y Aguayo. ¶ Socrate [1974:88-110] opina que el diálogo sirve para oponer dos tipos de utopía: la doctrinaria de don Quijote, que procede de la *Ciropedia,* y la popular de Sancho, basada en los refranes; del choque entre ambas posiciones surgirá lo cómico.

175 R: 'tu mentor' en el que aprenderás, como los niños aprendían a leer y comportarse en el pliego suelto del Catón. ¶ Percas de Ponseti [1980:223-224] percibe –no prueba– una identificación entre la dicotomía conflictiva don Quijote/Cervantes y los Catones históricos, en particular el Censor (don Quijote) y el apodado Latina Sirena (Cervantes).

176 SR: conocerte a ti mismo: es el célebre precepto délfico (nosce te ipsum), tantas y tantas veces citado: "Lo mismo digo a todos: que cada uno se conozca a sí mesmo, tiente el temple de sus aceros" (Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I-II-5, ed., Micó, I, 313). R: Riley [1986/90:145] cree que este es el principal consejo que da don Quijote, y el que aplica Sancho para su gobierno.

177 R: Alude a una conocida fábula de Esopo y Fedro (II, 25), particularmente difundida por las ediciones del *Isopete.* Más adelante, y por escrito, don Quijote incluye entre sus enseñanzas otra fábula esópica: *No hagas muchas pragmáticas, y si las hicieres, procura que sean buenas, y sobre todo que se guarden y cumplan, que las pragmáticas que no se guardan lo mismo es que si no lo fuesen, antes dan a entender que el príncipe que tuvo discreción y autoridad para hacerlas no tuvo valor para hacer que se guardasen; y las leyes que atemorizan y no se ejecutan, vienen a ser como la viga, rey de las ranas, que al principio las espantó, y con el tiempo la menospreciaron y se subieron sobre ella.* (II, 51). R: Se alude a la fábula núm. 44 de Esopo (Fedro, I, 3), en que las ranas piden un rey a Júpiter.

de Sancho[178], al tiempo que le da un consejo muy práctico sobre el modo de vestir, ejemplificándolo con César, a quien ya había mencionado antes por la misma razón[179]:

> »No andes, Sancho, desceñido y flojo, que el vestido descompuesto da indicios de ánimo desmazalado, si ya la descompostura y flojedad no cae debajo de socarronería, como se juzgó en la de Julio César[180]. (II, 43)

Don Quijote saca partido del anecdotario clásico para diversos fines. Si en II, 2 había traído el desaliño de César como ejemplo de difamación, aquí, sin darla por segura, ratifica que el hecho en sí es negativo, y por eso previene a Sancho de caer en él. No podían faltar aquí consejos para que Sancho se exprese con mayor propiedad, empeño –muy en consonancia con el humanismo- que aflora a menudo en sus diálogos:

> —*Erutar*, Sancho, quiere decir 'regoldar', y este es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy sinificativo; y, así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*, y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso[181]. (II, 43)

El escudero se muestra receptivo a las lecciones de su amo, y sin ocultar su mala memoria ni su condición analfabeta, pide a don Quijote que las ponga por escrito, para que puedan leérselos. La solicitud del escudero provoca que el hidalgo utilice la oralidad y la escritura para su docencia, como un humanista que diserta y escribe. Sancho había confesado su analfabetismo en diversas ocasiones[182], hasta arrancar de su amo un lamento:

---

[178] »Siendo esto así, como lo es, que si acaso viniere a verte cuando estés en tu ínsula alguno de tus parientes, no le deseches ni le afrentes, antes le has de acoger, agasajar y regalar, que con esto satisfarás al cielo, que gusta que nadie se desprecie de lo que él hizo y corresponderás a lo que debes a la naturaleza bien concertada (II, 42). En este consejo, según R, "la idea de la armonía de la naturaleza y la perseverancia en la propia condición es de origen neoplatónico".

[179] Julio César (…) fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres (II, 2).

[180] SR: Julio César, aunque no fue pequeño de cuerpo, fue muy mal proporcionado [...] Y, sobre todo, andaba siempre desabrochado, y el ceñidero medio flojo y caído [...] A Julio César, como le vi en la mocedad tan mal ceñido [...] (Guevara, I-XLI, 1994, 346). R: Se alude a la costumbre de César, criticada por Cicerón, de llevar un cinturón muy flojo, y a la frase de Sila sobre el futuro dictador: «Desconfiad de ese joven mal ceñido». —La anécdota está en Macrobio (*Saturnales,* II, 4), en Suetonio, I, XLV, 5, e incluso en Aulo Gelio, *Noctes Atticae,* VII, XII, 1; a los tres cita Huarte de San Juan, *Examen,* pp. 538-539; A. Castro [1925/87: 281-282, 360] señala como fuente inmediata de Cervantes los Apotegmas de Erasmo, pero subraya una máxima similar en Isócrates.

[181] R: La frase recuerda un paso de la Poética de Horacio, pero la idea era bien mostrenco. —«...Si volet usus, / quem penes arbitrium est, et ius, et norma loquendi» (Horacio, *Ars poetica,* 71-72).

[182] En I, 10 Sancho dice dos veces a su amo que no sabe ni leer ni escribir: "¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer, más aliento en el perseverar, más destreza en el herir, ni más maña en el derribar? —Perdóneme vuestra merced —dijo Sancho—, que como yo no sé leer ni escrebir, como otra vez he dicho, no sé ni he caído en las reglas de la profesión caballeresca". En esta conversación temprana don Quijote parece desconocer la condición analfabeta de Sancho. En I, 31 el hidalgo se asombra de la discreción de su escudero, que insiste de nuevo en su falta de letras: "—¡Válate el diablo por villano —dijo don Quijote—, y qué de discreciones dices a las veces! No parece sino que has estudiado. —Pues a fe mía que no sé leer —respondió Sancho". El escudero se lo dice también a la duquesa: "—¿Y escribístesla vos? —dijo la duquesa. —Ni por pienso -respondió Sancho—, porque yo no sé leer ni escribir, puesto que sé firmar" (II, 36).

—Señor —respondió Sancho—, bien veo que todo cuanto vuestra merced me ha dicho son cosas buenas, santas y provechosas, pero ¿de qué han de servir, si de ninguna me acuerdo? Verdad sea que aquello de no dejarme crecer las uñas y de casarme otra vez, si se ofreciere, no se me pasará del magín; pero esotros badulaques y enredos y revoltillos, no se me acuerda ni acordará más dellos que de las nubes de antaño, y, así, será menester que se me den por escrito, que, puesto que no sé leer ni escribir, yo se los daré a mi confesor para que me los encaje y recapacite cuando fuere menester.

—¡Ah pecador de mí —respondió don Quijote—, y qué mal parece en los gobernadores el no saber leer ni escribir! Porque has de saber, ¡oh Sancho!, que no saber un hombre leer o ser zurdo arguye una de dos cosas: o que fue hijo de padres demasiado de humildes y bajos, o él tan travieso y malo, que no pudo entrar en él el buen uso ni la buena doctrina. Gran falta es la que llevas contigo, y, así, querría que aprendieses a firmar siquiera. (II, 43)

El escudero no oculta su ignorancia ante otras personas[183], a pesar del descrédito que podía suponerle como gobernador, y pone en práctica su deseo de que le lean la carta de su amo, lo que sirve para que una vez más sea admirada la elocuencia de don Quijote[184]. La propia naturaleza de los consejos evidencia que, a pesar de la condición ruda de Sancho, el hidalgo cree en su perfectibilidad, porque sin rebajar sus exigencias, le pide una alta cualidad moral:

Sé padre de las virtudes y padrastro de los vicios. No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y escoge el medio entre estos dos estremos, que en esto está el punto de la discreción[185]. (II, 51)

Como señala Maravall, Sancho "hombre elemental, primario, purificado en esas sus mismas cualidades por el adoctrinamiento continuo del caballero, representante genuino de ese pueblo, imagen de la sociedad natural, en el que se ha ido acumulando tanta experiencia y tan sentenciosa y prudente manera de ver las cosas, con tan sólo un poquito de luz para discernir con claridad lo que tiene al alcance de la mano, está en inmejorables condiciones para poder gobernar, siguiendo las máximas supremas de la naturaleza, que no sólo ya son accesibles a los rústicos, sino a toda criatura que no se haya despegado del seno de nuestra primera madre[186]".

---

[183] En tanto que el mayordomo decía esto a Sancho, estaba él mirando unas grandes y muchas letras que en la pared frontera de su silla estaban escritas, y como él no sabía leer, preguntó que qué eran aquellas pinturas que en aquella pared estaban. (II, 45)

[184] Sucedió, pues, que habiendo comido aquel día contra las reglas y aforismos del doctor Tirteafuera, al levantar de los manteles, entró un correo con una carta de don Quijote para el gobernador. Mandó Sancho al secretario que la leyese para sí, y que si no viniese en ella alguna cosa digna de secreto, la leyese en voz alta. Hízolo así el secretario, y, repasándola primero, dijo: —Bien se puede leer en voz alta, que lo que el señor don Quijote escribe a vuestra merced merece estar estampado y escrito con letras de oro, y dice así: (II, 51)

[185] En cursiva en la edición que utilizamos. R: La exigencia de moderación y reflexión, con formulación de máxima aristotélica, es una constante cervantina. ¶ Close [1996:19-20] enumera las virtudes del lenguaje (discreción, propiedad, elegancia, naturalidad, decoro) que persigue Cervantes y que, según el crítico inglés, lo diferencian radicalmente de Quevedo o afines.

[186] [1976:223-224].

"Advierte, Sancho"

El diálogo entre don Quijote y Sancho es la columna vertebral de la novela, y una consecuencia fundamental de la formación humanística de don Quijote. Como botón de muestra, analicemos desde esta perspectiva el capítulo II, 58[187]. Comprobaremos que lo grecolatino va ganando la partida a lo caballeresco en la mente del caballero, fenómeno paralelo su crecimiento en cordura.

El caballero, que acaba de abandonar con su escudero el palacio de los duques, pronuncia su famoso elogio de la libertad, que concluye con ecos del *beatus ille* horaciano. Hay que advertir que la rudeza de Sancho no frena a don Quijote en sus referencias cultas. Más que ponerse al nivel del escudero, el caballero pretende elevar su cultura, cosa que va logrando a lo largo de toda la obra. En este contexto recordamos el tópico de la quijotización de Sancho. En el elogio de la libertad aletea Séneca y el espíritu de la cita de Esopo incluida en el prólogo de la primera parte: *Non bene pro toto libertas venditur auro,* frase que integraba la crítica irónica cervantina de la pedantería, de la que se trata en el capítulo III. Pero don Quijote no necesita traer a colación sentencias cuyas ideas forman parte de su visión del mundo y que puede glosar con sus propias palabras:

> —La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recebidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre[188]. (II, 58)

A continuación, ttras el encuentro con unos transportadores de imágenes, don Quijote diserta sobre los agüeros y apoya su argumento con una anécdota de Escipión[189]. A pesar de que la explicación de los augurios es básicamente cristiana, el

---

[187] En este capítulo, "Cervantes entrevera hábilmente señaladas muestras del magisterio de don Quijote sobre la libertad, los agüeros, el amor, las dos «maneras de hermosura» (a lo platónico), el agradecimiento. Nos informa, además, ulteriormente sobre el aspecto físico del protagonista, su consabida cortesía y denuedo, y (lo que importa más para el movimiento de la novela) su alternante locura y cordura y su conciencia de andar en libro impreso. En el sabroso diálogo con Sancho, nos da ulteriores pruebas del talante crematístico y saber paremiológico de este, y de sus reacciones, ora de incredulidad, ora de admiración por el amo; de los representantes de los distintos «públicos» se quedan los labradores *in albis*; los hidalgos y doncellas, que ya conocen la Primera parte, pensativos; los lanceros, que se lo encuentran en el camino, irritados e indiferentes". Morreale, M., en R [*Lecturas*, II, 58:211].

[188] R: campear: 'manifestarse, salir por sus fueros'. La reflexión tiene paralelos, particularmente, en Séneca.

[189] —Tú dices bien, Sancho —dijo don Quijote—, pero has de advertir que no todos los tiempos son unos, ni corren de una misma suerte, y esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros, que no se fundan sobre natural razón alguna, del que es discreto han de ser tenidos y juzgados por buenos acontecimientos. Levántase uno destos agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la orden del bienaventurado San Francisco y, como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve las espaldas y vuélvese a su casa. Derrámasele al otro mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la

caballero no tiene dificultad alguna en aportar el ejemplo de un pagano, lo cual se inscribe en la armonía entre el mundo clásico y el cristiano tan propio del Renacimiento y que se escenifica de modo paradigmático en la alternancia entre sibilas y profetas del techo de la Capilla Sixtina. Sancho habla del amor de Altisidora por don Quijote y menciona a Amor (rapaz ceguezuelo), incorporando imágenes clásicas adaptadas a su *modus dicendi* popular y castizo. Don Quijote recoge el tema y aplica al amor unos versos horacianos sobre la muerte. Sancho relaciona la hermosura con el enamoramiento, donde se vislumbra el poso de las frecuentes alusiones platónicas a la belleza. Su amo distingue entre la hermosura del alma y la del cuerpo y, con un eco virgiliano, afirma no ser disforme. El encuentro de unas redes le recuerda las que Vulcano empleó con Venus y Marte:

> —Advierte, Sancho —respondió don Quijote—, que hay dos maneras de hermosura[190]: una del alma y otra del cuerpo; la del alma campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza, y todas estas partes caben y pueden estar en un hombre feo; y cuando se pone la mira en esta hermosura, y no en la del cuerpo, suele nacer el amor con ímpetu y con ventajas. Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme[191], y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho. (II, 58)

Junto a las redes, don Quijote y Sancho descubren a unas pastoras. Una de ellas explica que forman parte de una fingida Arcadia. El caballero no abandona la cuestión de la belleza: la hermosura de la pastora le evoca el episodio de Anteón y Diana, y después elogia el agradecimiento:

> —Entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que suele decirse: que de los desagradecidos está lleno el infierno. Este pecado, en cuanto me ha sido posible, he procurado yo huir desde el instante que tuve uso de razón, y si no puedo pagar las buenas obras que me hacen con otras obras, pongo en su lugar los deseos de hacerlas, y cuando estos no bastan, las publico, porque quien dice y publica las buenas obras que recibe, también las recompensara con otras, si pudiera[192]; (II, 58)

---

naturaleza a dar señales de las venideras desgracias con cosas tan de poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo. Llega Cipión a África, tropieza en saltando en tierra, tiénenlo por mal agüero sus soldados, pero él, abrazándose con el suelo, dijo: «No te me podrás huir, África, porque te tengo asida y entre mis brazos». Así que, Sancho, el haber encontrado con estas imágines ha sido para mí felicísimo acontecimiento. (II, 58) R: La anécdota ha sido atribuida a diferentes personajes de la Antigüedad (en especial, a Julio César: véase Suetonio, Vidas, I, 59), pero sólo Frontino la refiere a Escipión el Africano, el vencedor de Aníbal. —No hay aquí la confusión que se ha supuesto (CL, SB, RM), sino que Cervantes sigue la versión de Frontino, *Strategemata,* I, XII, 1.

[190] R: El discurso de don Quijote sigue las grandes líneas de los diálogos de amor de origen neoplatónico o petrarquista. —Castro [1925/87:153-155] busca de nuevo paralelos en León Hebreo.

[191] R: Parece una evocacion del virgiliano Coridón de las *Bucólicas,* II, 25: «non sum adeo informis». [nec sum… (Mynors), como recoge más adelante Rico en la misma nota]¶ —BW recuerda *La gitanilla,* f. 7v: «¿Quién me lo ha de enseñar? –repondió Preciosa–. ¿No tengo yo mi alma en mi cuerpo?, ¿no tengo ya quince años? Y no soy manca, ni renca, ni estropeada del entendimiento». RM cree que Cervantes parodia la segunda égloga de Virgilio: «Nec sum adeo informis», ya imitado por Garcilaso (égloga I, vv. 175-176) o Lope de Vega.

[192] R: La idea procede de Séneca, como varias de las que siguen. -RM remite al *De beneficiis,* II, 24, pero pueden recordarse otros muchos lugares.

Poco después, alude a las ninfas de los prados y bosques[193]. Don Quijote convierte todo lo que le rodea en materia de diálogo. A su vez, la realidad circundante le recuerda constantemente relatos e imágenes: literatura, en definitiva (griega y romana, en muchos casos).

"Le escuchaban de muy buena gana"

Don Quijote dialoga, y lo hace elocuentemente. Su capacidad para la conversación lo emparenta con la estirpe de Sócrates, y su búsqueda de la belleza formal hunde sus raíces en la oratoria grecolatina.

El capítulo I, 29, como tantos otros del *Quijote,* nos ofrece la variedad de un tema serio, -amoroso, en este caso-, y un episodio cómico donde quienes antes han protagonizado la escena grave se distienden burlándose de don Quijote. Dorotea se hace pasar por la princesa Micomicona y le pide auxilio a don Quijote, que se pone inmediatamente a su disposición, con la diligencia y el arrojo que le caracterizan. El caballero impele a la acción, pronunciando una sentencia de Tito Livio:

> Y manos a labor, que en la tardanza dicen que suele estar el peligro[194]. (I, 29)

En el texto del historiador romano se alude a lo pernicioso del retraso para la huida de una posición. Don Quijote, sin embargo, lo aplica al ataque, y lo sigue utilizando para auxiliar a la princesa Micomicona:

> —A la mano de Dios —dijo don Quijote—. Pues así es que vuestra señoría se me humilla, no quiero yo perder la ocasión de levantalla y ponella en su heredado trono. La partida sea luego, porque me va poniendo espuelas al deseo y al camino lo que suele decirse que en la tardanza está el peligro; y pues no ha criado el cielo ni visto el infierno ninguno que me espante ni acobarde, ensilla, Sancho, a Rocinante y apareja tu jumento y el palafrén de la reina, y despidámonos del castellano y destos señores, y vamos de aquí luego al punto. (I, 46)

Entre ambos episodios se inserta su famoso discurso sobre las armas y las letras, debate ya iniciado entre griegos y romanos, y que don Quijote sitúa en un marco conceptual aristotélico:

> Siendo, pues, ansí que las armas requieren espíritu como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más, y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina, porque aquella intención se

---

[193] —¡Oh vosotros, pasajeros y viandantes, caballeros, escuderos, gente de a pie y de a caballo que por este camino pasáis o habéis de pasar en estos dos días siguientes! Sabed que don Quijote de la Mancha, caballero andante, está aquí puesto para defender que a todas las hermosuras y cortesías del mundo exceden las que se encierran en las ninfas habitadoras destos prados y bosques, dejando a un lado a la señora de mi alma Dulcinea del Toboso. Por eso, el que fuere de parecer contrario acuda, que aquí le espero. Dos veces repitió estas mismas razones y dos veces no fueron oídas de ningún aventurero; (II, 58) R: Probablemente Cervantes establece aquí una conexión paródica con un pasaje de Virgilio. —CL trae los versos de la *Eneida,* VI, 32: «Bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus».

[194] R: Traduce el adagio latino «Plus in mora periculi» (Livio, XXXVIII, XXV, 13), del que existen múltiples versiones: «Ubi periculum vertitur, vitanda est mora», «De mora periculis robur», «Periculum in mora», etc. —Correas, *Vocabulario,* ed. Infantes, p. 194, registra el refrán, que procede probablemente del *Quijote.*

> ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin[195]. (…) Fin por cierto generoso y alto y digno de grande alabanza, pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. (…) Esta paz es el verdadero fin de la guerra, que lo mesmo es decir armas que guerra. Prosupuesta, pues, esta verdad, que el fin de la guerra es la paz, y que en esto hace ventaja al fin de las letras, vengamos ahora a los trabajos del cuerpo del letrado y a los del profesor de las armas, y véase cuáles son mayores[196]. (I, 37).

Don Quijote no cita al Estagirita, como un erudito al uso, sino que ha asimilado su doctrina. Si la lectura de las novelas de caballerías le instala en un mundo de apariencias, henchido de encantadores y encantamientos, su formación clásica le hace asirse fuertemente a la razón. ¿Quién más racional y sistemático que Aristóteles? Y esa ambivalencia es bien percibida por sus oyentes:

> De tal manera y por tan buenos términos iba prosiguiendo en su plática don Quijote, que obligó a que por entonces ninguno de los que escuchándole estaban le tuviese por loco, antes, como todos los más eran caballeros, a quien son anejas las armas, le escuchaban de muy buena gana. (I, 37)

Los razonamientos de don Quijote no son una simple ocasión de mostrar su competencia retórica, sino que conducen a justificar su decisión de apropiarse de la condición de caballero andante, asumiendo la sentencia ciceroniana *non scholae sed vitae discimus*. La admiración que suscitan sus discursos es frecuente, sobre todo entre personajes que tratan a don Quijote un lapso de tiempo lo suficientemente breve como para no advertir su locura. Es lo que sucede a los enamorados Basilio y Quiteria, protagonistas del episodio de las bodas de Camacho: descubren a un don Quijote discreto, que interviene en defensa de su causa. Tras la industria de Basilio, y su matrimonio con Quiteria, el hidalgo ofrece su lengua y sus armas al servicio de los nuevos esposos. Su intervención es decisiva y logra el éxito en su empresa, cosa inusual en él. Los recién casados se muestran muy agradecidos por el apoyo del hidalgo, y le consideran, según el narrador, un Cid en las armas y un Cicerón en la elocuencia:

> Grandes fueron y muchos los regalos que los desposados hicieron a don Quijote, obligados de las muestras que había dado defendiendo su causa, y al par de la valentía le graduaron la discreción, teniéndole por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia. (II, 22)

Si analizamos el nudo argumental de don Quijote para defenderlos, observamos que se remonta a la comparación ovidiana entre el amor y la guerra:

> —Teneos, señores, teneos, que no es razón toméis venganza de los agravios que el amor nos hace, y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra[197] es cosa lícita y acostumbrada usar de ardides y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los

---

[195] R: Es doctrina aristotélica; véase, por ejemplo, *Ética a Nicómaco,* III, VII, 1115b20: «Para el valiente la valentía es algo noble, y tal lo será el fin correspondiente, porque todo se define por su fin».

[196] R: De nuevo se recuerda a Aristóteles, a quien en seguida se cita literalmente: «El fin de la guerra es la paz» (*Política,* IV, XV, 1334a15).

[197] R: Posible eco de dos lugares ovidianos muy conocidos: «Militat omnis amans» (Amores, I, 9) [verso 1]; «Militiae species amor est» (*Ars amatoria,* II, 233). Cf. también Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, f. 63.

> embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea, como no sean en menoscabo y deshonra de la cosa amada. (II, 21)

La comparación de don Quijote con Cicerón se encuentra entre dos discursos del caballero: el que justifica la acción de Basilio y aquel donde le instruye sobre el matrimonio. Ambos parlamentos interactúan con la cultura clásica. En su segunda intervención, don Quijote incluye una famosa máxima cesárea y el *in medio virtus* aristotélico[198], y como colofón expone a Basilio la concepción platónica de la belleza:

> La hermosura[199] por sí sola atrae las voluntades de cuantos la miran y conocen, y como a señuelo gustoso se le abaten las águilas reales y los pájaros altaneros; pero si a la tal hermosura se le junta la necesidad y estrecheza, también la embisten los cuervos, los milanos y las otras aves de rapiña: y la que está a tantos encuentros firme bien merece llamarse corona de su marido. (II, 22)

¿Cómo el audaz Basilio va a considerar loco a don Quijote? El hidalgo no pierde ocasión de enseñar, de transmitir su sabiduría, con una discreción que, a lo largo de la obra, parece que va ganando la partida a su locura. Así, poco después de este episodio, tras el estrafalario suceso de la cueva de Montesinos, el caballero ofrece consejos sobre la guerra a un paje, al que dice:

> Preguntáronle a Julio César, aquel valeroso emperador romano, cuál era la mejor muerte: respondió que la impensada, la de repente y no prevista[200]; y aunque respondió como gentil y ajeno del conocimiento del verdadero Dios, con todo eso dijo bien, para ahorrarse del sentimiento humano. (II, 24)

Una vez más advertimos el talante humanista de don Quijote, que al acercar el mundo clásico a un paje, se lo hace comprensible y lo convierte en ejemplar.

Entrelazamiento de lo clásico y lo caballeresco

No siempre se puede delimitar con claridad la discreción y la excentricidad en los parlamentos de don Quijote. En el ejemplo siguiente el tópico es clásico: el *Beatus ille,* y la fuerza retórica también. Pero al incluir a los encantadores el hidalgo cede a la monomanía caballeresca. Don Quijote se está dirigiendo a un Sancho dormido, que no puede oir la imprecación de su amo:

---

198 Lo primero, le aconsejaría que mirase más a la fama que a la hacienda, porque la buena mujer no alcanza la buena fama solamente con ser buena, sino con parecerlo, que mucho más dañan a las honras de las mujeres las desenvolturas y libertades públicas que las maldades secretas. Si traes buena mujer a tu casa, fácil cosa sería conservarla y aun mejorarla en aquella bondad; pero si la traes mala, en trabajo te pondrá el enmendarla, que no es muy hacedero pasar de un estremo a otro. Yo no digo que sea imposible, pero téngolo por dificultoso (II, 22). R: El pensamiento, atribuido a César y muy repetido, lo hizo célebre Plutarco. —RM; cf. Plutarco, *Vidas paralelas,* «Cayo Julio César»".

199 R: Es de nuevo la concepción platónica de la belleza. —Rico [1970/86:140]b lo ilustra con algunos pasajes de *La Galatea*.

200 R: "El apotegma procede de Suetonio y se repite, por ejemplo, en Petrarca y Erasmo. —Cf. Suetonio, *Los doce Césares,* LXXXVII [libro I]; Petrarca, *De remediis,* I, 123 (con la misma salvedad, trivial, que Cervantes: «ab ea videbitur religione dissentiens», etc.); Erasmo, *Apotegmas,* para la anécdota, y *Preparación y aparejo para bien morir,* para la preferencia por la muerte súbita".

— ¡Oh tú, bienaventurado[201] sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener invidia ni ser invidiado duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores ni sobresaltan encantamentos! Duermes, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se estienden a más que a pensar tu jumento, que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto, contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores. Duerme el criado, y está velando el señor, pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y abundancia. (II, 20)

El *sosegado espíritu* evoca el *solutus* horaciano; las deudas, el *omni faenore;* y la pompa vana del mundo, los *superba civium potentiorum limina.* Las actividades campesinas del *beatus* horaciano están transmutadas aquí por la del escudero del caballero andante.

Si en el caso anterior don Quijote pronuncia una imitación del *beatus ille* aplicado a Sancho, en II, 58 hace una reflexión general a partir de su experiencia propia. El *venturoso aquel* nace aquí de su elogio hacia la libertad, proclamado una vez que el caballero ha abandonado el palacio de los duques.

¡Venturoso aquel[202] a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo[203]! (II, 58)

Dentro del marco de la evolución en la locura de don Quijote, en la primera parte su cordura es más retórica (discurso de las armas y las letras y de la Edad de Oro) y menos dialógica. En la segunda parte, la cordura, sin dejar de asomar en su retórica, pertenece más al contenido de sus argumentaciones y a la forma del diálogo. El nervio de esa mayor sensatez se sitúa en el afloramiento de la formación clásica de don Quijote. Sus intervalos de lucidez muestran que su sólida formación humanística sirve

---

[201] SR: bienaventurado: se remeda el *Beatus ille* horaciano, bien que acomodado a los desvelos caballerescos. Ya en *Galatea* se leía: "oh, una, y tres, y cuatro, / cinco, y seis y más veces venturoso / el simple ganadero, / que con un pobre apero / vive con más contento y más reposo / qu' el rico Craso o el avariento Mida" (IV, 224). R: Hay un posible recuerdo de la égloga II de Garcilaso, también referido al sueño, y un seguro eco del último verso de la copla real de fray Luis A la salida de la cárcel: «ni envidiado ni envidioso». —«¡Oh, hele allí! Dichoso tú, que aflojas / la cuerda al pensamiento o al deseo! /... / Duerme, garzón cansado y afligido» (Garcilaso, égloga II, vv. 78-79 y 100). ¶ Se desarrolla aquí un especial tratamiento del *beatus ille,* apoyado en la espontaneidad del comportamiento y ligado al topos de la Edad de Oro.

[202] SR: Venturoso aquél...!: aunque en otro sentido y con implicaciones distintas, el pasaje parece evocar el *Beatus ille* horaciano, una de cuyas formulaciones más tempranas en castellano puede rastrearse en *La Comedieta de Ponza:* "Benditos aquéllos que con el açada / sustentan su vida e biven contentos" (XVIab, Pérez Priego, II, 62). Su cercanía, de otro lado, con el poeta a quien Cervantes decía reverenciar, adorar y seguir, parece evidente: "A mí una pobrecilla / mesa, de amable paz bien abastada, / me baste" (Fray Luis de León, *Poesía completa,* Blecua, 161). R: El principio de la frase recuerda las versiones castellanas del «Beatus ille» de Horacio (*Epodos,* II). —Séneca, *De beneficiis,* I, 18; II, 11, etc. Para la frase siguiente, RM trae un paralelo de Montaigne, *Essais,* III, 9; Rodríguez Marín [1920:144] cree detectar alguna referencia autobiográfica de Cervantes.

[203] Otro texto en que se ha hallado un eco del *Beatus ille:* "Notó bien don Quijote la atención con que el caminante le miraba y leyóle en la suspensión su deseo; y como era tan cortés y tan amigo de dar gusto a todos, antes que le preguntase nada le salió al camino, diciéndole:" (II, 16) R: 'adivinó su deseo en la atención y admiración'. —CT. ¶ Marasso [1947/54:120-122] observa en él una variación del *beatus ille* horaciano.

de contrapeso a su locura. Así como la cultura clásica libra al caballero de un completo desequilibrio, también ella, a través de la aristotélica búsqueda de la verosimilitud hará que Cervantes abra nuevas perspectivas al género novelesco.

Ambivalencia de un mismo motivo

De intervenciones netamente cuerdas de don Quijote hemos pasado a otras en que lo caballeresco y lo clásico conviven. Finalmente, y antes de abordar la relación entre lo grecolatino en la locura de don Quijote vamos a analizar algunos casos en que un mismo motivo se aborda de manera cuerda y díscola.

En primer lugar trataremos del célebre episodio del nudo gordiano, protagonizado por Alejandro Magno en la ciudad de Gordio[204]. La anécdota anida en la mente de don Quijote y aflora en dos ocasiones: la primera en II, 19, en un momento de cordura; y la segunda, en II, 60, en el marco de una argumentación insensata. En el primer caso, un estudiante que se dirige a las bodas de Camacho narra a don Quijote y a Sancho la historia de Basilio y Quiteria, y con este motivo, empiezan a disertar sobre el matrimonio; el caballero dice:

> La de la propia mujer no es mercaduría que una vez comprada se vuelve o se trueca o cambia, porque es accidente inseparable, que dura lo que dura la vida: es un lazo que, si una vez le echáis al cuello, se vuelve en el nudo gordiano[205], que, si no le corta la guadaña de la muerte, no hay desatarle. (II, 19)

Don Quijote, humanista, mente especulativa, pasa inmediatamente de lo particular a lo general, del caso a la doctrina. Aquí defiende la indisolubilidad del vínculo matrimonial y para hacer plástico su razonamiento lo compara con el nudo gordiano, que no puede ser disuelto por el hombre, sino por la muerte. El que narraba la historia de Basilio y Quiteria los había comparado con los enamorados Píramo y Tisbe. El amo y su escudero acababan de salir de la casa del caballero del Verde Gabán, episodio de intensa reflexión humanística. Como vimos, don Lorenzo, el filólogo, recitó un soneto que recrea la fábula ovidiana. Más adelante un personaje común, pero culto -el que habla es uno de los "dos como clérigos o como estudiantes"-, vuelve a referir el mito, aplicado a personajes reales (reales dentro de la novela). Y don Quijote enlaza con reflexiones aristotélico-tomistas sobre el conocimiento humano y cristianas sobre el matrimonio, ilustrándolas con el episodio del nudo gordiano.

La fábula de Píramo y Tisbe, que aparece sólo en estos dos capítulos consecutivos del *Quijote* (II 18 y 19), nos muestra la versatilidad del mito clásico. En el primer caso es la típica recreación literaria. La fábula, en manos del joven filólogo, ofrece la oportunidad de una variación sobre un tema. En el segundo episodio, el estudiante o clérigo aplica el mito a los dos enamorados: presenta un paradigma claro del amor

---

[204] Donde "rebanó de un tajo de su espada el nudo que mantenía unido el carro del pastor Gordio con su yugo, nudo que nadie había podido desatar; ello significaba, de acuerdo con cierta leyenda local, que su destino iba a ser el de gobernar Asia, es decir, todo el imperio de los persas. Es posible que ya antes se hubiera propalado la idea de un Alejandro de inusitada y mítica valentía". Howatson [2000:27].

[205] R: 'el que no se puede desatar, sólo cortar'; Don Quijote lo explica en II, 60. —Morón Arroyo [1994:187-188] ve en el discurso de Don Quijote ideas que proceden de Francisco de Osuna, *Norte de los estados,* y, por tanto, antierasmistas. Semejantes ideas sobre el matrimonio aparecen en el *Guzmán de Alfarache,* II, III, 3, pp. 781-786.

obstaculizado por los padres. Previamente, en *El curioso impertinente*, Lotario había expresado ideas semejantes a las de don Quijote sobre el matrimonio, armonizando ideas cristianas con un pensamiento de Tito Livio. Este texto, perteneciente a un relato inserto en el *Quijote* pero sin relación directa con la trama principal, nos ayuda a comprender la alternancia entre los usos rectos y oblicuos de la tradición clásica en la novela, dependiendo de que exista o no una intención satírica:

> Porque así como el dolor del pie o de cualquier miembro del cuerpo humano le siente todo el cuerpo, por ser todo de una carne mesma, y la cabeza siente el daño del tobillo, sin que ella[206] se le haya causado, así el marido es participante de la deshonra de la mujer, por ser una mesma cosa con ella. (I, 33)

En II, 60 nos encontramos de nuevo con el nudo gordiano, pero esta vez en un contexto muy diferente. Don Quijote anda exasperado por el encantamiento de Dulcinea y la pereza que muestra Sancho para azotarse, condición, según cree él, de su desencantamiento. La cuestión vuelve a traer a su mente el episodio de Alejandro.

> Desesperábase de ver la flojedad y caridad poca de Sancho su escudero, pues, a lo que creía, solos cinco azotes se había dado, número desigual y pequeño para los infinitos que le faltaban; y desto recibió tanta pesadumbre y enojo, que hizo este discurso:
>
> —Si nudo gordiano cortó el Magno Alejandro, diciendo «Tanto monta cortar como desatar[207]», y no por eso dejó de ser universal señor de toda la Asia, ni más ni menos podría suceder ahora en el desencanto de Dulcinea, si yo azotase a Sancho a pesar suyo; que si la condición deste remedio está en que Sancho reciba los tres mil y tantos azotes, ¿qué se me da a mí que se los dé él o que se los dé otro, pues la sustancia está en que él los reciba, lleguen por do llegaren? (II, 60)

Si en la ocasión anterior la imagen del nudo simboliza la enorme dificultad de deshacerlo, en esta ocasión don Quijote fija su atención en la facilidad con que Alejandro lo desató. El caballero quiere emular al macedonio en el arrojo y presteza y se lanza a azotar a Sancho. La disparidad de propósitos no puede resultar más cómica: la conquista de Asia y el desencantamiento de Dulcinea. La diligencia que muestra don Quijote se torna en su contra. Sancho se revuelve y, por primera y última vez en la novela, ataca a su amo, al que derriba y reduce. En este mismo capítulo (II, 60) también se produce un uso ambivalente de la figura de Alejandro Magno: la histriónica de don Quijote que acabamos de comentar y la de quienes admiraban la magnanimidad de Roque Guinart, a quien comparan con el general macedonio.

La comicidad del planteamiento deviene en un fracaso fáctico, icono de un imposible: el desencantamiento de Dulcinea, que no pasará de ser un amor puramente platónico. El episodio del nudo gordiano será un preludio de múltiples victorias de Alejandro. La referencia al nudo por parte de don Quijote significa una derrota más en

---

[206] R: Se aplica a la metáfora de San Pablo (Efesios, V, 22-33) la que explica el cuerpo místico (I Corintios, XII, 20-26), apoyándose, además, en un apólogo de Tito Livio. —Monroy [1963:114-115], Rico [1970/86:108-109].

[207] R: Alejandro Magno, al no poder desatar el nudo que sujetaba el yugo de la carroza bélica real que estaba en Gordio, capital de Frigia, lo cortó con su espada. La frase que pronuncia don Quijote es de Quinto Curcio (*Historia de Alejandro Magno,* III, i, 14-18) y se hizo proverbial, al igual que la anécdota, por habérsela presentado Nebrija como lema a Fernando el Católico para su empresa, adoptada luego por los Reyes de España. —cf. Covarrubias, *Tesoro,* s.v. «montar»; Horozco, *Teatro,* núm. 2906. Cf. también Estrabón (*Geografía,* XII, V, 3), Arriano (*Anábasis,* II, 3), Plutarco (*Vidas Paralelas,* «Alejandro», XVIII) o Higino (*Fabulae,* CXCI, 274).

su ansiedad por obtener el desencantamiento de una mujer idealizada. Y no sólo un descalabro más: el episodio se desarrolla durante el viaje a Barcelona, donde naufragará definitivamente su ideal caballeresco.

CAPÍTULO VI

UN CABALLERO ANDANTE HUMANISTA

Don Quijote ha leído a los clásicos

Para abordar la formación humanística de Cervantes contamos con muchas fuentes literarias y extraliterarias. Para estudiar la formación humanística de don Quijote, poseemos, naturalmente, sólo la novela. Don Quijote es un hidalgo que ha enloquecido por la lectura de los libros de caballerías, pero que no sólo ha conocido estos textos; si así fuera, cabría suponer una personalidad y una locura unidireccionales. El hidalgo ha leído otras obras, entre las que se encuentran textos de la literatura grecolatina. Y no sólo los ha leído, sino que los ha asimilado. En el capítulo anterior hemos comprobado que la discreción quijotesca se apoya en buena medida en su formación humanística; en el que nos ocupa descubriremos que su locura también está entreverada de tal instrucción, lo que le dota de una idiosincrasia pluridimensional. Sabemos que influyeron en don Quijote otros libros, -además de los omnipresentes caballerescos-, como los romances o las novelas pastoriles[208], y que posee una copiosa biblioteca: es un gran lector. En el escrutinio que el cura y el barbero realizan en su librería no se menciona ninguna obra de la literatura, la historia o el pensamiento clásico. ¿Significa ello que el hidalgo no las conoce?

En la expurgación no se enumeran todas las obras que contiene la biblioteca. Además, las frecuentes referencias al mundo grecolatino y a sus autores en boca del hidalgo nos hacen concluir que estaba familiarizado con él. Pero, sobre todo, encontramos dos referencias explícitas de dos Quijote: "Yo he leído en Virgilio" (II, 41), y "me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno" (I, 15), refiriéndose a Ovidio. Ante la constatación de su formación humanística nos preguntamos: ¿don Quijote enloquece *sólo* por la lectura de los libros de caballerías? ¿En qué medida otras obras han contribuido también a su insania? Las obras griegas y latinas, ¿acentúan o moderan la locura del hidalgo? Trataremos de responder en este capítulo a estas preguntas.

Un avezado lector de la época de Cervantes y, por tanto, su personaje principal difícilmente podía obviar la literatura grecolatina[209]: pues nos encontramos entre el siglo XVI y el XVII español: donde el humanismo impregna profundamente la cultura, ya hablemos de renacimiento, manierismo o barroco. Aunque la fuente principal para la acción de don Quijote como caballero andante sean las novelas de caballerías y muy en particular *Amadís de Gaula,* es obvio que las literaturas griega y romana, sea la épica, la lírica, el teatro o la propia historia, están pobladas de ejemplos heroicos. Y don Quijote

[208] Por ejemplo, en I, 5 don Quijote reproduce palabras leídas en *La Diana* de Montemayor.

[209] Cuando hablamos de literatura grecolatina nos referimos a toda la producción intelectual: historia, filosofía, etc., y no sólo a las obras de ficción.

los va a tener presentes: "de las embrolladas aventuras de los libros de caballerías sacaba el desbarajustado pensamiento de don Quijote un ideal heroico puro, que entroncaba con el de la antigua epopeya[210]". Como lo épico y lo amoroso están estrechamente conectados y no se entiende a don Quijote sin Dulcinea, el acervo conceptual amoroso de los antiguos también será asumido por el hidalgo. Analicemos el texto en que don Quijote afirma haber leído a Virgilio. El caballero y su escudero están en el palacio de los duques, en el episodio de Clavileño, y su subida al falso caballo le trae inmediatamente a la memoria el evento del caballo de Troya:

> —Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya[211], que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; y, así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago.
>
> —No hay para qué —dijo la Dolorida—, que yo le fío y sé que Malambruno no tiene nada de malicioso ni de traidor. Vuesa merced, señor don Quijote, suba sin pavor alguno, y a mi daño si alguno le sucediere.
>
> Parecióle a don Quijote que cualquiera cosa que replicase acerca de su seguridad sería poner en detrimento su valentía. Y, así, sin más altercar, subió sobre Clavileño y le tentó la clavija, que fácilmente se rodeaba; y como no tenía estribos y le colgaban las piernas, no parecía sino figura de tapiz flamenco, pintada o tejida, en algún romano triunfo. (II, 41)

Es natural para un lector de la *Eneida* recordar ante un gran equino de madera al famoso caballo de Troya. Además, don Quijote está enajenado, pero no es necio, y sabe que en el palacio de los duques están siendo objeto de escarnio. Si una venta le parece un castillo, y unos molinos unos gigantes, ¿por qué no habría de pensar que un caballo de madera contiene guerreros en su seno? El episodio narrado por Virgilio provoca una asociación inmediata, la lectura de la circunstancia actual desde la ficción. La suposición de don Quijote no deja de ser absurda, aunque sólo sea por el tamaño del caballo, que impide que su interior esté "preñado de caballeros" como el que forjaron los griegos para conquistar Troya. Pero cede fácilmente al argumento de la Dolorida. El caballero se somete a las leyes de la caballería, y se encuentra más en consonancia con ellas la valentía que el miedo, por lo que no se empeña en examinar el caballo. En el

---

[210] Menéndez Pidal [1973:34].

[211] SR: Paladión de Troya: el "caballo de Troya", así llamado en la época porque según se cuenta en la *Eneida* (II, vv. 15-8, Bejarano, 41) fue hecho por inspiración de Palas (*divina Palladis arte*), aunque, realmente, Paladión era el nombre dado a cualquier imagen de la diosa Palas. Pérez de Moya denomina al capítulo IX del libro III de su *Filosofía secreta* "Del Paladio de Troya o Ilión", y lo explica así: "El Paladio de Minerva fingen los poetas haber caído del cielo [...], de donde tomó nombre, porque Paladio se llaman todas las imágenes que creían no ser hechas de manos humanas [...] echadas del cielo a la tierra" (Madrid, *Clásicos Olvidados,* 1928, II, 70). Comp.: "al tiempo que metiendo la tramoya / del gran Paladión, de armas preñado / echaron fuego a la ciudad de Eneas" (Lope de Vega, *La Gatomaquia,* Blecua, 133). R: Se está refiriendo al caballo de Troya, inspirado por Palas Atenea (*Eneida,* II, 14-20), pero no a ella presentado, como indica aquí don Quijote y era moneda corriente en la época; el Paladión, en realidad, era una imagen de Palas esculpida por ella misma.—Puccini [1989]: "Aunque el Paladión no era el caballo de madera, sino la imagen de Palas que habría debido hacer de Troya inexpugnable, todos estos elementos e indicios, añadidos a los que luego vendrán, preparan al lector a pensar en la historia de Altisidora según los módulos de la historia de Dido, pero siempre en clave invertida o irónica"; cf. Marasso [1947/54:158-159], con referencias al Brocense en sus notas a Mena, Salcedo Coronel y Pellicer en el comentario a Góngora. Cf. *Eneida,* II, 35-37.

episodio, que se desarrolla en un marco burlesco, los duques y su servidumbre se divierten a costa del caballero y del escudero, de modo que la referencia al caballo de Troya acentúa la comicidad.

Por lo que respecta a Ovidio, tanto Cervantes como don Quijote –hijo de su entendimiento[212], según dice el alcalaíno precisamente con una metáfora de ascendencia ovidiana-, lo han leído. Lo afirma en I, 15, al recordar cómo Sileno entraba en Tebas sobre un asno. Y ya que esta historia se narra tanto en las *Metamorfosis* como en la *Ars amatoria,* podemos concluir que el caballero conoció alguna de estas obras, las dos, o parte de ellas:

> —Siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas para dar remedio a ellas —dijo don Quijote—. Dígolo porque esa bestezuela podrá suplir ahora la falta de Rocinante, llevándome a mí desde aquí a algún castillo donde sea curado de mis feridas. Y más, que no tendré a deshonra la tal caballería, porque me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa, cuando entró en la ciudad de las cien puertas iba muy a su placer caballero sobre un muy hermoso asno[213]. (I, 15)

Es cierto que esta referencia es menos explícita que la anterior, pues don Quijote ha podido leer directamente a Ovidio o a un glosador. ¿Qué función desempeña aquí el *locus classicus*? Objetivamente, la comparación entre don Quijote y Sileno es histriónica. Subjetivamente, sin embargo, el símil responde al deseo de don Quijote de buscar en la escritura una situación que justifique su propósito de ir sobre el asno. El texto es clarificador sobre el papel que desempeña la literatura en su vida. Para él, lo primario es el texto: a él debe subordinarse la interpretación de la realidad que le circunda y de sus acciones. Por otra parte, Sileno es un mito de doble aspecto: cómico y sapiencial, pues el sátiro era un sabio, de modo que la autocomparación de don Quijote con él no supone sólo un desdoro. El narrador hace preceder esta mención de un *locus amoenus,* y una cita satírica de Horacio; don Quijote se sitúa en un marco existencial clásico, gobernado por la fortuna y por Marte, dios de las batallas. Precisamente, la memoria de Sileno se inserta como parte de la benevolencia de la fortuna:

> ha permitido el dios de las batallas que se me diese este castigo. (I, 15)

Una divinidad pagana gobierna su actuar caballeresco. Todo este ambiente va calando hasta que, después, en medio del tráfago del viaje, don Quijote impreque a Sancho:

> ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol su padre[214]! (II, 41)

---

212 Ver nota 86.

213 SR: ...asno: el *dios de la risa* es Baco (se cita en los mismos términos en *El licenciado Vidriera*), de cuyo criado y ayo, Sileno, dice Ovidio: "Y el titubeante y flaco viejecillo / que apenas con el báculo se tiene / te sigue caballero en el asnillo" (*Metamorfosis*, IV, vv. 37-39, ed. J.F. Alcina, Barcelona, Planeta, 1990, 119). R: Sileno fue ayo y maestro de Baco, dios de la risa, nacido en Tebas de Beocia, ciudad que Cervantes confunde con Tebas de Egipto, la ciudad de las cien puertas. —A Sileno se le representaba montado en un asno: «Ebrius ecce senex: pando Silenus asello / vix sedet» (Ovidio, *Ars amatoria,* I, 543). ¶ La confusión entre la Tebas egipcia y la Tebas beocia es muy frecuente. El error cervantino puede tener su origen en Mena, *Laberinto de Fortuna,* 38g y n.: CL, Lida de Malkiel [1950/84:277-278].

214 SR: caída... Sol: alude al mito de Faetón o Faetonte, quien según *Las Metamorfosis* (II), empeñado en conducir el carro del Sol, cayó en el río Po. Vid. II-XXXVIII, n. 31 y II-XL, n. 17.

Es relevante subrayar que don Quijote vuelve a emplear el verbo leer. A pesar de que en el escrutinio de su biblioteca no se nombran libros griegos ni romanos, afirma que ha leído algunas de sus obras. Y la lectura es determinante para él: cree en lo que lee. No duda lo que lee. Lo que lee ha existido. No distingue entre libros de ficción y libros de historia. Si las novelas de caballerías no le ofrecen ningún caso de un caballero sobre un rucio –o no lo recuerda-, ahí está la mitología clásica –para don Quijote, la historia- para confirmarle que lo que desea no es incorrecto. Pero la lectura de los autores griegos y romanos ofrece a don Quijote sobre todo la posibilidad de universalizar su misión caballeresca. Por eso asume el mito de la Edad de Oro y las palabras con las que Virgilio sintetiza el programa de Augusto.

"Dichosa edad y siglos dichosos aquellos"

El mito clásico que más influye en don Quijote es el de la Edad de Oro, pues refuerza su propósito de actuar como caballero andante al insuflar en su mente la necesidad de instaurar un mundo mejor, aquel que existió una vez y que desapareció. La abundante presencia de este mito en el *Quijote* nos mueve a preguntarnos si estamos ante un texto utópico[215]. El *Quijote* no es un texto filosófico, aunque se pueda extraer de él un pensamiento y, desde luego, no es un libro histórico. Tampoco es una utopía al estilo de Moro. Sin embargo, no son pocos los autores que han estudiado la utopía en el *Quijote*. En su estructura más básica la novela es una sátira de las novelas de caballerías, pudiéndose establecer cierto paralelismo entre Cervantes y Luciano, autor de contrautopías en la antigüedad. Las novelas de caballerías, de gran éxito, constituían una literatura de evasión. El heroísmo y el amor caballeresco se despliegan en un marco irreal y, aunque quizás tales novelas no puedan considerarse propiamente utópicas, en la medida en que describen un mundo imaginario, con animales maravillosos -inspirados también en la mitología clásica- y hechos sobrenaturales, podemos observar cierta connaturalidad entre ellas y los textos de los que venimos hablando.

En el *Quijote* la utopía está presente no tanto en el conjunto de los personajes de la obra como en su protagonista. Utopía en la que el caballero logra, en buena medida, envolver a Sancho. El hidalgo, al sentirse llamado a encarnar los valores caballerescos, interpreta la realidad circundante a la luz de la ficción que ha leído en los libros de caballerías, viviendo en una particular utopía, que no consiste simplemente en la materialización del imaginario caballeresco –gigantes, encantadores, princesas...- sino sobre todo en el deseo de construir un mundo ideal, más justo. Don Quijote no sólo habita en una utopía mental, sino que la traslada a su existencia real –real dentro de la ficción- impulsándole a la lucha por construir un mundo acorde con el sueño imaginado:

> a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído (I, 2)

Comp.: "Cayó, del mismo sol precipitado, / a la región del aire, al mar, al suelo, / joven audaz, auriga al sol, Faetonte" (Lope de Vega, *La Filomena*, en Obras poéticas, Blecua, 739).

[215] Dos son a grandes rasgos los tipos de escritos en los que aparece la utopía desde la antigüedad: los filosóficos y los histórico-etnográficos. En el Renacimiento, además, Santo Tomás Moro creó un género específico con una obra cuyo nombre ha hecho fortuna *Utopía*. Ver Lens y Campos [2000].

En este contexto es donde se inserta el mito clásico de la Edad de Oro, al que don Quijote dedica un discurso programático, evocado de alguna manera ya muy al inicio, en I, 2:

> —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)[216]

Más adelante, en I, 9, el narrador explicita irónicamente el contenido de la misión del caballero -desfacer agravios, socorrer viudas y amparar doncellas-, situándose en un contexto de degradación de las edades:

> Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español 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[217], y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestas, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido. (I, 9)

Dos capítulos después, hallamos el texto base del mito de la Edad de Oro en el *Quijote,* uno de los más célebres de la novela:

> —Dichosa edad[218] y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados[219], y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento

---

[216] Aun viviendo el caballero en la era de Gutenberg, su mirada está tan fija en los tiempos pasados, que privilegia en su discurso los medios de comunicación pretéritos: bronces, mármoles y tablas.

[217] R: Se enuncia el lugar común de la calamidad del presente debida a la decadencia moral del hombre; es la Edad de Hierro frente a la Edad de Oro pasada, que se plantea varias veces en el libro.

[218] SR: Dichosa edad...: junto con el discurso de "las armas y las letras" (I-XXXVII-VIII, 386 y ss.), el de La Edad de Oro es el más sonado del *Quijote,* a la vez que da una idea clara de la peculiar locura -"entreverada"- del hidalgo. Responde a todo un tópico de la literatura renacentista, que lo toma de los clásicos (Ovidio, *Metamorfosis,* I; Virgilio, *Geórgicas,* I y *Egloga* IV; etc.), para referirse y ensalzar las excelencias de la primera de las edades (oro, plata, bronce, hierro) diferenciadas por Hesíodo en *Los trabajos y los días.* Es lugar común y discurso bien querido por Cervantes, pues si don Quijote ya salió evocándolo (-Dichosa edad y siglo dichoso..., I-II, 39), Aurelio lo había invocado años atrás: "-Oh sancta edad, por nuestro mal pasada, / a quien nuestros antiguos le pusieron / el dulce nombre de la edad dorada!" (*El trato de Argel,* II, vv. 1313-16, 881).

[219] R: El elogio de la Edad de Oro, época mítica en la que, según los poetas, la tierra brindaba espontáneamente sus frutos y los hombres vivían felices, era un tópico de la literatura clásica heredado por el Renacimiento sobre el modelo de Ovidio (*Metamorfosis*, I, 89 ss.) y Virgilio (*Geórgicas*, I, 125 ss.). La idealización de la Edad de Oro, vinculada a la literatura pastoril, se desarrolló en España entre el siglo XV y XVII, momento en que se intensificó la vida urbana. Don Quijote proyecta sobre el mito de la época dorada sus utopías caballerescas. —El lenguaje utilizado por don Quijote es una elaboración retórica renacentista, al que el lenguaje de Sancho hace de contrapunto: Rivers [1980].

tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella sin ser forzada ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus proprios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señera, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propria voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero. Que aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra.

Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando. (I, 11)[220]

Como don Quijote vive de la literatura y todo lo que observa es tamizado y reinterpretado por sus lecturas, la contemplación de unas bellotas le mueve a pronunciar su discurso. Los cabreros captan la monomanía de su invitado, e instan a

[220] Poco antes de este discurso el caballero había aplicado el *omnia vincit amor* virgiliano a la caballería andante: porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala (I, 11). SR: El dicho que sigue sobre el amor es una manifestación más del *omnia vincit amor*. R: De la virtud de la charitas habla San Pablo en la misma epístola (I Corintios, XIII); pero el amor igualador es un concepto tópico tanto de la literatura culta como de la popular. Puede considerarse como el comienzo del discurso de la Edad de Oro, con la alusión a la amistad e igualdad entre los hombres y el uso en común de los bienes.

que un joven enamorado cante una letra amorosa. Se cierra así el círculo de lo bucólico: el caballero transfigura la realidad. Si don Quijote no poseyera ese acervo cultural no pasaría de ser un bufón, y carecería de unos conceptos que, aunque con frecuencia de modo indebido, puede aplicar a su propósito y hacerlo más creíble a sus ojos y a los de los ignorantes.

Para don Quijote, la Edad de Oro tendría las siguientes características:

- Es una edad dichosa y santa.

- No hay propiedad privada, sino una comunidad de bienes.

- La naturaleza –animada (abejas) e inanimada (árboles, fuentes y ríos)- ofrece espontáneamente sus bienes a los hombres, para su sustento y su cobijo; sin necesidad de agricultura.

- Paz, amistad y concordia.

- Vestido honesto, sencillo, sin adornos y natural.

- Lenguaje amoroso sin artificio.

- Justicia sin favoritismos y sin necesidad de jueces.

- Doncellas honestas.

El discurso de don Quijote hunde sus raíces plenamente en el tratamiento clásico de este mito. Lo comprobamos en la evocación de los rasgos de la Edad de Oro que hallamos en autores antiguos, como Arato de Solos, (*Fenómenos,* 96-136)[221]; Tibulo, (*Elegías,* I, 3, 35-66)[222]; Ovidio, (*Metamorfosis,* I, 49-150)[223]; Virgilio en *Bucólicas,* IV, -el poeta no canta una edad que pasó, sino una que retorna[224]-, en *Geórgicas,* I, 125-145[225], y II, 459-540, -el poeta armoniza la Arcadia con la Edad de Oro[226]-; en *Eneida,* VI, 635-676), -Virgilio describe la morada de los bienaventurados, en que no hay propiedad privada-; y, finalmente, Juvenal, (*Sátira,* VI, 1-20)[227].

Los autores antiguos describen una situación: son espectadores, no protagonistas de la historia. Tan sólo Virgilio señala implícitamente a Augusto como garante de una nueva Edad de Oro. Don Quijote, sin embargo, se siente plenamente protagonista de lo que para otros puede ser calificado de mito, pero que él percibe como real. En este sentido, podemos hablar de un mesianismo en don Quijote, aplicado a sí mismo, que funda la persistencia en su propósito, pese a los frecuentes fracasos que cosecha. El mito de la Edad de Oro vertebra plenamente su imitación caballeresca y le confiere una trascendencia de la que carece en absoluto la mera mímesis de Amadís y otros

---

[221] En la edad dorada no había lucha, ni pleitos; la Justicia era señora de los pueblos; y después vinieron las guerras y la labranza de la tierra.

[222] No había agricultura; ni propiedad privada; los árboles y animales ofrecían sus bienes espontáneamente; y no había guerras.

[223] Había justicia sin necesidad de jueces; no existía nada relacionado con la guerra; y la naturaleza ofrecía espontáneamente sus frutos.

[224] El mundo se encontraba pacificado; la tierra estaba sin cultivo y los animales ofrecerán sus frutos; y no habrá necesidad de agricultura.

[225] No había agricultura; no había propiedad privada; y la tierra ofrecía sus frutos espontáneamente.

[226] No hay discordia; los árboles y campos ofrecen con facilidad sus frutos; no se atesoraban las riquezas; no había agricultura; y se vive el pudor.

[227] Residió el Pudor; no había propiedad privada; no había robos.

caballeros andantes. Don Quijote, que reúne en su discurso todas las características fundamentales del mito que señalaron los antiguos, declara a Sancho -nueve capítulos después de su discurso- que él está especialmente llamado a reinstaurar esa edad:

> —Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos ficieron. (I, 20)

Al mencionar a los Nueve de la Fama, entre los que estaban Héctor, Alejandro y César, don Quijote enlaza de un modo explícito con la edad antigua, sin detenerse en la medieval. También el discurso sobre las armas y las letras (I, 37)[228] está relacionado con el de la Edad de Oro tanto porque el narrador irónicamente enlaza ambos discursos, haciéndolos depender de una especie de espíritu profético, como porque el propio caballero vuelve al tema de la detestable edad presente:

> movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros, comenzó a decir: (I, 37) (…) Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. (I, 38)

En el comienzo de la segunda parte del *Quijote* se retoma con fuerza el mito de la Edad de Oro, pues es el fundamento teórico principal de la acción del protagonista y la señal más clara para interlocutores y lectores de que la locura no ha abandonado a don Quijote tras su regreso enjaulado a casa. El caballero rechaza de plano que sea un loco y vuelve a exponer su pensamiento, deudor de este mito, del programa pacificador de Augusto, del mesianismo vetero y novotestamentario y, por supuesto, de las novelas de caballerías:

---

[228] Comienza así: "—Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no, ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta deste castillo entrara y de la suerte que estamos nos viere, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos?" (I, 37) R: Comienza ahora el llamado «Discurso de las armas y las letras», que presenta un expreso paralelismo con el de la Edad de Oro (I, 11). Moner en R [*Lecturas*, I, 37:236-238]: -Véanse los comentarios de Maravall [1976:169-174] sobre las influencias ovidianas del episodio en relación con el motivo de la metamorfosis: "«Restaurar la orden de caballería» y «hacer renacer los siglos de oro». Son dos aspectos de la misma empresa, enlazados entre sí, en relación de medio a fin: el denodado esfuerzo del caballero, desenvuelto dentro de las estrictas leyes de la caballería, llevará el mundo hasta un nuevo y feliz estado que no es otro que el de la edad dorada" (169). "Probablemente, la influencia tan intensa en nuestro Renacimiento de los citados escritores latinos [Virgilio, Ovidio, Séneca, Boecio] en quienes la idea del siglo áureo cobra particular relieve, la lectura reiterada y comentada de sus obras, contribuye a que nuestros escritores de los siglos XVI y XVII recojan el tema y lo inserten en su pensamiento social y político" (170 y 171). "El licenciado Pedro Sánchez de Viana, traductor y comentarista de Ovidio centra la cuestión al escribir: «entendiendo por el oro la virtud y la inocencia»" (171). "Cervantes construye en perfecta articulación las dos caras, caballeresca y pastoril, de la utopía, para darles la vuelta al reflejarlas en el espejo de la ironía" (172).

caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes[229]. Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas armas[230] desde los pies a la cabeza; y ya no hay quien, sin sacar los pies de los estribos, arrimado a su lanza, solo procure descabezar, como dicen, el sueño, como lo hacían los caballeros andantes. Ya no hay ninguno que saliendo deste bosque entre en aquella montaña, y de allí pise una estéril y desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado, y hallando en ella y en su orilla un pequeño batel sin remos, vela, mástil ni jarcia alguna, con intrépido corazón se arroje en él, entregándose a las implacables olas del mar profundo, que ya le suben al cielo y ya le bajan al abismo, y él, puesto el pecho a la incontrastable borrasca, cuando menos se cata, se halla tres mil y más leguas distante del lugar donde se embarcó, y saltando en tierra remota y no conocida, le suceden cosas dignas de estar escritas, no en pergaminos, sino en bronces[231]. Mas agora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que solo vivieron y resplandecieron en las edades del oro[232] y en los andantes caballeros. (II, 1)

Don Quijote no deja de mencionar a Sancho referencias a este mito:

y quiero que sepas, Sancho, que si a los oídos de los príncipes llegase la verdad desnuda, sin los vestidos de la lisonja, otros siglos correrían, otras edades serían tenidas por más de hierro que la nuestra, que entiendo que de las que ahora se usan es la dorada[233]. (II, 2)

El narrador trabaja para que no dejemos de percibir la megalomanía del protagonista desde la óptica de la ironía, y forja marcos bucólicos que ayudan al lector a comprender el deseo de don Quijote de hacer su vida contigua a la literatura. Describe la naturaleza como un *locus amoenus,* con rasgos propios de la Edad de Oro:

---

229 R: Vuelve aquí la reminiscencia virgiliana que ya había aparecido en I, 52, aunque también puede ser un eco del Cántico de la Virgen al Señor (Lucas, VII, 52-53).

230 R: Se plantea la oposición, repetida en la época, entre la nobleza antigua y la moderna, apoyándose en el romance «Mis arreos son las armas» (I, 2, 51); Cervantes alude a tal oposición en varias ocasiones. ¶ Ettinghausen [1996:34-35] lo relaciona con el tópico de las edades de oro y hierro.

231 R: La comparación, de origen clásico, opone aquí la hazaña personal, digna de recuerdo plenamente y público -en bronce-, a las de los antepasados, expuestas en las cartas ejecutorias de hidalguía, copiadas y a veces impresas en pergamino.

232 R: Antes y después de la publicación del *Quijote* son abundantísimos tanto los libros sobre el manejo de las armas como las reflexiones en torno al arte militar: así, las de Justo Lipsio sobre las enseñanzas que el soldado debía extraer de la lectura de los clásicos. El contraste entre la teoría y la práctica de las armas sirve a Cervantes para engarzar de nuevo con el tema, anunciado un poco más arriba, del presente visto como edad de hierro, frente a las edades del oro de la caballería andante. —Ya en las *Partidas* (II, XXI, 20) se recomendaba que «los caballeros deben leer las historias de los grandes hechos de armas», especialmente en tiempos de paz, por lo mismo, los antiguos ordenaron que, así como en tiempo de guerra aprendiesen «hecho de armas por vista o por prueba, que así en tiempo de paz la pusiesen por oída, por entendimiento». ¶ Eisenberg [1988:79] considera un rasgo distintivo de Cervantes la sugerencia de diversas edades de oro.

233 R: Don Quijote se refiere a la idea anteriormente expuesta del presente visto como edad de hierro frente a la antigua edad de oro, pero lo matiza al indicar que entre las actuales naciones de hierro, la nuestra es la mejor, la dorada.

> En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófar; los sauces destilaban maná sabroso[234], reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida. (II, 14)

El caballero se sigue percibiendo a sí mismo como escogido para resucitar la Edad de Oro, y en esa clave lee los acontecimientos:

> Con la alegría, contento y ufanidad que se ha dicho seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada vitoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo; (II, 16)

Don Quijote no se limita a evocar una edad pasada, sino que proyecta hacerla presente. Cervantes une así el mito grecolatino con la caballería andante medieval. El caballero se siente llamado a restaurar esa Edad de Oro, llenando su vida del afán por construir una utopía. Cervantes forja un nuevo modo de utopía. Ya no es la que describe un historiador o etnógrafo con visos de verosimilitud. Tampoco es la que concibe un filósofo que diseña un mundo mejor ni el género creado por Moro en su *Utopía*. La de Cervantes es la utopía que trata de implantar un loco, que la ha interiorizado y que lucha denodadamente por hacerla real, transformando su circunstancia con ojos idealistas[235].

'Parcere subiectis et debellare superbos'

Las palabras virgilianas que dirije Anquises a su hijo Eneas[236] y que explican la futura misión del pueblo romano son asumidas por don Quijote como síntesis de su misión caballeresca y restauradora de la Edad de Oro. Así, en II, 18 le ofrece a don Lorenzo, el poeta hijo del Caballero del Verde Gabán, la posibilidad de que le acompañe y aprenda de él esas virtudes:

---

[234] R: El árbol sudando o destilando un rico alimento es uno de los rasgos del tópico de la Edad de Oro. —Marasso [1947/54:66-68]. «Pinguia corticibus sudent electra myricae» (Virgilio, *Bucólicas,* VIII, 54); «Et durae quercus sudabunt roscida mella» (ibidem, IV, 30), traducido por «rosadas mieles sudará la encina» (Barahona de Soto, *Égloga,* p. 112); en la misma página, «mana con estas sacarán al peso». Cervantes lleva el tópico al sauce acaso con el recuerdo de las lágrimas de las hermanas de Faetón, convertidas en álamos.

[235] Maravall [1976:173-174], "Cervantes transforma este legado clásico con todo cuanto hace de ese mito literario una utopía política, tal como se había venido utilizando en el siglo XVI: desprendimiento de toda referencia mitológica; reducción a dos de las cuatro edades en el antecedente de Ovidio, con lo que el contraste entre ambas cobra mucho mayor vigor; identificación expresa de la edad de hierro con su presente; introducción del elemento caballeresco, y, sobre todo, su conversión en objeto de una voluntad de reforma que pretende su restauración, sin que en ningún momento se presente ésta como una reproducción imposible del modelo clásico, sino como nueva visión de una sociedad natural establecida sobre los supuestos del momento, aunque esta última congruencia es lo que Cervantes niega a Don Quijote, haciéndole marchar de fracaso en fracaso".

[236] *Eneida* (VI, 853).

—Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos[237] y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo profeso. (II, 18)

El programa virgiliano está plenamente asentado en la mente de don Quijote, de modo que la solicitud de doña Rodríguez de que haga justicia a su hija, halla una respuesta inmediata en él, como cabía esperar, e insiste en que el *parcere subiectis*… es "el principal asumpto de mi profesión":

—Buena dueña, templad vuestras lágrimas o, por mejor decir, enjugadlas y ahorrad de vuestros suspiros, que yo tomo a mi cargo el remedio de vuestra hija, a la cual le hubiera estado mejor no haber sido tan fácil en creer promesas de enamorados, las cuales por la mayor parte son ligeras de prometer y muy pesadas de cumplir; y, así, con licencia del duque mi señor, yo me partiré luego en busca dese desalmado mancebo, y le hallaré y le desafiaré y le mataré cada y cuando que se escusare de cumplir la prometida palabra. Que el principal asumpto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios[238], quiero decir, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos. (II, 52)

Una salida al fracaso caballeresco: la opción pastoril

Si la literatura caballeresca incitó a don Quijote a la acción; si el universo grecolatino dotó de contenido a esa misión; la literatura pastoril, igualmente de raigambre antigua, le tienta después de su fracaso y le ofrece una vía de escape de la caballería que aún no suponga el regreso a la realidad. A su vuelta de Barcelona don Quijote atraviesa un prado donde anteriormente habían visto a unos pastores en una fingida Arcadia:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia[239], vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. (II, 58)

y propone a Sancho transformarse en pastores, pues ya no puede ejercer la caballería, por haber sido derrotado:

—Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos

---

[237] SR: sujetos: `humildes, sumisos'. Se evoca el *Parcere subjectis et debellare superbos,* de Virgilio (*Eneida,* VI, v. 853), también recordado en I-LII (allí cómicamente) y, mucho más explícitamente, en la profecía de la Camacha del *Coloquio de los Perros*: "Volverán a su forma verdadera / cuando vieren con presta diligencia / derribar los soberbios levantados / y alzar a los humildes abatidos / por mano poderosa para hacello". R: sujetos: 'sometidos'; supeditar: 'pisotear'. Adecuación chistosa de un verso de la *Eneida* de Virgilio. —SB propone la transmisión mediante la traducción de Hernández de Velasco. ¶ El chiste procede de la oposición de estilos entre el calco de «subiectis» y la muy libre traducción de «debellare», con un acocear no muy propio de un caballero (si no vale simplemente 'hollar, pisar'). Marasso [1947/54:132-133].

[238] R: Vuelve el verso de la *Eneida* ya aparecido en dos ocasiones anteriores (I, 52; II, 18).

[239] R: Región del Peloponeso, convertida en localización literaria del ideal de vida pastoril, por influjo de la égloga X de Virgilio y, posteriormente, de la obra homónima de Sannazaro.

convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo «el pastor Quijótiz» y tú «el pastor Pancino», nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos. Darános 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 solo en los presentes, sino en los venideros siglos. (II, 67)

Don Quijote no sólo domina la retórica, sino que es dominado por ella. Piensa que, de alguna manera, la bella expresión de una realidad poética, en este caso, el mundo pastoril, basta para que se haga realidad.

Mímesis

Las literaturas caballeresca y clásica sumen a don Quijote en un profundo deseo de mímesis. La palabra escrita tiene para él cierto carácter sagrado. La verosimilitud que en mayor o menor medida adorna a las obras literarias –las novelas de caballerías españolas suelen ser más realistas que las italianas- le incapacitan para distinguir entre lo histórico y lo literario, entre la ficción y la realidad. No es esta una actitud nueva. Los antiguos soldados griegos, por ejemplo, veían en la épica homérica una pauta de actuación[240]. Pero la acción de don Quijote es tanto más cómica cuanto más anacrónica. El hidalgo tiene un modelo de conducta en Amadís y en otros caballeros andantes: busca la excelencia y se sirve de la mímesis para llevar a cabo su propósito:

Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfeción de la caballería. (I, 25)

Aun dentro de su locura, don Quijote no ha perdido por completo la capacidad de discernimiento y sopesa qué acciones debe imitar y cuáles no:

Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre por cierto significativo y proprio para la vida que él de su voluntad había escogido. Ansí que me es a mí más fácil imitarle en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamentos. Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas. (I, 25)

Puede subyacer en esta discriminación su mala experiencia con los molinos de viento (I, 8), que consideraba gigantes a los que hender. La actitud de don Quijote es estética, no sólo porque su obrar se base en sus lecturas literarias, sino porque él mismo se compara a un pintor:

—En efecto —dijo Sancho—, ¿qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?

[240] Ver Lendon [2006].

—¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, 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? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. (I, 25)

Este texto sigue a otro inserto en el viaje de don Quijote y Sancho por Sierra Morena en que el hidalgo abunda en la comparación entre la pintura y la mímesis. Don Quijote desea hacer penitencia emulando a Amadís, en un episodio netamente caballeresco, tanto por su propósito como por la conversación que mantiene con el escudero, en la que le instruye sobre los móviles de su conducta. Para explanar el concepto de imitación, el caballero recurre a dos héroes de la antigüedad –Ulises y Eneas-, citando a los artífices de su gloria –Homero y Virgilio-. Y es que aunque las novelas de caballería sean la falsilla de su actuación y la causa de su locura, como don Quijote vive en la época del humanismo, entiende que las obras épicas más acabadas son las de Homero y Virgilio. Por eso, si ha de hablar de preceptiva literaria recurre a la *Ilíada,* la *Odisea* y la *Eneida.*

Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser[241], para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. (I, 25)

Si el sustrato de su actuación es la mímesis clásica, en su apóstrofe al mundo circundante aparece con fuerza el mito. Tras invocar a los rústicos dioses, don Quijote exclama:

—Este es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mesmos me habéis puesto. Este es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros

[241] R: La idea procede de la *Poética* de Aristóteles. —Aristóteles, *Poética,* 1460b8-11. «El poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser» (II, 3). Sorensen [1978] considera esta confesión «inexplicable» y Close [1973:248] la cita como «el único caso en el que admite la separación entre la realidad y su idealización». Análisis pormenorizado en Williamson [1984/91:140-145]. Según W.L. Reed [1981:82], don Quijote cambia en la segunda mitad de la Primera parte, con estas percepciones, de la posición de creador («maker») a la de intérprete en el mundo de las ficciones, alcanzando un aprecio más profundo del fingir literario. Cf. también Resina [1989:39]. Martínez-Bonati [1992:68] anota que el ser ambiguo de la entidad ficticia se tematiza indirectamente en la explicación a Sancho de que Dulcinea y Aldonza son dos configuraciones de la misma persona.

moverán a la contina las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece. ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada[242]: oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas y a quejarse de la dura condición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura! ¡Oh vosotras, napeas y dríadas[243], que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes: así los ligeros y lascivos sátiros, de quien sois aunque en vano amadas, no perturben jamás vuestro dulce sosiego, que me ayudéis a lamentar mi desventura, o a lo menos no os canséis de oílla! (I, 25)

Si hemos comprobado que Amadís es el personaje literario que más influye en el obrar quijotesco, no es menos cierto que la cultura grecolatina es el fundamento de su reflexión teórica y un caudal inagotable para extraer ejemplos, pensamientos e imágenes poéticas. Para sus hazañas caballerescas Alejandro y César serán los personajes de la historia antigua más presentes, y Virgilio será el autor épico que le proporcione un mayor número de expresiones e imágenes. En II, 3 don Quijote hará una reflexión muy parecida a la que acabamos de analizar:

A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero. (II, 3)

Don Quijote, que no duda de la verdad histórica de los personajes sobre los que versa la obra de Homero y Virgilio, medita sobre los héroes caballerescos que trata de imitar en la soledad de Sierra Morena, sin abstraerse del imaginario clásico:

En esto y en suspirar y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía, y en buscar algunas yerbas con que sustentarse en tanto que Sancho volvía; (I, 26)

Los clásicos como punto de referencia propia

El afán mimético de don Quijote lo comparte con los grandes héroes de ficción y de la historia de la antigüedad, y con los humanistas, quienes, sin embargo, buscan en los clásicos una inspiración, no una imitación servil: miran hacia el futuro, tratando de acopiar elementos formales y conceptuales que regeneren la vida presente.

---

242 R: rústicos dioses: 'divinidades de los campos'; inhabitable lugar: 'lugar inhabitado'. —BW señala el parentesco del párrafo con la égloga II, vv. 602-627, de Garcilaso. Al principio de las *Geórgicas,* I, Virgilio agrupa en rústicos dioses a los que allí se enumeran. Las reminiscencias de Garcilaso son continuas en el discurso del caballero (CL).

243 Filgueira Valverde [1948]: "Para llorar su amor escogió las asperezas de Sierra Morena el hidalgo manchego y, al iniciar su dura penitencia, hablaba en manera renacentista con los dioses y las napeas y dríadas que allí habitaban, pero se dirigía, con voz llena de medievales resonancias («árboles, yerbas y plantas…»), como venida de un cantar de amigo, a los montaraces vegetales, insensibles y únicos compañeros de su soledad" (506). SR: napeas y dríadas: 'ninfas de los valles y de los bosques', respectivamente. "Las ninfas de los pastos y flores se decían *Napeas*, de *napos*, que es 'pasto'; y algunos dicen ser estas Ninfas de collados; las de los bosques se llaman *Dríades*" (J. Pérez de Moya., *Philosophía secreta* [1585], Madrid, Clásicos Olvidados, 1928, II, 93). R: 'ninfas de los collados y ninfas de los bosques'; forman parte, con los sátiros, del cortejo de Pan y aparecen con frecuencia en las églogas y fábulas mitológicas de los poetas del Renacimiento.

Alejandro Magno[244]

El gran conquistador macedonio tiene en común con el hidalgo manchego el afán de emulación de las gestas épicas. La diferencia estriba en que el primero lo vivió en la historia y el segundo en la ficción. Pero en ambos la obsesión es muy acusada. Así, por ejemplo, cuando Alejandro destruyó la ciudad griega de Tebas, que se había rebelado contra él, "tan sólo perdonó la casa del poeta Píndaro[245]", tal era el respeto que le profesaba. En otra ocasión, "emulando al mítico héroe griego Protesilao en su camino hacia Troya, Alejandro, que amoldaba su conducta a la de los héroes homéricos, fue el primero en desembarcar; visitó la ciudad de Troya y ofreció un sacrificio sobre las tumbas de diversos héroes[246]". La acción guerrera de Alejandro tiene en ellos unos puntos claros de referencia. Julio César participa también de ese afán de emulación, pues se decidió precisamente a acometer empresas más ambiciosas cuando contempló en Cádiz una estatua del conquistador macedonio.

Cervantes vive en una época de intensa emulación del estilo y el arte de los antiguos, y en un país en el que, como don Quijote, muchos sintieron el deseo de imitar las hazañas caballerescas –conquista de América, por ejemplo- en lo que se ha denominado el artificio de lo heroico. De esa manera buscaban zafarse de una existencia anodina en una España en que la nobleza había perdido buena parte de sus prerrogativas. Este maridaje entre ficción y realidad se hace presente también en algunas novelas de caballerías, como *Tirant lo Blanc,* más realista que otras obras del género. Algunos estudiosos han puesto de manifiesto que Cervantes critica con el *Quijote* no sólo las novelas de caballerías, sino también el *quijotismo* –valga la expresión- de sus coetáneos en la emulación del espíritu caballeresco. En este marco podemos entender mejor las referencias a Alejandro Magno en el *Quijote,* que, además, acentúan el carácter satírico de la obra, dada la desproporción entre el hidalgo y el general.

Lo que el mito era para Alejandro y su ejército[247], así era el imaginario caballeresco para don Quijote, quien también añadirá a la lectura literal de los acontecimientos una lección simbólica en clave caballeresca y épica. Alejandro padecía de cierta megalomanía, facilitada por las creencias de la época[248]. Don Quijote, cristiano, no se sentirá investido de la divinidad, pero sí llamado a la misión de restaurar la caballería andante y, desde luego, a buscar con ahínco una fama inmortal:

---

[244] Una visión global de las relaciones entre Alejandro Magno y don Quijote, en Barnés [2007b].

[245] Howatson: [1991:27]

[246] Howatson: [1991:27]

[247] "En su avance desde Drangiana Alejandro llevó a cabo su más brillante gesta al hacer cruzar a su ejército por las nieves del Hindu-Kush, cadena montañosa que a sus hombres les pareció el Caúcaso, pues creyeron haber encontrado las marcas de las cadenas que habían retenido atado a Prometeo, y desde cuyas cumbres, según el testimonio de Aristóteles, uno podía vislumbrar el extremo oriente del mundo". Howatson: [1991:29].

[248] "En Egipto giró una visita privada al oráculo de Zeus Amón, en el oasis de Siwah, en pleno desierto. Guardó secreto sobre las preguntas que formuló al oráculo así como sobre las respuestas que le dieron, aunque el sacerdote le había dado la bienvenida saludándolo como «hijo de Amón», título que añadía una nueva dimensión a su figura mítica y que reafirmaba sus creencias de ser descendiente del propio Zeus". (…) "Durante su vida fue ampliamente aclamado como figura divina, como hijo de Zeus, y al parecer él mismo creía en su propia divinidad, creencia a la que le había inducido su propia madre. Se esforzó sin dudas en emular a esos otros hijos de dioses, a los héroes homéricos". Howatson: [1991:28 y 30].

> Yo tengo más armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte, así que casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo de ir a pesar de todo el mundo, y será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna[249] ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea. (II, 6)

El caballero se engaña porque piensa que tiene más aptitudes para las armas que para las letras, cuando es evidente lo contrario. Don Quijote es inteligente, culto y un gran orador. Es un hombre de entendimiento especulativo, capaz de extraer leyes generales de los acontecimientos particulares, de aplicar sus conocimientos humanísticos a la realidad, para hacer juicios prospectivos. Pero la lectura de las novelas de caballerías ha trastocado su juicio, haciéndole pensar que está más dotado para la caballería que para la especulación, de modo que la búsqueda de la fama heroica, al igual que para Alejandro, se ha convertido en uno de los móviles de su actuación:

> Bien parece un gallardo caballero a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero armado de resplandecientes armas pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares o que lo parezcan entretienen y alegran y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos estos parece mejor un caballero andante que por los desiertos, por las soledades, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda buscando peligrosas aventuras, con intención de darles dichosa y bien afortunada cima, solo por alcanzar gloriosa fama y duradera[250]. (II, 17)

Hay más ejemplos de cómo la identificación de Alejandro con los héroes homéricos le induce a imitar sus gestos[251]. La épica homérica modula las pasiones del héroe; de modo semejante a como lo hará en don Quijote la épica caballeresca.

Ya en I, 1 nos encontramos una referencia a Alejandro. El narrador nos descubre el pensamiento del hidalgo sobre el nombre que debe dar a su caballo. Tras ironizar acerca de las condiciones del rocín, indica que don Quijote lo considera con más cualidades que el caballo de Alejandro Magno, Bucéfalo, y que el del Cid Campeador,

---

[249] R: Los conceptos expresados por don Quijote parecen ajustarse a los expuestos por Maquiavelo como básicos en la actuación del príncipe: fortuna, respetti y virtù, o, remotamente, al lema ciceroniano: «Virtute duce, comite fortuna» (*Ad familiares,* X, 3). —Hay un comentario de Erasmo al célebre dicho ciceroniano: «Virtus eligit quod est optimum. Quod si non succedit, tamen in rebus praeclaris, ut in magnis, etiam voluisse pulchrum est. Sin succedit, prima laus debetur virtuti, tanquam egregii facinoris duci: proxima fortunae, quae virtuti subservierit» (*Adagiorum Chiliades,* IV, X, 47, Frobenius, Basilea, 1541, p. 1036). ¶ La contraposición entre fortuna y virtud (o prudencia) es uno de los tópicos más manidos de la época, como demuestra Paparelli [1970; 1977:95-113] y lo documenta con los tratados renacentistas sobre el particular. ¶ Maravall [1976:162-163] enfatiza la arbitrariedad con que don Quijote se relaciona con todo lo que le rodea: "Don Quijote no es propiamente un amente, sino un colosal arbitrario" (162).

[250] R: Las palabras de don Quijote recuerdan las de Cicerón, *Pro Archia,* XI, 28: «Nullam enim virtus aliam mercedem laborum periculorumque desiderat praeter hanc laudis et gloriae». Al mismo tiempo, don Quijote quiere contrastar su vida con la del caballero cortesano. —Lida de Malkiel [1952:28-30], Rico [1988:57-68].

[251] En una ocasión "estalló en el trascurso de un banquete una violenta reyerta entre Alejandro y Clito, un viejo oficial y antiguo amigo de Alejandro. Este empuñó un arma y mató de un tajo a Clito en un momento de ira del que luego tuvo que arrepentirse amargamente, retirándose a su tienda como hiciera Aquiles en la *Ilíada* homérica". (…) En el otoño del 324 "murió su íntimo amigo Hefestión, y Alejandro dio muestras de su más sentido dolor, como en la *Ilíada* de Homero hiciera Aquiles con Patroclo". Howatson: [1991:29 y 30].

Babieca. No vienen a su mente caballos del ámbito caballeresco, sino de la historia antigua e hispana[252]. Don Quijote no sólo se transfigura a sí mismo, de hidalgo en caballero andante. Como el rey Midas, que convertía en oro todo lo que tocaba, transforma su montura en un animal heroico. El efecto irónico nos lo ofrece la propia locura del hidalgo, adobada con los comentarios del narrador, que recurre asimismo a un texto en latín para resaltar la precariedad de Rocinante:

> Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban. Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque —según se decía él a sí mesmo— no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y ansí procuraba acomodársele, de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba; 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», nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo. (I, 1)

La comparación de Rocinante con Bucéfalo y Babieca deviene, si cabe, más burlesca después de que, pocos capítulos después, en I, 5, don Quijote inicie su regreso a casa tras su primera salida, maltrecho por caerse caballo y caballero cuando trataba de arremeter contra unos mercaderes y tras haber sido apaleado por un mozo de mulas. Pese a la evidencia, se intensifica su locura caballeresca y romancesca, como podemos observar en el diálogo que mantiene con su convecino Pedro Alonso:

> A esto respondió el labrador:
>
> —Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.
>
> —Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama[253], pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías. (I, 5)

Su declaración confirma lo que venimos constatando: que su locura caballeresca no se extiende sólo a la emulación, -y aún superación, como él mismo dice- de los héroes de las novelas de caballerías, sino de todos los que, en la ficción o en la historia: en los textos, han realizado grandes gestas. Y por eso cita a los nueve de la Fama, entre quienes se hallan Héctor, Alejandro y César. Don Quijote reivindica una libertad absoluta para ser lo que quiere ser. Pero ese *querer ser* parte de unos ejemplos concretos

---

[252] En I, 25 don Quijote sí rememora ante Rocinante otros caballos del ciclo caballeresco: "-Libertad te da el que sin ella queda, ¡oh caballo tan estremado por tus obras cuan desdichado por tu suerte! Vete por do quisieres, que en la frente llevas escrito que no te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo, ni el nombrado Frontino, que tan caro le costó a Bradamante".

[253] R: Nueve hombres que podían servir de ejemplo para los caballeros; eran tres judíos —Josué, David y Judas Macabeo—, tres paganos —Alejandro, Héctor y Julio César— y tres cristianos —Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bullón. Se cuentan sus vidas en la *Crónica llamada del triunfo de los nueve más preciados varones de la Fama,* traducida por Antonio Rodríguez Portugal (Lisboa, Galharde, 1530) y varias veces reimpresa en el siglo XVI.

del pasado, puntos referenciales de continuo para él. Su imaginación obvia completamente la realidad. La caída de Rocinante pone en evidencia su mala disposición para el combate, mas el caballero sigue sin dudar de sus magníficas condiciones, que ha exaltado sobre las de Bucéfalo y Babieca.

En los inicios de la segunda parte del *Quijote,* volvemos a encontrarnos con Alejandro Magno, en compañía de Julio César, en un capítulo donde comprobamos que el bagaje conceptual del caballero procede de tres ámbitos: el bíblico, el clásico y el caballeresco. Empieza don Quijote con una frase que nos recuerda a san Pablo, para expresar la estrecha relación que existe entre amo y escudero. La ocasión la brinda el recuerdo del traumático episodio del manteamiento de Sancho:

> —Eso estaba puesto en razón —respondió Sancho—, porque, según vuestra merced dice, más anejas son a los caballeros andantes las desgracias que a sus escuderos.
>
> —Engáñaste, Sancho —dijo don Quijote—, según aquello «quando caput dolet», etcétera[254].
>
> —No entiendo otra lengua que la mía —respondió Sancho.
>
> —Quiero decir —dijo don Quijote— que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocare, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo. (II, 2)

Verosímilmente, Sancho afirma su desconocimiento del latín, algo que cabía esperar, pero que nos hace más explícita la distinción de los dos planos –culto y vulgar- en los que está cada uno situado. Por si la referencia bíblica no fuera clara, don Quijote hace unas preguntas de claro eco evangélico:

> Pero dejemos esto aparte por agora, que tiempo habrá donde lo ponderemos y pongamos en su punto, y dime, Sancho amigo, qué es lo que dicen de mí por ese lugar. ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asumpto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? (II, 2)

A partir de este momento de la conversación serán los *loci* clásicos los que cobren fuerza. Como acostumbra a suceder, don Quijote no distingue entre ficción e historia. Para él, todo lo que esté en letra impresa cobra vida. Por eso, cuando quiere glosar a Sancho la idea de que la virtud siempre es perseguida, enumera personajes históricos entreverados con mitológicos y caballerescos. Sigue cierto orden en su enumeración, ya que comienza con personajes históricos –César y Alejandro, (sin seguir la secuencia temporal entre los dos generales)-, y continúa con uno de los héroes más conocidos de la mitología: Hércules; concluye la serie con los hermanos don Galaor y Amadís de Gaula. El emparejamiento de Alejandro y César trae a nuestra memoria las *Vidas paralelas* de Plutarco:

> —Mira, Sancho —dijo don Quijote—: dondequiera que está la virtud en eminente grado, es perseguida. Pocos o ninguno de los famosos varones que pasaron dejó de ser

[254] R: "…caetera membra dolent"; aforismo que don Quijote traduce en seguida. —Hay bastantes textos afines; cf. Plinio [el Joven], *Epístolas,* IV, XXII, 7.

calumniado de la malicia[255]. Julio César, animosísimo, prudentísimo y valentísimo capitán, fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres. Alejandro, a quien sus hazañas le alcanzaron el renombre de Magno, dicen dél que tuvo sus ciertos puntos de borracho[256]. De Hércules, el de los muchos trabajos, se cuenta que fue lascivo y muelle. De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasiadamente rijoso; y de su hermano, que fue llorón. Así que, ¡oh Sancho!, entre las tantas calumnias de buenos bien pueden pasar las mías, como no sean más de las que has dicho. (II, 2)

En II, 59 observamos destellos de la discreción de Sancho y atisbos de la recuperación mental de don Quijote. Ambos recalan en una venta, que el caballero no transforma en castillo, y se encuentran con otros inquilinos –don Juan y don Jerónimo- que comentan la falsa segunda parte de la novela. Los cuatro entablan una amigable conversación donde se critica sagaz y ampliamente la edición de Avellaneda. En este contexto se hace un símil entre la pintura y la escritura, grato a Cervantes, que procede de la preceptiva clásica (*ut pictura poesis).* El parangón ofrece la ocasión de citar de nuevo a Alejandro Magno, pues don Juan establece el paralelismo entre la pintura de Apeles del macedonio y la escritura de Cide Hamete sobre don Quijote.

—Créanme vuesas mercedes —dijo Sancho— que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho.

—Yo así lo creo —dijo don Juan—, y, si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles[257].

—Retráteme el que quisiere —dijo don Quijote—, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias.

—Ninguna —dijo don Juan— se le puede hacer al señor don Quijote de quien él no se pueda vengar, si no la repara en el escudo de su paciencia, que a mi parecer es fuerte y grande. (II, 59)

Don Juan tiene bien asimilada la primera parte del *Quijote,* donde el propio caballero ha postulado su afán de emular y aún superar a Alejandro (I, 5), y de alguna manera, se cumple el anhelo del caballero, poniéndose al mismo nivel sus hazañas y las del macedonio. Para el lector, una vez más, el paralelismo es sumamente burlesco: un personaje de la magnitud de Alejandro y de la calidad de Apeles en el mismo plano que

---

[255] R: 'por la maldad'. —La necesidad de la virtud contra la malicia es un tópico muy difundido, al igual que su afín: militia contra malitia.

[256] SR: Alejandro: la afición de Alejandro Magno al vino era proverbial y fue graciosamente ridiculizada por Quevedo: "El que tomaba igualmente / las zorras y las murallas; / en cuya cholla arbolaron / muchas azumbres las tazas" (VG). R: 'algunas veleidades de borracho´. —Cf. Tito Livio, *Decadas,* IX, XVIII, 5, y Quinto Curcio, *Historia de Alejandro,* VII, 2; Plutarco lo desmiente en sus *Vidas paralelas,* «Alejandro», XXIII.

[257] R: La anécdota parece tener su origen en Plinio y, más cerca de Cervantes, en la Silva de Pedro Mexía.—BW, RM, C. Castillo [1945]. Cf. Plinio el Viejo, *Historia natural,* VII, 37 y XXXV, 10. «Acertó, como dije, Apeles a ser el mayor artífice pintor del mundo en tiempo de Alejandro el Mayor, rey de quien fue muy preciado y tenido en tanto, que vedó por público edicto y ley que otro ninguno no lo pintase sino Apeles solo» (Mexía, Silva, I, p. 647).

un personaje de ficción y un historiador arábigo sobre cuya veracidad el narrador hizo planear la sombra de la duda, pues afirmó que es

> muy propio de los de aquella nación ser mentirosos. (I, 9)

> Así como Alejandro se comparaba con los héroes homéricos y César con Alejandro, don Quijote se parangona a su vez con los dos generales, a quienes añade dos personajes centrales del imaginario caballeresco[258].

Julio César

Si Alejandro Magno despierta en don Quijote una profunda admiración, como conquistador por excelencia de la historia griega, Julio César será, en el ámbito romano, el general más citado y encomiado por don Quijote, en un paralelismo que nos vuelve a recordar a Plutarco.

La primera referencia a César en la obra –no por su nombre- la hallamos en I, 5, donde don Quijote menciona a los Nueve de la Fama, entre los que estaba incluido el general romano, tras el desenlace de la primera salida del caballero y antes de que asocie a Sancho a sus andanzas. Nos encontramos en el inicio de su locura, por lo que podemos considerar esta cita como programática. Nos ofrece una cifra de interpretación para el resto de las referencias a César y a otros héroes en boca de don Quijote, que pretende superar las hazañas de esos personajes. Por lo que respecta a los Nueve de la Fama, Cervantes nunca cita explícitamente a Josué ni a Judas Macabeo[259]

---

[258] Indirectamente encontramos una referencia a Alejandro Magno en la mención de don Quijote a los gimnosofistas. En el verano del 327 Alejandro bajó hasta la llanura de la India, que "para los macedonios se trataba de un mundo mítico, repleto de prodigios, la patria del dios Dioniso, cuyo culto estaba bien enraizado en Macedonia. Ninguno de estos prodigios causó mayor impacto en occidente que los gimnosofistas («Filósofos desnudos»), cuyas entrevistas con Alejandro se convirtieron en parte de su leyenda y cuyo ascetismo pasó a ser el ideal de muchos. El avance de Alejandro encontró la oposición de los cabecillas locales de la India, y hubo de capturar multitud de fortalezas de montaña, entre las que destacó la toma de Aornos (Pir-Sar), fortaleza que según cuenta la leyenda no pudo tomar el propio Heracles" (Howatson, [1991:29]. Los gimnosofistas, para don Quijote, son sinónimo de magos, y se revuelve contra ellos como contra cualquier género de encantador: "Caballero andante soy, y no de aquellos de cuyos nombres jamás la fama se acordó para eternizarlos en su memoria, sino de aquellos que, a despecho y pesar de la mesma envidia, y de cuantos magos crió Persia, bracmanes la India, ginosofistas la Etiopia, ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad, para que sirva de ejemplo y dechado en los venideros siglos, donde los caballeros andantes vean los pasos que han de seguir, si quisieren llegar a la cumbre y alteza honrosa de las armas". (I, 47) SR: ginosofistas: así llamaron los griegos a los brahmanes de la India. "Ciertos filósofos de la India, dichos así porque andaban desnudos y habitaban en los montes, sin entrar en poblado, por huir de toda ocasión de regalo y vicio" (*Tesoro*). Comp.: "No fundo yo la escuela de los *gimnosofistas*, como Budda" (*La pícara Justina*, Rey, I, 169). R: Los tres tipos de encantadores –magos, bracmanes, ginosofistas–, aparecen en el mismo orden en el libro XV de las *Floridas* de Apuleyo. De los brahmanes se pensaba en la época que eran sacerdotes que seguían la doctrina de Pitágoras. Los gimnosofistas, de los que hablan Plinio, Cicerón y San Agustín, y que reaparecen en la leyenda medieval de Alejandro, eran en todos los casos una especie de filósofos ascetas. —Cf. Plinio el Viejo, *Historia natural,* VII, 2; Cicerón, Tusc., 5; San Agustín, De Civ., 15. ¶ La falsa ubicación de los gimnosofistas en Etiopía puede deberse a que aparecen allí en la Vida de Apolonio de Tiana, en la *Agricultura cristiana* de fray Juan Pineda y en el *Teágenes y Cariclea.*

[259] Judas Macabeo se cita en dos ocasiones más en otras obras cervantinas.

en el *Quijote;* y a David, sólo una vez en el prólogo de la primera parte[260]. Alejandro Magno, en cambio, aparece dieciséis veces en las obras completas de Cervantes, once de ellas en el *Quijote.* Héctor el troyano, en cinco ocasiones, (tres en el *Quijote*), y César, ocho. Al rey Arturo sólo lo encontramos en cinco ocasiones en el *Quijote,* a pesar de que todo él está lleno de referencias a las novelas de caballerías. Nueve veces se alude a Carlomagno en la novela, y una a Godofredo. Entre los Nueve de la Fama Cervantes cita más a griegos y romanos que a judíos y medievales. La siguiente, y última, referencia a ellos la hallamos en I, 20. Es una frase de don Quijote especialmente importante, pues también es programática: atisba una nueva aventura y explica a su escudero las razones de su valor. No sólo cabe destacar que el caballero empareje a los Nueve de la Fama con otros heroes caballerescos -entremezclando ficción e historia- sino también que don Quijote hace suyo el mito de la edad dorada, profundamente clásico, para justificar su salida a los campos como caballero andante[261]. En la segunda parte de la novela don Quijote se percibe ya como parte del grupo de los héroes. Si ellos fueron difamados, ¿por qué no había de serlo él?

> Julio César, animosísimo, prudentísimo y valentísimo capitán, fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres[262]. (II, 2)

El caballero se prodiga en el encomio de César, utilizando tres superlativos: exonera de vicios a los personajes que cita para defenderse él mismo de las críticas.

Una locura de corte platónico

Don Quijote posee una prodigiosa memoria. En ella ha almacenado casi fotográficamente muchos de los textos caballerescos que ha bebido. Ese material constituye como un arsenal de ideas innatas que va a utilizar para interpretar el mundo. En I, 50, conversando con el canónigo, don Quijote hace un largo discurso donde

---

[260] David aparece cinco veces en otras obras de Cervantes.

[261] En II, 1 el cura y el barbero visitan a don Quijote para comprobar si su locura ha cesado, pero el caballero sigue con sus delirios, y describe el carácter de los auténticos caballeros, que se enfrentan al mar borrascoso. En ese motivo, Rico ve un hecho de César narrado por Plutarco. "Ya no hay ninguno que saliendo deste bosque entre en aquella montaña, y de allí pise una estéril y desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado, y hallando en ella y en su orilla un pequeño batel sin remos, vela, mástil ni jarcia alguna, con intrépido corazón se arroje en él, entregándose a las implacables olas del mar profundo, que ya le suben al cielo y ya le bajan al abismo, y él, puesto el pecho a la incontrastable borrasca, cuando menos se cata, se halla tres mil y más leguas distante del lugar donde se embarcó, y saltando en tierra remota y no conocida, le suceden cosas dignas de estar escritas, no en pergaminos, sino en bronces. (II, 1). R: Cuando menos se cata: 'cuando menos se lo espera'; incontrastable: 'invencible'. —Enfrentarse al mar borrascoso es una hazaña que se atribuye a Julio César; cf. Plutarco, *Vidas paralelas,* «César», XXXVIII.

[262] R: Las noticias parecen proceder de Suetonio (*De vita duodecim Caesarum,* I, XLV, 5); pero del desaliño de César también hablan Macrobio (*Saturnalia,* II, 4) y Aulo Gelio (*Noctes Atticae,* VII, XII, I). —Los tres autores clásicos citados los reúne Huarte de San Juan (Examen, pp. 538-539) para demostrar sus virtutes, ingenio y capacidad de mando: «El desaliño de César engañó grandemente a Cicerón... como si dijera: "Engañóme ver que Julio César era un hombre desaliñado y que nunca traía petrina", a quien los soldados, por baldón, le llamaban "ropa suelta". Y esto le había de mover para entender que tenía el ingenio para el consejo de guerra». ¶ Don Quijote puede transformar el tópico para ajustarlo a su propia persona, ya que ha creído tener que responder a Sancho sobre su compostura. ¶ Comienza aquí un catálogo burlesco de ejemplos antonomásticos, invirtiendo los tan abundantes de la literatura prehumanística.

entrelaza de modo prodigioso el lenguaje y los tópicos caballerescos, donde aparecen también elementos de origen clásico:

> ¿Y que apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando, sin entrar más en cuentas consigo, sin ponerse a considerar el peligro a que se pone y aun sin despojarse de la pesadumbre de sus fuertes armas, encomendándose a Dios y a su señora, se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa? (I, 50).[263]

Algunos de los rasgos de la locura de don Quijote se han relacionado con aspectos de la filosofía platónica, como por ejemplo:

a) el furor poético:

> tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamentos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes. (…) Y desta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y motes de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura[264]. (I, 18)

b) la transformación amorosa:

> Sucederá tras esto, luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana, y, sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos y enlazados en la intricable red amorosa[265] y con gran cuita en sus corazones, por no saber cómo se han de fablar para descubrir sus ansias y sentimientos. (I, 21)

c) la búsqueda de nombres significativos:

> Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a

---

[263] R: 'con los que no son comparables ni siquiera los Campos Elíseos'; los Campos Elíseos eran, en la antigüedad clásica, la mansión de las almas dichosas y pías tras la muerte. — [Campos] Elíseos: BW, CL. Para usarlos como término de comparación en este contexto, Cervantes pudo recordar la descripción que hace Virgilio en la *Eneida,* VI, 637 ss., o, mejor, la descripción del Limbo en la *Divina Commedia,* Inferno, IV: aquí está la sima oscura, la voz triste, el camino hacia la luz, el castillo con el siete como número definitorio, el arroyuelo y el prado, etc. ¶ Plutón, en el *De raptu Proserpinae* de Claudiano, II, 282 ss., habla en estos términos de los Campos Elíseos: «Amissum ne crede diem: sunt altera nobis / sydera; sunt orbes alii, lumenque videbis / purius Elysiumque magis mirabere solem...». [Guerle, 1865, edita *sidera*]

[264] R: Se expone la idea antigua y platónica del furor poeticus. Cf., sin más, lo que dice Virgilio de la Sibila Cumea, *Eneida,* VI, 99-101: «Horrendas canit ambages, antroque remugit, / obscuris vera involvens. Ea frena furenti / concutit, et stimulos sub pectore vertit Apollo». [Mynors, 1985, edita el texto con otros signos de puntuación].

[265] SR: ...red amorosa: se explica, con detalle en *Galatea*: "si de la sotil *red amorosa* se halla enlazada el alma, allí están los sentidos tan trabados y tan fuera de su proprio ser que la memoria sólo sirve de tesorera y guardadora del objecto que los ojos miraron, y el entendimiento en escudriñar y conocer el valor de la que bien ama, y la voluntad de consentir de que la memoria y entendimiento en otra cosa no se ocupen" (II, 128). R: La fusión de las dos bellezas y la transformación en el amor parece ser un topos de la visión neoplatónica renacentista. —Panofsky [1972:189-217].

hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre por cierto significativo y proprio para la vida que él de su voluntad había escogido[266]. (I, 25)

d) el ámbito de las metamorfosis:

—Digo, en fin, alta y desheredada señora, que si por la causa que he dicho vuestro padre ha hecho este metamorfóseos[267] en vuestra persona, que no le deis crédito alguno, porque no hay ningún peligro en la tierra por quien no se abra camino mi espada, con la cual poniendo la cabeza de vuestro enemigo en tierra, os pondré a vos la corona de la vuestra en la cabeza en breves días. (I, 37)

En este capítulo I, 37 se interpretan los acontecimientos con imágenes extraidas del mundo grecolatino. La resolución de su embarazosa situación es considerada por don Fernando como la salida de un "intrincado laberinto"; cuál es la verdadera causa de la transformación de la princesa Micomicona es expresada por don Quijote con una frase atribuida a Plinio el Viejo: "pero el tiempo, descubridor de todas las cosas, lo dirá cuando menos lo pensemos[268]"; las dificultades que atraviesa el hombre de letras son sintetizadas por el caballero como "Scilas y Caribdis[269]".

La imagen de la metamorfosis, para don Quijote, no es simplemente un recurso ocasional para explicar la transformación de una princesa. Su actuación está firmemente arraigada en la noción de encantamiento, extraida de las novelas de caballerías, prisma a través del cual justificará constantemente su actuación y le proporcionará una clave para interpretar los acontecimientos en que se ve envuelto.

---

[266] R: Recuérdese la búsqueda de un nombre significativo para su propia persona y su amada en I, 1. —La adecuación del nombre a la cosa procede de la filosofía platónica, que arranca del *Cratilo.*

[267] R: metamorfóseos: 'transformación, metamorfosis' (II, 22, 812, n. 30). —metamorfosis es forma más tardía; se dirá en el *Persiles,* I, 2, f. 6. La que emplea aquí Cervantes, en genitivo, corresponde a la tradición antigua para denominar el poema de Ovidio. Libro del metamorfóseos es el nombre que se le da a la traducción en las ediciones de Burgos, 1557 y 1609, Salamanca, 1580 y Tarragona, 1586. Cf. el uso del mismo término en Castillo Solórzano, *Donaires* II, f. 47v: «Mira que por tus amores / en mis versos me transformo / ya en pastor y ya en galán, / ya en berberisco moro. / Valgan contigo, señora, / aquestos metamorfóseos, / que a ser en tiempo de Ovidio / diera a sus libros más tomo», y Tardes entretenidas, p. 91: «Y de conocerle bien los antiguos poetas nació el fingirnos los metamorfóseos que los dioses hicieron por gozar de algunas ninfas que amaron». Sobre el éxito de los Metamorfóseos, Montero Reguera [1994:786-787, 797-798]. Riley [1986/90:107] subraya que, en realidad, don Quijote no quiere enterarse de la verdadera historia de Dorotea.

[268] R: La expresión se atribuía a Plinio. —«El tiempo es descubridor de nuestras costumbres»: Plinio, *De natura humana,* según Juan de Aranda, Lugares comunes..., Sevilla, 1595, citado por Rico [1983:56].

[269] SR: Scilas y Caribdis: en sentido figurado, 'riesgos, peligros'. Se alude -en expresión tópica en la época- al cabo y al remolino del estrecho de Mesina, simbolizados mitológicamente por ambos monstruos, por lo peligroso de su navegación (*Odisea*, XII y XXIII). Comp.: "y por saltar de la sartén caí en la brasa, di en Scila huyendo de Caribdis" (*Guzmán de Alfarache*, I-V, Micó, I, 188). En *Viaje del Parnaso* se poetiza claramente: "En esto descubrióse el corto estrecho / que *Escila* y que *Caribdis* espantosas / tan temeroso con su furia han hecho" (III, vv. 229-31, Gaos, 92); también en *El Trato de Argel*: "[...] mi mal tamaño / remedie, que ya estoy casi perdido, / de *Escila* y de *Caribdis* combatido", I, vv. 306-08, 852-53), o en *Galatea*: "rabie *Caribdis* o amenace *Cila*" (V, 312). En el *Viaje de Turquía* se lee: "Llegamos en el Faro de Mesina, donde está *Scila y Caribdi*, que es un mal paso y de tanto peligro que ninguno, por buen marinero que sea, se atreve a pasar sin tomar un piloto de la mesma tierra, que no viven de otro sino de aquello" (Salinero, 328).

Dulcinea: "idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable"

La lectura compulsiva de los libros de caballerías ha movido al hidalgo Alonso Quijano a convertirse en el caballero andante don Quijote de la Mancha y a enamorarse de una aldeana, Aldonza Lorenzo, a la que, en su locura, transforma en Dulcinea. Y si para reforzar su voluntarista condición de caballero, don Quijote recurre a la épica clásica y a todo su imaginario, algo semejante hará con Dulcinea. El platonismo le ofrecerá un sólido sustento teórico:

> yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean, y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes[270]. (II, 32)

y el abundantísimo repertorio amoroso de la antigüedad enriquecerá notablemente las manifestaciones discursivas de su amor por Dulcinea:

> —Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados[271]. (…)

—Suelen las fuerzas de amor
sacar de quicio a las almas,
tomando por instrumento
la ociosidad descuidada.
Suele el coser y el labrar
y el estar siempre ocupada
ser antídoto al veneno
de las amorosas ansias. (II, 46)

Amadís, como icono de los caballeros andantes, y Dulcinea, estarán estrechamente unidos en el afán mimético de don Quijote:

> Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere, del cual se dirá lo que del otro se dijo, que si no acabó grandes cosas, murió por acometellas[272]; y si yo no soy desechado ni desdeñado de Dulcinea del

---

[270] R: 'de los que tienen la virtud de la continencia y se conforman con el amor platónico'. ¶ Sobre el amor platónico de don Quijote, Filgueira Valverde [1948]: "Frente a «libido» y «voluptas» la mística cristiana había levantado las nociones de «charitas» y de «amor Dei». Con ellas, más aún que con el idealismo platónico, enlaza la amatoria cortés que desembocará, a vueltas de la crisis cátara, en divinización de la mujer, imagen metafórica de la unión mística y rumbo profano de la devoción a la Virgen Madre, de quien algún trovador como Alfonso X se consideraba servidor enamorado. (508).

[271] R: En las palabras de don Quijote parece oírse un eco de los *Remedia amoris* de Ovidio. Los médicos recetaban a los enfermos de amor, como uno de los remedios para su dolencia, que oyesen música, por lo que don Quijote se dispone a curarla. —«Dum licet, et modici tangunt praecordia motus, / si piget, in primo limine siste pedem; / opprime, dum nova sunt, subiti mala semina morbi» (Ovidio, *Remedia amoris,* vv. 79-81). ¶ Por otra parte, CL recuerda que ya hubo otros caballeros músicos, como Amadís de Gaula, Tristán de Leonís o Belianís de Grecia.

[272] SR: del otro se dijo: podría aludir a Faetonte, a Icaro, etc. No obstante, parece tratarse más bien de un dicho común (algo así como "morir en el intento"), sin que el *otro* aluda a nadie en concreto (sólo a "uno") y sin que *se dijo* se refiera a autor alguno ('suele decirse'). R: Es probable que los dos octosílabos procedan de un poema anterior. No está claro a quién se alude con el otro; posiblemente a Faetón. —PE relaciona los octosílabos con Ovidio, *Metamorfosis,* II, 327-328: «Hic situs est Phaeton, currus auriga paterni, / quem si non tenuit, magis tamen excidit ausis»; RM cita la

> Toboso, bástame, como ya he dicho, estar ausente della. Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. (I, 26)

El caballero reconoce que el linaje de Dulcinea no entronca con familias ilustres: no ha perdido del todo su contacto con la realidad:

> —No es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos, ni de los Moncadas y Requesenes de Cataluña, ni menos de los Rebellas y Villanovas de Valencia, Palafoxes, Nuzas, Rocabertis, Corellas, Lunas, Alagones, Urreas, Foces y Gurreas de Aragón, Cerdas, Manriques, Mendozas y Guzmanes de Castilla, Alencastros, Pallas y Meneses de Portugal[273]; pero es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos. (I, 13)

Pero, a pesar de ello, reivindica claramente su derecho a idealizar absolutamente a quien ha convertido en su dama. Don Quijote decide que su idea-Dulcinea supere en perfecciones a todas las mujeres famosas de la literatura y la historia. Y a pesar de encontrarse en un episodio netamente caballeresco -quiere imitar la penitencia de Amadís-, nombra a Elena y a Lucrecia para significar que Dulcinea las sobrepuja:

> Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia[274], ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos. (I, 25)

Elena y Lucrecia son dos paradigmas de belleza: griega una, romana otra; mujeres que, al ser forzadas, provocaron dos acontecimientos fundamentales en la historia griega y romana: la guerra de Troya y la expulsión de los reyes en Roma. Para don Quijote esas mujeres son más prototípicas, más universales, más oportunas para expresar la idealización que ha hecho de Aldonza. Esta inmersión del mito de Dulcinea en las fábulas clásicas se verá reforzada en la segunda parte de la novela, en el contexto de una conversación entre don Quijote y la duquesa. Dulcinea no sólo contiene y supera las perfecciones exaltadas de las mujeres antiguas, sino que, para el caballero, merece la pintura y declamación de los mejores pintores y oradores de la antigüedad:

> —Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada; pero ¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que de los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla?

égloga II de Balbuena, en la que se alude a ellos. El ritmo y la construcción recuerdan dos versos de romance «Si no venció reyes moros, / engendró quien los venciera».

[273] R: Son familias nobles conocidas que sirven para encuadrar el linaje de Dulcinea. —Egido [1991:16] lo interpreta como un recurso retórico jocoso, casi rabelaisiano, carnavalizando la retórica enumerativa del siglo XV: al linaje cómico de Dulcinea, que termina la serie, se une el no menos cómico de Vivaldo.

[274] R: Elena de Troya y Lucrecia, violada por Sexto Tarquino, son figuras emblemáticas, respectivamente, de belleza y castidad, con defensa de su honra.

—¿Qué quiere decir demostina, señor don Quijote -preguntó la duquesa—, que es vocablo que no le he oído en todos los días de mi vida?

—Retórica demostina —respondió don Quijote— es lo mismo que decir retórica de Demóstenes, como ciceroniana, de Cicerón, que fueron los dos mayores retóricos del mundo. (II, 32)

Tanta comparación entre Dulcinea y las famosas mujeres le hacen casi olvidar a don Quijote su confesión realista de la primera parte sobre el linaje de Dulcinea:

Dulcinea es principal y bien nacida; y de los hidalgos linajes que hay en el Toboso, que son muchos, antiguos y muy buenos, a buen seguro que no le cabe poca parte a la sin par Dulcinea, por quien su lugar será famoso y nombrado en los venideros siglos, como lo ha sido Troya por Elena, y España por la Cava, aunque con mejor título y fama[275]. (II, 32)

En II, 46, el propio don Quijote define como pintura la idealización que ha hecho de Dulcinea:

Pintura sobre pintura
ni se muestra ni señala[276],
y do hay primera belleza,
la segunda no hace baza.
Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla[277]. (II, 46)

Volviendo al escenario de Sierra Morena, una vez que don Quijote ha evocado la memoria de Elena y Lucrecia, es lógico que se acuerde del modo de escribir de los antiguos, cuando decide enviar una carta a Dulcinea a través de Sancho:

—Todo irá inserto —dijo don Quijote—; y sería bueno, ya que no hay papel, que la escribiésemos, como hacían los antiguos, en hojas de árboles o en unas tablitas de cera[278], aunque tan dificultoso será hallarse eso ahora como el papel. (I, 25)

Y también es razonable que en la propia carta a Dulcinea se pueda hallar un eco ovidiano:

---

[275] La elección es cómica y aun esperpéntica, pues por Elena se perdió Troya, y por la Cava, España.

[276] R: La impresión o pintura de la *imagen* de la amada en *el alma* ('memoria') para significar el verdadero amor es un tópico platónico; y como en el alma de don Quijote está pintada Dulcinea, aunque se pintase algo encima, no se reconocería ni se manifestaría.

[277] R: *tabla rasa*: 'lienzo preparado para pintar sobre él'. La alusión (en realidad, un lugar común platónico) es casi un rasgo de estilo cervantino. Insiste, por otra parte, en el tópico de la imagen de la amada pintada en el alma. —«Nuestra alma era como una *tabla rasa*, la cual no tenía ninguna cosa pintada» (*Galatea*, IV, ff. 223v-224). «Advierte que en la *tabla rasa* de mi alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas» (*Persiles*, IV, 10, f. 216). ¶ Marasso [1947/54:233] dice que es «alusión al famoso principio de la *tabula rasa* de la escolástica aristotélica», aunque puede asemejarse a la Idea platónica. AA lo hace provenir del *Filebo*, 39, de Platón; en otro lugar, el mismo Avalle-Arce [1969:459] indica como fuente el *De anima*, III, de Aristóteles. No tiene por qué haber contradicción entre unas y otras fuentes, como puede verse en Serés [1996a:*s.v.* «impresión en el alma»].

[278] R: La noticia estaba en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. -Mexía, Silva, III, 2, pp. 17, 20.

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene[279]. (I, 25)

Y que el regreso de Sancho lo evoque en términos de laberinto:

Cuanto más, que lo más acertado será, para que no me yerres y te pierdas, que cortes algunas retamas de las muchas que por aquí hay y las vayas poniendo de trecho a trecho, hasta salir a lo raso, las cuales te servirán de mojones y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo[280]. (I, 25)

El nudo de relaciones amorosas que se desencadenan en las historias intercaladas de la primera parte de la novela alimenta continuamente la pasión de don Quijote, al tiempo que subrayan la contraposición entre amores posibles e imposibles.

El capítulo I, 43 nos presenta a don Quijote fuera de la venta, por la noche, dirigiéndose a su amada Dulcinea. Dos episodios estructuran este capítulo: el del amor de don Luis por doña Clara, y el del caballero por Dulcinea. Dos discursos amorosos; el primero, de don Luis, con una equilibrada referencia clásica: al piloto Palinuro y a los triunfos romanos. El de don Quijote, en cambio, se desborda de noticias clásicas y míticas: la idea platónica, los diferentes tipos de amor de Aristóteles, la *militia amoris,* y la invocación a la luna y al sol como deidades. La mención al sol le permite recordar, finalmente, el mito de Apolo y Dafne. En el caso de don Luis, el amor es correspondido en el corazón de su amada, pero se interponen entre ellos barreras sociales. El amor de don Quijote, en cambio, es quimérico: Dulcinea no le conoce, ni es tal como don Quijote se la imagina. El canto de don Luis lo oye doña Clara, aunque se tapa los oídos como los compañeros de Ulises en la *Odisea.* Las palabras de don Quijote sólo las escuchan la hija de la ventera y Maritornes, que trazan un plan para burlarse del caballero. Las referencias mitológicas de don Luis se insertan en los tópicos líricos renacentistas. Las de don Quijote agudizan la situación esperpéntica de don Quijote:

—¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, estremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo[281]! ¿Y qué fará agora la tu merced? ¿Si tendrás por ventura las mientes en tu cautivo caballero, que a tantos

---

[279] R: Esta forma de saludo es un tópico literario ya usado por Cervantes en *La Galatea;* aquí forma un endecasílabo. —*La Galatea,* III, f. 118 (Epístola de Timbrio a Nísida): «Salud te envía aquel que no la tiene». La fuente remota del tópico puede encontrarse en Ovidio, y acaso en el comienzo apócrifo de la *Heroida* XI: «Aeolis Aeolidae, quam non habet ipsa salutem / mittit et armata verba notata manu». La expresión y juego fue aprovechado por Darío, como homenaje, en las Letanías de Nuestro Señor don Quijote, p. 685: «Par entre los pares, maestro, ¡salud! / ¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes!».

[280] R: Puede referirse a la salida de Perseo del jardín de las Hespérides, murado por Atlas; pero se trata probablemente de un lapsus de Cervantes por Teseo, el que mató al Minotauro en el laberinto de Creta, y pudo salir gracias al hilo que le dio Ariadna. —«Narrat Ageronides, gelido sub Atlante iacentem / esse locum, solidae tutum munimine molis. /... perque abdita longe / deviaque et silvis horrentia saxa fragosis / Gorgoneas tetigisse domos» (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 772 ss.). Puede ser también un cruce entre los dos mitos de Perseo y Teseo. Perseo edd. Teseo BR (Th.) FL [Perseo por Teseo (correctamente alegado en I, 48) es menos explicable como error del tipógrafo que como lapsus ocasional de Cervantes.

[281] R: idea: 'arquetipo, modelo ideal', en el sentido neoplatónico de la palabra, frecuente en poesía. —Petrarca, soneto CLIX: «In qual parte del ciel, in quale idea / era l'essempio onde natura tolse / quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea?»; Garcilaso, soneto XXI: «Todo se halla en vos de parte a parte; / y, en fin, de solo vos formó natura / una estraña y no vista al mundo idea / y hizo igual al pensamiento el arte».

peligros, por solo servirte, de su voluntad ha querido ponerse? Dame tú nuevas della, ¡oh luminaria de las tres caras[282]! Quizá con envidia de la suya la estás ahora mirando que, o paseándose por alguna galería de sus suntuosos palacios o ya puesta de pechos sobre algún balcón, está considerando cómo, salva su honestidad y grandeza, ha de amansar la tormenta que por ella este mi cuitado corazón padece, qué gloria ha de dar a mis penas, qué sosiego a mi cuidado y, finalmente, qué vida a mi muerte y qué premio a mis servicios. Y tú, sol, que ya debes de estar apriesa ensillando tus caballos[283], por madrugar y salir a ver a mi señora, así como la veas suplícote que de mi parte la saludes; pero guárdate que al verla y saludarla no le des paz en el rostro, que tendré más celos de ti que tú los tuviste de aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas de Peneo[284], que no me acuerdo bien por dónde corriste entonces celoso y enamorado. (I, 43)

El "no me acuerdo bien" de don Quijote acentúa el realismo de sus palabras, pronunciadas a la luz de la luna, pero introducen al mismo tiempo un elemento jocoso, en la línea de la crítica a los eruditos que hace Cervantes en el prólogo de la primera parte. En su discurso no podía faltar el tópico de la *militia amoris*.

¿Si tendrás por ventura las mientes en tu cautivo caballero, que a tantos peligros, por solo servirte, de su voluntad ha querido ponerse? (I, 43)

En la misma escena, don Quijote es requerido a través de un agujero por Maritornes, a quien el caballero toma por una dama del castillo, por lo que ve peligrar su fidelidad a Dulcinea y se pone en guardia, pero se muestra capaz de complacer en todo lo demás a la *dama*:

y si del amor que me tenéis halláis en mí otra cosa con que satisfaceros que el mismo amor no sea, pedídmela, que yo os juro por aquella ausente enemiga dulce mía de

---

[282] R: 'la luna'. —Horacio, Odas, III, XXII, 4: «Diva triformis»; cf. Ovidio, Metamorfosis, VII, 911. Virgilio, Eneida, IV, 511: «Tergeminamque Hecaten, tria virginibus ora Dianae» [Mynors, 1985, edita virginis]. Las tres caras de la diosa virgen pueden referirse tanto a las tres fases visibles de la luna, como a los tres nombres (Cynthia o Febea, Diana y Hecate) que se le dan en la poesía clásica, respondiendo a su presencia en el cielo, en la tierra y bajo tierra, respectivamente. Sánchez de Viana, Anotaciones, ff. 144v-145: «Apolodoro dice que la misma es Hecates que Proserpina y Luna... y porque se celebraba en las encrucijadas fue también llamada Trivia, o como dice Vergilio, por ser tres Hecates, Proserpina y Luna. Otro porque la luna se ve con tres caras, creciente, llena y menguante».

[283] R: Según la mitología, Apolo, dios del sol, conducía un coche con cuatro caballos; don Quijote recurre a una variación del tópico del amanecer mitológico que aparece en I, 2. —Lida de Malkiel [1946].

[284] En el *Quijote,* 1885, p. 203, se anota "Esta ingrata fue Dafne, que huia de Apolo, que es el sol, por las riberas del Peneo, el mejor río de Tesalia, como dice Plinio. (*Hist.* Lib. IV, c. VIII). SR: Peneo: se refiere, jocosamente, a la fábula mitológica de Apolo y Dafne, la cual huyó de Apolo (el sol, por eso dijo antes *ensillando tus caballos*) por los llanos de Tesalia, regada por el río Peneo, padre de la doncella, a la que convirtió en laurel. El pasaje cervantino se refleja bien en los siguientes vv.: "Oh hija (dice Febo) de Peneo, / espérate, suplico; Ninfa, espera; / no soy yo tu enemigo, ni deseo / enojarte, aunque me eres cruda fiera. / Cual cierva del leopardo, y al deseo / del fiero lobo huye la cordera, / y la paloma al águila, de esa arte / procuras de mis manos escaparte" (*Metamorfosis*, I, vv. 807-14, Alcina, 25). Ya en *Galatea*, se leía: Si la hija del húmido Peneo, / de quien ha sido Ovidio coronista, / en campos de Tesalia le hallara, / en él y no en laurel se transformara (*Galatea*, VI, 379, n. 186). R: ligera ingrata alude al mito de Dafne, huyendo rápida de Apolo; el río Peneo, padre de Dafne, corre por Tesalia. —Para el empleo del mito de Dafne, Lida de Malkiel [1974:27] destaca el tono burlesco de la referencia mitológica ¶ Para Peneo, BW y CL, que remiten a Ovidio, *Metamorfosis,* I.

> dárosla encontinente, si bien me pidiésedes una guedeja de los cabellos de Medusa[285], que eran todos culebras, o ya los mesmos rayos del sol encerrados en una redoma. (I, 43)

En su exaltación, don Quijote promete lo imposible, un mechón de los cabellos de Medusa y los rayos del sol, sintiéndose emulador de las hazañas de Perseo, que degolló a la gorgona y utilizó su cabeza para petrificar a sus enemigos. El caballero, en su locura, se cree lo que dice. Maritornes y el lector ríen ante la hipérbole desmesurada.

En la segunda parte de la novela, Sancho recibe el encargo de visitar a Dulcinea, menester que resuelve engañando a su amo con tres campesinas. Ahora los papeles se intercambian, y es don Quijote quien dice lo que ve y Sancho asegura ver lo que no ve. El caballero se cree su platonismo; Sancho juega con él. Previamente, don Quijote había aleccionado a su escudero con las señales del amor proceden de la tradición amatoria ovidiana:

> —Anda, hijo —replicó don Quijote—, y no te turbes cuando te vieres ante la luz del sol de hermosura que vas a buscar. ¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase della cómo te recibe: si muda las colores el tiempo que la estuvieres dando mi embajada[286]; si se desasosiega y turba oyendo mi nombre; si no cabe en la almohada, si acaso la hallas sentada en el estrado rico de su autoridad; y si está en pie, mírala si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie; si te repite la respuesta que te diere dos o tres veces; si la muda de blanda en áspera, de aceda en amorosa; si levanta la mano al cabello para componerle, aunque no esté desordenado... Finalmente, hijo, mira todas sus acciones y movimientos, porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca: que has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes las acciones y movimientos exteriores que muestran cuando de sus amores se trata son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa. Ve, amigo, y guíete otra mejor ventura que la mía, y vuélvate otro mejor suceso del que yo quedo temiendo y esperando en esta amarga soledad en que me dejas. (II, 10)

En II, 11, avanza don Quijote mohíno, apesadumbrado por el encantamiento de Dulcinea. Sancho trata de animarle y su amo intenta recomponer la imagen *auténtica* de su dama que ha visto el escudero. En esto aparece ante ellos una carreta repleta de personajes de farsa ataviados con sus ropajes. Unos personajes externos apuntalan el desconcierto de don Quijote con símbolos amatorios clásicos. En los *dramatis personae* se encuentra el dios Cupido, denominación romana para el dios Eros, tal como solía ser representado, con arco, carcaj y saetas. El caballero, loco de amor, se topa de bruces con quien en la mitología clásica hería de amor a sus víctimas. Al igual que Apolo, don Quijote persigue a su Dulcinea esquiva. Y como Dafne se metamorfoseó en laurel, así,

---

[285] SR: pidiésedes... Medusa: recuérdese a Perseo: "Fortísimo varón Perseo, nacido / entre los valerosos excelente, / si no te es grave, te suplico y pido / que tu excelencia agora aquí nos cuente / con qué virtud o artes has podido / salir con una empresa tan valiente, / cual fue quedar *Medusa* degollada, / por *cabellos de víboras* poblada" (*Las Metamorfosis*, IV, vv. 1419-26, Alcina, 159). R: guedeja: 'mechón'; Medusa, una de las tres Gorgonas, vio convertidos sus cabellos en serpientes dañinas (como su mirada) por venganza de Minerva, y fue decapitada por Perseo.

[286] R: Empalidecer o ruborizarse al recibir un mensaje es una señal convencional de amor, como todas las siguientes, de origen ovidiano (especialmente, de las *Heroidas*) o trovadoresco. —CL nota que estas instrucciones recuerdan las de Oriana a su doncel Durín cuando le envía con una carta para su enamorado Amadís (Amadís de Gaula, II, 44). ¶ «El color se le muda bermejo e amarillo» (*Libro de buen amor,* 810b), con antecedente de interés en Pamphilus, 513: «palletque rubetque frecuenter».

la pretendida Dulcinea que cree ver don Quijote, se ha transformado –por mor de un encantamiento-, en una basta campesina:

> Responder quería don Quijote a Sancho Panza, pero estorbóselo una carreta que salió al través del camino cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores. Con estas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. (II, 11)

Don Quijote, que transforma en farsa la realidad que toca, tiene dificultad para identificar una comedia verdadera. La presencia de Cupido le induce a interpretar la comitiva en clave clásica, y viene a su cabeza la barca de Carón:

> —Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan[287]. (II, 11)

Tras la sorpresa y el temor, la imprecación. Después viene el diálogo y la calma. Pero no tarda en surgir el conflicto: se alborota Rocinante, que galopa asustado y cae a tierra, y con él el caballero. Un farsante se lleva al rucio de Sancho, y don Quijote se apresta a plantar batalla:

> Tan altos eran los gritos de don Quijote, que los oyeron y entendieron los de la carreta; y juzgando por las palabras la intención del que las decía, en un instante saltó la Muerte de la carreta, y tras ella el Emperador, el Diablo carretero y el Ángel, sin quedarse la Reina ni el dios Cupido, y todos se cargaron de piedras y se pusieron en ala esperando recebir a don Quijote en las puntas de sus guijarros. Don Quijote, que los vio puestos en tan gallardo escuadrón, los brazos levantados con ademán de despedir poderosamente las piedras, detuvo las riendas a Rocinante y púsose a pensar de qué modo los acometería con menos peligro de su persona. (II, 11)

---

[287] SR: Carón: o Caronte es el barquero infernal, quien -según la mitología- transportaba las almas de los muertos al infierno. Carón es lo suficientemente célebre (recuérdese sólo el Mercurio y Carón, de A. de Valdés) en los textos de la época como para no aducir influjos precisos. No obstante, Cervantes bien podría estar mezclando aquí tal motivo con la carreta del gigante infernal Famongomadán: "vieron venir, por el mismo camino que Beltenebros viniera, una carreta que doze palafrenes tiravan, y dos enanos encima della que la guiavan, en la cual vieron muchos caballeros armados en cadenas metidos, y sus escudos en las varas colgados, y entre ellos donzellas y niñas fermosas que muy grandes gritos davan; y delante de la carreta venía un gigante tan grande, que muy espantable cosa era ver encima de un cavallo negro" (Amadís de Gaula, II-LV, Cacho, I, 785-86). R: Carón o Caronte era el barquero que, en la mitología clásica, pasaba las almas de los muertos de una orilla a otra de la laguna Estigia. ¶ Sobre la vinculación de la barca de Carón con las danzas de la Muerte y el carro que aparece aquí, Caro Baroja [1978:291-324, esp. 297-305]. La presencia de la barca cargada de personajes diversos puede tomar en cuenta el *Triunfo de Locura* de López de Yanguas, con el grabado que la preside, o los *Autos das barcas* de Gil Vicente, bien en su estado original –en la Compilação o en algún pliego suelto–, bien en la refundición castellana que editó, al menos, Juan de Junta. ¶ Sobre la transformación de la barca en carreta pueden verse los cuadros El paso de la laguna Estigia, de Patinir, o El carro de heno de El Bosco.

En el capítulo siguiente (II, 12), don Quijote y Sancho comentan el episodio de la carreta. La Reina y el dios Cupido han llamado especialmente la atención del caballero:

> —Todavía —respondió don Quijote—, si tú, Sancho, me dejaras acometer, como yo quería, te hubieran cabido en despojos, por lo menos, la corona de oro de la Emperatriz y las pintadas alas de Cupido, que yo se las quitara al redropelo y te las pusiera en las manos[288]. (II, 12)

Los clásicos como punto de comparación ajena

A nadie puede extrañar que en la cultura del humanismo se mire a los personajes griegos y romanos como punto de referencia. Pero en el *Quijote,* esta actitud puede transformarse en comicidad cuando es el hidalgo quien la muestra y habla poseído por su locura. Y es que don Quijote no sólo se compara a sí mismo o a Dulcinea con personajes clásicos, sino que también los verá a veces encarnados en las aventuras que provoca. Así, por ejemplo, en el episodio de los molinos de viento nombra a un gigante mítico: Briareo.

> —Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo[289], me lo habéis de pagar. (I, 8)

En esta ocasión don Quijote no rememora al gigante Goliat, ni a Morgante, Caraculiambro, Malambruno o Fierabrás. Lo clásico se reviste del prestigio de lo prototípico. Ante esos presuntos enemigos –los gigantes– don Quijote utiliza expresiones épicas, algunas de ellas de origen virgiliano:

> —La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra[290]. (I, 8)

Don Quijote, por voluntad propia, y por introducirse de lleno en el mundo caballeresco de las novelas que ha leído, se sitúa en un plano épico, y considera que está en orden de batalla. En este ambiente, el pensamiento y la literatura clásica le proporcionan reflexiones sobre la guerra y todo un imaginario épico. Los sabios y no sólo los encantadores serán recurrentes *dei ex machina* que utilice don Quijote para sus continuos desbarajustes, porque el hidalgo necesita una justificación intelectual ante el

---

[288] R: al redropelo: 'a contrapelo, con violencia'. cf. Covarrubias, Tesoro. VG observa que en el capítulo anterior se cita un Emperador y una Reina, de los que don Quijote induce una Emperatriz; por otra parte, allí se habla de un ángel con unas grandes y pintadas alas, que aquí se convierte en un Cupido con los mismos atributos.

[289] R: Hermano de los Titanes, hijo de Urano y la Tierra, que se opuso a Júpiter; según la mitología poseía cien brazos y cincuenta cabezas con bocas que arrojaban llamas: la idea de amenaza horrible se hace así presente.—el gigante Briareo aparece en la *Divina Commedia* (Inferno, XXXI, 97-99, y Purgatorio, XII, 28-30) y en la *Eneida,* X, 565 ss.: «Aegaeon qualis, centum cui bracchia dicunt / centenasque manus, quinquaginta oribus ignem / pectoribusque arsisse, Iovis cum fulmina contra / tot paribus streperet clipeis, tot stringeret ensis».

[290] R: *simiente*: 'estirpe'; adecuación de «Dii, talem terris avertite pestem» [*di* edita Mynors, 1985, que es el adecuado a la métrica] ('Dioses, apartad de la tierra tan gran peste'), de Virgilio (*Eneida*, III, 620). —Marasso [1947/54:56-57].

fracaso de una realidad que no se muestra dispuesta a seguir los dictados de su imaginación. Así, el caballero encuentra la explicación de su fracaso contra el molino:

> —Calla, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza[291]; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. (I, 8)

La frase de Cicerón es sabia. Su aplicación al hecho descabellado de atacar a un molino de viento incrementa la sátira de la acción quijotesca.

Diez capítulos después, en I, 18 dos simples polvaredas, contrapuestas la una a la otra, provocan de inmediato en la mente de don Quijote la imagen vivísima de dos ejércitos enfrentados. Cabe destacar la mixtura de elementos clásicos y caballerescos. La confusión de las manadas de ovejas y carneros con ejércitos tiene un claro acento épico, de ahí que se hayan visto reminiscencias de la *Ilíada,* del combate entre Áyax y Héctor y de la locura del primero:

> —Este es el día, ¡oh Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; este es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, el valor de mi brazo, y en el que tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la fama por todos los venideros siglos. ¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando[292]. (I, 18)

Don Quijote describe profusamente a los componentes de los *ejércitos,* uno de los parlamentos más alucinados de toda la obra:

> —¿Qué? —dijo don Quijote—. Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos. Y has de saber, Sancho, que este que viene por nuestra frente le conduce y guía el grande emperador Alifanfarón[293], señor de la grande isla Trapobana[294]. (…)

---

[291] R: Parece un adagio que acaso provenga de Cicerón. —«Incertus exitus et fortuna belli» (Cicerón, *Pro Marcello*). [El texto completo (V, 15) es incertus exitus et anceps fortuna belli].

[292] R: La descripción de los imaginados ejércitos es una parodia de las que se encuentran en los libros de caballerías. ¶ Marasso [1947/54:60-61] ve en la presentación de los ejércitos en una polvareda un recuerdo de la *Ilíada,* III, 10-17. Egido [1991:18-19] ve la invención de los ejércitos como una actuación creativa de la memoria de lo leído y la de la experiencia vivida sobre la imaginación. La polvareda es el motivo que permite la «pictura» mnemónica. ¶ Rico [1982:59-61] señala el comienzo del «ciclo del miedo», que irá in crescendo hasta el episodio de los batanes. La fuente de la transformación de la polvareda producida por las ovejas en ejércitos puede estar en la Epístola a Lucilio, XVII: «Non coarguimus illa quae nos in metum adducunt, nec excutimus, sed trepidamus et sic vertimus terga, quaemadmodum illi quos pulvis motus fuga pecorum exuit castris». El intermedio pudo ser Montaigne, *Essais,* I, 17, «De la peur»: «Mais parmy les soldats mesmes, où elle debvroit trouver moins place, combien de fois a elle changé un troupeau de brevis en esquadron de corselets? des roseaux et des cannes, en gentsdarmes et lanciers? nos amis, en nos ennemis? et la croix blanche, a la rouge?».

[293] R: Nombre de resonancias a la vez heroicas y cómicas forjado, como los demás, por Cervantes; con él da comienzo la nómina de los jefes, la descripción de sus armas y la enumeración de los países. ¶ El catálogo ha sido estudiado desde puntos de vista muy distintos. Ríos [1780/82:II, 150-151, §§ 141-143] subraya la erudición y la suavidad del estilo, y la pone en paralelo con el catálogo de las naves en la *Ilíada* y los auxilios de Turno en la *Eneida.* Por la misma razón lo elige Capmany [1786-1794:442-443]. Marasso [1947/54:58-61] lo pone en contacto con los clásicos

—A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones[295]: aquí están los que bebían las dulces aguas del famoso Janto[296]; los montuosos que pisan los masílicos campos[297]; los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia; los que gozan las famosas y frescas riberas del claro Termodonte[298]; los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo[299]; los numidas, dudosos en sus promesas; los persas, arcos y flechas famosos; los partos, los medos, que pelean huyendo; los árabes de mudables casas[300]; los citas, tan crueles como blancos; los etiopes, de horadados labios, y otras infinitas naciones, cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo. En estotro escuadrón vienen los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis; los que tersan y pulen sus rostros con el licor del siempre rico y dorado Tajo; los que gozan las provechosas aguas del divino Genil; los que pisan los tartesios campos, de pastos abundantes; los que se alegran en los elíseos jerezanos prados; los

---

latinos, especialmente con la *Eneida* y su traducción por Diego López. Selig [1976-1977] plantea la formulación retórica y la relación patente de palabra y pintura. Williamson, en R [*Lecturas*, I, 18:54-55]: "Ya que la raíz de su locura consiste en la idea de resucitar la Edad de Oro de la caballería, Don Quijote se empeñará en descartar la realidad de su entorno y postular una alternativa, conforme a las condiciones ideales descritas en los libros. (…) En la aventura de los rebaños, sin embargo, don Quijote llega al borde de la alucinación. Las polvaredas ovejunas, a cierta distancia, son tan ricas en posibilidades caballerescas que la imaginación del hidalgo se desprende de su nublado entorno y vuela hacia las regiones ensoñadas de la Edad de Oro. La descripción de los ejércitos opuestos, a pesar de su intrínseca ridiculez, muestra una indudable fuerza poética (nótese que Sancho queda «colgado de sus palabras»). Aquí se manifiesta don Quijote como un artista desplegando impresionantes poderes de invención".

294 R: Trapobana o Taprobana era nombre que se daba a la isla de Ceilán o, en ocasiones, a la de Sumatra; sin embargo aquí se emplea para indicar un lugar muy lejano, casi fabuloso. —«Sus flechas atraviesan, cuando tira, / la Thile, o el Ganges, Taprobane, Atlante» (Boscán, *Obras poéticas,* núm. 135, vv. 77-78, p. 368). Ovidio, *Ex Ponto,* I, V, 80: «Ubi Trapobanem Indica tingit aqua».

295 Pellicer, 1865, p. 73, comenta "Todo este discurso es un dechado de prosa poética, y como tal lo inserta Capmany en su *Tesoro de la elocuencia española.* -En la enumeración de estos dos ejércitos o escuadrones imaginarios, imitó Cervantes la que hace Homero (lib. XX de la *Ilíada*), de los capitanes y naves con que fueron los griegos a la conquista de Troya, y la de los troyanos y sus tropas auxiliares: y si los críticos la celebran tanto, no debe merecerles menos aprecio la de nuestro autor, vista su esquisita erudición, la suavidad de estilo, y la propiedad de los peculiares atributos con que caracteriza tantos pueblos y ríos, en lo que seguramente compite con el poeta griego". R: 'pueblos extranjeros o extraños'. —RM, apoyándose en el testimonio oral de Menéndez Pelayo, ve en este catálogo una burla al libro III de la *Arcadia* de Lope de Vega. Marasso [1947/54:58-61] piensa en la traducción de la *Eneida* por Hernández de Velasco, especialmente del libro VII, corregida por el texto latino y por el sentido, entre poético e irónico, de Cervantes. Lida de Malkiel [1950/84:520-522] señala el parentesco con el Canto II de la *Ilíada,* acaso a través del recuerdo del Prohemio al Omero romançado de Mena.

296 SR: Janto: o "Escamandro", es un río de Troya: el "apartado Janto" (*Galatea*, VI, 332). R: Se refiere a los troyanos; Janto o Escamandro era el río de Troya. —«Ardentisque avertit equos in castra prius quam / pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent» (*Eneida,* I, 472-473).

297 R: 'los montañeses que pisan los campos de Masila', región del norte de África, cercana al Atlas. —Virgilio, *Eneida,* IV, 483-484: «Hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos, / Hesperidum templi custos». No parece casual el colocar juntas Troya, patria de Eneas, y la referencia al canto en que se cuenta el suicidio de Dido. ¶ La frase tiene cierta andadura que recuerda al verso de arte mayor.

298 R: Río que atravesaba el país de las Amazonas (Capadocia). -«Quales Threiciae cum flumina Thermodontis / pulsant, et pictis bellantur Amazones armis» (*Eneida,* XI, 659-660).

299 SR: Pactolo: río de Lidia, *dorado* porque, según la mitología, arrastraba pepitas de oro al haberse bañado en él el rey Midas. R: Río de Lidia, en cuyas arenas se encontraba oro. —«Ubi pinguia culta / exercentque viri, Pactolusque irrigat auro» (*Eneida,* X, 141-142).

300 R: 'tiendas de campaña'. —Se refiere a los habitantes de la Arabia desierta; la noticia de que no tienen ciudades y viven en tiendas procede de Plinio el Viejo, *Historia natural,* VI, XXXII, 143.

manchegos, ricos y coronados de rubias espigas; los de hierro vestidos, reliquias antiguas de la sangre goda; los que en Pisuerga se bañan, famoso por la mansedumbre de su corriente; los que su ganado apacientan en las extendidas dehesas del tortuoso Guadiana, celebrado por su escondido curso; los que tiemblan con el frío del silvoso Pirineo y con los blancos copos del levantado Apenino; finalmente, cuantos toda la Europa en sí contiene y encierra. (…) Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó de alanceallas con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos[301]. Los pastores y ganaderos que con la manada venían dábanle voces que no hiciese aquello; pero, viendo que no aprovechaban, desciñéronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño. (…) —¿Adónde estás, soberbio Alifanfarón? Vente a mí, que un caballero solo soy, que desea, de solo a solo[302], probar tus fuerzas y quitarte la vida, en pena de la que das al valeroso Pentapolín Garamanta. (I, 18)

El imaginario épico atraviesa toda la novela, y suele ser índice del estado enajenado del protagonista. Tras ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, don Quijote parte de Barcelona rumbo a su *lugar*. Su ánimo abatido le lleva a exclamar: "¡Aquí fue Troya!", parangonando así su situación con la de Eneas tras la caída de su ciudad. No atribuye la derrota a su negligencia, sino a la fortuna, como en el caso de los troyanos, que por mediación de algunos dioses habían perdido la guerra contra los griegos.

Al salir de Barcelona, volvió don Quijote a mirar el sitio donde había caído y dijo:

—¡Aquí fue Troya[303]! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se escurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse! (II, 66)

---

301 R: La sustitución de la matanza de hombres por ovejas puede provenir de la leyenda de Áyax que, enloquecido por Atenea cuando intentaba vengarse de Ulises, vio sustituido el ejército de sus enemigos por un rebaño. —Krappe [1929].

302 R: 'en combate singular', aparte de la batalla general. —En la *Ilíada* también Áyax desafía a Héctor a combate singular.

303 R: '¡Aquí se acabó mi gloria!'. Al fondo de la frase se encuentra Virgilio, *Eneida,* III, 10-11: «Litora cum patriae lacrimans portusque relinquo / et campos ubi Troia fuit». —Casalduero [1949/75:375] habla de la nueva presencia de las referencias literarias; ahora bien, si de veras se trata de «cita», a la vista tenemos que es muy «aproximada». Se puede objetar que así suelen serlo las cervantinas, sobre todo en el *Quijote,* pero, cuando se trata de fuentes, es mejor no considerar como tales las que no resulten con toda evidencia necesarias. Aquí, si bien se mira, todo induce a pensar más bien en una pura fórmula, sólo mediata (o ¿remotísimamente?) referible al poema virgiliano. En este sentido, cf. Iribarren [1974:60b-61a], donde se recuerda que «Correas... consigna la frase que comentamos y añade: "Dícese cuando hay escarapela o el lugar donde la hubo"». Yo añado, por mi cuenta, que Covarrubias, Tesoro, s.v. «Troia», escribe: «Solemos decir, para significar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores dellos, y al presente están arruinados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza: Aquí fue Troya». El *Tesoro* es anterior a la Segunda parte. Lo es también el testimonio aducido a continuación por el propio Iribarren: un pasaje de Angélica en el Catay, de Lope de Vega (compuesta entre 1599-1603, segun Morley y Bruerton 1940/68:81): «¡Oh troncos de libelos míos escritos! / Todos os rasgaré con estas manos; / aquí fue Troya. ¿Qué miráis, hermanos?». ¶ La serie anáforica (hic... hic...) recuerda a Petrarca, soneto CXII («Qui tutta umile e qui la vidi altera...»); cf. Rico [1978:333n]. Puede asociarse al género de la poesía de las ruinas, muy de moda en el Renacimiento, como ilustra Rodrigo Caro, Canción a las ruinas de Itálica, vv. 4-5: «Aquí de Cipïón la vencedora / colonia fue», y cf. Lara Garrido [1980; 1983].

Las hipérboles en las bravuconadas de don Quijote despiertan la hilaridad por su fuerte efecto cómico. El caballero compara la posible venganza de los manteadores de don Quijote con la guerra de Troya, acaecida por el rapto de Elena.

> Que, bien apurada la cosa, burla fue y pasatiempo, que, a no entenderlo yo ansí, ya yo hubiera vuelto allá y hubiera hecho en tu venganza más daño que el que hicieron los griegos por la robada Helena[304]. La cual si fuera en este tiempo, o mi Dulcinea fuera en aquel, pudiera estar segura que no tuviera tanta fama de hermosa como tiene. (I, 21)

La última muestra de enajenación del caballero estará provocada precisamente por la contemplación de escenas mitológicas del ciclo troyano. Al observar en un mesón una pintura que plasma la historia de Dido burlada, la lee de inmediato en clave caballeresca y se siente capaz de haber evitado la caída de Troya y la destrucción de Cartago:

> En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped[305] se la llevó a Menalao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas[306], ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped[307], que por el mar sobre una fragata o bergantín se iba huyendo. Notó en las dos historias que Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón, pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos. Viendo lo cual don Quijote, dijo:
>
> —Estas dos señoras fueron desdichadísimas por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores yo, y ni fuera abrasada Troya ni Cartago destruida, pues con solo que yo matara a Paris se escusaran tantas desgracias. (II, 71)

---

304 R: El rapto de Helena desencadenó la guerra de Troya.

305 R: Paris la robó (llevó) a Menelao, su esposo. A consecuencia del rapto se desencadenó la guerra de Troya.

306 R: 'Eneas', que, fugitivo de Troya, se refugió en Cartago, cuya reina era Elisa Dido, a quien abandonó para ir hacia Italia, provocando el suicidio de ella. ¶ El tema de Troya abrasada y el del fugitivo Eneas aparecen unidos en la canción de Altisidora (II, 57). ¶ Lida de Malkiel [1974:36: "Cervantes se complace, pues, en convertir la visión que embelesa al mundo medieval en la pompa de sus Sueños y de sus Triunfos, en un cuadro de aldea, pintado «de malísima mano». Si, como se ha dicho, el mito es el alimento esencial de la poesía y cada renacimiento, cada revolución (en especial la romántica) responde a la necesidad de crear mitos nuevos, el deliberado avillanamiento de la escena más sentida del libro IV de la *Eneida* es la contraprueba de Cervantes como esencial prosista". 1975:388], Sieber en R [*Lecturas*, II, 71:236-238]: "El capítulo empieza con la alegría y tristeza de don Quijote: está triste porque fue derrotado en las afueras de Barcelona por el Caballero de la Blanca Luna (II, 64), un desastre que don Quijote interpreta como su «Troya» (II, 66). (…) Su alojamiento en una sala baja decorada con «sargas» pintadas de las historias del «robo de Elena» y de «Dido y Eneas» (…) permite a don Quijote comentar la fuerza del destino expresada en la historia de Elena, complaciente agente de la destrucción de Troya, y a la historia de Eneas, causante de la muerte de Dido y en última instancia de la destrucción de Cartago de la que Dido era reina. ¶ Riley [1986/90:135] justamente indica que, al contemplar las pinturas, es la última vez que se manifiesta el fundamento literario de la locura de don Quijote: "La base literaria de su locura es evocada por última vez cuando halla toscamente pintadas en las paredes de una venta las leyendas épicas de Elena de Troya y Dido de Cartago, que hacen resurgir en él las esperanzas de una intervención heroica".

307 SR: el fugitivo huésped: Eneas. Se le denominó el fugitivo Eneas en II, 57.

CAPÍTULO VII

"COGIDO LE TENGO"

Don Quijote posee una formación humanística, es un ávido lector. Sancho carece de instrucción, es analfabeto y se guía por el sentido común y la experiencia. Pero a pesar de la disparidad de universos conceptuales, la relación entre caballero y escudero no se circunscribe a las categorías amo-siervo. Surge entre ellos una verdadera amistad, consecuencia de la convivencia y del intenso diálogo que mantienen a lo largo de toda su vida literaria. "Sancho, -afirma Marasso- encarnaría el alma vegetativa como la describe Aristóteles en la *Física;* quiere la seguridad y la firmeza; don Quijote, dominado por la visión de la Idea, participa más bien de la contemplación del espíritu. «Sancho bueno» se diferencia de don Alonso el Bueno; no se excluyen, se complementan[308]".

La función de contrapeso del escudero es esencial en la novela. Don Quijote ha perdido el juicio por la lectura de libros de caballerías. Sancho no; don Quijote se cree caballero andante; Sancho sabe quien es: un campesino convertido en escudero; don Quijote alterna períodos de enajenación con momentos de discreción; Sancho va adquiriendo sabiduría, aunque no se puede negar que participa, de alguna manera, de la locura de su amo, pero no constan fracturas relevantes en su personalidad. Se produce una mutua influencia. En I, 15, por ejemplo, el rapto caballeresco de don Quijote es continuo, y su locura atrae hacia sí el mundo grecolatino. El caballero habla de la fortuna: "si la fortuna no ordena otra cosa", "si el viento de la fortuna, hasta ahora tan contrario, en nuestro favor se vuelve", "siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas, para dar remedio a ellas". Sancho, en cambio, se expresa como cristiano: "si Dios, por su infinita misericordia, no nos socorre".

De don Quijote podría decirse que es un *vir bonus peritus dicendi,* y tal condición produce una profunda admiración en Sancho, que es escudero, amigo, confidente y discípulo del caballero: atiende a las lecciones de su amo y las va asimilando a lo largo de la primera y segunda novela. Al comienzo de la segunda parte, Sancho reconoce abiertamente su condición de discípulo y el influjo positivo que ha ejercido su amo sobre él:

> —Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—, que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos. Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico[309]; y con esto espero de dar frutos

[308] Marasso [1954:194].

[309] R: El parlamento de Sancho parece nacer de una combinación de recetas para predicador, mezcladas acaso con alguna metáfora tradicional en el mundo rural. —CL observa cierta malignidad de Cervantes al poner en boca de Sancho la imagen del estiércol para referirse a temas morales con estilo sublime; sin embargo, el símil está remotamente fundado en la imagen tópica del hombre

de mí que sean de bendición, tales que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío. (II, 12)

Zonzorino, Guisopete y Alejandros

En la primera parte de la novela el escudero cita a tres personajes de la antigüedad: dos griegos y un romano, utilizando vocablos o expresiones populares, como corresponde a su condición: Zonzorino por Censorino; Guisopete por Esopo y Alejandros en alusión a Alejandro Magno, lo que constituye una prueba más del consciente y buscado afán de verosimilitud de Cervantes en el *Quijote*. Nombra Sancho a Catón el Censor, -aunque se refiere a los *Castigos y ejemplos de Catón* tan popularizado-, al tratar de narrar un cuento, citándolo como autoridad para su propósito: evitar el peligro que anda buscando su amo:

> —Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo. «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...» Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino romano[310], que dice «y el mal, para quien le fuere a buscar», que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan. (I, 20)

La referencia a Esopo está en I, 25 –"Que trata de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la

---

como planta invertida (Platón, *Timeo,* 90; Aristóteles, *De partibus animalium,* IV, 9; etc.), que, consecuentemente, hay que regar y estercolar; «También el consejo que se da acaso es comparado al estiércol de ovejas, que queda acaso y hace gran provecho a la heredad» (*Pícara Justina,* I, II, 1, vol. I, p. 162). Cf. por ejemplo con la glosa a Isaías, XXVI, 19, «Quia ros lucis ros tuus»: «Sicut imber facit ut semina obruta et prope modum sepulta vigeant, sic verbum Dei veluti quidam ros est in causa, ut hominum natura resurgat» (Robert, Aurifodina, s.v. «verbum Dei»).

[310] SR: Catón Censorino (234-149 a. de C.), o el Censor, máxima autoridad en dichos sapienciales, dada la ingente difusión y popularidad de los *Dicta Catonis*; tanta, que, desde la Edad Media, se denominó *Catón* a las "cartillas" escolares para aprender a leer y escribir. Cervantes lo cita con frecuencia (*Q2* -XLII [don Quijote se identifica con él ante Sancho]; *La Entretenida*, I, v. 692, 563; *Pedro de Urdemalas*, I, v. 356, 643; *La elección de los alcaldes de Daganzo,* v. 218, 760; etc.), sin que deje de reaparecer esta misma forma: "REPULIDA. *Zonzorino Catón* es Chiquiznaque" (*El rufián viudo,* v. 178, 741). Además, a la prevaricación idiomática de Sancho se une su socarronería, pues tal deformación fónica relaciona -como ocurría con el *almete de Malandrino* (XIX, n. 2)- al sabio con "*Zonzo*. Fue nombre de un mozo bellaco que se fingió tonto y de poco saber para engañar al amo -en un entremés- y llevarle una hija" (*Refranes*, 673b). R: 'Catón el Censor o Censorino' –como lo llama Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna,* 217–, contaminado su nombre con zonzo 'tonto'. Pero Sancho se refiere directamente al pliego suelto, editadísimo en los siglos XVI y XVII, Castigos y ejemplos de Catón, en el que todos los consejos están dirigidos a explicar a su hijo cómo debe comportarse, y que se empleó para enseñar a leer y dar consejos morales básicos a los niños (I, 42, 496, y II, 42, 969). —Los Castigos y ejemplos de Catón, a la vuelta de la portada, llevan el titulillo «Aquí comienzan los castigos y doctrinas que dio el sabio Catón a su hijo». ¶ La frase de Sancho puede referirse, como imitación, a los consejos morales del pliego suelto, ya que conserva el espíritu de esas coplas de cuaderna vía: cf., por ejemplo, las coplas 46, 57 o 61.

penitencia de Beltenebros[311]"-, que abunda en referencias grecolatinas, -como ya hemos visto al tratar de Dulcinea- pese a que todo él se estructura a la imitación de la penitencia de Amadís en la Peña Pobre. Sancho se desespera por no poder hablar y al argumentar que no soporta el silencio, cita a Esopo, al que llama *Guisopete*[312], con su nombre vulgar:

> —Señor don Quijote, vuestra merced me eche su bendición y me dé licencia, que desde aquí me quiero volver a mi casa y a mi mujer y a mis hijos, con los cuales por lo menos hablaré y departiré todo lo que quisiere; porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida. Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempo de Guisopete, fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana y con esto pasara mi mala ventura; que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo. (I, 25)

Sancho parece creer que las fábulas esópicas reflejaban una edad histórica en que hablaban los animales, candidez ante lo literario que le emparenta con su amo, pero en un nivel netamente vulgar, máxime cuando don Quijote en el propio capítulo habla por extenso de la imitación siguiendo la estela del *ut pictura poesis* horaciano y mencionando a Ulises, Virgilio, Eneas, Platón, Aristóteles, Elena, Lucrecia y Perseo. Más tarde, en I, 52 el escudero afirma que don Quijote, al que suponía muerto, supera a "todos los Alejandros", para enfatizar su liberalidad, y logrando que la primera parte del *Quijote* se abra (el hidalgo piensa en él y en su caballo al deliberar sobre el nombre de Rocinante) y se cierre con una referencia a Alejandro Magno, que igualmente aparece en el prólogo de la primera parte, donde el *amigo* de Cervantes habla de *mil Alejandros*. Algo ha permanecido en la mente de Sancho de las frecuentes evocaciones de su amo a héroes antiguos y medievales; históricos y poéticos, y engloba a toda la multitud de héroes en el general macedonio:

> —¡Oh flor de la caballería, que con solo un garrotazo acabaste la carrera de tus tan bien gastados años! ¡Oh honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha, y aun de todo el mundo, el cual, faltando tú en él, quedará lleno de malhechores sin temor de ser castigados de sus malas fechorías! ¡Oh liberal sobre todos los Alejandros, pues por

---

311 R: Don Quijote se refiere al episodio del Amadís de Gaula, II, 48, ed. Place, II, p. 396: «Yo os quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis por nombre Beltenebrós». ¶ Riley [1986/90:82-83] recuerda que la imitación de los modelos era uno de los preceptos seguidos en el arte, expuesto por Horacio y Quintiliano y muy recordado en el Renacimiento.

312 Clemencín [1865:103]: "*Guisopete,* Sancho como rústico y prevaricador del buen lenguaje, llamó así al fabulista Esopo como también a *Madasima,* Majimasa, y a *Mambrino* Martino y Malandrino". SR: Guisopete: "Isopet" o "Isopete", como se denominaba comúnmente al fabulista *Esopo* (el *Isopete historiado* se publica en 1489), como puede verse ya en Juan Ruiz: "esta fabla conpuesta, de Isopete sacada" (*Libro de Buen Amor*, XCVId, Blecua, 34). *Isopo* se le nombra en *El casamiento engañoso* (890) y en *El coloquio de los perros* (910). R: Se refiere a Esopo a través de la colección de fábulas del griego y otros autores, precedida de una vida del primero, conocida como *Isopete;* la pronunciación Guisopete era normal en el habla rural. —Guisopete: DCECH, s.v. «hisopo». Cf. Chevalier [1989]: "A propósito de I, 20, escribe Rodríguez Marín: «Ni aun llamando *Catón Zonzorino* a Catón Censorino, o el Censor, ha parecido a alguien de buen pasar que Sancho sepa ni jota de las sentencias que a aquél se atribuyen». Y Clemencín a propósito de II, 58: «Todo este discurso de Sancho tiene harto más aliño y cultura del que corresponde a su carácter»" (72n).

> solos ocho meses de servicio me tenías dada la mejor ínsula que el mar ciñe y rodea! ¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes[313], acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede! (I, 52)

A pesar de la solemnidad del momento y del afecto sincero de Sancho hacia don Quijote, no falta su ribete interesado al destacar la liberalidad de su amo tras haberle ofrecido la prebenda por su oficio escuderil. Por lo demás, en el "humilde con los soberbios y arrogante con los humildes" que acabamos de oir en boca de Sancho, se ha notado un eco del virgiliano *parcere subiectis et debellare superbos,* del que ya hemos hablado, pero con los términos alterados, produciendo así la comicidad.

No puede pasarse por alto el nivel retórico de la serie de exclamaciones de Sancho, que llegan a la cima de su discreción al final de la primera parte de la novela. Llama a don Quijote "flor de la caballería"; "honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha, y aun de todo el mundo"; "liberal sobre todos los Alejandros"; "humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede". Abre y cierra sus calificativos una referencia a la condición caballeresca de don Quijote, el mayor elogio para él: *flor de la caballería / caballero andante,* en una suerte de composición anular. Destaca la honra, el honor y la gloria, máximos fines de un hidalgo con ínfulas de ascenso social. Por lo demás, la mención a Alejandro enlaza a don Quijote con los héroes de la antigüedad, especial timbre de gloria para un hombre imbuido en el humanismo; al hacerlo en plural, lo compara con todos ellos: Ulises, Eneas, Julio César… La exclamación final crea el clímax del elogio, con ocho denominaciones seguidas.

Sancho había escuchado la expresión "flor de la caballería" a su propio amo en I, 21, uno de los capítulos clave de la primera parte, en el que don Quijote le había explicado extensamente el programa de la caballería andante: adquirir fama para lograr ser bien recibido en una corte, en la que, al verle llegar, el rey exclamara:

> ¡Ea, sus! Salgan mis caballeros, cuantos en mi corte están, a recebir a la flor de la caballería, que allí viene.

En I, 46, Sancho vuelve a escuchar la expresión a maese Nicolás:

> Y tú, ¡oh el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices!, no te desmaye ni descontente ver llevar ansí delante de tus ojos mesmos a la flor de la caballería andante.

---

[313] SR: humilde... humildes: semejante trabucamiento de términos e inversión de ideas está, sin duda, al servicio del *risueño* llanto. R: Sancho trastrueca los adjetivos en la tradicional enumeración de las virtudes de un héroe: «Parcere subiectis et debellare superbos» (Virgilio, *Eneida,* VI, 853). — La frase, repetida también en II, 1, y 52, puede entenderse también como 'Eras humilde entre los poderosos; únicamente para defender a los humildes te mostrabas arrogante'. CL ve en cada uno de los elementos de esta enumeración una correlación con las aventuras contadas en la Primera parte. ¶ En cuanto a la cita virgiliana, cf.: «Volverán a su forma verdadera / cuando vieren con presta diligencia / derribar los soberbios levantados / y alzar a los humildes abatidos / por mano poderosa para hacello» (*El casamiento engañoso,* f. 266v).

Los adjetivos «liberal» y «sufridor» también habían salido de la boca de don Quijote –aplicándoselos a sí mismo- en su conversación con el canónigo y el cura sobre los libros de caballerías, poco antes de este capítulo:

> De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra. (I, 50)

¿Qué anida, pues, en la mente de Sancho del mundo grecolatino? Las sentencias, vertidas al venero popular a través de los refranes –tan valorados por los humanistas-; las fábulas cultivadas por Esopo y Fedro, tan gratas a una mente sencilla; y los grandes modelos épicos de la antigüedad, como Alejandro, cuya vida se fabula ampliamente en la Edad Media[314].

A vueltas con el 'in medio virtus'

El crecimiento en discreción de Sancho en la segunda parte del *Quijote* es paralelo a su adquisición de conceptos de raíz grecolatina. Ya en II, 4 el escudero reflexiona sobre su función y la de su amo y emplea el concepto aristotélico del *in medio virtus*[315], si bien es verdad que ignora que procede del Estagirita -ni falta que le hace-, pero lo ha asimilado y lo aplica a su decisión de no ir más allá de lo que su condición de escudero demanda:

> —Deso es lo que yo reniego, señor Sansón —dijo a este punto Sancho—, que así acomete mi señor a cien hombres armados como un muchacho goloso a media docena de badeas. ¡Cuerpo del mundo, señor bachiller! Sí, que tiempos hay de acometer y tiempos de retirar; sí, no ha de ser todo «¡Santiago, y cierra, España!». Y más, que yo he oído decir, y creo que a mi señor mismo, si mal no me acuerdo, que entre los estremos de cobarde y de temerario está el medio de la valentía[316]: y si esto es así, no quiero que huya sin tener para qué, ni que acometa cuando la demasía pide otra cosa. (…) —Vos, hermano Sancho —dijo Carrasco—, habéis hablado como un catedrático; pero, con

[314] A pesar de la caracterización de Sancho como hombre inculto, algunos autores han percibido conocimientos en él que exceden de lo razonable, además de la disposición retórica del discurso ante don Quijote presuntamente muerto que acabamos de analizar, y así lo explica Chevalier [1989:72]: "Esta inverosimilitud la aceptó el novelista. Quiso que Sancho participara en cierta medida de la cultura que da o confirma el libro, quiso que al campesino iletrado le tocara algo de la gracia que dispensa la cultura libresca. Habrá meditado Cervantes las frases de Platón y Aristóteles según las cuales los buenos retratistas, respetando la forma propia del original, lo hacen más hermoso. El aldeano que finge es aldeano «mejor» que el aldeano histórico; es, hasta cierto punto, no el aldeano tal como es, sino el aldeano tal como debía ser -¿cómo algún día ha de ser?-. En este terreno antepuso el novelista la idealización a la verosimilitud".

[315] El *in medio virtus* toca la estructura profunda de la obra cervantina: "El providencialismo cervantino incluye, además, una actitud racionalista que halla la virtud en un término medio entre el exceso y la deficiencia, fijado asimismo por la naturaleza. (...) La misma fe en la prudente moderación se demuestra en la yuxtaposición de don Quijote con Sancho: la temeridad y abstinencia delirantes por un lado, y la glotonería, cobardía y pereza por otro, se ironizan mutuamente y apuntan al valor de la *aurea mediocritas*.". Close: [1999]: CXXXIII.

[316] R: Recuerdo de la trivializada formulación aristotélica *in medio virtus* (*Ética a Nicómaco*, II, 1104a22-25).

todo eso, confiad en Dios y en el señor don Quijote, que os ha de dar un reino, no que una ínsula. (II, 4)

El socarrón Sansón Carrasco se burla de Sancho pero al mismo tiempo reconoce su discreción. Pero, ¿verdaderamente le ha oído Sancho a su amo hablar en esos términos? Él no lo da por seguro. Fue el canónigo, antes de este capítulo, en la primera parte de la novela, quien expresó ideas semejantes:

> Esta sí será letura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía, y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen. (I, 49)

Sancho va pensando por cuenta propia, desarrollando conceptos más elevados que el del provecho inmediato. Y si en II, 4 se ha aplicado a sí mismo el *in medio virtus,* más adelante lo emplea para disuadir a su amo de que acometa a los actores de la danza de la muerte (II, 11):

> —Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente bonete no hay arma defensiva en el mundo, sino es embutirse y encerrarse en una campana de bronce; y también se ha de considerar que es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles; y si esta consideración no le mueve a estarse quedo, muévale saber de cierto que entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante. (II, 11)

Tras el fallido intento de luchar con el león, es el propio don Quijote quien desarrolla de nuevo los conceptos de cobardía, valentía y temeridad. ¿Ha recibido de Sancho este bagaje conceptual o al menos se lo ha traído el escudero a su memoria? No sería el único caso en la segunda parte de la novela:

> y, así, el acometer los leones que ahora acometí derechamente me tocaba, puesto que conocí ser temeridad esorbitante, porque bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos estremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad: pero menos mal será que el que es valiente toque y suba al punto de temerario que no que baje y toque en el punto de cobarde[317], que así como es más fácil venir el pródigo a ser liberal que el avaro, así es más fácil dar el temerario en verdadero valiente que no el cobarde subir a la verdadera valentía; y en esto de acometer aventuras, créame vuesa merced, señor don Diego, que antes se ha de perder por carta de más que de menos, porque mejor suena en las orejas de los que lo oyen «el tal caballero es temerario y atrevido» que no «el tal caballero es tímido y cobarde». (II, 17)

Aunque hay que tener en cuenta que en ese mismo capítulo el Caballero del Verde Gabán había utilizado el mismo argumento:

> —Señor caballero, los caballeros andantes han de acometer las aventuras que prometen esperanza de salir bien dellas, y no aquellas que de todo en todo la quitan; porque la valentía que se entra en la juridición de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza. Cuanto más que estos leones no vienen contra vuesa merced, ni lo sueñan: van presentados a Su Majestad, y no será bien detenerlos ni impedirles su viaje. (II, 17)

---

[317] R: Amplía aquí lo anunciado arriba sobre el tópico aristotélico *in medio virtus*, aunque se decante sutilmente hacia uno de los extremos.

Más adelante don Quijote utilizará de nuevo la idea aristotélica para justificar la retirada; se ha cerrado el círculo:

> —No huye el que se retira —respondió don Quijote—, porque has de saber, Sancho, que la valentía que no se funda sobre la basa de la prudencia se llama temeridad, y las hazañas del temerario más se atribuyen a la buena fortuna que a su ánimo[318]. Y, así, yo confieso que me he retirado, pero no huido, y en esto he imitado a muchos valientes que se han guardado para tiempos mejores, y desto están las historias llenas, las cuales, por no serte a ti de provecho ni a mí de gusto, no te las refiero ahora. (II, 28)

"¿Dónde están agora?"

> —Todo lo que vuestra merced hasta aquí me ha dicho —dijo Sancho— lo he entendido muy bien, pero, con todo eso, querría que vuestra merced me sorbiese una duda que agora en este punto me ha venido a la memoria.
>
> —*Asolviese* quieres decir, Sancho —dijo don Quijote—. Di en buen hora, que yo responderé lo que supiere.
>
> —Dígame, señor —prosiguió Sancho—: esos Julios o Agostos[319], y todos esos caballeros hazañosos que ha dicho, que ya son muertos, ¿dónde están agora? (II, 8)

Don Quijote suele corregir a Sancho sus errores léxicos, que afectan también a los nombres propios. Si el escudero dijo en la primera parte *Guisopete, Zonzorino* y *Alejandros,* aquí va a emplear Julios o Agostos, para referirse a Julio César y Octavio Augusto. Al expresar su nombre en plural quiere referirse al conjunto de los personajes heroicos: el nombre de los meses, que proviene precisamente de esos ilustres romanos, le resulta más familiar. Pero lo medular de este diálogo es el razonamiento de Sancho, que hace la pregunta clave: ¿dónde están ahora esos héroes clásicos que tanto admira el caballero? A la interrogativa, eco del tópico clásico del *ubi sunt,* don Quijote responde taxativamente:

> —Los gentiles —respondió don Quijote— sin duda están en el infierno; los cristianos, si fueron buenos cristianos, o están en el purgatorio, o en el cielo. (II, 8)

Sancho, por el momento, no profundiza en la declaración de su amo y se interesa por los sepulcros:

> —Está bien —dijo Sancho—, pero sepamos ahora: esas sepulturas donde están los cuerpos desos señorazos ¿tienen delante de sí lámparas de plata, o están adornadas las

---

[318] R: Avalle-Arce [1976:49-50], comenta así el texto: "Ilustrativo contraste con la aventura de los leones, donde don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, increpa a don Quijote: «La valentía que se entra en la juridición de la temeridad más tiene de locura que de fortaleza.» Pero don Quijote, que se enfrenta esta vez con enemigos de carne y hueso, así sean éstos dos feroces leones, le contesta airado: «Váyase vuesa merced, señor hidalgo, ...a entender con su perdigón manso y con su hurón atrevido, y deje a cada uno hacer su oficio» (II, XVII). El arma de fuego es el arma demócrata por excelencia, y ante ella no vale más ni rey ni roque. Coarta la valentía individual. Pero la lucha con el león, el rey de las fieras, es el timbre supremo de gloria a que puede aspirar el caballero andante, que en la historia misma se destaca por su individualismo a ultranza".

[319] R: Aunque en II, 2, don Quijote había mencionado a Julio César, ahora dice simplemente César; puede entenderse que Sancho conoce el nombre de los dos más importantes, Julio y Augusto, y juega con ellos y los de los homónimos meses del año, quizá apoyándose en el concepto de la huida irreparable del tiempo que ha expuesto don Quijote.

paredes de sus capillas de muletas, de mortajas, de cabelleras, de piernas y de ojos de cera? Y si desto no, ¿de qué están adornadas?

A lo que respondió don Quijote:

—Los sepulcros de los gentiles fueron por la mayor parte suntuosos templos: las cenizas del cuerpo de Julio César se pusieron sobre una pirámide de piedra de desmesurada grandeza[320], a quien hoy llaman en Roma «la aguja de San Pedro»; al emperador Adriano le sirvió de sepultura un castillo tan grande como una buena aldea, a quien llamaron *moles Hadriani*, que agora es el castillo de Santángel en Roma[321]; la reina Artemisa sepultó a su marido Mausoleo en un sepulcro que se tuvo por una de las siete maravillas del mundo. Pero ninguna destas sepulturas ni otras muchas que tuvieron los gentiles se adornaron con mortajas, ni con otras ofrendas y señales que mostrasen ser santos los que en ellas estaban sepultados. (II, 8)

No es tanta la locura de don Quijote que le lleve a inventarse los sepulcros de los héroes mitológicos, y se mueve en el terreno más seguro de la historia griega y romana. Pero Sancho no se deja aquí deslumbrar por la elocuencia de don Quijote y aduce que los héroes cristianos –los santos- gozan de más fama, aún terrena, que los gentiles y andantes:

—Cogido le tengo —dijo Sancho—. Luego la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos, y delante de sus sepulturas arden lámparas, y están llenas sus capillas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias, mejor fama será, para este y para el otro siglo, que la que dejaron y dejaren cuantos emperadores gentiles[322] y caballeros andantes ha habido en el mundo. (II, 8)

El escudero ha sido capaz de llegar hasta el final de su razonamiento. Si la fama es el principal motor de la actuación de su amo, la caballería andante no es el camino más adecuado. Sancho ya es capaz de pensar por cuenta propia.

Sentencias catonianas

Catón vuelve a reaparecer en la segunda parte del *Quijote,* al establecerse una serie de paralelismos entre la sabiduría de Sancho y la del senador romano. En el caso de Catón, las sentencias a él atribuidas adquirieron gran popularidad; en el de Sancho, su saber se desgrana a través de infinitos refranes. Y si bien el escudero los emplea de manera desmedida, no deja de mostrar sentido común a través de ellos. En el personaje de Sancho toma cuerpo el aprecio que los humanistas mostraban hacia la sapiencia

[320] Castiglione [1984:259]: "Y si agora no se hallan en el mundo aquellas grandes reinas que sojuzgaban regiones estrañas y hacían sacrificios señalados, pirámides y ciudades, como aquella gran Tomiris, reina de Scitia; Artemisa, Cenobia, Semíramis y Cleopatra, tampoco se hallan hombres tan famosos como fue César, Alexandre, Scipión, Lucullo y aquellos otros emperadores romanos". SR: aguja de San Pedro: es el obelisco -que no pirámide- egipcio, actualmente en la plaza de San Pedro, consagrado a César y a Tiberio, pero sin que jamás se pusiesen sobre él las cenizas de ninguno. Mexía asegura que "oy en día está en Roma uno, llamado el Aguja, que fue traydo desde Egypto" (Silva, III-XXXIII, Castro, II, 255).

[321] R: El hoy castillo de Santángel, en tiempo de Cervantes prisión vaticana, fue construido como mausoleo de Adriano y sirvió de refugio a Clemente VII cuando el Saco de Roma.

[322] SR: ...emperadores gentiles: con su ignoracia y todo, Sancho pone el dedo en la llaga de una contradicción que se percibe ya en Manrique, pues se sostiene la primacía de la vida cristiana sobre la fama, en tanto que se recurre a ejemplos "paganos" como prototipos de fama y virtud: Octavïano, Julio César, Escipión, Anibal,... (Coplas, vv. 313 y ss.; Alda Tesán, 305).

popular expresada a través de las sentencias, como puso de manifiesto la *Philosophía vulgar* del sevillano Juan de Mal Lara.

Tras el lenguaje popular del escudero, se esconde bastante discreción, en cuya sustancia podemos encontrar dos fuentes: la propia sabiduría del hombre sencillo, que se sirve de los refranes para dar razón de lo que le sucede, y la instrucción que recibe de labios de su señor. Ambas vías están exploradas en la comparación de Sancho con Catón, en la que, naturalmente, domina el sesgo burlesco. El caso es que la duquesa denomina "sentencias catonianas" a la ristra de refranes con la que Sancho compone su discurso, pero diluye la comparación, al citar a Verino como autor alternativo:

> —Todo cuanto aquí ha dicho el buen Sancho —dijo la duquesa— son sentencias catonianas[323], o, por lo menos, sacadas de las mesmas entrañas del mismo Micael Verino, «florentibus occidit annis[324]». (II, 33)

Es su gobierno de la ínsula Barataria lo que constituye para Sancho la piedra de toque de la discreción, pues la rige prudentemente, materializándose así el ideal humanista de la educación. A pesar del carácter burlesco del episodio, sorprende la sensatez del régimen del escudero, que arranca del mayordomo una desmesurada comparación con Licurgo:

> —Así es —respondió el mayordomo—, y tengo para mí que el mismo Licurgo, que dio leyes a los lacedemonios, no pudiera dar mejor sentencia que la que el gran Panza ha dado. (II, 51)

Avanza la novela y algunos discursos de Sancho provocan también la admiración de don Quijote, como éste sobre el sueño en que se han visto ecos estoicos. El hidalgo se sorprende de la elegancia del discurso de su escudero y lo atribuye a su propia influencia:

> —No entiendo eso —replicó Sancho—: solo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza, ni trabajo ni gloria[325]; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita la hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templa el ardor y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte[326], pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.

---

[323] SR: catonianas: de `Catón Zonzorino' entendería Sancho (vid. I-XX, n. 24).

[324] R: 'murió en la flor de su edad'. Michele Verino fue autor de un *Distichorum liber* destinado a la educación de los niños, cuya primera edición fue la de Florencia, en 1478, y se imprimió muchas veces en España, algunas con comentarios, desde 1489. Las palabras en latín corresponden al epitafio que le dedicó Angelo Poliziano y que figuraba en cabeza de los textos escolares. Con sentencias catonianas puede referirse tanto a los *Disticha Catonis* como a los consejos que corrían en el pliego suelto atribuidos a Catón. —Los versos de Poliziano son: «Verinus Michael florentibus occidit annis, / Moribus ambiguum maior an ingenio. / Disticha composuit docto miranda parenti / que claudunt gyro grandia sensa brevi», etc.

[325]R: Los elementos enunciados se corresponden, aproximadamente, con las cuatro pasiones (temor, esperanza, alegría y dolor) de que ha de purgarse el hombre para, al decir de los estoicos, alcanzar la virtud. -«Tu quoque si vis / lumine claro / cernere verum / tramite recto / carpere callem: / gaudia pelle, / pelle timorem, / spemque fugato / nec dolor adsit» (Boecio, *De consolatione Philosophiae,* I, metro 7).

[326] R: La idea, tópica, se refleja, con forma muy cercana, en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio. —Cull [1992:14]. «Dulcis et alta quies, placidaeque simillima morti» (*Eneida,* VI, 522).

—Nunca te he oído hablar, Sancho —dijo don Quijote-, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: «No con quien naces, sino con quien paces».

—¡Ah, pesia tal —replicó Sancho—, señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes, que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe de haber entre los míos y los suyos esta diferencia, que los de vuestra merced vendrán a tiempo y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes. (II, 68)

'Pallida mors'

En el prólogo de la primera parte, tras una cita de Esopo cuya atribución a Horacio deja en la duda, Cervantes incluye otra que sí corresponde al venusino, procedente de la cuarta canción del primer libro de las Odas:

Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas

regumque turres[327].

La traducción de estos versos, más o menos literal, la encontraremos en algunos pasajes de la segunda parte del *Quijote,* en labios, en primer lugar, de Sancho:

—A buena fe, señor —respondió Sancho—, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual tan bien come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres[328]. Tiene esta señora más de poder que de melindre; no es nada asquerosa: de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hinche sus alforjas. No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde yerba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría. (II, 20)

Sancho atribuye el tópico horaciano a la predicación eclesiástica, ya que no podría afirmar "he leído en Horacio", como quizás sí su amo. A la traducción correcta del verso añade los adjetivos "altas" y "humildes", lo que agudiza el contraste: énfasis, en efecto, muy propio del lenguaje popular. Estos adjetivos, además, refuerzan la hipótesis del contexto de predicación en que Sancho afirma haber escuchado la comparación. El escudero emplea un lenguaje muy expresivo y castizo, a modo de concatenación de refranes. Sancho no engaña, y cita la fuente de la única expresión culta de su parlamento. El mismo tópico había aparecido previamente también en labios de Sancho, aunque con menos claridad en cuanto a su filiación horaciana:

—Es el caso —replicó Sancho— que, como vuestra merced mejor sabe, todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se va el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida de las que Dios quisiere darle; porque la muerte es sorda, y, cuando llega a llamar a

[327] *Turris* en Horacio [1975], (Wickham-Garrod).

[328] R: Nueva alusión al Pallida mors horaciano, muy grato a Cervantes. (I, Pról., 14, n. 57). -Lázaro Carreter [1985:125] ubica el dicterio de Sancho contra la muerte entre otras piezas oratorias que se producen en el libro.

> las puertas de nuestra vida, siempre va de priesa, y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni ceptros, ni mitras, según es pública voz y fama, y según nos lo dicen por esos púlpitos[329]. (II, 7)

Las palabras de Sancho muestran claramente las dos principales vías de conocimiento de las que disponía antes de embarcarse en las aventuras de su vecino: los refranes populares y la predicación eclesiástica. La siguiente ocasión en que aparece este tópico horaciano lo encontramos en labios de don Quijote, donde hay una traslación de la muerte al amor. Caballero y escudero han abandonado el palacio de los duques, donde don Quijote ha sufrido el acoso de Altisidora. Ahora se siente libre y hace una loa de la libertad con reminiscencias del *Beatus ille*. Sancho plantea el tema del amor y trae a colación a Cupido en su peculiar lenguaje: "rapaz ceguezuelo", momento en que don Quijote alude al amor, comparándolo explícitamente con la muerte:

> —Advierte, Sancho —dijo don Quijote—, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores[330], y cuando toma entera posesión de una alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza; y, así, sin ella declaró Altisidora sus deseos, que engendraron en mi pecho antes confusión que lástima. (II, 58)

Unos capítulos más adelante nos encontramos con don Quijote y Sancho haciendo planes sobre su posible y futura vida arcádica, emulando ahora las novelas pastoriles. Este episodio ejemplifica de modo muy claro cómo para don Quijote la ficción literaria ejerce una fascinación que lo impulsa a la imitación, y que la enajenación que le han producido las novelas de caballerías se extiende hacia otros géneros literarios. En este contexto, Sancho vuelve a aducir el tópico horaciano de la *pallida mors*, aplicado, esta vez también, al amor y no a la muerte:

> y tan bien suelen andar los amores y los no buenos deseos por los campos como por las ciudades y por las pastorales chozas como por los reales palacios[331], y quitada la

---

[329] SR: ...púlpitos: sin duda, estamos ante una de tantas ironías cervantinas, pues Sancho no pasa de enunciar el tópico de siempre relativo al poder igualador de la muerte (bastará con recordar la Danza de la muerte). Para el llamar a las puertas no está por demás evocar a Manrique: "en la su villa d'Ocaña / vino la Muerte a llamar / a su puerta" (Coplas por la muerte de su padre, XXXIII, vv. 394-96, ed. J.M. Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1977, 160). R: ceptros: 'cetros', grafía culta. Los refranes de Sancho son recreaciones populares de los tópicos Pallida mors aequo... y de la Danza de la Muerte (véase I, Pról., 14, y n. 57); se tornan cómicos al creer en lo ineluctable de la muerte porque es pública voz y fama y porque nos lo dicen por esos púlpitos.

[330] R: Traducción del «Pallida mors aequo pulsat pede...», de Horacio, que ya se ha utilizado en otras ocasiones (I, Pról., 14, n. 57). —A. Castro [1925/87:149] propone la influencia de León Hebreo. ¶ Ravisius Textor (Officina, Venecia, 1562, s.v. «somnus») trae unos versos que, bajo el epígrafe «De somno aequante pauperem cum divite» y supuestamente atribuidos a Tomás Moro, recuerdan las palabras de don Quijote: «Somne quies vita, spes et solamen egenis, / divitibus noctu quos facis esse pares. / Tristia demulcens letheo pectora rore, / excutis et sensum totius inde mali. / Laeta benignus opes inopi per somnia mittis, / quid falsas rides dives opes inopis? / Divitibus vere curas, tormenta, dolores, / pauperibus false gaudia vera ferunt».

[331] R: Vuelven a aparecer, una vez más, pero ahora en boca de Sancho, los versos horacianos de las *Odas,* I, IV; véase I, Pról., 14, n. 57. —La fórmula más frecuente de la oposición es dorados frente a pajizos techos. Aplicado a la muerte, había sido usada ya por Sancho en el II, 20, («A nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres»), donde es fácilmente reconocible una «cita» –del todo «inconsciente» y apropiada tan sólo por la explícita mediación del licenciado Pero Pérez– de un sobadísimo pasaje de Horacio: «Pallida mors aequo pulsat pede...» (*Odas,* I, I, 4), ya, por cierto, presente, en clave irónica,

causa, se quita el pecado[332], y ojos que no veen, corazón que no quiebra, y más vale salto de mata que ruego de hombres buenos. (II, 67)

La *variatio* del tópico se desarrolla con inteligencia, y es paradigmática del tratamiento cervantino de la tradición clásica. En primer lugar nos ofrece el texto desnudo, en clave irónica. El autor critica la introducción de citas si no es otro el fin que la pedantería: son válidas si se insertan en la obra de modo verosímil, adecuado. Ya en la novela, el tópico comienza a aparecer en la boca de Sancho, una persona de quien no cabe esperar un cultismo, pero el escollo se salva porque el escudero refiere que se lo ha escuchado al cura. Es verosímil que Sancho escuche predicaciones, no que lea libros. Como se la ha escuchado al cura, la cita horaciana aparece en clave cristiana, que se subraya en la contraposición de los adjetivos altas-humildes, y que tiñe de moralidad la mera condición social. Estos adjetivos nos aportan las claves evangélicas de la oposición entre soberbia y humildad. El siguiente remedo horaciano está en labios de don Quijote. Su condición de persona culta –gran lector- se revela mediante varios signos:

- la sustitución de la muerte por el amor. Don Quijote es capaz de establecer analogías.

- el cambio del literal *pisar* por el más culto *acometer*.

- el reemplazo del literal *torres* por el más erudito *alcázares*.

- la permuta del horaciano *pauperum,* traducido por Sancho literalmente por *pobres* (en realidad el traductor es el cura en su predicación), por *pastores*. ¿Por qué ese cambio? Se ecuentran en el campo, donde entran en contacto con pastores que desean fingir una nueva Arcadia, que aparece nombrada dos veces, y don Quijote se declara defensor de las ninfas "habitadoras destos prados y bosques". El motivo pastoril también es de raigambre grecolatina, por lo que se puede ensartar sin violencia en el pensamiento horaciano. Finalmente hallamos la última e interesante referencia al tópico horaciano en labios de Sancho, pudiendo extraer las siguientes conclusiones:

- Sancho es rudo, pero no tonto. Tiene capacidad de aprender. Su primera cita la ha aprendido del cura: el escudero posee retentiva.

- Su segunda evocación del texto horaciano es distinta. Sancho muestra recursos lingüísticos: no es un mero repetidor de frases oídas. Sustituye *humildes chozas* por *pastorales chozas*. Ha escuchado a su amo, que ha reemplazado *pobres* por *pastores*, y lo ha asimilado. El elemento pastoril queda también subrayado por la contraposición que establece entre campos y ciudades.

- Muda *altas torres de los reyes* por *reales palacios*. Es una expresión equivalente, pero más llana que la que usó don Quijote. *Palacios* es palabra más común que *alcázares*[333].

---

en el prólogo de la Primera parte. Es curioso notar que don Quijote había dicho más o menos lo mismo en II, 58, 1099: «Advierte, Sancho... que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores». Que ahora lo vuelva a decir el escudero es una prueba más de la «circulación de temas» entre el ignorante y el –a su manera– culto.

[332] SR: quitada... pecado: según el dicho latino Sublata causa tollitur effectus, equivalente al castellano "Quien quita la ocasión, quita el peligro" (VG).

[333] Palacio es utilizada más del doble de veces que alcázar en las obras completas de Cervantes: palacio/palacios (68); alcázar/alcázares (29).

- Y la prueba más clara de que no sólo ha escuchado la frase de su amo sino que la ha asimilado: aplica el tópico al amor.

El magisterio de don Quijote se hace explícito, pues comenzó su explicación con el imperativo "advierte". Se comprueba que Sancho advirtió y aprendió.

Posición	I, prólogo	II, 20	II, 58	II, 67
Voz	Amigo de Cervantes	Sancho	Don Quijote	Sancho
Sintaxis	Literal	Altas y humildes	Alcázares y pastores	Palacios pastorales
Lengua	Latín	Castellano	Castellano	Castellano
Tema	La muerte no respeta la condición de quien la visita	La muerte no respeta la condición de quien la visita	El amor no respeta la condición de quien lo padece	El amor no respeta la condición de quien lo padece
Fin	Ironía contra los pedantes	Justificación de una actitud epicúrea	Amor de Altisidora	Posible acoso a Sanchica
Tono	Irónico	Serio	Serio	Serio

En la tardanza va el peligro

Otra prueba de la asimilación de Sancho de las referencias clásicas de su amo lo encontramos en II, 41. Don Quijote, en la primera parte, había pronunciado dos veces la sentencia "en la tardanza está el peligro[334]". Ahora Sancho la emplea para su conveniencia, al tratar de no involucrarse en la aventura de Clavileño:

> Y otra cosa más: que habiendo tres mil y tantas leguas de aquí a Candaya, si el caballo se cansa o el gigante se enoja, tardaremos en dar la vuelta media docena de años, y ya ni habrá ínsula, ni ínsulos en el mundo que me conozcan; y pues se dice comúnmente que en la tardanza va el peligro y que cuando te dieren la vaquilla acudas con la soguilla, perdónenme las barbas destas señoras, que bien se está San Pedro en Roma, quiero decir, que bien me estoy en esta casa donde tanta merced se me hace y de cuyo dueño tan gran bien espero como es verme gobernador. (II, 41)

Sancho señala con sencillez, una vez más, la fuente de su conocimiento: "se dice comúnmente".

[334] Ver p. 77.

La mejor salsa del mundo

No cabe esperar en la mujer de Sancho connivencia con la antigüedad clásica. Pero en II, 5 utiliza una frase sentenciosa atribuible a Cicerón o Sócrates. La máxima tiene forma de refrán popular y de contenido chispeante:

> La mejor salsa del mundo es la hambre[335]; y como esta no falta a los pobres, siempre comen con gusto. (II, 5)

La idea ya había sido expresada por el narrador en la primera parte de la novela.

> Y, antecogiendo su asno, rogó a su señor que le siguiese; el cual, pareciéndole que Sancho tenía razón, sin volverle a replicar le siguió. Y a poco trecho que caminaban por entre dos montañuelas se hallaron en un espacioso y escondido valle, donde se apearon y Sancho alivió el jumento; y tendidos sobre la verde yerba, con la salsa de su hambre[336], almorzaron, comieron, merendaron y cenaron a un mesmo punto, satisfaciendo sus estómagos con más de una fiambrera que los señores clérigos del difunto —que pocas veces se dejan mal pasar— en la acémila de su repuesto traían. (I, 19)

Ciencia y experiencia

En la recta final de la novela observamos a un Sancho capaz ya no sólo de repetir sentencias escuchadas, sino de expresarlas como consecuencia de un análisis de la situación. Esto no significa que haya adquirido el don de la oportunidad. De hecho, en II, 60, una sesuda reflexión sobre la justicia está a punto de costarle la vida, a manos de Roque Guinart y sus bandoleros:

> —Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesaria que se use aun entre los mesmos ladrones[337]. (II, 60)

Esta idea sobre la justicia, que desarrolla Cicerón en *De officiis*, debe apoyarse en lo que Sancho ha oído a menudo de don Quijote, quien en dos ocasiones habla específicamente de la justicia distributiva (I, 37 y II, 18)[338]. Seis capítulos después

---

335 R: salsa... la hambre: "Dicho atribuido a Sócrates por Cicerón: optimum cibi condimentum fames" (VG). Además, en la época, se la denominaba "la salsa de San Bernardo". Recuérdese que, ya al final de I-XIX , nuestros protagonistas comieron con la salsa de su hambre.

336 R: La frase hecha es «El hambre es la mejor salsa»; véase II, 5, 665, n. 18. —Rico 1987a:90, n. 87], que recuerda, además de a Erasmo, a Cicerón, De finibus, II, XXVIII, 90: «Socratem audio dicentem cibi condimentum esse famem». Al hambre se le llama también «La salsa de San Bernardo».

337 R: Toda la escena, y en particular las palabras de Sancho, tienen muy presente un pasaje de Cicerón sobre la justicia entre los ladrones y el reparto del botín por el cabecilla (*De officiis,* II, 40). —«Iustitiae... cuius tanta vis est, ut ne illi quidem, qui maleficio et scelere pascuntur, possint sine ulla particula iustitiae vivere. Nam qui eorum cuipiam, qui una latrocinantur, furatur aliquid aut eripit, is sibi ne in latrocinio quidem relinquit locum, ille autem, qui archipirata dicitur, nisi aequabiliter praedam dispertiat, aut interficiatur a sociis aut relinquatur. Quin etiam leges latronum esse dicuntur, quibus pareant, quas observent. Itaque propter aequabilem praedae partitionem et Bardulis Illyrius latro, de quo est apud Theopompum, magnas opes habuit et multo maiores Viriatus Lusitanus... Cum igitur tanta vis iustitiae sit, ut ea etiam latronum opes firmet atque augeat...» (Cicerón, *De officiis,* II, 40).

338 Según Lorente-Murphy y Frank [1982], los conceptos sobre la justicia que expresa don Quijote se basan en la filosofía aristotélico-tomista.

observamos que Sancho posee el bagaje suficiente para poder aconsejar a su amo con palabras enraizadas en la tradición clásica, como ya hemos comprobado en el caso del *in medio virtus:*

> —Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades[339]; y esto lo juzgo por mí mismo, que si cuando era gobernador estaba alegre, agora que soy escudero de a pie no estoy triste, porque he oído decir que esta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciega[340], y, así, no vee lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza[341].
>
> —Muy filósofo estás, Sancho —respondió don Quijote—, muy a lo discreto hablas. No sé quién te lo enseña. Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura[342]. Yo lo he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria, y, así, me

---

[339] R: La sentencia de Sancho recuerda a Horacio, *Odas,* II, III, vv. 1-4: «Aequam memento rebus in arduis / servare mentem, non secus in bonis / ab insolenti temperatam / laetitia» ('Acuérdate de mantener serena la mente en los momentos difíciles; así como en los favorables sosegada y lejos de la alegría desbordante'). —VG. ¶ A. Castro [1925/87:347] subraya la imperturbabilidad estoica de Sancho. Cf. Blüher [1993:502-503]: "Está pues claro que Cervantes trata aquí el problema de la libertad y el destino como novelista escéptico e irónico y no como filósofo neoestoico" (503).

[340] R: Para esta definición de la Fortuna es probable que Cervantes dependa, en parte, de Pedro Mexía, *Silva de varia lección,* pero, con mayor probabilidad, de Antonio de Torquemada –que sigue a Mexía– en su *Jardín de flores curiosas:* «...tantos y tan diversos nombres como los antiguos le pusieron, llamándola ciega, desatinada, varia, mudable, inconstante, cruel, antojadiza, traidora, fementida». Falta tan sólo borracha, que puede ser, en boca del escudero, una versión «aplebeyada» de los precedentes adjetivos. —Es evidente la importancia de los adjetivos a la hora de identificar –si es posible– el texto –o los textos– de que podría derivar la frase. Cabe pensar que Cervantes ha tenido presente incluso un emblema o empresa –en latín o español– que Sancho habría oído comentar al cura, al predicador de Cuaresma, a un misionero, incluso a don Quijote. Cf. Garrote Pérez [1979:116-121]: "Cervantes no se conforma con transcribir la idea pagana, le añade una serie de connotaciones como «mujer borracha y antojadiza», «ciega», «envidiosa», etc, con lo cual ridiculiza la noción pagana y la hace detestable (118). ¶ Para las definiciones y caracterizaciones clásicas de Fortuna (Séneca, *De beneficiis,* IV, 4; Ovidio, *Fastos,* VI, 573 ss., etc.); su representación plástica, en Wind [1972:107-108].

[341] A. Castro [1925/87:337]: "se contrapone la opinión vulgar del Escudero, para quien la causa de nuestros desastres es la diosa Fortuna ("mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega, y así no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba, ni a quién ensalza"), y el contrario parecer del Hidalgo, que sostiene la aristocrática doctrina de los filósofos del Pórtico: "Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura." (II, 66).

[342] SR: cada uno... ventura: es sentencia de Apio Claudio el Ciego, según el opúsculo Ad Caesarem de republica, falsamente atribuido a Salustio MZ. Comp.: "LEONCIO. Morandro, al que es buen soldado / agüeros no le dan pena; / que pone la suerte buena / en el ánimo esforzado. / Y esas vanas apariencias / nunca le turban el tino: / su brazo es su estrella y signo; / su valor, sus influencias" (*Numancia,* II, vv. 915-22). R: Se trata de una frase de Claudio Apio el Ciego que se difundió a través de una epístola del Pseudo Salustio. —En este como en tantos otros casos, Cervantes es, ante todo, perspectivista: «lo que dice» depende del personaje a quien atribuye la sentencia o de la circunstancia en que resulta formulada. En el *Persiles,* por ejemplo, hay dos repeticiones de la sentencia del viejo Claudio Apio: con palabras del «maldiciente Clodio» («lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica»; II, 5, f. 70) y del propio protagonista, en cuanto jefe militar (interesado, por lo tanto, en mantener alta «la moral» de sus

han salido al gallarín mis presunciones, pues debiera pensar que al poderoso grandor del caballo del de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante. Atrevíme, en fin; hice lo que pude, derribáronme, y, aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mi palabra. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y agora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa. Camina, pues, amigo Sancho, y vamos a tener en nuestra tierra el año del noviciado, con cuyo encerramiento cobraremos virtud nueva para volver al nunca de mí olvidado ejercicio de las armas. (II, 66)

No es difícil rastrear en la novela antecedentes de las expresiones de Sancho: ya el bachiller Sansón Carrasco había advertido al caballero y al escudero cómo se pintaba a don Quijote con "sufrimiento", -sinónimo de paciencia- "en las desgracias".

—Si por buena fama y si por buen nombre va —dijo el bachiller—, solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso[343]. (II, 3)

Sancho ha asimilado las lecciones de su amo. Ha ganado en conocimiento propio, y es capaz de sacar sus propias conclusiones. Su creciente discreción -hasta es llamado filósofo por don Quijote- coincide con la conciencia del caballero de su imprudencia. Cuando el escudero divisó su pueblo, al regreso de Barcelona, se puso de rodillas y manifestó la última lección aprendida de su amo:

—Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede[344]. Dineros llevo, porque si buenos azotes me daban, bien caballero me iba. (II, 72)

---

pescadores-corsarios): «Nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura» (II, 12, f. 92v). Una negación no menos explícita –siquiera a primera vista– se halla en IV, 1, f. 192v, en labios, también, del protagonista, pero ahora hablando con Auristela-Sigismunda: «Mira, señora... como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della, desde el principio hasta el cabo». ¶ MU recuerda, justamente, algo ya notado por A. Castro [1925/87:337 ss.]: en la Silva, I, p. 797, Mexía afirma: «Salustio dice que cada uno es oficial de su fortuna». ¶ Con el aforismo clásico convive la idea –tan viva entonces– de que la Providencia divina no anula el libre albedrío, como se puede ver en Rico [1983:41-44 y n. 49]. «Ni conviene dejarlo todo a Dios ni fiarse el hombre de su ingenio y habilidad: mejor es juntarlo todo, porque no hay otra fortuna sino Dios y buena diligencia del hombre» (Huarte de San Juan, Examen, p. 546). ¶ Maravall [1976:85-86] cree ver en las palabras de don Quijote un rasgo de individualismo renacentista; >Urbina [1996:148] considera que el de Fortuna es un motivo paródico-satírico.

[343] R: Como era habitual en su época, Cervantes entiende el amor platónico como una adaptación del amor cortés o fino amor a la filosofía platónica, que leyó, principalmente en León Hebreo. —«El justo medio entre estos dos extremos [del amor] es una grandísima virtud, que se denomina continencia... Lo que hace el hombre excelso es amar y desear las cosas honestas, ya que estos amores y deseos son los que hacen más excelente la parte más importante del hombre» (León Hebreo, *Diálogos de amor,* I, pp. 17 y 20).

[344] R: vencedor de sí mismo: es la vieja idea estoica de Séneca (Qui se ipsum vincit, omnia vincit...), tantas veces celebrada en máximas y refranes. Tópico clásico, muy repetido, que llega a

CAPÍTULO VIII

LAS VOCES DEL NARRADOR

No cabe hablar en el *Quijote* de un solo narrador. Ya en el prólogo de la primera parte la voz del autor se desdobla en dos: el autor y un amigo. Y en el trascurso de la novela, aunque se pueda simplificar hablando de un narrador principal, este se presenta más bien como un director de orquesta que enhebra varias voces: la del historiador arábigo y manchego Cide Hamete Benengeli (citado 38 veces); la de los cronistas de la Mancha, o la de quienes narran las historias intercaladas, como por ejemplo *El curioso impertinente,* que es un relato completamente independiente. Cide Hamete Benengeli es la principal fuente del narrador, quien muestra hacia él una admiración tan extrema como burlesca, al calificarlo como "sabio", "muy curioso y muy puntual", "sabio y atentado", "primer autor", "coronista", "puntualísimo escudriñador", "filósofo mahomético", "flor de los historiadores" y "prudentísimo". De todas formas, como señala Avalle-Arce, "al final de la Primera Parte de la historia de don Quijote la voz del narrador no tiene dueño identificable[345]". Pese a ello, simplificaremos en "el narrador" cuanto queremos decir sobre la relación entre sus voces y la tradición clásica.

Desde el comienzo de la novela, el narrador se nos presenta como un investigador que maneja diversas fuentes:

> Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día… (I, 2)

En lo que al mundo grecorromano se refiere, el narrador domina un amplio repertorio de personajes, sentencias e imágenes, que aparecen desde el primer capítulo de la primera parte hasta el último de la segunda. El narrador se ocupa de que la vida y obra de don Quijote sea contemplada por los ilustres personajes de la antigüedad como espectadores que se ríen de un mortal que aspira a ser un mito como ellos. Pero tampoco los griegos y los romanos se libran de la distorsión del ideal épico y bucólico que se opera por acción del narrador y del propio hidalgo (inconscientemente, en este último caso). En I, 1 el narrador hace aparecer a Aristóteles para negar la lógica del estilo literario de las novelas de caballerías[346], a Plauto –sin citarle- para afirmar que

---

convertirse en refrán. Véase I, 36, 431, n. 29.—BW, CL. ¶ Riley [1986/90:182] indica que Cervantes quiere subrayar la tan diferente vida que deberá llevar Sancho a partir de ahora.

[345] Avalle-Arce [1991, 5b].

[346] Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para solo ello. (I, 1)

Rocinante es "tantum pellis et ossa[347]"; y a Caco para hermanarlo con un ventero (percibido por el hidalgo como noble castellano[348]). En el segundo capítulo se han visto resonancias de Horacio –en el modo de enfrascarse en sus lecturas[349] y en las majadas o castillos que busca- y de Ovidio[350]:

> y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse[351] y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba. Diose priesa a caminar y llegó a ella a tiempo que anochecía. (I, 2)

Un narrador a veces omnisciente nos descubre a un don Quijote cómplice con él en sus referencias a griegos y romanos. La diferencia estriba en que el narrador se sitúa en el plano de la distorsión, y el hidalgo en el de la *imitatio*. El caso es que el cronista nos relata que don Quijote se acuerda de Bucéfalo al contemplar a su caballo; y que piensa en los castillos y majadas cuando va en camino. El narrador juega con el lector, que no sabe a ciencia cierta si la chanza de los *loci classici* procede de él o se gesta en la mente de don Quijote, como en el siguiente caso:

> Llegó la noche, esperada de don Quijote con la mayor ansia del mundo, pareciéndole que las ruedas del carro de Apolo se habían quebrado[352] y que el día se alargaba más de lo acostumbrado, bien así como acontece a los enamorados, que jamás ajustan la cuenta de sus deseos[353]. (II, 71)

---

[347] Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban. (I, 1)

[348] Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje. (I, 2) SR: ...la playa de Sanlúcar: `...y pícaro o bellaco redomado', pues los andaluces tenían fama de deshonestos y la *playa* en cuestión era, junto con los demás que el propio Cervantes citará más abajo uno de los lugares típicos del denominado *mapa picaresco*; de ahí la asociación con Caco y con el *estudiantado paje* (`estudiante fracasado' o `paje que se ha maleado sirviendo a estudiantes').

[349] En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio (I, 1). R: *de claro en claro*: 'de una vez', fórmula lexicalizada. -Cf. Horacio, *Arte poética,* vv. 268-269: «Vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna» (L. A. Pérez 1971).

[350] Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo. (I, 2) R: —puerta falsa: Covarrubias, *Tesoro,* cita a Horacio (*Epístolas,* I, v, 31) en una ocasión similar: «"Atria servantem postico falle clientem", cosa que hoy día se usa en la corte entre señores, cuando quieren huir el cuerpo a las audiencias y visitas importunas, salirse por la puerta falsa o postigo». Maravall [1976:174 ss.] ve resonancias ovidianas.

[351] R: El pasaje es un recuerdo paródico del «Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / Regumque turres» (Horacio, *Odas,* I, iv), que ya Cervantes había citado en el prólogo.

[352] R: En la mitología, *Apolo* 'el sol' recorría el cielo en un carro tirado por cuatro caballos, trayendo la luz del día.

[353] R: Después de los tristes sucesos (derrota y reclusión en su aldea), la esperanza de ver pronto desencantada a Dulcinea es su único motivo de ansiedad. ¶ Estudia e ilustra la espera nocturna de don Quijote, Cherchi [1986]: "Don Quijote vive y piensa constantemente según modelos prescritos

De principio a fin se hace evidente que el narrador se mueve con total soltura en el mundo clásico, sin pedantería, y con una voluntad constante de trasgresión. Imbuido plenamente en el lenguaje épico y bucólico, envuelve a sus personajes en imágenes grecolatinas desfiguradas por el inteligente espejo de su ironía. Esa clara determinación del narrador de situar la novela en un marco evocador de la literatura clásica, se refleja en la estructura de la obra: el primer capítulo de ambas partes presenta una conversación entre don Quijote, el cura y el barbero, denominada, en la primera parte, como *competencia;* y en la segunda como *conversación* de un nuevo Licurgo y un nuevo Solón. Paralelalemente, ambas partes de la novela se cierran con evocaciones burlonas de la inmortalidad de la fama de don Quijote. En el primer caso, la historia del caballero es digna de guardarse en una caja, como la *Ilíada* de Alejandro y merece asemejarse al monumento más perenne que el bronce del que habla Horacio[354]; en el segundo, se acaba con la comparación entre Homero y don Quijote, pues diversas ciudades se disputarán su origen:

> Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero[355]. (II, 74)

---

por la literatura. De hecho lamención del «carro de Apolo» delata claramente que Don Quijote «literaliza» su experiencia porque sólo a través de la literatura la experiencia consigue una dignidad superior. Esto significa que Don Quijote es un amante como lo son otros amantes celebrados por la literatura, y su manera de pensar procede por *topoi,* es decir por lugares comunes literarios que si disminuyen la originalidad garantizan por lo menos la comunicación. (…) El *topos* de la espera ansiosa de la noche tiene alcurnia clásica aunque el número de los testigos sea, por lo que me resulta, extremadamente bajo. Pero uno de estos testigos es Ovidio, es decir, el gran maestro de la poesía amorosa. (229-230)". Cherchi señala como uno de los pasajes ovidianos con este topos la fábula de Píramo y Tisbe.

[354] Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mesmo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres. (I, 52) R: Se puede pensar también en una especie de autoironía cervantina: la caja carnavalizaría a la tantas veces citada caja de Darío en que Alejandro guardaba su Homero; el plomo de que está hecha disfrazaría el bronce de los versos horacianos «Exegi monumentum aere perennius» (*Odas,* III, XXX, 1).

[355] R: La disputa de las siete ciudades griegas por ser patria de Homero es tradicional, como lo es su manifestación literaria. La frase recuerda y complementa la primera del libro (I, 1). —RM cita un dístico latino; RQ, el epigrama 297 de la antología de Planudes. Sin embargo, la enumeración más extendida en aquel momento procedía de Aulo Gelio: «Septem urbes certant de stirpe insignis Homeri: Smyrna, Rhodos, Colophon, Salamin, Chius, Argos, Athenae» (*Noches áticas,* II, 10); ¶ Cf. también Riley [1962/66:96], que busca el lado épico burlesco: "Aparte de las parodias y los recuerdos épicos que el *Quijote* contiene, existe una esencial conexión con la épica a través de la novela de caballerías. Pero la obra es, a lo sumo, una epopeya burlesca. Le falta el tono elevado de la auténtica épica, y su gran seriedad moral no es heroica, sino de una especie que pertenece, más bien, a la alta comedia. Sin embargo, una cualidad heroica, que emana principalmente de las aspiraciones de Don Quijote, penetra en toda la obra, y Cervantes nos hace asociar su novela a la épica al indicarnos, en su conclusión sagaz, cómica y profética, que el nombre de la aldea de Don Quijote no ha sido revelado con el fin de que todas las villas y lugares de la Mancha puedan contender entre sí por el honor de tenerle por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (II, 74).

Lo clásico subraya lo paródico

Desde el inicio de primer *Quijote* se ponen claramente de manifiesto los errores de percepción del caballero, como consecuencia de su lectura compulsiva de los libros de caballerías. El narrador no se limita a mostrar algunas de estas equivocaciones: que el hidalgo analiza en exceso el lenguaje de las novelas de caballerías; que cree estar en posesión de un gran caballo; y que confunde una venta con un castillo, sino que, según hemos visto, las subraya con el contrapeso de personajes o frases de origen grecolatino. En I, 1, al describir el narrador como *competencia* el debate sobre héroes caballerescos que mantenían el hidalgo, el cura y el barbero, sitúa a los caballeros andantes al nivel de los grandes héroes de la antigüedad:

> Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar —que era hombre docto, graduado en Cigüenza—[356] sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Ingalaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga. (I, 1)

Paralelamente, en el primer capítulo de la segunda parte, el cura y el barbero van a visitar a don Quijote, pues desean averiguar si ha recobrado el juicio. Hablan de política, y el narrador, humorísticamente, compara a los tres amigos con el espartano Licurgo y el ateniense Solón: paradigmas de legisladores griegos. Este primer capítulo consta de dos partes. En una primera, la charla discurre con sensatez: se alude a la razón de estado, concepto desarrollado por Maquiavelo en sus comentarios a Livio. La hipérbole que supone dicha comparación se transforma en sátira al situar a don Quijote en el *summum* de la discreción, sensatez que choca una y otra vez contra el muro de los grandes personajes de la historia griega o romana:

> Y en el discurso de su plática vinieron a tratar en esto que llaman «razón de estado» y modos de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquel, reformando una costumbre y desterrando otra[357], haciéndose cada uno de los tres un nuevo legislador, un Licurgo moderno o un Solón flamante[358]… (II, 1)

En la segunda mitad del capítulo, don Quijote retorna a sus desvaríos caballerescos al asumir el mito de la Edad de Oro. Cuando el cura y el barbero siguen tirando de la lengua al hidalgo, descubren con estupor que la manía no le ha abandonado, pues afirma que los caballeros andantes bastan y sobran para erradicar la amenaza del Turco. En consecuencia, cada una de las dos partes de la novela se abre con conversaciones *more classico,* y paralelamente, cada una de ellas concluye con la mitificación sarcástica del hidalgo.

---

[356] R: La *competencia* o 'debate' sobre cuál de dos héroes era superior al otro (Alejandro o Aníbal, César o Escipión, etc.) constituía un clásico ejercicio y motivo retórico, que aquí opone al celebérrimo Amadís y al protagonista de una novela no editada en castellano sino una sola vez. -Una versión clásica del motivo está, por ejemplo, en el diálogo de Luciano traducido al castellano ya en el siglo XV con el título de Contención que se finge entre Anibal e Scipión e Alixandre...

[357] R: 'hablaron de política, arreglando el mundo'. —Disalvo [1989:51] cree que el asunto de la conversación es serio, sin advertir lo tópico del tema.

[358] R: Uno espartano y otro ateniense, son figuras emblemáticas -y opuestas- del buen legislador y gobernante (II, Prels., 610, n. 1). —Maquiavelo, *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio,* I, 2.

Sentido recto

El perspectivismo afecta también al narrador. En sus manos no todo lo grecolatino se tiñe de transgresión. En la obra de Cervantes lo clásico aparece ya en su sentido recto ya en un sentido oblicuo. También en el *Quijote,* particularmente en los relatos intercalados o más o menos paralelos a la acción principal, suelen aparecer las referencias grecolatinas en su acepción común. Así, en I, 13, el narrador describe el atuendo de los pastores amigos de Grisóstomo:

> Y no hubieron andado un cuarto de legua, cuando al cruzar de una senda vieron venir hacia ellos hasta seis pastores vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa[359]. (I, 13)

Una iconografía plenamente pastoril, con raigambre clásica que no se pretende transgredir. Aparecen guirnaldas que nos retrotraen a Virgilio:

> En estas pláticas iban, cuando vieron que, por la quiebra que dos altas montañas hacían, bajaban hasta veinte pastores, todos con pellicos de negra lana vestidos y coronados con guirnaldas, que, a lo que después pareció, eran cuál de tejo y cuál de ciprés[360]. Entre seis dellos traían unas andas, cubiertas de mucha diversidad de flores y de ramos. (I, 13)

En I, 46 vamos a encontrar una referencia a Augusto. Los tumultos de la venta se ven apacigüados, y el narrador compara hiperbólicamente la paz conseguida con la quietud del tiempo de Octaviano, espacio proverbial de concordia:

> Todo lo apaciguó el cura y lo pagó don Fernando, puesto que el oidor, de muy buena voluntad, había también ofrecido la paga; y de tal manera quedaron todos en paz y sosiego, que ya no parecía la venta la discordia del campo de Agramante, como don Quijote había dicho, sino la misma paz y quietud del tiempo de Otaviano[361]; de todo lo

---

[359] SR: ...adelfa: en señal de luto (*en aquel tan triste traje*, se dirá más abajo), según marcaba la tradición literaria pastoril, ya asumida por Cervantes en *La Galatea:* "el primero que se mostró en el humilde teatro fue el triste Orompo con un *pellico negro* vestido y un *cayado* de amarillo boj en la mano, el remate del cual era una fea figura de la muerte; venía con hojas de funesto *ciprés* coronado, insinias todas de la tristeza que en él reinaba por la inmatura muerte de su querida Listea" (III, 172). R: La corona de plantas sustituye, en el contexto pastoril, a la cimera simbólica cortesana; el ciprés y la adelfa son señales de luto y muerte por desamor. —El ciprés, dedicado a Plutón, es el árbol funesto por antonomasia: cf. *La Galatea,* III, f. 145v; es tradición clásica que Cervantes pudo leer en el *Epodos,* V, V, 18, de Horacio: «cupressus funebris» (Rico 1990b:95-168, esp. 106 y 129). Cf. el romance, alguna vez atribuido a Cervantes, «Funestos y altos cipreses» (Rodríguez Moñino 1957: IV, 25 y V, 39). Cf. II, 21, 802, n. 13. La adelfa es, tradicionalmente, símbolo de amargura, desamor y muerte (II, 39, 947); Laguna recuerda la canción popular «A la hembra desamorada / a la adelfa le sepa el agua»; Caballero Rubio [1947:341] dice que «la adelfa... se compara con la mujer hermosa y de mala condición»: sirve, por tanto, para anunciar el juicio sobre el comportamiento de Marcela.

[360] R: El tejo era, como el ciprés, árbol fúnebre y funesto. —Marasso [1947/54:83-84]. El texto cervantino puede deberse a la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco: «Hojosos ramos de funestos tejos / y de cipreses lúgubres», que amplía el virgiliano: «Et feralis ante cupressos / constituunt» (*Eneida,* VI, 216). En el aniversario de la muerte de Anquises, Eneas ordena a sus compañeros que se coronen con ramos: «Ore favete omnes, et cingite tempora ramis» (*Eneida,* V, 71).

[361] SR: paz... de Otaviano: paz octaviana, o *pax romana*, lograda por Octavio Augusto. La discordia de Agramante se citó en el capítulo anterior. R: 'paz octaviana'; se refiere al largo período de paz que Roma gozó después de la última guerra de los triunviros. La expresión paz octaviana como 'tranquilidad absoluta' se ha hecho proverbial. —BW, CL.

cual fue común opinión que se debían dar las gracias a la buena intención y mucha elocuencia del señor cura y a la incomparable liberalidad de don Fernando. (I, 46)

Como en la primera parte, algunas noticias del imaginario griego o romano son meramente descriptivas, sin connotación irónica, cual la explicación del narrador en II, 62 de la cabeza encantada de don Antonio Moreno aludiendo a las esculturas romanas:

> Levantados los manteles y tomando don Antonio por la mano a don Quijote, se entró con él en un apartado aposento, en el cual no había otra cosa de adorno que una mesa, al parecer de jaspe, que sobre un pie de lo mesmo se sostenía, sobre la cual estaba puesta, al modo de las cabezas de los emperadores romanos, de los pechos arriba, una que semejaba ser de bronce. (II, 62)

La aparición de Cide Hamete

En I, 9 el narrador interrumpe el combate entre don Quijote y el vizcaíno para manifestar lo incompleto de su fuente y hacer entrar en escena a Cide Hamete Benengeli, un segundo narrador con el que va a contar en el resto de la obra:

> Y, así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas[362], el cual, o la tenía oculta, o consumida. (I, 9)

Cervantes presenta la novela como una historia verdadera que ha investigado, para cuyo propósito desempeña una función importante el manuscrito que el narrador afirma haber encontrado en Toledo, cuyo autor es Cide Hamete Benengeli. Sin ese texto, la historia de don Quijote no podría continuar. Lo expresa el narrador con humor, entremezclando, con solemnidad, conceptos clásicos y cristianos:

> aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan[363], el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere. (I, 9)

La verosimilitud y el cotejo de fuentes dan pie al narrador para recordar la definición ciceroniana de la historia:

> Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y ansí me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores

---

[362] SR: tiempo...: es el viejo tópico del *tempus fugit* (*vid. Galatea*, II, 92, n. 14), magistralmente poetizado en castellano por Manrique o Quevedo, entre otros muchos, aquí en una alusión que recuerda muy de cerca el *Ubi sunt?* R: Traducción y amplificación del «Tempus edax rerum» de Ovidio, *Metamorfosis,* XV, 234. —La expresión se repite en I, 37; 44; II, 25.

[363] SR: cielo... fortuna: 'la providencia, la suerte y el azar', armoniosamente aliados (ya lo estaban desde finales del XV), lejos ya de su oposición, debida al paganismo de Fortuna, propia de tiempos pasados. Es ilustrativa la opinión que don Quijote expresa en II-LXVI: "Lo que te sé decir es que no hay *fortuna* en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular *providencia* de los cielos". R: el cielo, el caso y la fortuna: 'la providencia, el azar y la fortuna', elementos que se conjugan con frecuencia en el Humanismo, acaso con origen en Boecio (*Consolación,* V, 1); ayudan: puede entenderse 'no llegan a ayudarme, no me hubieran ayudado'. —La idea pudo pasar a Cervantes a través de Mena: Patch [1927].

> puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir[364]. (I, 9)

El sarcasmo preside el discurso completo. Pero no todo es ironía. El narrador remarca la verosimilitud, principio estético que vertebra la novela. La presencia de Cide Hamete permite al narrador distanciarse, cuando lo desea, de determinadas afirmaciones, como cuando atribuye al arábigo la comparación de la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho con Niso y Euríalo, Pílades y Orestes. ¿Cabe mayor transgresión del decoro clásico? El narrador ni siquiera afirma leer el manuscrito, sino que suelta un "digo que dicen que dejó (…) escrito":

> Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Pílades y Orestes[365]; (II, 12)

II, 68 comienza con una burla mitológica del narrador, que llama a la luna "la señora Diana". Don Quijote y Sancho vuelven a su aldea, y el caballero anda decidido a adentrarse en la vida pastoril. El marco literario ha cambiado pero permanece su amor a Dulcinea. En este contexto, el narrador acentúa el sarcasmo al introducir un tópico pastoril: el del "*arbore sub quadam*":

> Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era[366]), al son de sus mesmos suspiros cantó de esta suerte: (II, 68)

---

364 Avalle-Arce [1991, 4a]: "Buscado eco ciceroniano (*De oratote,* II)". R: La definición de historia está construida sobre el esquema de Cicerón, convertido en tópico: «Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis» (*De oratore*, II, IX, 36); nótese, sin embargo, el desvío que imprime Cervantes. —Para la definición de historia, Riley [1962/66:270: "La fórmula ciceroniana (*testis temporum,* etc.) se encuentra con mucha frecuencia en obras de la época, al igual que las referencias a la importancia de la veracidad y la imparcialidad"]. ¶ Borges [1944/80] comenta: «La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa... La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir— son descaradamente pragmáticas».

365 SR: Niso... Orestes: Niso y Euríalo (citado como Eurialio en I-XLVII) son los dos grandes amigos de la *Eneida* (IX). Pílades y Orestes aparecen en numerosas obras clásicas, protagonizando una amistad arquetípica, la cual puede relacionarse con el cuento de "los dos amigos", ya recreado por Cervantes en la historia de Timbrio y Silerio (en *Galatea,* II-III) y, en otro sentido, en *El curioso impertinente* (Q1, XXXIII-XXXV). R: La amistad entre Pílades y Orestes llegó a ser proverbial; la de Euríalo y Niso ya se había aducido en I, 47. —A. Castro [1925/87:371] cree que la fuente cervantina es la Silva (II, 12, y III, 28) de Mexía; Lerner [1982:678] no niega que Cervantes se basó en la obra de Mexía, pero indica que lo hizo irónicamente, tergiversando cómicamente la intención de la Silva. ¶ La amistad entre dos caballos, que resalta la de los dueños, se encuentra en el «Exenplo IX» de *El conde Lucanor* (Serés 1994:46). Acaso pueda vislumbrarse en lo escrito por Cervantes un cierto matiz humorístico sobre la posible naturaleza de esta amistad: que el autor escribiese particulares capítulos, que no publicase por decencia y decoro, que la amistad sea tan única y trabada, el rascarse (Alzieu et al. 1984:94 y passim), el después de cansados y satisfechos, más los dos ejemplos finales de amistad griega, permiten ser mal pensados. A su vez, esta amistad también podría considerarse como un trasunto irónico de la que media entre don Quijote y Sansón Carrasco, pues este, que tanto le alabó, va a ser, aunque de broma, su enemigo.

366 R: La estampa de don Quijote evoca jocosamente el tópico llamado arbore sub quadam y la polémica que suscitó el sentido de fagus en su más célebre ejemplo, el principio de las *Bucólicas* de Virgilio: «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena». —Izquierdo [1991]: "Quizás en esta falta de cultura botánica de Cide Hamete se esconda una burla

Y es que el narrador sabe jugar en las distintas situaciones con los tópicos literarios heredados de la antigüedad y usados profusamente en el Siglo de Oro. Tal es el caso de la distinción de árboles propia de la novela pastoril que observamos en II, 12:

> Finalmente Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote, dormitando al de una robusta encina[367]. (II, 12)

Un narrador virgiliano

El narrador se nos muestra un buen conocedor de Virgilio, sobre todo de la *Eneida* y de las *Bucólicas*. Rico aduce un interesante paralelismo entre el "sepultado en sueño" (I, 43) aplicado a Sancho y el "*inuadunt urbem somno uinoque sepultam*;" de *Eneida* II, 265. Esta relación supone, por parte de Cervantes un grado muy alto de socarronería, pues la metáfora se encuentra en situaciones muy distintas: la trágica de la conquista de Troya, por un lado, y, por otro, la tragicómica de la treta contra don Quijote de dejarse amarrado a una ventana de la venta, subido sobre Rocinante:

> allí el acordarse de nuevo de su querida Dulcinea del Toboso; allí fue el llamar a su buen escudero Sancho Panza, que, sepultado en sueño y tendido sobre el albarda de su jumento[368], no se acordaba en aquel instante de la madre que lo había parido; allí llamó a los sabios Lirgandeo y Alquife que le ayudasen; allí invocó a su buena amiga Urganda que le socorriese; y, finalmente, allí le tomó la mañana tan desesperado y confuso, que bramaba como un toro. (I, 43)

La tesis de Rico puede verse corroborada, de una parte, por las frecuentes referencias clásicas del capítulo, a saber, el virgiliano Palinuro; el odiseico taparse los oídos ante una canción; los honrados triunfos que no alcanzan los perezosos; la idea platónica; el aristotélico "provechoso, honesto y deleitable"; la *militia amoris;* "la luminaria de las tres caras"; los mitos de Apolo y Dafne; y el de Medusa. Entre tanta abundancia de ecos clásicos no es descabellado buscar en la *Eneida* el antecedente de la descripción jocosa del narrador sobre el sueño de Sancho, que juega también con la comparación entre el sueño y la muerte, hallado en otros pasajes del *Quijote,* en los que igualmente se han visto ecos virgilianos[369]. Aunque el texto cervantino no menciona el virgiliano *uino,* en otro pasaje quijotesco en que también unos peregrinos estaban sepultados en sueño, sí se explicita la relación entre el vino y la somnolencia:

> Y disparaba con una risa que le duraba un hora, sin acordarse entonces de nada de lo que le había sucedido en su gobierno, porque sobre el rato y tiempo cuando se come y bebe, poca jurisdición suelen tener los cuidados. Finalmente, el acabársele el vino fue principio de un sueño que dio a todos, quedándose dormidos sobre las mismas mesas y manteles: solos Ricote y Sancho quedaron alerta, porque habían comido más y bebido

---

hacia esta disputa filológica mantenida entre los tres virgilianistas más importantes de los siglos XVI y XVII [el Brocense, Diego López y Juan Luis de la Cerda], cuya obra pudo conocer muy bien Cervantes" (299) y Cristóbal [1996:82-83].

367 R: La alternancia de las formas dormido y dormitando y de los árboles alcornoque y encina responde al decoro requerido por la teoría pseudovirgiliana de los tres estilos: la rota Virgilii, cuyo fundamento está en la *Rhetorica ad Herennium,* IV, 8. Véase también II, 60.

368 R: sepultado en sueño viene de la *Eneida,* II, 265: «Somno vinoque sepultam». —BW trae paralelos de Boiardo y fray Luis de León, pero no cita el verso de Virgilio.

369 En *Viaje del Parnaso* III, 412-414 aparece una expression casi identica, en labios del mismísimo dios Apolo: Apolo me entendió y dijo: «Un soldado / como éste no era bien que se quedara / entre el ocio y el sueño sepultado».

menos; y apartando Ricote a Sancho, se sentaron al pie de una haya, dejando a los peregrinos sepultados en dulce sueño[370]. (II, 54)

Son por tanto especialmente gratas al narrador las imágenes virgilianas del sueño, aplicadas principalmente al dormilón escudero. Si en I, 43 encontrábamos a Sancho "sepultado en sueño", en II 60 lo vemos entrar "por las puertas del sueño".

Apeáronse de sus bestias amo y mozo, y, acomodándose a los troncos de los árboles, Sancho, que había merendado aquel día, se dejó entrar de rondón por las puertas del sueño[371]. (II, 60)

El narrador se divierte con Sancho, y en II, 54 hay una referencia al romance sobre Nerón atribuida a Sancho:

Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía[372], antes, por cumplir con el refrán que él muy bien sabía de «cuando a Roma fueres, haz como vieres[373]», pidió a Ricote la bota y tomó su puntería como los demás y no con menos gusto que ellos. (II, 54)

El contexto no es burlesco. Se trata del encuentro de Sancho con su paisano Ricote, en el camino de regreso de la ínsula Barataria. Pero el narrador se permite el sarcasmo de comparar la despreocupación de Sancho con la del emperador de Roma mientras la ciudad ardía. Asistimos aquí más bien a un juego de palabras, en concomitancia con la palabra Roma del refrán que viene a continuación. La nota de crueldad de Nerón no tiene aquí ninguna pertinencia. La parodia adquiere creciente intensidad al establecerse paralelismos entre la guerra de Troya y las peripecias de don Quijote y Sancho. De modo similar, al comienzo de II, 26, en que se asiste a la representación del retablo de Maese Pedro, el narrador introduce el inicio del libro II de la *Eneida,* en que Eneas narra la destrucción de Troya y la huida y vicisitudes de su viaje hasta la llegada a Cartago:

«Callaron todos, tirios y troyanos[374]», quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en

---

370 R: Es adaptación de Virgilio, *Eneida,* II, 265.

371 R: La duplicidad de las puertas del sueño, en contraste una con otra, proviene de Virgilio. -«Sunt geminae somni portae: quarum altera fertur / cornea, qua veris faciles datur exitus umbris; / altera, candenti perfecta nitens elephanto; / sed falsa ad coelum mittunt insomnia manes» (*Eneida,* VI, 893-895). ¶ Sobre el insomnio de don Quijote, desde un punto de vista fisiológico, cf. Huarte de San Juan, Examen, pp. 260-261: "Con éstos no hay que tratar ni quebrarse la cabeza en enseñarlos, porque no bastan golpes, castigo, voces, arte de enseñar, disciplina, ejemplos, tiempo, experiencia, ni otros cualquiera despertadores, para meterlos en acuerdo y hacerlos engendrar. Estos difieren muy poco de los brutos animales y están siempre durmiendo aunque los vemos velar; y, así, dijo el Sabio: cum dormiente loquitur qui enarrat stulto sapientiam. Y es la comparación muy delicada y a propósito, porque el sueño y la necedad ambos nacen de un mesmo principio, que es la mucha frialdad y humidad del celebro".

372 SR: ...se dolía: se alude, en graciosa comparación de Sancho con Nerón, al romance ya recogido en I-XIV y mencionado en II-XLIV 35.

373 R: Adaptación en forma de refrán del proverbio latino «Cum Romae fueris, romano vivito more». —MZ. La versión más frecuente es la que trae Correas, *Vocabulario,* p. 332a: «Do fueres, harás como vieres».

374 Puccini [1989:125-126]: "La ironía de Cervantes se desarrolla aquí en dos registros: en primer lugar, parodiando en un exordio otro exordio célebre, más explicitado o popularizado por el añadido arbitrario del traductor español; en segundo lugar, aludiendo sagazmente a todo el verso virgiliano, cuando, en el resto de la frase, lo paragrafea". R: 'cartagineses y troyanos'. Es el comienzo del libro segundo de la *Eneida,* en la traducción de Gregorio Hernández de Velasco

el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho y dijo: (II, 26)

Las palabras virgilianas sitúan al lector ante un espectáculo épico, que se va a desarrollar en dos planos, el propiamente representativo, y el provocado por la ira de don Quijote, que no sólo otorga realidad a las fábulas que lee, sino también a las que ve. Es evidentemente burlesco el paralelismo entre el libro II de la *Eneida* y el capítulo II, 26. Eneas va a narrar la gran tragedia de Troya; el narrador da inicio a un espectáculo de títeres. La épica clásica sufre la caída ontológica de parangonarse con una representación rural con muñecos como actores. Y no sólo el narrador juega con el plano épico antiguo, preludio de una historia caballeresca, el mismo intérprete menciona a Néstor en el trascurso de su narración:

¡Los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila los días (que los de Néstor sean[375]) que os quedan de la vida! (II, 26)

En cierto sentido el remedo es un icono de la evolución de la épica antigua hasta la novela moderna. De una narración épica con personajes nobles se pasa a una narración cómica con personajes vulgares ante un hidalgo que se ha vuelto loco precisamente por la lectura de las novelas de caballerías, género de transición entre la épica antigua y la novela moderna, bien representada por el *Quijote* mismo.

Siguiendo en la línea troyana, en II, 29 asistimos a la locura de don Quijote de querer arremeter contra un molino de agua desde una barca en la que navega por el Ebro. Sancho siente auténtico pavor y el narrador sintetiza irónicamente con una frase de la *Eneida* -"Allí había sido Troya"- lo que hubiera sucedido si los molineros no les asisten:

Púsose Sancho de rodillas, pidiendo devotamente al cielo le librase de tan manifiesto peligro, como lo hizo por la industria y presteza de los molineros, que oponiéndose con sus palos al barco le detuvieron, pero no de manera que dejasen de trastornar el barco y dar con don Quijote y con Sancho al través en el agua; pero vínole bien a don Quijote, que sabía nadar como un ganso, aunque el peso de las armas le llevó al fondo dos veces, y si no fuera por los molineros, que se arrojaron al agua y los sacaron como en peso a entrambos, allí había sido Troya para los dos[376]. (II, 29)

(Amberes, 1557), en el momento en que Eneas va a contar a Elisa Dido la guerra y destrucción de Troya. —CL señala la transformación del segundo hemistiquio del verso virgiliano: «Conticuere omnes, intentique ora tenebant» (*Eneida,* II, 1); SB. «Callaron todos, tirios y troyanos, / y atentos escucharon en silencio». Marasso [1947/54:134-136] muestra que Cervantes tiene presente el texto latino y subraya el valor connotativo del verso de Hernández de Velasco para el capítulo entero.

[375] R: Héroe griego de la guerra de Troya, prototipo de la prudencia y de la longevidad. —CL, RM. «Nam praeter summam prudentiam aetatis diuturnitate collectam, tanta praeterea eloquentia excelluit, ut eius ore, melle dulcior fluere diceretur oratio» (*Dictionarium historicum ac poeticum,* Lyon, apud Ionnem Iacobi Iuntae, 1581, f. 278v).

[376] Puccini [1989:126]: "También la alusión maliciosa al final de Troya, del capítulo 29, a propósito del rescate de don Quijote y Sancho de las aguas del Ebro por obra de los molineros, parece un comienzo dirigido a inducir una interpretación de la totalidad como «épica al revés»: y si no fuera por los molineros, que se arrojaron al agua y los sacaron como en peso a entrambos, allí había sido Troya para los dos". SR: `allí habrían perecido los dos'. "Aquí fue Troya. Dícese cuando hay escarapela, o en el lugar donde la hubo" y también" ¡Aquí fue Troya! Cuando se ofrece dificultad, y más se dice burlando" (*Refranes,* 70a y 612a). R: 'entonces hubieran perecido'; frase proverbial, procedente de la *Eneida,* para expresar un desastre. Véase II, 66. BW. «Litora cum patriae lacrimans portusque relinquo / et campos ubi Troia fuit» (Virgilio, *Eneida,* III, 10-11). G.

Evidentemente, el narrador no se limita a parodiar con estas referencias la épica clásica, sino también las reminicencias de esta que impregnan las novelas de caballerías[377], lo que podemos observar en las caricaturas del amanecer mitológico:

> Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo, con el ardor de sus calientes rayos, las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie y llamó a su escudero Sancho, que aún todavía roncaba. (II, 20)

Las descripciones de un *locus amoenus:*

> Y ya en esto se venía a más andar el alba, alegre y risueña; las florecillas de los campos se descollaban y erguían, y los líquidos cristales de los arroyuelos, murmurando por entre blancas y pardas guijas, iban a dar tributo a los ríos que los esperaban. La tierra alegre, el cielo claro, el aire limpio, la luz serena, cada uno por sí y todos juntos daban manifiestas señales que el día que al aurora venía pisando las faldas había de ser sereno y claro[378]. Y satisfechos los duques de la caza, y de haber conseguido su intención tan discreta y felicemente, se volvieron a su castillo, con prosupuesto de segundar en sus burlas, que para ellos no había veras que más gusto les diesen. (II, 35)

O la invocación a las musas, preludio del gobierno de Sancho en la ínsula Barataria:

Hernández de Velasco, cuya traducción de la *Eneida* conocía bien Cervantes (cf. por ejemplo el comienzo de II, 26: «Callaron todos, tirios y troyanos»), interpreta: «A la hora a la ribera y puerto dejo / y campos donde Troya fue»; cf. McGaha [1979b]. Cf. también «Fuimus Troes; fuit Ilium» (*Eneida,* II, 325) y «Aquí fue Troya: Cuando se ofrece dificultad, y más se dice burlando» (Correas, *Vocabulario,* p. 612a). Gili Gaya [1972:253] lo llama «el lugar más recordado de la *Eneida* por nuestros autores clásicos y modernos». El pasaje de Virgilio es citado como modelo de concisión en la Copia erasmiana (I, 3).

[377] En resolución, viéndose don Quijote atado, y que ya las damas se habían ido, se dio a imaginar que todo aquello se hacía por vía de encantamento, como la vez pasada, cuando en aquel mesmo castillo le molió aquel moro encantado del arriero; y maldecía entre sí su poca discreción y discurso, pues, habiendo salido tan mal la vez primera de aquel castillo, se había aventurado a entrar en él la segunda, siendo advertimiento de caballeros andantes que cuando han probado una aventura y no salido bien con ella, es señal que no está para ellos guardada, sino para otros, y, así, no tienen necesidad de probarla segunda vez. (I, 43) R: Se refiere al episodio contado en I, 16. —Chevalier [1966:375] pone en relación este episodio con el Bernardo, XV, 63-61, de Balbuena, en el que se cuenta cómo Roldán, engañado por Garilo, queda colgado entre el cielo y la tierra; y remonta ambos casos a la Parte tercera de... Don Florisel, Évora, s. f., § 76, ff. 123-125, donde dos doncellas dejan colgados en el aire a los viejos Barbarán y Moncano. Eisenberg [1982:140-141] lo relaciona con el episodio del Caballero Metabólico del Cirongilio de Tracia. Todos los episodios pueden remitirse a la leyenda medieval y popular de Virgilio, colgado en un cesto por su falsa enamorada.; y otro texto: Y en diciendo esto se acercó a la sima, vio no ser posible descolgarse ni hacer lugar a la entrada, si no era a fuerza de brazos o a cuchilladas, y, así, poniendo mano a la espada comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y escusara de encerrarse en lugar semejante. (II, 22) R: Son aves de mal agüero. —RM IX: 196-218. Percas de Ponseti [1975: II, 482-483 y passim] ve un parecido con la experiencia mística, tal como la expresa Santa Teresa; Murillo [1981:678] anota una alusión al viaje de Eneas al reino de los muertos en la *Eneida,* VI; cf. Marasso [1947/54:147-148]: Don Quijote "estuvo en los campos elíseos, o mejor dicho, en el mundo a donde descienden los héroes de los poemas épicos. Allí vio a Dulcinea encantada, como Eneas vio la sombra de Dido (*Eneida,* VI, 450-476)" (148).

[378] R: Parodia final del amanecer mitológico, acorde con el tono de todo el capítulo. —Riley [1956:135-136].

¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí[379], Febo allí, tirador acá[380], médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones[381]! A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre[382]!, a ti digo que me favorezcas y alumbres la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza, que sin ti yo me siento tibio, desmazalado y confuso. (II, 45)

La complicidad del narrador

Queda patente que el narrador del *Quijote* no es neutral, no asiste imparcialmente a las andanzas del caballero, sino que induce a los lectores (y participa con ellos) de la risa cómica. Sin embargo, ese marco irónico no impide que, de algún modo, la imagen del caballero y del escudero salgan indemnes de sus frecuentes fracasos, en el sentido de que surge una corriente afectiva entre el lector y los protagonistas semejante a la que se establece entre ellos mismos desde el principio.

Lo burlesco se intensifica en la segunda parte de la novela, pero al mismo tiempo se hace más rico en matices. Por ello también se estremezclan con más fuerza los ámbitos clásico, medieval y contemporáneo a Cervantes. Esto explica que la influencia virgiliana sea particularmente viva en la segunda parte del *Quijote,* particularmente en la larga estancia en el palacio de los duques: parodia dentro de la parodia. Así, siguiendo la escenografía del remedo de la estancia de Eneas en Cartago, Marasso atisba ecos del recibimiento del héroe en la novela. En este caso, el narrador es un mero descriptor de la escena, sin introducir juicios de valor:

---

379 R: Epíteto común de Apolo, por Timbra, lugar cercano a Troya consagrado a él porque construyó las murallas de la ciudad, ayudado por Neptuno.

380 SR: tirador: `tirador de [flechas]', con las que mató a los hijos de Niobe y a Anfión. Tanto éste como los demás atributos y apelativos son propios -como es bien sabido- de Apolo. Pérez de Moya lo explica así: "Timbreo: deste nombre usó Virgilio [*Eneida,* III] [...] Derívase de timbra [...] toronjil [...] por ser hierba que mucho aman las abejas [...] Febo [...] porque es nuevo y como niño, porque en latín llaman efebos a los que no tienen aún barbas, como son los niños, y conviene al Sol esto, porque cada día nace de nuevo [...] Consagrábanle a Apolo las saetas, porque mató a la serpiente Fitón [...], y por esto se loaba de saeta y arco [...] Dicen que Apolo fue inventor de la Medicina [...] Que las Musas bailan al son de la lira que Apolo tañe en el monte Parnaso [...] Apolo, que es médico, tiene la lira [...] esta lira, siete cuerdas, denota los siete planetas, en medio de los cuales está el Sol, y porque según opinión de Pitágoras, el movimiento de los cielos causa música, por esto fue a Apolo o al Sol atribuida la Música" (*Filosofía secreta,* I, 199-213). R: antípodas: 'los habitantes de la tierra opuestos por un eje que pase por el centro de esta'. El valor de hacha ('antorcha') se completa pleonásticamente con la siguiente imagen, ojo del cielo, y las tres componen una invocación al sol, que ilumina día a día todos los puntos del globo terrestre. La invocación a las musas o a Apolo es asimismo usual en la épica culta. Nótese que aunque en II, 48 la narración volverá a centrarse en don Quijote, Sancho, cada vez más autónomo, tiene ya capítulos propios. —Marasso [1947/54:117-120] estudia la invocación y cree que el punto de partida inmediato es el comentario de Ovidio escrito por Sánchez de Viana.

381 R: Parece parodiar unos versos del Carmen saeculare de Horacio. —PE. «Alme Sol, curru nitido diem qui / promis et celas aliusque et idem / nasceris...» (Horacio, Carmen saeculare, vv. 9-11).

382 R: Frase de origen aristotélico (*Física*, II, 2), que se transformó en lugar común. — Marasso [1947/54:118].

> Vistióse don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestas, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron, y con este adorno salió a la gran sala, adonde halló a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos[383], la cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias. (II, 31)

A la *Ilíada* se remontan imágenes como las guirnaldas que coronan a unas jóvenes que por pasatiempo fingen una nueva Arcadia, pero la mera descripción va precedida de un eco del lenguaje poético: "en rubios podían competir con los rayos del mismo sol":

> Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas[384]. (II, 58)

'Aliquando bonus dormitat Homerus'

En I, 15 el narrador parafrasea humorísticamente unas palabras famosas de Horacio sobre Homero, aplicadas aquí al diablo y a Rocinante:

> No se había curado Sancho de echar sueltas a Rocinante, seguro de que le conocía por tan manso y tan poco rijoso, que todas las yeguas de la dehesa de Córdoba no le hicieran tomar mal siniestro. Ordenó, pues, la suerte, y el diablo (que no todas veces duerme[385]), que andaban por aquel valle paciendo una manada de hacas galicianas de unos arrieros yangüeses, de los cuales es costumbre sestear con su recua en lugares y sitios de yerba y agua, y aquel donde acertó a hallarse don Quijote era muy a propósito de los yangüeses. (I, 15)

Rocinante protagoniza este episodio cómico, como para seguir las huellas de su amo y escudero. La escena está precedida por la descripción de un *locus amoenus:*

> vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco. (I, 15)

que pronto dejará de ser placentero. El paralelismo entre el sueño de Homero y el del diablo es burlesco y trasgresor. En Horacio es Homero quien a veces duerme; en la del narrador es el diablo. Vayamos a II, 3. Sansón Carrasco emplea el famoso aforismo horaciano de modo literal aplicándolo a la primera parte del *Quijote,* en un ejercicio de crítica literaria -metaliterario-, que comparte con don Quijote y Sancho. La cita se inserta en un discurso irónico, por parte del bachiller, y no podemos descartar que en él se desgranen pensamientos del propio Cervantes sobre la literatura.

---

[383] R: «Los cuales, después que se lavaron las manos, ya en los caños o fuentes artificiales, ya sobre una fuente, plato, bacía u otro vaso cóncavo, sobre que con el jarro o aguamanil se le sirve aguamanos, las limpian y enjugan con la toalla y se van sentando» (Comenio, *Ianua linguarum,* núm. 556). ¶ Marasso [1947/54:154-155] cree que en esta escena se parodia el recibimiento que Dido tributa a Eneas en el canto I de la *Eneida.* La rotura de protocolo –los duques salen a recibir a don Quijote– supone que le conceden una categoría social superior a la de ellos mismos.

[384] R: Tanto el laurel como el amaranto son símbolos de lo inmarchitable e inmortal; con esas plantas se coronan en la *Ilíada* las doncellas que acompañan el funeral de Héctor. —Lope de Vega, *La Arcadia,* ed. Morby [1975:119].

[385] R: Variación de Cervantes sobre la frase popular «El diablo nunca duerme» (I, 20, 213, n. 42; 44, 518, y II, 25, 839). —Es posible el recuerdo del horaciano «Quandoque bonus dormitat Homerus», normal en las escuelas.

si «aliquando bonus dormitat Homerus», consideren lo mucho que estuvo despierto

Comparemos el uso de la frase horaciana en los dos contextos:

Posición	I, 15	II, 3
Voz:	Narrador	Sansón Carrasco
sujeto:	Diablo	Homerus
Adverbio:	no todas veces	aliquando
Lengua:	Castellano	Latín
Tema	Deseo de copular de Rocinante	Crítica literaria
Intencionalidad	Cómica	Seria

Que el bachiller Sansón Carrasco exprese en latín una frase del *Ars poetica* horaciana en una conversación de crítica literaria es totalmente verosímil. Es más interesante a efectos de analizar esta ambivalencia la posición del narrador, que toma partido al no limitarse a contar las andanzas de don Quijote sino que, con sus comentarios, acentúa la comicidad de la novela.

CAPÍTULO IX

ESCENARIOS

En el gran teatro del *Quijote* sus protagonistas atraviesan múltiples escenarios dotados de una específica acción dramática, cómica o tragicómica. Estos llamados relatos intercalados (sobre todo en la primera parte) están poblados de personajes en cuya configuración el universo grecolatino influye de diversos modos.

Caben distinguir cuatro tipologías de escenario: amorosos (tres en la primera parte, y uno en la segunda); bucólicos, donde la evocación clásica es inmediata; sarcástico –el escenario más amplio de la novela, auténtica comedia dentro de la acción principal-; y otros que podemos calificar de marginales al estar integrados por personajes extraños a la normalidad social: un cautivo, un morisco y unos bandoleros.

La inmersión de don Quijote y Sancho en cada uno de estos escenarios es tan variada como la literatura y la vida misma. En unos, don Quijote es espectador, con una mayor o menor implicación en la trama (a excepción de El curioso impertinente, leído mientras duerme el caballero); en el sarcástico, que tiene lugar en el palacio de los duques, don Quijote y Sancho son el blanco de las burlas. Estos variados ambientes ofrecen al caballero una confrontación con sus propios ideales. Los escenarios amorosos presentan un contrapunto real al amor ideal de don Quijote por Dulcinea; los bucólicos confirman que la literatura puede transformarse en vida; el satírico hiere y desconcierta al caballero; y entre los personajes marginales el caballero se encuentra a gusto: al fin y a la postre él es uno de ellos.

El siguiente cuadro traza un esquema de los escenarios, con algunas de sus características.

Escenarios	Tempo (I y II parte)	Agentes	Don Quijote	Caracterización clásica
Escenarios amorosos	I, 24, 27, 28, 29, 36, 37, 42, 44, 45, 46, 47.	Cardenio y Luscinda; Fernando y Dorotea.	Espectador	Cardenio y Lucinda: **Píramo y Tisbe.** (Final feliz).
	I, 33, 34.	El curioso impertinente	Ausente	Narrador, Camila y Leonela citan a **Lucrecia**, **Penélope** y **Porcia**, como antítesis de Camila.
	I, 44-46.	Don Luis y Doña Clara	Colgado de la ventana de una venta suspira por Dulcinea.	Don Luis=**Palinuro;** Doña Clara =su estrella.
	II, 19-22	Basilio y Quiteria	Defensor de la libertad	Basilio y Quiteria: **Píramo** y **Tisbe.** (Final feliz).
Escenarios bucólicos	I, 12-14	Marcela y Grisóstomo	Defensor de la libertad	Marcela: **Nerón; Tulia.** Grisóstomo: **Virgilio** con final trágico.
	I, 51	Leandra	Despierta sus deseos caballerescos de liberarla	Nueva **Arcadia**.
Escenario sarcástico	II, 30-57.	Palacio de los duques	Víctima	Don Quijote: **Eneas;** Altisidora: **Dido.**
Escenarios marginales	I, 37-42	Cautivo	Espectador	Padre del cautivo: **Alejandro** y **Catón** (ironía).
	II, 54, 63, 65.	Ricote	Espectador. (Sancho interviene)	Don Bernardino de Velasco: **Argos**.
	II, 60.	Roque Guinart		Roque: **Alejandro Magno.**

Escenarios amorosos

Píramo y Tisbe con final feliz

Cardenio, hallado por don Quijote y Sancho en Sierra Morena, relata su historia. "De limpio linaje, [Cardenio] se confiesa enamorado desde su infancia de la hermosa Luscinda, que le había correspondido tiernamente, como sucede en el mito poético de Píramo y Tisbe. Pero las indecisiones y timidez de Cardenio perturban una sencilla historia de amor. Su amigo Fernando, hijo segundo de un poderoso duque, es un joven gallardo, frívolo y mujeriego. Después de haber seducido a una bella labradora [Dorotea] con la promesa falaz de casarse con ella, se retira al pueblo y la casa de Cardenio para olvidar su capricho amoroso. El incauto Cardenio le pondera las cualidades de Luscinda e incluso la deja ver a don Fernando a la insinuante luz de una vela. Se enciende de nuevo el apetito erótico de don Fernando y empiezan a surgir los celos de Cardenio[386]".

La historia de estos cuatro personajes es la más larga de las intercaladas en el *Quijote,* e interactúan con los de la trama principal. Las referencias clásicas en este relato no están distorsionadas por la ironía. El amor de unos jóvenes obstaculizado por sus padres tiene dos nombres: Píramo y Tisbe. Cardenio compara su historia con la de aquellos. También en II, 19 el joven que relata la historia de Basilio y Quiteria los confrontará con los enamorados ovidianos. Habla Cardenio:

> Creció la edad, y con ella el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa, casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas[387]. (I, 24)

La similitud con el mito queda reforzada al describir "una ventana por donde los dos solíamos hablarnos" (I, 24). La situación de Cardenio es dramática: ha enloquecido, porque Fernando le ha arrebatado a Luscinda. El mito trágico de Píramo y Tisbe, que acaba con el suicidio de los enamorados subraya el dramatismo de la historia. Cardenio narra la seducción de Fernando a Dorotea con un bagaje conceptual de raíz neoplatónica acorde con la antropología cristiana:

> Sucedió, pues, que como el amor en los mozos por la mayor parte no lo es, sino apetito, el cual, como tiene por último fin el deleite, en llegando a alcanzarle se acaba, y ha de volver atrás aquello que parecía amor, porque no puede pasar adelante del término que le puso naturaleza, el cual término no le puso a lo que es verdadero amor[388], quiero decir que así como don Fernando gozó a la labradora, se le aplacaron

---

386 Sánchez, A. en R [*Lecturas,* I, 24:66].

387 SR: **...**Tisbe: es la conocida, y tan difundida como se constata en el texto (bastará con evocar los romances burlescos y la *Fábula* de Góngora; ed. A. Carreño [*Romances*], Madrid, Cátedra, 1982, 384 y ss.), fábula mitológica de *Píramo y Tisbe*, a la que don Lorenzo dedicará un soneto en II-XVIII (697-98). Ahora, Cervantes sigue de cerca el texto ovidiano, que, en trad. de Alcina, dice: "Del tierno amor fue causa, y su contento, / la vecindad que juntos se criaron, / y con la edad también tomaba aumento / la fe, que a veces ambos se entregaron. / Que sin dudar pasara en casamiento. / Mas los padres de entrambos lo estorbaron, / a pesar de los cuales se querían, / y en llama igual sus ánimos ardían" (*Metamorfosis*, IV, vv. 105-112, 121).

388 R: Es la teoría neoplatónica expuesta por León Hebreo en sus *Diálogos de amor.* —Para la teoría neoplatónica del amor expuesta por León Hebreo, cf., sobre todo, el Diálogo I («Amore e desiderio»), donde por boca de Sofía se dice: «Tienen... estas cosas deleitables tal propiedad, que,

sus deseos y se resfriaron sus ahíncos; y si primero fingía quererse ausentar por remediarlos, ahora de veras procuraba irse por no ponerlos en ejecución. (I, 24)

No vamos a encontrar erudición ni pedantería en los discursos de los personajes de esta historia, sino lugares comunes de la cultura de aquel tiempo. Así, Dorotea, traicionada por el mismo Fernando que ha arrebatado a Luscinda de Cardenio, distingue entre bienes de naturaleza y de fortuna[389], y explica a Fernando que la nobleza reside sobre todo en la virtud (convicción especialmente grata a Cervantes):

> Y si te parece que has de aniquilar tu sangre por mezclarla con la mía, considera que pocas o ninguna nobleza hay en el mundo que no haya corrido por este camino, y que la que se toma de las mujeres no es la que hace al caso en las ilustres decendencias, cuanto más que la verdadera nobleza consiste en la virtud[390], y si esta a ti te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes. (I, 36)

Moral y sátira: El curioso impertinente

El curioso impertinente, único relato intercalado en el *Quijote* sin relación directa con la trama principal (es leído y ni siquiera el caballero lo escucha), se encuentra en la primera parte de la novela, y está ambientado en la Florencia de la época. La trama se basa en que Anselmo pide a su íntimo amigo Lotario que corteje a Camila, su esposa, para comprobar la firmeza de su amor. Lotario trata de convencer a Anselmo del despropósito que supone poner a su mujer en ocasión de serle infiel, pero finalmente accede a la petición, y se desencadena una tragedia. Lotario, que se nos muestra como el más sensato de los personajes del relato, desarrolla una amplia argumentación para tratar de disuadir a Anselmo de su proyecto, en la que hace uso de tres elementos de origen clásico:

a) una anécdota de la historia de Pericles:

---

habidas como son, así como cesa el deseo de ellas, cesa también las más de las veces el amor y muchas veces se convierte en fastidio y aborrecimiento; porque cualquiera que tuvo hambre o sed, después de harto, no desea comer ni beber más; antes le da hastío». Soria Olmedo [1984:74].

[389] Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos, que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo, porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres. (I, 28). R: La contraposición entre bienes de naturaleza (linaje) y bienes de fortuna (riqueza), procedente de Aristóteles y los estoicos, aparece con insistencia a lo largo del *Quijote.* (I, 33). —Aristóteles, *Retórica,* 1360b, 26-30 y 1361b, 39, y *Ética a Nicómaco,* I, 1098b9-1099b8. «Aunque es rico de los bienes de fortuna, no lo es de los de naturaleza» (Montemayor, *Diana,* ed. Montero, I, p. 33); «Bien de natura o de fortuna sea» (Garcilaso, égloga II, v. 1058).

[390] R: El concepto, expresado con palabras similares ya en la tradición clásica, aparece con frecuencia tanto en la literatura del Siglo de Oro como en las polémicas de la limpieza de sangre. -BW, RM. La idea se remonta a Juvenal: «Nobilitas sola est atque unica virtus» (Sat., VIII, 20), y fue cristianizada por San Ambrosio («Quid te iactas de nobilitatis prosapia? Non datur nobilitati palma, sed virtuti»), repetida por San Agustín; la revitalizó San Vicente Ferrer («Nobilis est ille qui vivit nobiliter») y la llevó al pensamiento humanista Luis Vives en la Introducción a la sabiduría: «Vera et solida nobilitas a virtute nascitur». Séneca, Epístola XLIV: «¿Quién, pues, es el noble? Aquel a quien Naturaleza ha hecho para la virtud» (citado por Rico 1987:25n). Una versión más conformista aparece en la dedicatoria del *Guzmán de Alfarache* a don Francisco de Rojas, I, p. 90 y n.: «Con tanto resplandor se manifiestan las tres partes –virtud, sangre y poder– de que se compone la verdadera nobleza».

porque los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse dellos, como dijo un poeta, «usque ad aras[391]», que quiso decir que no se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios. Pues si esto sintió un gentil de la amistad, ¿cuánto mejor es que lo sienta el cristiano, que sabe que por ninguna humana ha de perder la amistad divina? (I, 33)

b) el mito de Dánae:

Es de vidrio la mujer,
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar,
porque todo podría ser.
Y es más fácil el quebrarse,
y no es cordura ponerse
a peligro de romperse
lo que no puede soldarse.
Y en esta opinión estén
todos, y en razón la fundo:
que si hay Dánaes en el mundo,
hay pluvias de oro también[392]. (I, 33)

c) y un razonamiento de raíz aristotélica:

Y tiene tanta fuerza y virtud este milagroso sacramento, que hace que dos diferentes personas sean una mesma carne, y aún hace más en los buenos casados: que, aunque tienen dos almas, no tienen más de una voluntad[393]. Y de aquí viene que, como la carne de la esposa sea una mesma con la del esposo, las manchas que en ella caen o los defectos que se procura redundan en la carne del marido, aunque él no haya dado, como queda dicho, ocasión para aquel daño. (I, 33)

La historia, la literatura y la filosofía grecolatinas ofrecen a Lotario un apoyo que enriquece las razones que ofrece, prestigiando su argumentación. La historia le otorga una razón de autoridad; la literatura hace más plástico su pensamiento, que dirige a la imaginación de Lotario; y la filosofía aporta explicaciones racionales. La fábula de Dánae ilustra la fuerza del impulso amoroso, sin el tinte burlesco que suele poseer lo mítico en el ámbito netamente quijotesco. Aquí la referencia clásica tiene un valor ejemplarizante. De un tono muy distinto en *El curioso impertinente* es la evocación de las tres heroínas clásicas: Penélope, Lucrecia y Porcia, -arquetipos de fidelidad conyugal- pues aparecen en clave irónica por obra del narrador y de otros personajes. En primer lugar, el narrador cita a Penélope, ante las falsas lamentaciones de Camila. Después, la propia Camila menciona a Lucrecia, con ocasión de la daga que le reclama su criada Leonela:

---

391 R: 'hasta el altar', adagio clásico que Plutarco atribuye a Pericles. —usque ad aras: BW recuerda que aparece en Erasmo, Adagia, III, II, 10; RM aduce los *Morales* de Plutarco, Salamanca, 1571, f. 13; Ramírez-Araujo [1954]: "Lo que importa es que su amigo sepa que los paganos coinciden esta vez con los principios del cristianismo (227)". Cervantes lo vuelve a recordar en *El viejo celoso,* f. 255: «Amicus usque ad aras, que quiere decir 'El amigo hasta el altar'; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios», y en *El gallardo español,* f. 27v. Como refrán español lo trae Correas, Vocabulario, p. 76a. Cf. también Lope de Vega, *La Dorotea,* V, 3, 2ª ed. Morby, p. 417 y n.

392 R: Dánae, encerrada por su padre Acrisio en una torre de bronce, fue poseída por Júpiter en forma de lluvia de oro. —BW. Cf. Ovidio, *Metamorfosis,* IV, 610.

393 R: La voluntad del alma intelectiva se diferencia de las pasiones del alma sensitiva, según el pensamiento aristotélico-tomista. —Serés [1994:270n].

Con otras cosas a éstas semejantes, que ninguno la escuchara que no la tuviera por la más lastimada y leal doncella del mundo, y a su señora por otra nueva y perseguida Penélope[394]. Poco tardó en volver de su desmayo Camila y, al volver en sí, dijo:

— ¿Por qué no vas, Leonela, a llamar al más leal amigo de amigo que vio el sol o cubrió la noche? Acaba, corre, aguija, camina, no se esfogue con la tardanza el fuego de la cólera que tengo y se pase en amenazas y maldiciones la justa venganza que espero.

—Ya voy a llamarle, señora mía —dijo Leonela—, mas hasme de dar primero esa daga, porque no hagas cosa, en tanto que falto, que dejes con ella que llorar toda la vida a todos los que bien te quieren.

—Ve segura, Leonela amiga, que no haré —respondió Camila—, porque ya que sea atrevida y simple, a tu parecer, en volver por mi honra, no lo he de ser tanto como aquella Lucrecia de quien dicen que se mató sin haber cometido error alguno y sin haber muerto primero a quien tuvo la causa de su desgracia. Yo moriré, si muero, pero ha de ser vengada y satisfecha del que me ha dado ocasión de venir a este lugar a llorar sus atrevimientos, nacidos tan sin culpa mía. (I, 34)

Curiosamente parece que la referencia a Penélope del narrador atrae la mención de Lucrecia por parte de Leonela, al tiempo que nos transmite la cita de una tercera heroína, que aparece en la mente de Camila:

Consideraba cuán enterado había de quedar Anselmo de que tenía por mujer a una segunda Porcia[395], y deseaba verse con él para celebrar los dos la mentira y la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse. (I, 34)

Don Luis: nuevo Palinuro

El piloto de la flota de *Eneas* asoma en la canción del mozo de mulas que sirve de portico a l, 43, donde la referencia mítica carece de ironía o burla. El enamorado, que va siguiendo a su amada, compara su peregrinaje con la navegación. Él es un marinero y el amor es su mar. Su amada es su estrella, y las nubes, los obstáculos que ella interpone. Él símil de la navegación atrae la azarosa travesía de Eneas y sus hombres por el Mediterráneo. Es Palinuro, el piloto de la flota troyana quien cierrra la segunda estrofa, lo cuál le permite sobrepujar la belleza de su amada por encima de las estrellas que el personaje virgiliano conocía bien, pues era un experto en las constelaciones. La referencia a Palinuro aporta también dramatismo a su queja, ya que el compañero de Eneas murió ahogado por obra del dios del sueño[396]:

—Marinero soy de amor
y en su piélago profundo

---

[394] SR: Penélope: en alusión irónica a la esposa de Ulises -símbolo de la fidelidad conyugal-, quien sí resistió durante veinte años, según se cuenta en *La Odisea*, el acoso de numerosos pretendientes (mientras terminaba de tejer un velo que destejía por la noche), hasta la vuelta de su esposo Ulises. Se menciona, en el mismo sentido, en *La ilustre fregona,* 767.

[395] R: Narra Plutarco que Porcia, queriendo que su marido Marco Bruto le contase el secreto de la conspiración contra César, se hirió gravemente para que viese a capaz de resistir el dolor; se suicidó al conocer la muerte de su esposo en Filipos. —RM. Cf. Plutarco, *Vidas paralelas,* «Bruto», XIII.

[396] Sueño que en este mismo capítulo va a impedir a Sancho auxiliar a su amo, que ha sido atado maliciosamente a una ventana por Maritornes.

navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.
Siguiendo voy a una estrella
que desde lejos descubro,
más bella y resplandeciente
que cuantas vio Palinuro[397].
Yo no sé adónde me guía
y, así, navego confuso,
el alma a mirarla atenta,
cuidadosa y con descuido.
Recatos impertinentes,
honestidad contra el uso,
son nubes que me la encubren
cuando más verla procuro.
¡Oh clara y luciente estrella
en cuya lumbre me apuro!
Al punto que te me encubras,
será de mi muerte el punto. (I, 43)

Paralelamente don Quijote vive una auténtica milicia de amor por Dulcinea. Pero su edad, no hábil para la guerra –como se comprueba en sus continuos descalabros-, tampoco lo está siendo para el amor, sobre todo por la falta de relación con la amada idealizada. De ahí lo histriónico de su comportamiento. Nadie puede negar que don Quijote posea un ánimo fuerte. Y en el episodio que comentamos (I, 43), el caballero está en vela, mientras impreca a Dulcinea, fuera de lo que él cree un castillo, aunque sea una venta. Pero así como don Luis está verdaderamente a las puertas de su amada, don Quijote se dirige a una mujer que no puede oírle, y no perteneciente a la nobleza. Y, para mayor contraste con don Luis, el caballero es escuchado por dos jóvenes de baja alcurnia: la hija del ventero y una ramera, que no sólo se burlan, sino que lo dejan atado al cabestro del jumento de Sancho. Un tópico clásico permite a don Luis justificar su huida tras doña Clara, de la que está perdidamente enamorado. Confía en que el tiempo pondrá las cosas en su sitio y aplacará el disgusto de su padre por su marcha:

> Ya, señor, sabéis la riqueza y la nobleza de mis padres, y como yo soy su único heredero: si os parece que estas son partes para que os aventuréis a hacerme en todo venturoso, recebidme luego por vuestro hijo; que si mi padre, llevado de otros disignios suyos, no gustare deste bien que yo supe buscarme, más fuerza tiene el tiempo para deshacer y mudar las cosas[398] que las humanas voluntades. (I, 44)

Cervantes no es cautivo del mito y la autocomparación de don Luis con Palinuro no arrastra un final trágico, y el joven logra su propósito.

---

[397] SR: "Como la airada vengativa Juno / tomó por medio el sueño que la vida / costó del innocente *Palinuro*, / tal quiere amor que sin cuidado alguno / razón mi estrella, sin razón dormida, / me niegue el buen camino que procuro" (Lope de Vega, *La Arcadia*, IV, ed. E.S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, 329-30). R: Piloto de la nave de Eneas. —BW, Marasso [1947/54:106], Puccini [1989/92:47]. Virgilio, *Eneida,* III, 513-516: «Surgit Palinurus, et omnes / explorat ventos, atque auribus aera captat: / Sidera cuncta notat tacito labentia coelo; / Arcturum, pluviasque Hyadas, geminosque Triones, / armatumque auro circumspicit Oriona».

[398] R: Variación del motivo «Tempus edax rerum», de Ovidio.

Basilio y Quiteria

En el camino hacia las bodas de Camacho, un estudiante explica a don Quijote y a Sancho la historia de Basilio y Quiteria, a los que compara con Píramo y Tisbe:

> Es este Basilio un zagal vecino del mesmo lugar de Quiteria, el cual tenía su casa pared y medio de la de los padres de Quiteria, de donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe; porque Basilio se enamoró de Quiteria desde sus tiernos y primeros años, y ella fue correspondiendo a su deseo con mil honestos favores, tanto, que se contaban por entretenimiento en el pueblo los amores de los dos niños Basilio y Quiteria. (II, 19)

Una vez más un mito experimenta una *variatio* de manos de Cervantes. La fábula fue aplicada, la primera vez, por Cardenio a sí mismo, amante desesperado; en la segunda, es mero artificio literario en boca del hijo del caballero del Verde Gabán, pero que sirve como nudo de enlace entre la primera alusión y la tercera. En esta última, un espectador –un estudiante, de quien cabe esperar esa erudición- aplica a una historia de amor la luz del mito.

Escenarios bucólicos

Marcela y Grisóstomo

El episodio de Marcela y Grisóstomo, desarrollado en un ambiente pastoril, es una historia trágica, que acaba con el suicidio del enamorado ante la negativa de Marcela de corresponder a su amor. Grisóstomo había mandado quemar sus escritos tras su muerte. Y en este contexto se recuerda el episodio de Virgilio, llamado "divino Mantuano" en labios del culto y discreto Vivaldo, que también deseó que la *Eneida* fuese pasto de las llamas. La historia de Grisóstomo y Marcela permite a don Quijote y a Sancho adentrarse en el mundo bucólico, un escenario en el que Grisóstomo y Ambrosio –nótense los nombres helénicos- se han acomodado conscientemente. El caballero, que habita en la literatura, pasa con facilidad del espectáculo caballeresco de su imaginación al bucólico, donde no deja de comportarse como un humanista, corrigiendo al pastor Pedro en sus expresiones vulgares: no sólo habla con urbanidad, sino que trata que quienes le rodean hagan lo mismo. En el relato de Pedro no falta la alusión a la escritura del nombre de Marcela en las hayas, motivo de ascendencia grecolatina, propio del ambiente que han creado:

> No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una corona grabada en el mesmo árbol[399], como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana. (I, 12)

---

[399] R: El grabar en los árboles el nombre coronado es un detalle tópico de la poesía y novela pastoril. —SB. El escribir en las cortezas es motivo literario de larga tradición; Virgilio, *Églogas,* X, 52-54: «Certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus»; Ovidio, *Heroidas,* V, 21: «Incisa servant a te mea nomina fagi»; Para el motivo en la literatura española, Garcilaso, égloga III, vv. 237-238: «...en la corteza / de un álamo unas letras escribía», donde hay un eco de Sannazaro, *Arcadia,* VI, 1: «Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone, Fronimo, sovra tutti i pastori ingegnosissimo, la scrisse in una verde corteccia di faggio».

El caballero actúa discretamente en todo el episodio. Pero la mímesis opera fuertemente en él y los amores hacia Marcela despiertan el suyo por Dulcinea. En un capítulo en que don Quijote se ha explayado en su consideración de los héroes caballerescos como personas de carne y hueso, contrasta esta referencia histórica, en que se reproduce, de alguna manera, la historia de Virgilio, que pidió a sus amigos que quemasen la *Eneida* tras su muerte. Es Vivaldo quien, recordando el suceso, salva unos papeles de Grisóstomo, que contienen la Canción desesperada que se leerá en el siguiente capítulo:

> —De mayor rigor y crueldad usaréis vos con ellos —dijo Vivaldo— que su mesmo dueño, pues no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso. Y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado[400]. Ansí que, señor Ambrosio, ya que deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido, que si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto; antes haced, dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir, a los vivientes, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos; que ya sé yo, y los que aquí venimos, la historia deste vuestro enamorado y desesperado amigo, y sabemos la amistad vuestra y la ocasión de su muerte, y lo que dejó mandado al acabar de la vida, de la cual lamentable historia se puede sacar cuánto haya sido la crueldad de Marcela, el amor de Grisóstomo, la fe de la amistad vuestra, con el paradero que tienen los que a rienda suelta corren por la senda que el desvariado amor delante de los ojos les pone. (…) Y en pago desta lástima y del deseo que en nosotros nació de remedialla si pudiéramos, te rogamos, ¡oh discreto Ambrosio!, a lo menos, yo te lo suplico de mi parte, que, dejando de abrasar estos papeles, me dejes llevar algunos dellos.
>
> Y sin aguardar que el pastor respondiese, alargó la mano y tomó algunos de los que más cerca estaban; viendo lo cual Ambrosio, dijo:
>
> —Por cortesía consentiré que os quedéis, señor, con los que ya habéis tomado; pero pensar que dejaré de abrasar los que quedan es pensamiento vano. (I, 13)

En I, 14 se da fin a esta historia. En un contexto pastoril, con frecuentes *loci classici* y un lenguaje muy retórico:

> de fieras que alimenta el libio llano[401].

---

[400] R: Según la tradición, Virgilio –el divino Mantuano– dio la orden de que se quemase su *Eneida* por imperfecta; la voluntad del poeta fue desobedecida por Augusto, que dispuso la publicación del poema. El sintagma dejó en su testamento mandado pertenece a la traducción castellana de la Vida de Virgilio por Claudio Donato. También en la *Arcadia* de Sannazaro (VIII, vv. 100-102) Clonico pide que se quemen sus poemas sobre su tumba: «Allor le rime, ch'a mal grado accumulo, / farete meco in cenere risolvere, / ornando di ghirlande il mesto cumulo». Cf. Blasco en R [*Lecturas,* I, 13:46-47]: La participación de Vivaldo en la conversación de don Quijote hace evidente la cultura del personaje en lo que se refiere a los libros de caballerías, su dominio de formas de argumentación escolástica («luego si es de esencia que...»), sus conocimientos de retórica (basta recordar las cuestiones que le dirige a don Quijote demandando una descripción de Dulcinea). Ante el cuerpo muerto de Grisóstomo, en su respuesta al elogio fúnebre de Ambrosio, tendrá ocasión de demostrar además su discreción y su conocimiento de la cultura clásica, encarnando el papel que Claudio Donato hace representar a los poetas Tuca y Varo en su *Vida de Virgilio*.

[401] SR: Se refiere a la llanura de Libia, en el norte de Africa, celebrada ya por los clásicos (Horacio, Ovidio, etc.) en tal sentido. "Pero parece que diciendo el poeta: «Y cuantas la Libia

del envidiado búho[402], con el llanto

Aparece una referencia a Tulia, hija de Servio Tulio, penúltimo rey de Roma, a quien le usurpó el poder su yerno Tarquino el Soberbio, con la ayuda de Tulia. Tarquino (en realidad Servio Tulio) es nombrado después de Nerón, aunque le antecedió en más de quinientos años. Tulia y Nerón son prototipo de crueldad. La referencia no es irónica. El pastor Ambrosio, amigo de Grisóstomo, recrimina indignado a Marcela su presunta crueldad con Grisóstomo:

> —¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición? ¿O a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma[403]? ¿O a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino[404]? Dinos presto a lo que vienes o qué es aquello de que más gustas, que, por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos. (I, 14).

Al evocar a Nerón se establece una comparación entre el fuego físico y el del amor. Probablemente Nerón precede en el texto a Tarquino, pese a ser posterior en el tiempo, por ser más conocido y con mayor fama de cruel. El capítulo se había iniciado con la canción desesperada de Grisóstomo, en la que afloran algunos personajes mitológicos ovidianos (Tántalo, Sísifo, Ticio, Egión, las Danaides y Cerbero); la composición no es burlesca. Traer a colación figuras míticas que padecen interminables suplicios dota de intenso dramatismo a las palabras del pastor:

Venga, que es tiempo ya, del hondo abismo
Tántalo con su sed; Sísifo venga
con el peso terrible de su canto;
Ticio traiga su buitre, y ansimismo
con su rueda Egïón no se detenga,
ni las hermanas que trabajan tanto,
y todos juntos su mortal quebranto
trasladen en mi pecho, y en voz baja
—si ya a un desesperado son debidas—
canten obsequias tristes, doloridas,

---

engendra *fieras*», entiende principalmente las sierpes, aludiendo a aquellos versos de Garcilaso, *Egloga III*: «En la arenosa Libia, engendradora / de toda cosa ponzoñosa y fiera»" (Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones a la Canción 'De la Toma de Larache'*, de Góngora, en *En torno a Góngora*, ed. A. Pariente, Madrid, Júcar, 1986, 127). Es frecuente en Cervantes: *Galatea* (III, 175), *Las dos doncellas* (822), etc.

402 R: El búho es ave de siniestro y aun fúnebre presagio, según señalan ya Ovidio y Plinio; se creía que las aves de cetrería tenían envidia de sus grandes ojos, que veían en la noche, e intentaban sacárselos. —PE, CL, RM.

403 SR: Nero: pues Nerón contempló, impasible, el incendio de Roma desde la torre de Mecenas, según el motivo popularizado en el romance "Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía", de ingente difusión, que ya entonaba Sempronio en *La Celestina*: "Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía; / gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía" (I, Russell, 218). Cervantes lo recordará, en su versión más popularizada, en *Rinconete y Cortadillo*: "y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un *Marinero de Tarpeya*" (868). Reaparece en II-XLIV y en II-LIV. Ambrosio utiliza, alegóricamente, el romance antiguo "Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía".

404 R: Tulia, quien hizo matar a su padre para que su esposo pudiese reinar, era en realidad la mujer de Tarquino, y no la hija; la confusión se encuentra ya en el romance "Tulia, hija de Tarquino, / que en Roma rey residía".

al cuerpo, a quien se niegue aun la mortaja;
y el portero infernal de los tres rostros,
con otras mil quimeras y mil monstros,
lleven el doloroso contrapunto,
que otra pompa mejor no me parece
que la merece un amador difunto. (I, 14)

Siguen las breves palabras de Ambrosio y se cierra con la defensa de Marcela. Todo concluye con la intervención de don Quijote, donde se hace presente lo caballeresco. En contraposición al lirismo retórico y mitológico de Grisóstomo, la breve, pero durísima recriminación de Ambrosio trae dos ejemplos históricos, que suministran más fuerza a sus palabras. Y no están traídos arbitrariamente. La situación de Marcela "por cima de la peña" hace adecuada la imagen de Nerón contemplando el incendio de Roma desde un lugar elevado. La presencia del cadáver insepulto de Grisóstomo propicia la comparación con Tulia, quien pasó con su carro encima del cadáver de su padre.

Este escenario pone de manifiesto que el mundo clásico –en lo mitológico, lo histórico y lo retórico- ofrece un repertorio vastísimo de situaciones, conductas y recursos, que brindan claves de interpretación de los hechos, acciones y sentimientos presentes.

Leandra

La historia de Leandra, al final de la primera parte del *Quijote,* guarda diversos paralelismos con la de Marcela: el establecimiento de una nueva Arcadia, la escenificación del género bucólico que consagró Teócrito en sus *Eglogas* y Virgilio en sus *Bucólicas,* y que adquirió un desarrollo específico en el Renacimiento:

> A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro, y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia[405], según está colmo de pastores y de apriscos, y no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. (I, 51)

Esta evocación no es baladí en el contexto de la novela, porque al final de la segunda parte don Quijote recordará este escenario y lo propondrá como alternativa al fracaso caballeresco. Anselmo, que relata la historia de Leandra, transpone a la realidad los tópicos literarios del género pastoril. Ni más ni menos que lo que hace don Quijote con lo caballeresco:

> el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: "Leandra" resuenan los montes[406], "Leandra" murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos. (I, 51)

---

[405] SR: Arcadia: es la región montañosa del Peloponeso, convertida por la literatura renacentista (a la zaga de la clásica) en escenario natural de las narraciones pastoriles. Recuérdese que Sannazaro había titulado a su narración *Arcadia* (1504).

[406] R: La repetición por el eco del nombre de la amada, supuesta en la voz de la naturaleza, es un *topos* de la poesía pastoril: «Formosam resonare doces 'Amaryllida' silvas» (Virgilio, *Églogas*, I, 5). Nótese que otra vez la antítesis vuelve a surgir en el curso de la narración: *esperando sin esperanza* y *temiendo sin saber qué tememos*. —«Leandra» resuenan los montes: CL, que cita a Virgilio y Garcilaso; RM.

En este contexto, como en el épico ya abordado, volvemos a encontrarnos con Virgilio como suministrador de imágenes y recursos:

> Esta es la historia que prometí contaros. Si he sido en el contarla prolijo, no seré en serviros corto: cerca de aquí tengo mi majada y en ella tengo fresca leche y muy sabrosísimo queso, con otras varias y sazonadas frutas, no menos a la vista que al gusto agradables[407]. (I, 51)

Don Quijote no se mantiene al margen. El relato despierta en él los afanes caballerescos, y expresa el deseo, si pudiera, de liberar a Leandra del monasterio en que está encerrada.

Escenario sarcástico

La estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques, como ya se ha tenido ocasión de adelantar, constituye una subtrama dentro de la segunda parte del *Quijote.* Caballero y escudero se transforman, a su pesar, en protagonistas de una comedia burlesca, y las referencias grecolatinas se intensifican[408].

Dentro de la concatenación de farsas para solaz y esparcimiento de los habitantes del palacio a costa del caballero y su escudero, en los capítulos II, 34 y 35, las burlas que encontramos "son impresionantes espectáculos teatrales que imitan muy de cerca las fiestas palaciegas y públicas –máscaras, torneos, comedias al aire libre, batallas fingidas, fuegos artificiales, cabalgatas, procesiones cívicas y religiosas– comunes a la sociedad europea del Renacimiento y del Barroco, y frecuentísimas en la España de la época[409]". La duquesa que "se deleita en incitar y poner de relieve" las "infracciones contra las leyes del decoro remedando de propósito el estilo de Sancho[410]", suele tomar aparte al escudero, y tirarle de la lengua para sonsacarle y divertirse a su costa. En una de esas conversaciones, la duquesa pronuncia una frase que puede remontarse a Séneca, que aquí hay que entenderla en clave burlesca, al intentar imitar al escudero en su habilidad para repetir refranes:

> —Vos tenéis razón, Sancho —dijo la duquesa—, que nadie nace enseñado[411], y de los hombres se hacen los obispos, que no de las piedras. (II, 33)

El personaje de la duquesa está bien caracterizado en cuanto a su cultura clásica: conoce, por ejemplo, la palabra *ciceroniana,* pero no *demostina.* En II, 35 se induce a creer a don Quijote y Sancho que Dulcinea se dirige a ellos en su forma natural para solicitar con apremio que el escudero se azote convenientemente y se pueda romper así el encanto. En la escenografía que rodea la aparición de Dulcinea se entremezclan elementos grecolatinos, caballerescos y medievales. Dulcinea aparece como una ninfa, a

---

[407] La ofrenda de alimentos cierra también la égloga I de Virgilio. —CL.

[408] Puccini [1989:124]: "No extraña, por lo tanto, que en la segunda parte, incluso las alusiones a la obra de Virgilio, como a la de otros autores, sean más frecuentes e incluso más extensas, como se evidencia, por ejemplo, en todo el episodio que se desarrolla en la casa de los Duques, escenificado, se diría, a partir de guiones literarios clásicos".

[409] Close en R [*Lecturas,* II, 34 y 35:170].

[410] Close en R [*Lecturas*, II, 33:169].

[411] SR: nadie nace enseñado: "Ninguno nace enseñado" (Refranes, 239a), según la conocida máxima de Séneca: Nemo nascitur sapiens.

quien acompaña Merlín, que la vio "en las cavernas lóbregas de Dite[412]", y además, asegura que podría ser trasladada a los Campos Elíseos:

> —No, en ninguna manera —dijo Merlín—. Aquí, en este instante y en este lugar, ha de quedar asentado lo que ha de ser deste negocio: o Dulcinea volverá a la cueva de Montesinos y a su prístino estado de labradora, o ya, en el ser que está, será llevada a los elíseos campos[413], donde estará esperando se cumpla el número del vápulo. (II, 35)

En estas escenas, las referencias grecolatinas contribuyen a crear una atmósfera de ensueño, que envuelve y desconcierta a los protagonistas del escarnio. Más adelante[414] la farsa de la dueña Dolorida, -también apodada la condesa Trifaldi-, es la mejor elaborada, con una genial parodia de las novelas de caballerías. Se satiriza el lenguaje alambicado de tales libros, con ecos clásicos incluidos:

> Pues ¿qué cuando prometen el fénix de Arabia, la corona de Ariadna, los caballos del Sol, del Sur las perlas, de Tíbar el oro y de Pancaya el bálsamo[415]? (II, 38)

Igualmente burlesco es la intertextualidad del II libro de la *Eneida* en II, 39, que no se opera mediante traducción libre, sino por la inclusión literal de palabras virgilianas. Es la condesa Trifaldi quien las emplea, indicando así que lo que va a contar a continuación posee un alto contenido trágico:

> —¡Y cómo si queda lo amargo! —respondió la condesa-, y tan amargo, que en su comparación son dulces las tueras y sabrosas las adelfas. Muerta, pues, la reina, y no

---

412 R: 'Plutón, dios de los infiernos'. El endecasílabo es repetido en II, 69, 1187. —Recuérdese, sin embargo, que la «città che ha nome Dite», sólo comienza en el Sexto Círculo del Inferno de Dante. «En griego le dicen Plutón, que suena lo que en latín dis, que quiere decir rico» (Pérez de Moya, Philosofía, II, 14, p. 184). ¶ Marasso [1947/54:170-171] ve una relación entre Merlín y la Sibila que aparece en el libro VI de la *Eneida,* acaso a través de la parodia burlesca del Baldus de Folengo. El nombre Dite, como apelativo de Plutón, que según Marasso se evita en los textos castellanos, pudo llegarle a Cervantes desde *Os Lusiadas,* de Camões, IV, 80: «Descer, emfim, às sombras vãs e escuras / onde os campos de Dite a Estige lava».

413 SR: Elíseos Campos: se citan, como locus amoenus por excelencia, en *Galatea* (VI, 333) o en *La ilustre fregona* (746). R: 'lugar al que iban los justos de la antigüedad clásica'.

414 "Donde se cuenta la estraña y jamás imaginada aventura de la dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi, con una carta que Sancho Panza escribió a su mujer Teresa Panza" (II, 36) R: alias: con valor adverbial, 'por otro nombre (por el que es conocida)'. [A y MA escriben aliàs, según una grafía entonces común en latín para distinguir el adverbio del adjetivo. Suponemos que también Cervantes sentiría la palabra más latina que castellana.—Según Marasso [1947/54:156-157], la historia de las desventuras de la condesa Trifaldi se origina del relato de Eneas en el palacio de Dido, contado en la *Eneida,* II.

415 SR: Pancaya: región fabulosa de la Arabia Feliz, tenida como cuna del ave Fénix. R: Se llamaba corona de Ariadna o corona Cnosia a una constelación de siete estrellas en que se transformó la corona que Venus dio a Ariadna en sus bodas con Baco; los caballos del Sol eran los que tiraban del carro de Apolo y daban la vuelta al mundo en un día; las perlas de los mares del Sur se situaban en las costas de Etiopía; Tíbar era un lugar fabuloso (transformación del árabe tibr 'puro') donde se creía que se encontraba el oro más fino; Pancaya era una región imaginaria, citada por Virgilio, productora de sustancias balsámicas. Todos ellos son tópicos recurrentes en la poesía de la época de Cervantes. Ariadna V FL Aridiana edd. [La Trifaldi no deforma ninguno de los otros nombres propios que saca a colación: no cabe dudar que es mala lectura del componedor, favorecida por el anterior -ona y por la confusión con Diana. —BW, CL, RM; Herrero García [1983:657-660, 751-752], Vila [1991:463-464]. Cf. *Dictionarium historicum ac poeticum,* apud Ioannem Iacobi Iuntae, Lyon, 1581.

desmayada, la enterramos; y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último vale[416], cuando,

quis talia fando temperet a lacrimis[417]?,

puesto sobre un caballo de madera pareció encima de la sepultura de la reina el gigante Malambruno, primo cormano de Maguncia, que junto con ser cruel era encantador, el cual con sus artes, en venganza de la muerte de su cormana y por castigo del atrevimiento de don Clavijo y por despecho de la demasía de Antonomasia, los dejó encantados sobre la mesma sepultura, a ella convertida en una jimia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido, y entre los dos está un padrón asimismo de metal, y en él escritas en lengua siríaca unas letras, que habiéndose declarado en la candayesca, y ahora en la castellana, encierran esta sentencia: «No cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso manchego venga conmigo a las manos en singular batalla, que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura». (II, 39)

El sarcasmo es notorio, habida cuenta de la superchería caballeresca que narra la Trifaldi. Sancho no entenderá las palabras latinas, y por tanto, tampoco su procedencia virgiliana. Don Quijote sí, que afirmará poco después:

-Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, (II, 41)

La referencia de don Quijote está sólo a siete versos de distancia de la de Trifaldi. Como ya hemos hecho notar, para un conocedor de la épica clásica como don Quijote, un caballo de madera puede evocar con facilidad al caballo de Troya, pero además, en este caso, la Trifaldi incita al caballero a que haga esa inducción, pues ha situado su relato en el marco del libro II de la *Eneida*. La Dolorida expone un extenso repertorio de personajes para acentuar en don Quijote el afán por una aventura que no le entusiasma demasiado, pues el caballo de madera le trae a la memoria el fatídico de Troya. En la mayor parte de los pasajes es el caballero quien, a tenor de la circunstancia en que se encuentre, acude a un *locus* clásico, sea sentencioso, histórico o mitológico, como marco conceptual que explique la situación. Pero otras veces, la referencia grecolatina viene inducida por quien rodea al caballero, que intensifica normalmente el carácter burlesco del episodio. Tal es el caso del mito de Faetón, que empieza a ser mencionado por la Dolorida al inducir a don Quijote y Sancho a subir a lomos de Clavileño:

—El nombre —respondió la Dolorida— no es como el caballo de Belerofonte, que se llamaba Pegaso, ni como el del Magno Alejandro, llamado Bucéfalo, ni como el del furioso Orlando, cuyo nombre fue Brilladoro, ni menos Bayarte, que fue el de Reinaldos de Montalbán, ni Frontino, como el de Rugero, ni Bootes ni Pirítoo[418], como

---

416 R: 'el último adiós'. —CL, RM. Marasso [1947/54:156] justifica el empleo por calco de la traducción de la *Eneida* por Hernández de Velasco.

417 R: '¿quién, oyendo tales cosas, podrá contener las lágrimas?'; es cita abreviada de Virgilio, *Eneida,* II, vv. 6-8. —PE, CL, RM, Marasso [1947/54:156-157], [quien cita (p. 157) a Vicente de los Ríos: "La aparición del Clavileño alígero no es menos oportuna ni agradable que la descripción del Paladión troyano, y los amores de Altisidora son comparables, en su línea, con la pasión de Dido"].

418 SR: Bootes... Peritoa: vid. II-XXXVIII. Sus nombres no son ni Bootes (una constelación) ni Peritoa (Piritoo, amigo de Teseo), sino que "los caballos del Sol" eran cuatro, cuyos nombres nos proporciona Ovidio en sus *Metamorfosis:* "Ni tienes tan en pronto la regencia / de mis cuatro caballos animosos, / [...] / Etón, Pírois y Plego, que nombrallos / pudo el efecto, y Eoo relinchando, / con llamas que es espanto de mirallos" (II, vv. 149-50 y 277-79, Alcina, 43 y 47). R: Cervantes hace corresponder a Brilladoro, Bayarte y Frontino con sus respectivos caballeros de

> dicen que se llaman los del Sol, ni tampoco se llama Orelia, como el caballo en que el desdichado Rodrigo, último rey de los godos, entró en la batalla donde perdió la vida y el reino. (II, 40)

La Trifaldi amplifica la comparación del viaje de Faetón con el que se aprestan a emprender don Quijote y Sancho, sin ser muy explícita, pues podría aumentar el miedo del escudero ante tan catastrófico panorama:

> —Ya he dicho —respondió la Trifaldi— que con la clavija, que volviéndola a una parte o a otra el caballero que va encima le hace caminar como quiere, o ya por los aires, o ya rastreando y casi barriendo la tierra, o por el medio, que es el que se busca y se ha de tener en todas las acciones bien ordenadas[419]. (II, 40)

Por el medio debía ir Faetón, jugando la Trifaldi con el doble sentido del aristotélico *in medio virtus,* que apela irónicamente a la sensatez. El contexto épico-mitológico se refuerza por el epónimo de Clavileño "Alígero", y la irónica referencia a "Héctor el troyano":

> ¡Desdichadas de nosotras las dueñas, que aunque vengamos por línea recta, de varón en varón, del mismo Héctor el troyano, no dejarán de echaros un *vos* nuestras señoras, si pensasen por ello ser reinas! (II, 40)

El episodio de Clavileño es uno de los más burlescos de la novela, donde la chanza se aproxima a la crueldad. En este contexto, se destilan algunas sentencias, como esta de Horacio:

> —Ya vees, Sancho hermano, el largo viaje que nos espera y que sabe Dios cuándo volveremos dél, ni la comodidad y espacio que nos darán los negocios; y, así, querría que ahora te retirases en tu aposento, como que vas a buscar alguna cosa necesaria para el camino, y en un daca las pajas te dieses, a buena cuenta de los tres mil y trecientos azotes a que estás obligado, siquiera quinientos, que dados te los tendrás, que el comenzar las cosas es tenerlas medio acabadas[420]. (II, 41)

La frase procede de una epístola horaciana que evoca la Guerra de Troya, y es un canto a la sensatez. El verso citado termina con el famoso *sapere aude.* Que un enajenado, en el colmo de su insensatez, cite una de las frases más sensatas de Horacio, no deja de ser paradójico e histriónico. En el capítulo II, 44, que "sirve de transición entre la prolongada estancia de Sancho y de don Quijote en el castillo de los duques y su separación forzosa a raíz del viaje que Sancho emprende para tomar posesión de su gobierno[421]", encontramos una imitación burlesca del canto de Grisóstomo. Allí cantaba un pastor; aquí una sirvienta. Allí el amor era verdadero, tan apasionado, que acabó en suicidio; aquí el amor es fingido. Allí el tono era serio; aquí, jocoso. Y, consecuentemente, allí las citas grecolatinas estaban bien traídas, en un contexto bucólico y retórico; y aquí, la referencia participa del tono general de burla del romance

---

acuerdo con el *Orlando furioso* de Ariosto. Los nombres de los caballos del Sol son otra posible broma de la dueña Dolorida, que quizá sabía y recuerda que Pirítoo era hijo de Ixión, padre de los centauros, y que estaba casado con Hipodama; Bootes se consideraba emparentado, etimológicamente, con buey, también animal de tiro.

[419] R: Siguiendo a Ovidio a propósito del viaje de Faetón en el carro del Sol («Medio tutissimus ibis»; *Metamorfosis,* II, 137), la condesa Trifaldi aplica al vuelo la teoría moral de la vía media o mediocritas.

[420] R: Es dicho de Horacio, *Epístolas,* I, II, 40: «Dimidium facti qui coepit habet». —cf. *Guzmán de Alfarache*, II, I, 1, p. 482, y n. 3.

[421] Joly en R [*Lecturas,* II, 44:185].

y aún de todo el capítulo, inserto en la farsa continua de la estancia en el palacio de los duques. La correspondencia entre ambos cantos está acentuada por la repetición del mismo tipo clásico, Nerón, en este caso satirizado también por el adjetivo *manchego:*

> No mires de tu Tarpeya
> este incendio que me abrasa,
> Nerón manchego del mundo,
> ni le avives con tu saña[422]. (II, 44)

Cervantes explota también la leyenda negativa de Eneas, visto aquí desde la frustración de Dido, la reina cartaginesa enamorada y abandonada por el héroe, que debe seguir los designios de los dioses. Se establece un paralelismo entre Dido y Eneas, y la dueña Dolorida y don Quijote, llamado "Nuevo Eneas":

> y puesto caso que durmiese y no despertase, en vano sería mi canto si duerme y no despierta para oírle este nuevo Eneas, que ha llegado a mis regiones para dejarme escarnida[423]. (II, 44)

La burla se torna especialmente cruel para don Quijote, que ha tratado, desde su primera salida, de imitar a héroes grecolatinos y caballerescos. El hidalgo se ve parangonado con Nerón, personaje poco alentador y, sobre todo, nada épico, y con Eneas; pero no con el personaje heroico, sino con el desdeñoso y traidor a Dido. En el romance de Altisidora se ha visto también un eco de las bucólicas virgilianas, el tópico del *nec sum adeo informis,* frecuente en el Siglo de Oro:

> No soy renca, ni soy coja,
> ni tengo nada de manca[424];
> los cabellos, como lirios,
> que, en pie, por el suelo arrastran;
> y aunque es mi boca aguileña
> y la nariz algo chata,
> ser mis dientes de topacios
> mi belleza al cielo ensalza.
> Mi voz, ya ves, si me escuchas,
> que a la que es más dulce iguala,
> y soy de disposición
> algo menos que mediana.
> Estas y otras gracias mías

---

[422] R: Juego con el romance viejo «Mira Nero de ('desde') Tarpeya»; Tarpeya es la roca de la colina del Capitolio desde la que Nerón contempló el incendio de Roma. —PE; en la RAE2 se apunta que Cervantes puede aludir al Belianís, IV, 29: «¡Oh cruel espectáculo! No fue tan malo el que miraba Nero de la torre Tarpeya»; CL, CT, RM. El romance puede leerse, anotado, en *Romancero,* ed. Díaz-Mas [1994:394-398]. Cf. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby [1993:II, 1014]: "A fines de la Edad Media el nombre de Nerón vino a simbolizar la crueldad, gracias a un romance muy divulgado y muy citado ("Mira Nero de Tarpeya").

[423] R: 'escarnecida', 'burlada'. Altisidora se sitúa en el lugar de la reina Elisa Dido, abandonada por Eneas. —CL cita la *Eneida,* IV, 590: «Pro Jupiter! ibit / Hic (ait), et nostris illuserit advena regnis?». CT, SB, RM. ¶ Marasso [1947/54:126 y passim] subraya las diferencias entre las dos historias. Lida de Malkiel [1974:102] recalca el aspecto paródico.

[424] R: Además de su sentido normal, cabe interpretarlo con el figurado 'no ser manco', incluso con matiz picante, 'no me falta nada'; renca: 'coja que no puede mover bien las caderas'. —BW recuerda La gitanilla, f. 7v: «¿Quién me lo ha de enseñar? –repondió Preciosa–. ¿No tengo yo mi alma en mi cuerpo?, ¿no tengo ya quince años? Y no soy manca, ni renca, ni estropeada del entendimiento». RM cree que Cervantes parodia la segunda égloga de Virgilio: «Nec sum adeo informis», ya imitado por Garcilaso (égloga I, vv. 175-176) o Lope de Vega. VG.

son despojos de tu aljaba;
desta casa soy doncella
y Altisidora me llaman. (II, 44)

El parlamento de Altisidora abunda en imágenes también presentes en Virgilio:

Dime, valeroso joven,
que Dios prospere tus ansias,
si te criaste en la Libia
o en las montañas de Jaca,
si sierpes te dieron leche[425],
si a dicha fueron tus amas
la aspereza de las selvas
y el horror de las montañas. (II, 44)

En II, 48, don Quijote, que desea preservar su castidad y guardarse únicamente para su señora Dulcinea, ve con recelo la posibilidad de quedarse a solas con la doña Rodríguez de noche y en su dormitorio del palacio de los duques. En tal situación, no viene a su mente un caso semejante de la historia medieval o contemporánea, sino de la *Eneida.* El hidalgo compara su alcoba con la cueva en la que, según el libro IV de la *Eneida,* Dido y Eneas tuvieron su encuentro amoroso. El caballero asume aquí plenamente la vision de Dido cuando huyó Eneas de Cartago, y llama al troyano "traidor y atrevido":

—A vos y de vos la pido —replicó don Quijote—, porque ni yo soy de mármol, ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino, y en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido[426]. (II, 48)

Las palabras de don Quijote ponen de manifiesto que ha leído a Virgilio y ha asumido plenamente el contenido de la *Eneida,* porque, si en el caso de Clavileño la relación con el caballo de Troya es más evidente, en este caso la situación no requería de inmediato el eco virgiliano. En la *Eneida* no se emite ningún juicio negativo ante el

[425] R: Parece una retorsión ridícula del reproche de Dido a Eneas, en el libro IV de la *Eneida,* pasaje que quizá atrae algunos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio. A ello se podría unir la creencia popular de que las culebras se introducen en la boca del recién nacido para mamar allí la leche de las madres. —BW, RAE2, CL, RM, Marasso [1947/54:164]: "El mundo imaginario del Castillo da a la burla una magnificencia oriental y alegórica y quizá de comedia mitológica" (165). Lida de Malkiel [1974:29]: "Un reproche virgiliano –*Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*-, que Garcilaso trae al español (*Égloga* II, v. 563) y que perdura por varios siglos (…) aparece en tono serio en *El laberinto del amor* (…) y en *El trato de Argel* (…). Pero en las obras más conocidas, Cervantes ríe de la frase y se divierte en deformarla. Así endecha Altisidora a don Quijote (II, 44). Rico [1987:66, n. 88]. El texto de Virgilio reza: «Duris genuit te cautibus horrens / Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigris» (*Eneida,* IV, 366-367); el de Ovidio: «Cumque super lybicas victor penderet harenas; / Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae: / quas humus excerptas varios animavit in angues, / unde frequens illa est infestaque terra colubris» (*Metamorfosis,* IV, 617-620).

[426] R: Referencia a la historia contada en el libro IV de la *Eneida.* —BW cita dos versos: «Speluncam Dido, dux et Troianus eamdem / deveniunt» (*Eneida,* IV, 166-167) y la adecuación italiana de Ariosto en el *Orlando furioso,* XIX, 35. CL aduce la defensa de Dido que hizo Ercilla en su *Araucana,* XXII-XXIII. Lida de Malkiel [1974]: 26-30: [ver capítulo I, pp. 47-48]. Puccini [1989:127]: "La alusión es igualmente significativa, ya sea porque confirma la presencia del modelo virgiliano en esta parte del *Quijote,* o bien porque acentúa su uso doblemente "invertido" (aquí, *piadosa* es Dido)".

encuentro amoroso de Eneas y Dido. Don Quijote, desde una perspectiva cristiana, lee el hecho mitológico como una ocasión de pecado[427].

En II, 57 "llega el día en que don Quijote decide reanudar la vida errante propia de su oficio. Tras haberse despedido de los duques, Sancho y su amo se disponen a marcharse, cuando los detienen las quejas y maldiciones de la desconsolada Altisidora. Quejas en las que esta compara su suerte con la de otras mujeres famosas abandonadas: Ariadna, Dido o la Olimpia del *Orlando furioso*, plantada por su esposo Vireno[428]". Aquí se produce el clímax de la agresión verbal de Altisidora, quien califica a don Quijote de impío, el antónimo del epíteto más característico de Eneas:

> Tú llevas, ¡llevar impío!,
> en las garras de tus cerras[429]
> las entrañas de una humilde,
> como enamorada, tierna. (II, 57)

Altisidora[430] acaba denominando a don Quijote fugitivo Eneas:

> Cruel Vireno, fugitivo Eneas[431],
> Barrabás te acompañe, allá te avengas. (II, 57)

Hay pues un propósito claro de Altisidora de excitar la fabulación caballeresca de don Quijote, pero elige el motivo virgiliano de Eneas y Dido, por ser un prototipo de amor correspondido y luego desdeñado. El episodio de los amores de Dido y Eneas ocupan el libro IV de la *Eneida,* después, por tanto, del libro II, en que el troyano narra el episodio de Clavileño. La intervención de Altisidora respeta la sucesión temporal de los acontecimientos.

---

427 Aunque estamos comentando unas palabras de don Quijote y no, por tanto, de otros personajes –que es el tema de este capítulo-, incluimos aquí el pasaje por formar parte del marco virgiliano en que se integra el episodio del palacio de los duques.

428 Joly en R [*Lecturas,* II, 57:209-210].

429 R: La frase tú llevas... impío... las entrañas es muy posible que remita al romance de Lope de Vega «De pechos sobre una torre», pero volviendo al revés el epíteto característico de Eneas (pío) y el sentido de los versos que dice Belisa: «No quedo con solo el hierro / de tu espada y de mi afrenta, / que me queda en las entrañas / retrato del mismo Eneas» (Lope de Vega, *Poesías líricas,* p. 37).

430 R: El canto de Altisidora juega paródicamente con la estructura y temas del romancero nuevo, con la reiteración de un estribillo de ritmo distinto al del octosílabo. Una parte de la crítica ha señalado posibles parodias: la de la virgiliana despedida de Dido a Eneas; la de algunos romances lopescos, principalmente «De pechos sobre una torre», o «La desesperada Dido». Otra ha creído ver una recreación burlesca del mito de Ariadna y Teseo, poetizado por Ovidio (*Heroidas,* X) y Catulo (carmen LXIV). —Como parodia de temas y formas del romancero nuevo lo citan A. Sánchez [1991] y A. González [1993:615]. ¶ La fuente virgiliana ha sido recreada por Marasso [1947/54:164-165]. Lida de Malkiel [1974:35-36] señala también las posibles parodias de Virgilio y de los romances de Lope (cf. Rodríguez Moñino 1957:V, 74, y IV, 21). ¶ Vila [1991] es quien prefiere pensar en el mito de Ariadna y Teseo.

431 R: Vireno, personaje del *Orlando furioso,* abandonó a su esposa Olimpia en una isla desierta: los lamentos de esta fueron tema favorito del romancero nuevo. La pareja literaria de Vireno y Eneas aparece alguna otra vez en las obras cervantinas. —BW, RM. La historia de Vireno se cuenta en los cantos IX, X y XI del *Orlando furioso.* Complétese la visión de este romance con la descripción de las sargas viejas que adornan las paredes en II, 71, 1202. «Y la que hallé fue... irme a buscar a este segundo engañador Eneas, a este cruel y fementido Vireno, a este defraudador de mis buenos pensamientos» (*Las dos doncellas,* f. 193v).

Finalmente, en II 68, "don Quijote y Sancho son hechos prisioneros por unos extraños hombres armados, que, mientras los llevan al «castillo» de los duques, les dirigen palabras no poco pintorescas, mas cargadas de sentido, organizadas en una serie muy coherente de términos cultos para llamarlos (en rigor tan sólo a don Quijote; a Sancho, sencillamente porque está en su compañía) nada menos que 'comedor(es) de hombres –o de mujeres'. Es decir, 'culpable(s), siquiera mediato(s), de la muerte de Altisidora', la hermosa tentadora, la anti-Dulcinea de la Segunda parte[432]".

— ¡Caminad, trogloditas!
— ¡Callad, bárbaros!
— ¡Pagad, antropofagos[433]!
— ¡No os quejéis, scitas, ni abráis los ojos, Polifemos matadores[434], leones carniceros!
(II, 68)

Escenarios marginales

El cautivo

El personaje del cautivo, otra de las varias historias intercaladas de la primera parte del *Quijote,* cuenta su historia, en la que se queja de la excesiva dadivosidad de su padre, que es juzgado desde la perspectiva del *in medio virtus* y comparado irónicamente con Alejandro:

---

432 Romero Muñoz en R [*Lecturas,* II, 68:234].

433 R: Covarrubias, *Tesoro,* entre otras cosas, recuerda que bárbaro se dice también al de malas costumbres: «Mal morigerados a los que no admiten la comunicación con los demás hombres de razón, que viven sin ella, llevados de sus apetitos y, finalmente, los que son despiadados y crueles»; «Cruel, despiadado» (Autoridades). VG trae unos versos de Gongora: «moveré los pies míos / adonde... /...el bárbaro caribano / cuerpo sacrifica humano». Para Marasso [1947/54:248-249], los hombres armados los llaman bárbaros como a 'troyanos, a gente de Eneas, enemigos que huyen' (cf. también abajo, 1183, n. 33). ¶ El único vocabulario anterior a Autoridades que registra antropofagos es el *Tesoro* de Covarrubias, donde se considera propio de historiadores, y especialmente de los cronistas de materia americana. «Anthropophagi: populi Scythiae, humana carne vescentes. Siti ad orientem ac septentrionem, Massagetis finitimi, et circa hos tristissima solicitudo, et mare quae Thabin vocant. Vide Plinium, IV, XII, 183, et VI, XVII, 14, et Gellium» (*Dictionarium historicum* ac poeticum, Lugduni, 1581). ¶ «El Caribe que come carne humana» (Autoridades). Marasso [1947/54:248-249] recuerda que Boiardo, en el *Orlando innamorato,* II, XVIII, 37, y Ariosto, Orlando furioso, XXXVI, 9, llaman al rey de los lestrigones no ya Antifates, como hace Homero, sino Antropofago, con acento en la penúltima sílaba. En castellano clásico prevalece la misma acentuación llana. El propio Marasso cita la traducción de Jerónimo de Urrea de la octava ariostesca antes aludida: «Fuera Antropofago y Polifemo...». En Cervantes, el término aparece en *La casa de los celos,* f. 51: «¿Qué antropofagos, qué scitas / contra ti se conjuraron...», que no nos saca de dudas, dada su posición en el verso; en el entremés *El rufián viudo,* f. 226v: «Fuera yo un Polifemo, un antropófago, / un troglodita, un bárbaro zoílo», donde las cosas resultan más claras (pero no se olvide el «registro», declaradamente cómico y aun grotesco de la obrita, en el que hasta los cambios insólitos de acento, a causa de la ignorancia del uso cortesano, constituyen buenos expedientes para hacer reír), y en el presente párrafo del *Quijote,* donde parece que se debe pronunciar como palabra llana, a juzgar por lo que dirá Sancho dentro de un momento.

434 SR: Polifemos: comp.: "TRAMPAGOS. Fuera yo un Polifemo, un antropófago, / Un trogoldita, un bárbaro Zoílo" (*El Rufián viudo,* vv. 134-35, 739). R: Es decir, 'cíclopes antropófagos'. —Homero, *Odisea,* IX; Ovidio, *Metamorfosis,* XIII, 750 ss.; XIV, 154 ss.

> Pasaba mi padre los términos de la liberalidad y rayaba en los de ser pródigo[435], cosa que no le es de ningún provecho al hombre casado y que tiene hijos que le han de suceder en el nombre y en el ser. (…) Viendo, pues, mi padre que, según él decía, no podía irse a la mano contra su condición, quiso privarse del instrumento y causa que le hacía gastador y dadivoso, que fue privarse de la hacienda, sin la cual el mismo Alejandro pareciera estrecho[436]. (I, 39)

Más tarde será el cura, Pedro Pérez, quien narre la historia al hermano del cautivo, que ha aparecido en la venta. Aquí, la referencia a Catón ya es irónica, lo cual es verosímil por su cultura:

> —Llamábase —respondió el cura— Ruy Pérez de Viedma y era natural de un lugar de las montañas de León, el cual me contó un caso que a su padre con sus hermanos le había sucedido, que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego. Porque me dijo que su padre había dividido su hacienda entre tres hijos que tenía, y les había dado ciertos consejos mejores que los de Catón[437]. (I, 42)

En el relato de la batalla de Lepanto que hace el cautivo hay cierta escenografía romana, las coronas navales y el epíteto "rayo de la guerra":

> y aquel día, que fue para la cristiandad tan dichoso, porque en él se desengañó el mundo y todas las naciones del error en que estaban creyendo que los turcos eran invencibles por la mar, en aquel día, digo, donde quedó el orgullo y soberbia otomana quebrantada, entre tantos venturosos como allí hubo (porque más ventura tuvieron los cristianos que allí murieron que los que vivos y vencedores quedaron), yo solo fui el desdichado; pues, en cambio de que pudiera esperar, si fuera en los romanos siglos, alguna naval corona[438], me vi aquella noche que siguió a tan famoso día con cadenas a los pies y esposas a las manos. (…) Tomóla la capitana de Nápoles, llamada *La Loba*, regida por aquel rayo de la guerra, por el padre de los soldados, por aquel venturoso y jamás vencido capitán don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz[439]. (I, 39)

Una sola imagen describe el concepto. En lugar del convencional *victoria* introduce el sintagma "naval corona" aclarando que está aludiendo a los "romanos siglos". Como suele suceder en los relatos intercalados –novelas dentro de la novela- estas referencias carecen del tono irónico general que invade el *Quijote*. Finalmente, hallamos un eco ovidiano, cuando el padre de Zoraida trata de recuperar a su hija que ya está voluntariamente en manos de cristianos:

---

[435] R: "Según la noción tan repetida en la *Ética* de Aristóteles, la virtud se hace vicio al pasar del justo medio".

[436] R: Alejandro es la figura antonomástica de la generosidad. —«Las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César» (I, 47, 550). Cf. Lazarillo, II, p. 47 y n. 8, y Estebanillo, ed. Carreira y Cid2, I, p. 14.

[437] R: Se refiere al pseudo-Catón de los dísticos latinos que se leían en las escuelas y, traducidos, circulaban también en pliegos sueltos, como el titulado *Castigos y ejemplos de Catón*.

[438] R: 'la que se daba al primero que entraba al abordaje'. —Alaba y Viamont, *El perfeto capitán,* p. 149: «La [corona] naval o rostrata era de oro, y tenía unas puntas como las de una nao; dábala el emperador o capitán o el pueblo de Roma al que primero en batalla naval saltaba en la nao contraria. Esta dio Augusto a Agripa, y Tarmo a Julio César en la naval de Mitilene».

[439] R: Fue el más famoso almirante español en la época de Felipe II, vencedor en la batalla de la isla Tercera. Cervantes lo elogia en el soneto que comienza: «No ha menester el que tus hechos canta». —Aquel rayo de la guerra es un tópico de la poesía latina (Lucrecio, *De rerum natura,* III, 1034) en el que se basa también un romance de Góngora que empieza con las mismas palabras.

–Cualquiera otra cosa pudiera yo esperar y creer de vuestra liberalidad y buen término, ¡oh cristianos!, mas el darme libertad, no me tengáis por tan simple que lo imagine, que nunca os pusistes vosotros al peligro de quitármela para volverla tan liberalmente, especialmente sabiendo quién soy yo y el interese que se os puede seguir de dármela; el cual interese, si le queréis poner nombre, desde aquí os ofrezco todo aquello que quisiéredes por mí y por esa desdichada hija mía, o, si no, por ella sola, que es la mayor y la mejor parte de mi alma[440]. (I, 41)

Ricote

La historia de Ricote, en la segunda parte, demuestra una vez más que las ideas e imágenes de origen griego y romano fluyen con naturalidad y sin distorsiones cuando no están tocadas por la locura de don Quijote. Es lo que sucede cuando el morisco vecino y amigo de Sancho que regresa a España, manifiesta el amor a la patria con un tópico clásico: nada más lejos de lo burlesco esta conocida sentencia salida de sus labios:

y agora conozco y experimento lo que suele decirse, que es dulce el amor de la patria[441]. (II, 54)

El personaje mitológico Argos, de cien ojos, es prototipo de estricto vigilante. Y a él compara Ricote a don Bernardino de Velasco, encargado de la expulsión de los moriscos:

y así, con prudencia, con sagacidad, con diligencia y con miedos que pone, ha llevado sobre sus fuertes hombros a debida ejecución el peso desta gran máquina, sin que nuestras industrias, estratagemas, solicitudes y fraudes hayan podido deslumbrar sus ojos de Argos[442], que contino tiene alerta porque no se le quede ni encubra ninguno de los nuestros, que como raíz escondida, que con el tiempo venga después a brotar y a echar frutos venenosos en España, ya limpia, ya desembarazada de los temores en que nuestra muchedumbre la tenía. (II, 65)

Incluso el narrador renuncia a sus ironías y, empleando un estilo más parecido a buena parte de las *Novelas ejemplares* que al resto del *Quijote,* expresa conceptos aristotélicos y platónicos que dotan al relato de rasgos idealistas:

---

[440] R: «Pars animae magna meae» (Ovidio, *Pónticas,* I, VIII, 2) es forma tópica de encarecer a una persona querida.

[441] R: Es idea repetida desde la *Odisea* de Homero, y particularmente puesta en boca de desterrados y viajeros. La eventual defensa cervantina de la expulsión de los moriscos parece encontrar una excepción en Ricote y en los que como él aman a la patria. —CL. Ravisius Textor, Officina, s.v. «patria», trae los principales lugares, como por ejemplo: «Sane nihil dulcius sua patria» (*Odisea,* I, 203); «Rursus amor patriae ratione valentior omni /... / Nescio qua natale solum dulcedine cunctos / ducit...» (Ovidio, *Ex Ponto,* I, III, 29, 35-36); «Patriae memoria dulcis» (Tito Livio, *Ab urbe condita,* V, 54).

[442] SR: sus ojos de Argos: `sus ojos siempre vigilantes', según uno de los mitos más citados en los textos de la época: Argos, dotado de cien ojos, la mitad de los cuales permanecían siempre abiertos, fue encargado por Juno de la custodia de Ío convertida en ternera. Con todo, Mercurio, habiéndolo adormecido antes con su flauta, lo decapitó y Juno sembró sus ojos en la cola del pavo real, su ave favorita. "Tenía el pastor ceñida la cabeza / de cien ojos, que a veces descansaban / de dos en dos, durmiendo poca pieza. / Mas los noventa y ocho le guardaban, / y a doquiera que estaba la cuitada, / estando alerta todos la miraban" (*Metamorfosis,* I, vv. 1028-33, Alcina, 31). Vid. Git. , 446, n. 28.

Miróle el virrey, y viéndole tan hermoso y tan gallardo y tan humilde, dándole en aquel instante una carta de recomendación su hermosura[443], le vino deseo de escusar su muerte… (II, 63)

El silencio fue allí el que habló por los dos amantes y los ojos fueron las lenguas que descubrieron sus alegres y honestos pensamientos[444]. (II, 65)

Roque Guinart

En II, 60, el jefe de bandoleros catalán Roque Guinart abre su conciencia a don Quijote, confesándole que no pierde la esperanza de enderezar su vida. Y como en otros lugares de la novela, las reflexiones morales hacen uso de conceptos clásicos y cristianos. El gran maestro es Aristóteles, pero también afloran ideas de Séneca:

Pero Dios es servido de que, aunque me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones, no pierdo la esperanza de salir dél a puerto seguro[445]. (II, 60)

Al final del episodio no sabemos si es el narrador o los bandoleros de Roque Guinart –o quizás ambas voces- quienes se acuerdan de Alejandro, a la vista de la generosidad de su amo: los dos son magnánimos en el reparto e implacables a la hora de reprimir las deslealtades:

Y trayéndole aderezo de escribir, de que siempre andaba proveído, Roque les dio por escrito un salvoconduto para los mayorales de sus escuadras y, despidiéndose dellos, los dejó ir libres y admirados de su nobleza, de su gallarda disposición y estraño proceder, teniéndole más por un Alejandro Magno que por ladrón conocido. Uno de los escuderos dijo en su lengua gascona y catalana:

—Este nuestro capitán más es para frade que para bandolero: si de aquí adelante quisiere mostrarse liberal, séalo con su hacienda, y no con la nuestra.

No lo dijo tan paso el desventurado, que dejase de oírlo Roque, el cual, echando mano a la espada, le abrió la cabeza casi en dos partes, diciéndole:

—Desta manera castigo yo a los deslenguados y atrevidos.

Pasmáronse todos y ninguno le osó decir palabra: tanta era la obediencia que le tenían. (II, 60)

Roque Guinart pronuncia palabras que recuerdan a Virgilio, de raíz semejante a las virgilianas tras conocer "que la enfermedad de don Quijote tocaba más en locura que en valentía" (II, 60):

—Valeroso caballero, no os despechéis ni tengáis a siniestra fortuna esta en que os halláis, que podía ser que en estos tropiezos vuestra torcida suerte se enderezase: que el

---

443 R: La idea y su expresión son de procedencia aristotélica y tuvieron amplia divulgación. -RM. «Decía la Reina que el que tenía buen gesto llevaba carta de recomendación» (*Floresta española,* II, I, 15).

444 R: Cervantes recrea el tópico platónico de la mirada intelectual o contemplación amorosa del amado. —RM trae, entre otros, estos versos del Romancero general: «El capitán reconoce / a su cara esposa bella, / y aunque con las lenguas callan, / los ojos sirven de lenguas».

445 R: Es imagen común procedente de la tradición clásica: «In freto viximus, moriamur in porto» (Séneca, *Epístolas a Lucilio,* XIX, 2), etc.

cielo, por estraños y nunca vistos rodeos, de los hombres no imaginados, suele levantar los caídos y enriquecer los pobres[446]. (II, 60)

[446] R: Se recuerdan aquí las palabras de don Quijote para justificar su acción de libertar a los galeotes (I, 45, 528-529). —«¿Saltear de caminos llamáis al dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos?» (I, 45, 528-529), que remite, sin exactitud, a Lucas, IV, 18-19. CL señala su parecido con las expresiones «erigens pauperum» y «esurientes implevit bonis» del Magnificat (Lucas, VII, 52-53). Riley [1990:89] recuerda las palabras de Virgilio: «Parcere subiectis et debellare superbos» (*Eneida,* VI, 853), y acerca las de don Quijote a las expresiones proféticas de la bruja de *El coloquio de los perros.*

CONCLUSIONES

El 'Quijote' se inserta en la tradición clásica.

Las 1.274 referencias al mundo clásico que hemos inventariado en el *Quijote,* (531 en la primera parte, y 743 en la segunda) abarcan las más diversas facetas del universo grecolatino: poesía, teatro, historia, pensamiento, retórica y poética, ciencias naturales, etcétera. La especial relevancia en la novela de conceptos de la preceptiva literaria antigua, particularmente de la *Poética* de Aristóteles, avala que la tradición clásica no constituye un mero ornato en el *Quijote* sino que afecta a su misma concepción, desarrollo y fin. La novela constituye la puesta en acción de las críticas que los humanistas hacían del género caballeresco.

La novela supone una sátira inteligente, una agudísima crítica de las novelas de caballerías que, al mismo tiempo, trata de rescatar lo más valioso del género, subrayando también sus elementos positivos. Pero todo esto es posible porque Cervantes ha aplicado a la creación literaria los principios de verosimilitud y ejemplaridad que no se cansaban de reivindicar los humanistas en el plano teórico, conceptos enraizados profundamente en la preceptiva griega y romana. Podemos afirmar que sin tradición clásica no habría este *Quijote,* ya que el principio estético más invocado y practicado en él es el de la verosimilitud aristotélica. Si el *Quijote* se considera por muchos la primera novela moderna por la verosimilitud de los personajes, que son seres de carne y hueso -particularmente los protagonistas-, seres libres, que evolucionan, dinámicos; por la entrada de la cotidianeidad en la literatura; y, entre otras razones, por la pluralidad de caracteres, sentidos y perspectivas, es, en buena medida, por su inspiración –sin servilismo- en principios estéticos clásicos.

Las referencias grecolatinas del 'Quijote' no son producto de la erudición o la pedantería.

Cervantes reniega explícitamente en el primer prólogo del *Quijote* del uso pedante o pseudoerudito de las referencias clásicas. Esa proclama es coherente con la práctica cervantina en la novela. Las más de 1.000 referencias clásicas se insertan con naturalidad en las palabras de narrador y personajes, evidenciando que el autor ha asimilado plenamente esa herencia. En la novela el humanismo está hecho cultura.

Sólo un análisis riguroso puede arrojar el dato de las 1.274 referencias al mundo clásico del *Quijote.* La lectura de la obra no produce la impresión de un abigarramiento de citas. El alegato cervantino contra la pedantería se desarrolla también al plantear diversas facetas de la actitud humanista: la juvenil, la burguesa, la equilibrada, la pedante y la preceptiva, encarnadas en cinco tipologías diferentes de personajes.

Uso común o recto y uso satírico u oblicuo.

El *Quijote* y sus referencias clásicas hay que entenderlos bajo el prisma del fin satírico y burlesco que posee. Cervantes no se burla por principio de los personajes, los conceptos y las imágenes griegas o romanas –no lo hace en la *Galatea* ni en el *Persiles*, su primera y última obra en prosa- sino que los pone al servicio del propósito humorístico del *Quijote*. Podemos hablar así de un uso recto o común del bagaje clásico –el que encontramos en la mayor parte de los personajes secundarios y en diversas intervenciones del narrador y aún del propio autor como tal –en el segundo prólogo, por ejemplo-; y un uso oblicuo o satírico que invade todo lo referente a la monomanía caballeresca de don Quijote.

El uso recto es, en definitiva, el normal de una cultura, como la humanista, en que las sentencias, las imágenes y los mitos griegos y romanos son connaturales a la vida. El uso oblicuo es el producido por la sátira: la sublimación quijotesca de lo caballeresco o la burla de otros personajes ante esa exaltación arrastra tras de sí la ironía sobre los tópicos del mundo clásico. También por esto el *Quijote* es una obra perspectivista, porque ambos sentidos –el recto y el oblicuo- se encuentran en sus páginas. Aunque hemos señalado que lo oblicuo domina en la trama principal –las aventuras de don Quijote y Sancho; y lo recto se sitúa en las tramas secundarias, la complejidad es mayor, porque en don Quijote alterna la cordura y la locura, produciéndose una distorsión de la herencia clásica según el estado mental del protagonista y los referentes que encuentra en su camino.

El caballero muestra creerse lo que dice, es decir, hay seriedad en sus afirmaciones. En los casos en que habla a lo discreto, sus palabras suelen ser compartidas o admiradas por quienes las escuchan. Sancho, dejando a salvo el entrañable afecto y respeto que siente por su amo, participa con frecuencia de la comicidad de los que observan externamente la conducta de don Quijote. Hay que tener en cuenta esa doble faz seria/cómica de muchas de las palabras y obras de don Quijote. Serias para el caballero y cómicas para los que le observan y para el lector. El cura y el barbero, Sansón Carrasco, los duques y sus siervos, Antonio Moreno y otros personajes son cómplices de los lectores en la interpretación de la vida y obra de don Quijote. Otros, no obstante, como el Caballero del Verde Gabán, se mantienen en una actitud expectante, dudando si la discreción del caballero supera a su locura o al revés.

Esa alternancia entre sentidos rectos y oblicuos se estructura en una serie de círculos concéntricos. La sátira domina en torno al personaje principal, y se va alejando alrededor del resto de personajes. ¡Qué diferencia entre el "despiadado Nero" (I, 14) con que Ambrosio califica a Marcela y el "Nerón manchego" (II, 44) de Altisidora a don Quijote.

Pluridimensionalidad de don Quijote.

La amplia erudición del hidalgo/caballero Alonso Quijano/don Quijote de la Mancha le otorga una personalidad poliédrica. No sólo ha leído compulsivamente las novelas de caballerías: ha "leído en Virgilio" y en otras fuentes griegas y romanas, lo que influye de modo determinante en sus alternancias de cordura y locura; en definitiva, en la pluralidad de dimensiones que hace posible también la diversidad de interpretaciones de su figura en estos 400 años de existencia. La brillante elocuencia de

don Quijote, su afán pedagógico y su capacidad dialógica son características humanísticas que sustentan una cordura nunca perdida del todo.

Pese a que su personalidad permanece básicamente la misma a lo largo de la novela, don Quijote se va metamorfoseando en diversos personajes, ya de la esfera grecorromana, ya de la esfera caballeresca. El caballero puede ser Catón para Sancho, Cicerón para Basilio y Quiteria, un humanista para el Caballero del Verde Gabán, un sabio para unos cabreros y un Sócrates para todo aquel que quiera dialogar con él (aquí se dibuja el don Quijote discreto). Pero también puede transformarse en un héroe homérico ante los molinos de viento o unos rebaños; un Alejandro o un César con delirios de grandeza; Sileno montado sobre un asno; un pastor de la Arcadia; o un soldado de la milicia de amor que vela sus armas... Su afán de emulación no se detiene en el imaginario caballeresco, sino que se extiende a la historia y mitología clásicas. Y si la emulación heroica es el norte de su acción, su amor platónico por Dulcinea arrastra su corazón.

La épica antigua es un antecedente de la épica medieval, marco en el que se insertan las novelas de caballerías, por lo que la imitación de lo caballeresco puede extenderse igualmente –y así sucede- a muchos pasajes épicos griegos o romanos. El mundo grecolatino no sólo le ofrece una mitología, sino también una historia poblada de gestas heroicas: Alejandro, César…, por lo que se amplían considerablemente sus posibilidades de imitación, su capacidad de leer cualquier acontecimiento presente a la luz de los acontecimientos pasados: sobre todo, acontecimientos escritos. Don Quijote entrelaza el ideal caballeresco con el mito de la Edad de Oro, lo que le permite fundamentar su peregrinaje con bases mucho más sólidas que la mera mímesis de Amadís de Gaula y otros personajes de la caballería andante.

Sin su formación clásica el *Quijote* fácilmente podría haberse reducido a la historia de un loco y sus bufonadas. La evidente formación humanista de Alonso Quijano logra que, autotransformado en don Quijote, no degenere en un completo chiflado. Su compleja personalidad, que se mueve entre los extremos de la cordura y la locura, se sustenta en sus lecturas clásicas. Su retórica, que fascina a sus interlocutores, le dota, de una parte, de la capacidad de expresar juicios sensatos y brillantes; y, de otra, le apuntala en su propósito caballeresco contra la evidencia de sus fracasos. Las mutaciones que se producen en su mente afectan también a la ambivalencia de sus conceptos. Tal es el caso de la noción de fortuna, que en ocasiones está imbuida del sentido de la providencia cristiana, en otras prevalecen nociones grecolatinas y en otras participa de unos y otros conceptos. Incluso los mismos tópicos son utilizados a veces de modo equilibrado (nudo gordiano en II, 19) o disparatado (II, 60).

Las referencias clásicas afianzan la caracterización de los personajes

Una prueba de que la intertextualidad del *Quijote* y los textos griegos y latinos no es pedante ni postiza es que contribuye a la caracterización de los personajes. Sancho es un iletrado, que llama Guisopete a Esopo, Catón Zonzorino a Catón el Censor, y Julios y Agostos a César y a Augusto. El escudero es exponente de la sabiduría popular, sobre todo a través de los refranes. Su diálogo continuo con don Quijote escenifica el ideal humanista de la educación y la perfectibilidad humana. Sancho pierde rudeza de modo progresivo y avanza en discreción: asimila las enseñanzas de su amo y las reelabora. No es un interlocutor pasivo, y en ocasiones vence dialécticamente a don Quijote.

Los personajes secundarios que acompañan a don Quijote y Sancho a lo largo de sus andanzas suelen ser espectadores divertidos de la locura de don Quijote, que tratan de seguir su juego, aunque con fines distintos. El cura, el barbero y Sansón Carrasco se esfuerzan por hacer volver al caballero por sus fueros. Los duques y su corte se solazan a costa de la insania del amo y la simplicidad del escudero. Otros personajes, de menos peso, pero que mantienen cierta amistad con don Quijote, como el Caballero del Verde Gabán o Roque Guinart, no se burlan de don Quijote. Y cuando el primero utiliza una imagen esópica o el segundo un concepto senequista lo están haciendo en serio, en lo que hemos venido denominando sentido recto.

Los eclesiásticos, verosímilmente, son los interlocutores de don Quijote en cuestiones de crítica literaria. La mayor o menor cultura del resto de personajes determina la frecuencia, la naturaleza y el tono de las referencias clásicas. Así, en *El curioso impertinente,* relato intercalado de la primera parte, Lotario hace un uso inteligente de lugares grecolatinos y Camila, irónico, distorsionado por la pasión amorosa a la que se entrega. Los amigos del pastor Grisóstomo muestran igualmente un conocimiento avezado del mundo clásico, porque se han situado conscientemente en un ambiente bucólico. A través de los eclesiásticos con frecuencia hablan los humanistas, que intentan reconducir a don Quijote a la cordura. Y llevan a cabo esta tarea por medio de dos estrategias: por la vía argumentativa y, de un modo muy inteligente, mediante las mismas armas caballerescas: el encantamiento, en la primera parte, y el combate en la segunda. El encantamiento fracasó y el primer combate de Sansón Carrasco, también. Pero el segundo, en la playa de Barcelona, triunfó, y don Quijote abandonó la mímesis caballeresca. En este singular combate entre los humanistas a través de los eclesiásticos y don Quijote podemos advertir un icono de la lucha entre la novela inverosímil representada de modo singular por las novelas de caballerías, y la nueva novela verosímil que está naciendo y de la que, precisamente, el *Quijote*, es tan digno representante. Cervantes dialoga con la preceptiva clásica, motor del *Quijote*.

La mayor parte de los personajes secundarios hacen un uso moderado de las referencias clásicas. Las emplean sin ironía, como expresión de la cultura de un español del Siglo de Oro. Las voces narrativas que conducen la trama del *Quijote* –que declaran usar diversas fuentes para su tarea- no son imparciales. Preparan los acontecimientos. Ayudan al lector a deleitarse en lo histriónico de muchas situaciones. Usan, asimismo, de sentencias griegas o romanas para embellecer expresiones vulgares. Son frecuentemente irónicas, por lo que inducen a leer los sucesos y los parlamentos desde esa perspectiva. De especial interés es la *variatio* que se observa en el uso de los *loci classici* en función de la voz y del contexto. Cervantes, por ejemplo, saca partido a la referencia a Nerón. En el primer caso (I, 14), la cita es propia, en un contexto de diatriba retórica. La comparación pretende ser exacta. En el segundo caso, (II, 44), la referencia a Nerón es burlesca dentro de una invectiva satírica. En el tercero (II, 54), la referencia es colateral y, por lo desproporcionado, jocosa: nada más lejano entre la actitud de quien quema su ciudad y la del que come tranquilamente en compañía de un viejo amigo y sus compañeros. Esta evocación del emperador romano está mediatizadas por quien la trae: pastor Grisóstomo, Altisidora o el narrador.

Cervantes muestra un gran dominio de la tradición clásica: habla de tú a tú con ella, y logra que a su hijo predilecto, don Quijote, la formación humanística le preserve de caer en una completa locura. De vuelta a su pueblo tras la derrota en Barcelona puede abjurar de las novelas de caballerías. No tiene necesidad de hacerlo, sin embargo, de las obras de la antigüedad griega o romana.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

PERSONAJES LITERARIOS

Quijote

Ama	68, 69
Altisidora	14, 75, 84, 102, 128, 130, 151, 163, 165, 166, 177
Barbero (Maese Nicolás)	59, 60, 61, 83, 103, 138, 139, 175, 177
Basilio	7, 12, 14, 55, 56, 77, 78, 80, 151, 152, 157, 176
Camila	14, 153, 154, 155, 177
Canónigo	9, 31, 34, 36, 37, 40, 58, 61, 62, 63, 64, 104, 122, 123
Cardenio	14, 60, 151, 152, 153, 157
Cautivo	7, 22, 151, 169
Cura (Pedro Pérez)	9, 13, 31, 37, 40, 43, 44, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 83, 103, 122, 127, 128, 129, 138, 139, 141, 175,
Dulcinea	6, 11, 13, 45, 51, 55, 56, 65, 76, 81, 82, 84, 96, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 120, 132, 138, 143, 147, 150, 151, 156, 158, 161, 162, 166, 168, 176
Duque	71, 93
Duques	22, 84, 85, 146, 148, 164, 175, 177
Duquesa	13, 72, 107, 108, 126, 161
Don Antonio Moreno	67, 141, 175
Don Diego de Miranda (Caballero del Verde Gabán)	4, 9, 12, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 64, 67, 80, 93, 123, 124, 157, 175, 176, 177
Don Fernando	60, 105, 141, 151, 152, 153
Don Lorenzo de Miranda	12, 26, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 80, 93, 152
Don Luis	7, 14, 26, 109, 110, 151, 155, 156
Doña Clara	14, 151
Doña Rodríguez	93, 166
Dorotea	56, 60, 76, 105, 151, 152, 153

Dueña Dolorida 48, 84, 162, 163, 164, 165
Grisóstomo 7, 14, 26, 55, 140, 151, 157, 158, 159, 160, 165, 177
Leandra 7, 151, 160, 161
Leonela 154, 155
Lotario 81, 153, 154, 177
Marcela 7, 140, 151, 157, 158, 159, 160, 175
Maritornes 109, 110, 111, 154
Mujer de Sancho Panza 132
Primo (de Basilio) 9, 12, 40, 45, 56, 57
Quiteria 7, 12, 14, 55, 56, 77, 80, 151, 152, 157, 176
Roque Guinart 7, 81, 131, 151, 170, 171, 177
Sansón Carrasco
(Caballero de los Espejos)
(Caballero de la Blanca Luna) 13, 30, 31, 51, 52, 54, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 102, 116, 122, 123, 132, 142, 149, 175, 177
Sobrina 35, 68, 69
Tomé Celial 51

Griegos y Romanos

Amor (dios del) Ver Cupido.
Apolo 25, 26, 45, 51, 60, 61, 94, 109, 111, 136, 142
Aquiles 62, 98
Caco 42, 43, 59, 135, 136
Calipso 43
Circe 43
Cupido (Amor) 55, 75, 111, 112, 113, 128
Dafne 60, 61, 109, 112, 143
Dido 29, 55, 84, 102, 115, 145, 147, 148, 151, 162, 163, 165, 166, 167, 168
Eneas 14, 30, 62, 67, 84, 93, 95, 96, 102, 115, 116, 120, 121, 140, 145, 147, 148, 151, 155, 156, 162, 165, 166, 167, 168
Eurialio 62, 141, 168

Faetón	85, 92, 106, 164
Héctor	13, 62, 90, 99, 103, 114, 116, 147, 163
Hércules	65, 100, 101
Lucrecia	14, 107, 108, 120, 150, 153, 154
Medea	43
Medusa	111, 142
Minerva	84, 111
Niso	26, 62, 141
Palas	84, 116
Penélope	14, 150, 153, 154
Perseo	109, 111, 120
Píramo	7, 14, 26, 54, 55, 56, 80, 81, 138, 151, 152, 157
Sinón	62, 133, 168
Ulises/Ulixes	30, 43, 62, 95, 96, 109, 116, 120, 121, 154
Teseo	109, 162, 166
Tisbe	7, 14, 26, 54, 55, 56, 80, 137, 150, 151, 156

PERSONAJES HISTÓRICOS DE LA ANTIGÜEDAD

Agripa	168
Aníbal	44, 75, 139
Alejandro Magno	6, 13, 21, 43, 44, 59, 62, 64, 80, 81, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 119, 120, 121, 122, 124, 135, 137, 138, 150, 162, 167, 168, 170, 175
Apeles	101, 107, 111, 157
Augusto	14, 30, 86, 89, 90, 124, 139, 157, 168, 175
Bruto	154
Césares	68
Curcio	69, 107
Dario	59, 62, 137
Escipión	74, 125, 138
Horacio (Cocles)	69
Mucio	69
Trajano	62
Viriato	63
Zeuxis	40
Zópiro	62

AUTORES GRIEGOS Y ROMANOS

Agustín, San	102, 152
Apio Claudio	19, 20, 132
Apuleyo	16, 17, 19, 101
Aquiles Tacio	19
Aristóteles	9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 48, 52, 59, 61, 64, 73, 76, 77, 78, 80, 95, 98, 108, 109, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 131, 136, 142, 146, 153, 163, 169, 170, 173, 174
Arriano	19, 81
Aulo Gelio	19, 72, 103, 138
Basilio, San	34
Boecio	19, 90, 126, 141
Catón	6, 12, 13, 19, 20, 21, 41, 42, 62, 63, 70, 71, 119, 120, 125, 126, 128, 150, 168, 175
Catulo	19, 167
César	6, 13, 19, 20, 43, 62, 64, 65, 69, 72, 75, 78, 90, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 121, 124, 125, 138, 154, 168, 175
Cicerón	6, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 34, 44, 63, 67, 72, 77, 78, 98, 102, 103, 107, 108, 114, 131, 140, 141, 160, 175
Claudio Donato	19, 158
Demócrito	19, 50
Demóstenes	19, 20, 107, 108, 160
Esopo (Guisopete)	6, 12, 13, 16, 19, 20, 21, 48, 71, 74, 119, 120, 122, 124, 127, 176
Estrabón	19, 81
Fedro	19, 48, 71, 122
Frontino	19, 75
Heliodoro	11, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 33, 34
Heródoto	19, 29
Hesíodo	19, 87
Higino	19, 81

Hipócrates 19, 20

Homero 16, 18, 19, 20, 25, 30, 31, 40, 43, 48, 49, 50, 53, 59, 62, 63, 65, 85, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 115, 138, 148, 149, 139, 168, 169, 171, 175

Horacio 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 31, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 72, 74, 75, 79, 85, 110, 120, 127, 128, 129, 131, 137, 138, 140, 147, 148, 149, 159, 163, 164

Isócrates 12, 17, 19, 71, 72

Jenofonte 12, 19, 20

Juvenal 19, 20, 23, 48, 45, 49, 51, 53, 90, 193

Lucano 19

Luciano 11, 16, 17, 19, 40, 86, 139

Macrobio 19, 72, 103

Marcial 19, 20, 48, 49, 51, 53

Nepote 19

Ovidio 16, 18, 19, 20, 21, 26, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 77, 78, 80, 83, 85, 87, 89, 90, 92, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 132, 136, 137, 138, 141, 147, 151, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171

Papiniano 19

Persio 19, 20, 48, 49

Píndaro 19, 97

Pitágoras 19, 101, 147

Platón 6, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 27, 28, 29, 31, 32, 40, 43, 44, 48, 50, 53, 61, 72, 74, 75, 78, 81, 82, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 119, 120, 122, 132, 133, 142, 143, 151, 152, 169, 170, 172, 175

Plauto 19, 20, 21, 136

Plinio el joven 19, 100

Plinio el viejo 15, 17, 18, 19, 51, 59, 101, 102, 105, 110, 116, 134, 159

Plutarco 18, 19, 20, 43, 59, 62, 78, 81, 101, 102

Pomponio Mela 15, 19

Propercio 19

Ptolomeo 19, 20, 60
Publilio Siro 19
Quintiliano 16, 17, 19, 23, 39, 40, 51, 63, 120
Quinto Curcio 15, 19, 24, 81, 101
Salustio 16, 17, 19, 132
Séneca 13, 14, 15, 16, 18, 19, 24, 48, 50, 52, 60, 68, 74, 75, 79, 90, 132, 133, 153, 161, 170, 176
Sexto Empírico 19
Sócrates 12, 17, 19, 71, 72, 76, 133, 176
Suetonio 19, 20, 24, 69
Tácito 19, 44
Teopompo 19
Terencio 15, 16, 19, 20, 21, 22, 46, 63
Tibulo 19, 20, 48, 49, 89
Tirteo 19, 21
Tito Livio 13, 19, 24, 76, 81, 101, 139, 171
Virgilio 11, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 30, 31, 33, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 75, 76, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 104, 110, 113, 115, 116, 120, 121, 126, 139, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 151, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 175
Zoilo 19, 20, 40

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES PRIMARIAS

AA: ver Cervantes, *Quijote,* ed. Avalle Arce.

Alciato, *Emblemas*: Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Akal, Madrid, 1985.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache,* ed. F. Rico, Planeta, Barcelona, 1983.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache,* ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987.

Alonso de Barros (1552?-Madrid, 1604) en su *Filosofía cortesana moralizada* (Madrid, 1587; también titulada *Proverbios morales* [1598] y *Perla de proverbios morales* [1601])

Anghiera, Pietro Martire d', [1989]: Anghiera, Pietro Martire d', *Décadas del Nuevo Mundo,* Polifemo, Madrid, 1989.

Apuleyo, Lucio: *Las metamorfosis o el asno de oro,* traducción de Diego López de Cortesana, Calpe (Colección Universal), Madrid, 1920.

Aristóteles, *Ethica Nicomachea,* edición de L. Bywater, Oxford Classical Texts, Oxford University Press, Oxford, 1894.

Aristóteles, *Ética*: Traducción de Simón Abril, ed., A. Bonilla, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1918.

Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia,* ed., Julio Pallí, Gredos, Madrid, 1998.

Aristóteles, *Física,* ed., José Luis Calvo Martínez, CSIC, Madrid, 1996.

Aristóteles, *Lógica: Primera parte de la Filosofía llamada la Lógica, o parte racional, la cual enseña, como ha de usar el hombre del divino, y celestial don de la razón; así en lo que pertenece a las ciencias, como en lo que toca a los negocios. Colegida de la dotrina de los filósofos antiguos, y particularmente de Aristóteles,* Pedro Simón Abril, Alcalá de Henares, 1587.

Aristóteles, *Metafísica*: traducción de Patricio de Azcárate, ed., Miguel Candel, Espasa Calpe, Madrid, 1997.

Aristóteles, *Poética*: ed. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1988².

Aristóteles, *Poética: Poetics,* edited and translated by Stephen Halliwell, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1999.

Aristóteles, *Poética*, traducción de José Goya y Muniain de 1798, edición digital basada en la 6ª ed. de Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

Aristóteles, *Política*: Traducción de Simón Abril, Zaragoza, Madrid. Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1584.

Aristóteles, *Retórica*: Antonio Tovar (ed). Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1971.

Barahona de Soto, *Égloga*: Barahona de Soto, Luis, *Égloga en la muerte de Silvestre,* en Cartapacio poético del Colegio de Cuenca, ed. J. Forradellas, Diputación Provincial, Salamanca, 1986, pp. 104-113.

Bembo, *Los Asolanos:* Bembo, Pietro, *Los Asolanos,* ed. José María Reyes Cano, Bosch, Barcelona, 1990.

Boscán, *Obras poéticas:* Boscán, Juan, *Obras poéticas,* eds. M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, Universidad de Barcelona, 1957.

BW: ver Cervantes, *Quijote*, ed. Bowle.

Castiglione, *El Cortesano:* Castiglione, Baltasar de, *El Cortesano,* Reyes Cano, Rogelio, (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

Celestina, La: Rojas, Fernando de, *La Celestina,* ed. Francisco J. Lobera, ed., Crítica, Barcelona, 2001.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Historia del famoso caballero don Quijote de la Mancha,* edición «con anotaciones, índices y varias lecciones por el reverendo D. Juan Bowle», Imprenta de Eduardo Aston, Londres y Salisbury, 1781, 6 vols.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* «Nueva edición corregida... por Juan Antonio Pellicer», Gabriel de Sancha, Madrid, 1797, 5 vols.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* «Cuarta edición corregida por la Real Academia Española», Imprenta Real, Madrid, 1819, 5 vols.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* Madrid, Gaspar y Roig, 1865. Edición de la Academia Española, Pellicer, Arrieta, Clemencín, Cuesta, Janer, etc.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* Aguado, Madrid, 1833-1839, 6 vols.; nueva ed. Castilla, Madrid, 1967, con notas numeradas. [Las reimpresiones modernas de Ediciones Castilla no reproducen el texto de Clemencín; como sin embargo son las más accesibles y llevan notas numeradas (no así en el original), las usamos para identificar estas].

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* edición de Cortejón, Clemente, Victoriano Suárez, Madrid, 1905-1913, 6 vols.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* en *Obras completas* de Miguel de Cervantes Saavedra, Schevill, Rudolph, y Bonilla y San Martín, Alonso, eds., Gráficas Reunidas, Madrid, 1928-1941, 4 vols.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición de Rufo Mendizábal, Fax, Madrid, 1945; 3.ª ed. 1966.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición de Francisco Rodríguez Marín, nueva ed. crítica, Atlas, Madrid, 1947-1949, 10 vols.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* edición de Justo García Soriano y Justo García Morales, Aguilar, Madrid, 1968.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición de Sabor de Cortázar, Celina, y Lerner, Isaías, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1969, 2 vols.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* edición de Avalle-Arce, Juan Bautista de, Alhambra, Madrid, 1979, 2 vols.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* edición de Murillo, Luis Andrés, Castalia, Madrid, 1978, 3 vols.; 2.ª ed. 1982.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición de Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987, 3 vols.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* edición de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1990.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Instituto Cervantes-Crítica. Barcelona, 1999.

Cervantes, Miguel de, *La Galatea,* ed., Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares,* ed., Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1982.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares,* ed., Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001.

Cervantes, Miguel de, *Obras completas,* edición de Francisco Rodríguez Marín, Aguilar. Madrid 1967.

Cervantes, Miguel de, *Obra completa,* 3 tomos, ed., Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993-1995, con edición electrónica: *Obras completas.* Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Cervantes, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo,* edición de Francisco Rodríguez Marín, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1920.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso, Poesías completas,* ed. V. Gaos, Castalia, Madrid, 1973.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso,* ed. Herrero García, Miguel, CSIC, Madrid, 1983.

Cicerón, *Orationes, ed.,* Albert Curtis Clark, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford, 1918.

CL: ver Cervantes, *Quijote,* ed. Clemencín.

Claudiano, *De Raptu Proserpinae Libri Tres,* ed., M. Heguin de Guerle, Paris, 1865.

Comenio, *Ianua linguarum:* Comenio, J.A., *Ianua linguarum reserata quinque-linguis,* L. & D. Elzevirios, Amsterdam, 1661.

Correas, *Vocabulario,* ed. Infantes: Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. V. Infantes, Visor Libros, Madrid, 1992.

Covarrubias, *Tesoro:* Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. M. de Riquer, S.A. Horta, Barcelona, 1943; ed. facs. Alta Fulla, Barcelona, 1987; 2.ª ed. 1989.

CT: ver Cervantes, *Quijote,* ed. Cortejón.

CZ: ver Cervantes, *Quijote,* ed. Sabor de Cortázar y Lerner.

Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres,* Iberia, Barcelona, 1962.

Dystica Catonis, ed. Gonzalo García de Sancta María, *El catón en latín y en romance,* Pablo Hurus, Zaragoza, 1494.

Estebanillo, ed. Carreira y Cid: *La vida y hechos de Estebanillo González,* eds. A. Carreira y J.A. Cid, Narcea, Madrid, 1971.

Floresta española: Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española,* eds. M.P. Cuartero y M. Chevalier, Crítica, Barcelona, 1997.

Gaos [1987]: véase VG.

Garcilaso de la Vega, *Obras completas,* ed. Rivers, Elias L, Castalia, Madrid, 1981.

Gracián, *Criticón,* ed. Hoyo: Gracián, Baltasar, *El Criticón,* en *Obras completas,* ed. A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967³.

Gracián, *El discreto:* Gracián, Baltasar, *El discreto,* ed. A. Egido, Alianza, Madrid, 1997.

Gracián, *El héroe:* Gracián, Baltasar, *El héroe,* en *Tres tratados,* ed. A. Reyes, Calleja, Madrid, 1918.

Guevara, *Epístolas:* Guevara, Fray Antonio de, *Epístolas familiares,* ed. J.M. de Cossío, Real Academia Española, Madrid, 1950-1952, 2 vols.

Guevara, *Relox de príncipes:* Guevara, fray Antonio de, *Relox de Príncipes,* ed. E. Blanco, ABL-Conferencia de Ministros Provinciales de España, Madrid, 1994.

Guzmán de Alfarache: Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache,* ed. F. Rico, Planeta, Barcelona, 1983.

Herrera, *Anotaciones:* Herrera, Fernando de, *Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega,* ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.

Herrero García [1983]: ver Cervantes, *Viaje del Parnaso,* ed. Herrero García.

Horacio, *Odas,* ed. Jaume Juan, Bosch, Barcelona, 1987.

Horacio, *Odas y epodos,* ed. Antonio Cascón, Lípari, Madrid, 1992.

Horacio, *Oden und Epoden,* ed. B. Kytzler, Stuttgart, 1978.

Horacio, *Opera,* ed., Eduardus C. Wickham, 1901; 2ª edición, H. W. Garrod, Oxford Classical Text, Oxford, 1975.

Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética:* ed. Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996.

Horozco, *Teatro:* Horozco, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios,* ed. J.L. Alonso Hernández, Universidad de Salamanca, 1986.

Huarte de San Juan, *Examen:* Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios,* ed. G. Serés, Cátedra, Madrid, 1989.

Isopete: *Isopete historiado* (Zaragoza, 1489); ed. facs., E. Cotarelo, Real Academia Española, Madrid, 1929.

Juan de la Cruz, *Poesía:* Cruz, San Juan de la, *Poesía,* ed. D. Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1983.

Juan Manuel, don, *El conde Lucanor,* Serés, Guillermo, ed., Crítica, Barcelona, 1994.

Laguna, Pedacio Dioscórides Anazarbeo: Pedacio Dioscórides Anazarbeo acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos, traducido de la lengua griega en la

vulgar castellana, & ilustrado con claras y substanciales anotaciones, y con figuras de innúmeras plantas exquisitas y raras, por el Doctor Andrés de Laguna (1555), ed. facs., introd. T. Hernando y Ortega, Instituto de España, Madrid, 1968-1969, 2 vols.

Lazarillo: Lazarillo de Tormes, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1987.

León, fray Luis de: véase Luis de León.

León Hebreo, *Diálogos de amor:* León Hebreo, *Diálogos de amor,* ed. A. Soria Olmedo, Tecnos, Madrid, 1986.

Lope de Vega, *La Arcadia:* Vega Carpio, Lope Félix de, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.

Lope de Vega, *La Dorotea:* Vega Carpio, Lope Félix de, *La Dorotea,* ed. E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1958; 2ª ed. revisada 1968.

Lope de Vega, *Poesías líricas:* Vega Carpio, Lope Félix de, *Poesías líricas. I,* ed. J. Fernández Montesinos, Espasa-Calpe, Madrid, 1925.

López Pinciano, A., ("El Pinciano"), *Philosophia antigua poética,* A. Carballo Picazo, ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953.

Luis de León, *Poesía completa:* Luis de León, fray, *Poesía completa,* ed. G. Serés, Taurus, Madrid, 1990.

Mal Lara, Juan de, *Filosofía vulgar,* Vilanova, Antonio, ed., Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1959, 4 vols.

Manrique, *Poesía:* Manrique, Jorge, *Poesía,* ed. V. Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993.

Medina, *Cosmographía:* Medina, Pedro de, *Suma de cosmographía,* ed. J. Fernández Jiménez, Estudios de Hispanófila-Albatros, Chapel Hill-Valencia, 1980.

Mexía, Silva: Mexía, Pedro, *Silva de varia lección,* ed. A. Castro Díaz, Cátedra, Madrid, 1990, 2 vols.

MU: ver Cervantes, *Quijote,* ed. Murillo.

MZ: ver Cervantes, *Quijote,* ed. Mendizábal.

Ovidio, Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor, ed. Vicente Cristóbal, Gredos, Madrid, 1989.

Ovidio, *Fastorum libri sex,* ed., E. H. Alton, D. E. W. Wormell, E. Courtney, Teubner, Leipzig, 1988.

Ovidio, *Works*, vol. I ed. G. Showerman/G. P. Goold, London/Cambridge 1914/77

PE: ver Cervantes, *Quijote*, ed. Pellicer.

Pérez de Moya, *Philosofía:* Pérez de Moya, Juan, *Philosofía secreta,* ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.

Plinius Secundus maior, *Naturalis historiae libri XXXVII,* post L. Iani obitum recognovit et scripturae discrepantia adiecta edidit Carolus Mayhoff, vol. VI, Teubner/Lipsiae 1892-1909.

Poema de Mio Cid: Poema de Mio Cid, ed. C. Smith, Cátedra, Madrid, 1983.

Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, James O., Castalia, Madrid, 1993, 2 vols.

Quintiliano, *Obra completa,* Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-1999.

R: ver Cervantes, *Quijote*, ed. Rico.

RAE2: ver Cervantes, *Quijote*, ed. de la Real Academia Española.

Refranes, Gonzalo Correas: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, I.E.I.I, Bordeaux, 1967.

RM: ver Cervantes, *Quijote*, ed. Rodríguez Marín.

Rodríguez Marín [1920]: ver Cervantes, *Rinconete y Cortadillo,* ed. Rodríguez Marín.

Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula:* Rodríguez de Montalvo, Garcí, *Amadís de Gaula,* ed. J.M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987-1988, 2 vols.

Rojas, Fernando de, *La Celestina:* véase *Celestina, La.*

Romancero, ed., Díaz-Mas, Paloma, ed., *Romancero,* Crítica, Barcelona, 1994.

Rosete Niño, Pedro, *Comedia famosa de Píramo y Tisbe,* ed., Correa Rodríguez, Pedro Universidad de Navarra, Pamplona, 1977.

RQ: ver Cervantes, Quijote, ed. Riquer.

Santa Cruz, Melchor de: véase *Floresta española.*

Santillana, *Obras:* Santillana, marqués de (Íñigo López de Mendoza), *Obras completas,* eds. Á. González Moreno y M.P.A.M. Kerkhof, Planeta, Barcelona, 1988.

SB: ver Cervantes, *Quijote*, ed. Schevill y Bonilla.

Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis,* ed. A. Egido, Cátedra, Madrid, 1981; 2ª ed. 1993.

SR: ver Cervantes, *Obras completas,* ed., Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, edición electrónica del Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Suárez de Figueroa, *El pasajero:* Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero,* ed. F. Rodríguez Marín, Imp. Renacimiento, Madrid, 1913.

Torquemada, *Jardín de flores:* Torquemada, Antonio de, *Jardín de Flores curiosas,* ed. G. Allegra, Castalia, Madrid, 1983.

Torquemada, *Coloquios satíricos:* Torquemada, Antonio de, «Coloquio [tercero] entre dos caballeros llamados Leandro y Floristán y un pastor Amintas...», en *Coloquios satíricos* (1553), en: Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela,* Bailly-Baillière e Hijos (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 7), Madrid, 1905-1915, vol. III.

VG: ver Cervantes, Quijote, ed. Gaos.

Virgilio, *Bucólicas,* Cristóbal, V., ed., Cátedra, Madrid, 1996.

Virgilio, *La Eneida:* Virgilio Bejarano, ed., traducción en verso de Gregorio Hernández de Velasco, Planeta, 1986.

Virgilio, *Opera,* ed., R. A. B. Mynors, Oxford University Press, Oxford, 1985.

Vives, Luis: *Diálogos sobre la educación,* Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Vives, Juan Luis, *Los diálogos (Linguae latinae exercitatio),* ed., María del Pilar García Ruiz, Eunsa, Pamplona, 2005.

II. FUENTES SECUNDARIAS

Actas I: Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, *Anthropos, Barcelona, 1990.*

Actas II: Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, *Anthropos, Barcelona, 1991.*

Actas III: Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, *Anthropos, Barcelona, 1993.*

Alarcos García [1950]: Alarcos García, Emilio, «Cervantes y Boccaccio», *Homenaje a Cervantes,* ed. F. Sánchez Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, pp. 345-383; reimpr. *Homenaje al profesor Alarcos García,* Universidad de Valladolid, 1965, I, pp. 305-340.

Allen, John J., "Don Quixote and the origin of the novel", en McGaha, Michael, D., ed., *Cervantes and the Renaissance,* Juan de la Cuesta, Easton, 1980, pp. 125-140.

Alonso, A. [1948]: Alonso, Amado, «Don Quijote no asceta, pero ejemplar caballero y cristiano», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* II (1948), pp. 333-359; reimpr. en su *Materia y forma en poesía,* 3.ª ed. Gredos, Madrid, 1965, pp. 158-200.

Alzieu et al. [1984]: Alzieu, Pierre et al., *Poesía erótica del Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1984.

Anales Cervantinos, revista publicada por el Instituto de Filología "Miguel de Cervantes" del C.S.I.D. desde 1951.

Arbesú Fernández, David, "Auctoritas y experiencia en El curioso impertinente", *Cervantes,* 25.1, (2005 [2006]), 23-43.

Astrana Marín [1948-1958]: Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra,* Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948-1958, 7 vols.

Atlee [1976]: Atlee, A. F. Michael, «Concepto y ser metafórico en Dulcinea», *Anales Cervantinos,* XV (1976), pp. 223-236.

Auerbach [1946]: Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* A. Francke, Berna, 1946; trad. esp. *Mímesis: la realidad en la literatura,* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1950.

Avalle-Arce [1959]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, *La novela pastoril española,* Revista de Occidente, Madrid, 1959; reimpr. Istmo, Madrid, 1974.

Avalle-Arce [1961]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, *Deslindes cervantinos,* Edhigar, Madrid, 1961.

Avalle-Arce y Riley [1973]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, y Riley, Edward C., *Suma cervantina*, eds. J.B. de Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books, Londres, 1973.

Avalle-Arce [1975]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, *Nuevos deslindes cervantinos,* Ariel, Barcelona, 1975.

Avalle-Arce [1976]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, *Don Quijote como forma de vida,* Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976.

Avalle-Arce [1980]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, «Cervantes y el Quijote», *Historia y Crítica de la Literatura Española.* 2, dir. F. Rico, Crítica (*Siglos de Oro: Renacimiento*), Barcelona, 1980, pp. 591-619.

Avalle-Arce [1980]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, «Locura e ingenio en Don Quijote», *Historia y Crítica de la Literatura Española.* 2, dir. F. Rico, Crítica *(Siglos de Oro: Renacimiento),* Barcelona, 1980, pp. 686-693.

Avalle-Arce [1985]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, ed., *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril,* Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985.

Avalle-Arce [1991]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, «Las voces del narrador», *Ínsula,* DXXXVIII (1991), pp. 4a-5b.

Avalle-Arce [1997]: Avalle-Arce, Juan Bautista de, *Diccionario cervantino,* en Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio: Cervantes. *Obra completa.* Edición electrónica, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

Bajtín [1974]: Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* Barral, Barcelona, 1974; 3.ª ed. Alianza, Madrid, 1990.

Bañeza Román [1990]: Bañeza Román, Celso, «La Providencia divina en Cervantes», *Anales Cervantinos,* XXVIII (1990), pp. 219-230.

Baquero Goyanes [1947]: Baquero Goyanes, Mariano, «Sobre el realismo del Persiles», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* XXIII, 1947, pp. 212-218.

Baranda, N. [1995]: Baranda, Nieves, «Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII», *Bulletin Hispanique,* XCVII (1995), pp. 157-171.

Baras Escolá [1991]: Baras Escolá, Alfredo, «"Leños movibles": otra fuente horaciana del Quijote», *Anales Cervantinos,* XXIX (1991), pp. 93-103.

Barnés Vázquez [2004]: Barnés Vázquez, Antonio, "La tradición clásica en el Quijote", Congreso *El Quijote y el pensamiento moderno,* Barcelona, 2004, en prensa.

Barnés Vázquez [2007a]: Barnés Vázquez, Antonio, "¿Gigantes o molinos? El Quijote como parábola de la falsedad en la sociedad de la información", en *Falsedad y Comunicación: Publicidad engañosa, Información falsa, Imagen manipulada,* eds.: Alfonso Méndiz y Carmen Cristófol, SPICUM (Serv. Publicaciones Universidad de Málaga), pp. 211-219, 2007.

Barnés Vázquez [2007b]: Barnés Vázquez, Antonio, "Alejandro y don Quijote", *XII Congreso Español de Estudios Clásicos,* Valencia, 2007, en prensa.

Barnés Vázquez [2008]: Barnés Vázquez, Antonio, "Un tiempo aristotélico". Congreso Internacional Cervantes y su tiempo, *Lectura y Signo,* Anejo I, Universidad de León, 2008, pp. 143-153.

Basave Fernández del Valle [1968]: Basave Fernández del Valle, Agustín, *Filosofía del «Quijote» Un estudio de antropología axiológica,* Espasa-Calpe Mexicana, México D.F., 19682.

Bataillon [1937]: Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle,* E. Droz, París, 1937; nueva ed. Érasme et l'Espagne, ed. D. Devoto, Droz, Ginebra, 1991, 2 vols.; trad. esp. *Erasmo y España. Estudios sobre la historia*

espiritual del siglo XVI, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1950; 2.ª ed. 1966.

Bataillon [1964]: Bataillon, Marcel, *Varia lección de clásicos españoles,* Gredos, Madrid, 1964.

Bate [1952]: Bate, Walter Jackson, *Criticism: The Major Texts,* Harcourt, Brace, Nueva York, 1952.

Bates [1945]: Bates, Margareth, *«Discreción» in the Works of Cervantes, a Semantic Study,* The Catholic University, Washington, 1945.

Beardsley [1984]: Beardsley, Theodore S., Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699,* Pittsburgh, Penn.: Duquesne University Press, 1970.

Beardsley [1984]: Beardsley, Theodore S., Jr., «Cervantes and the Classics», *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge,* ed. A. Torres Alcalá et al., Puvill, Barcelona, 1984, II, pp. 35-46.

Bennassar [1992]: Bennassar, Bartolomé, «La métaphore du corps chez les écrivains politiques des années 1600-1620», *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI et XVII siècles,* ed. A. Redondo, Publications de La Sorbonne, París, 1992, pp. 55-59.

Bernat Vistarini y Cull [1998]: Bernat Vistarini, Antonio, y Cull, John T., *Enciclopedia de emblemas españoles,* Akal, Madrid, 1999.

Blanco Aguinaga [1957]: Blanco Aguinaga, Carlos, «Cervantes y la picaresca, notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XI (1957), pp. 313-342.

Blecua, J.M. [1947a]: Blecua, José Manuel, «Garcilaso y Cervantes», Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947), *Ínsula,* Madrid, 1947, pp. 141-150.

Blecua, J.M. [1947b]: Blecua, José Manuel, «La poesía lírica de Cervantes», Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947), *Ínsula,* Madrid, 1947, pp. 151-187. [Bajo el seudónimo de Joseph M. Claube].

Blüher [1993]: Blüher, Karl Alfred, «Cervantes y Séneca», *Actas del Tercer Congreso de Hispanistas de Asia,* ed. H. Ueda, Asociación Asiática de Hispanistas, Tokio, 1993, pp. 499-505.

Bonilla y San Martín [1916]: Bonilla y San Martín, Adolfo, *Cervantes y su obra,* Francisco Beltrán, Madrid, 1916.

Bonilla y San Martín [1929]: Bonilla y San Martín, Adolfo, *Don Quijote y el pensamiento español,* Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid, 1929.

Borges [1944]: Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Ficciones* (1944); reimpr. en su *Prosas completas, Bruguera,* Barcelona, 1980, I, pp. 331-339.

Brioso y Brioso [2003]: Brioso Sánchez, Máximo y Brioso Santos, Héctor, "De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro. La comunicación lingüística y algunas notas cronológicas", *Cervantes,* XXIII [2] (2003), pp. 297-341.

Bruyne [1958]: Bruyne, Edgard de, *Estudios de estética medieval,* Gredos, Madrid, 1958, 3 vols.

Bruyne [1963]: Bruyne, Edgard de, *Historia de la estética,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, 2 vols.

Burckhardt [1968]: Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia,* Ediciones Zeus, Barcelona, 1968.

Burke [1983]: Burke, Peter, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia,* Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Caballero Rubio [1947]: Caballero Rubio, Ramón, *Diccionario de modismos,* El Ateneo, Buenos Aires, 1947.

Cabello y Campos [2002]: Cabello Porras, Gregorio y Campos Daroca, Javier (Coords). *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica. Siglo de oro y modernidad,* Thema, Universidad de Málaga, Universidad de Almería, 2002.

Camacho [2004]: Camacho Rojo, José María, La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: bibliografía analítica, Universidad de Granada, 2004.

Canavaggio [1958]: Canavaggio, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos,* VII (1958), pp. 13-108.

Canavaggio [1977a]: Canavaggio, Jean, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître,* Presses Universitaires de France, París, 1977.

Canavaggio [1977b]: Canavaggio, Jean, «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology,* II (1977), pp. 35-44.

Canavaggio [1992]: Canavaggio, Jean, *Cervantes. En busca del perfil perdido,* Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Canavaggio [1995]: Canavaggio, Jean, dir., *Historia de la literatura española*, t. III: *El siglo XVII*, ed. española de Rosa Navarro Durán, Ariel, Barcelona, 1995.

Capmany [1786-1794]: Capmany, Antonio de, «Sumario de la vida y escritos de Cervantes», *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española,* Antonio de Sancha, Madrid, 1786-1794, IV, pp. 410-510.

Caro Baroja [1978]: Caro Baroja, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa,* Akal, Madrid, 1978.

Carrasco [1995]: Carrasco, Félix, «Cervantes y Góngora: labradores, cabreros y caballeros», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* ed. G. Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995, pp. 405-418.

Carrera de la Red [1988]: Carrera de la Red, Avelina, *El «problema de la lengua» en el Humanismo renacentista español,* Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, Valladolid, 1988.

Casalduero [1949]: Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»,* Ínsula, Madrid, 1949; 4.ª ed. 1975.

Casalduero [1974]: Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares",* Instituto de Filología, Buenos Aires, 1943; reimpr. Gredos, Madrid, 1974.

Casalduero [1984]: Casalduero, Joaquín, «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco (por qué Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca)», *Edad de Oro,* III (1984), pp. 29-31.

Cascardi [1986]: Cascardi, Anthony J., «Genre Definition and Multiplicity in Don Quixote», *Cervantes,* VI [1] (1986), pp. 38-49.

Cascardi [2002]: Cascardi, Anthony J. (ed.), *The Cambridge Companion to Cervantes,* Cambridge University Press, 2002.

Castillo, C. [1945]: Castillo, Carlos, «Cervantes y Pero Mexía», *Modern Philology,* XLIII (1945), pp. 94-106.

Castrillo [2000]: Castrillo Benito, Nicolás (ed.), *La herencia greco-latina en la lengua y literatura castellanas,* Universidad de Burgos, 2000.

Castro Américo [1925/87], [1925]: Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes,* Revista de Filología Hispánica, Madrid, 1925; 2.ª ed. Noguer, Barcelona, 1972; 3.ª ed. 1973; ed. facs. de la 1.ª ed. Crítica, Barcelona, 1987.

Castro, Américo [1957]: Castro, Américo, *Hacia Cervantes,* Taurus, Madrid, 1957; 3.ª ed. 19673.

Castro, Américo [1966]: Castro, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles,* Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1966²; 3.ª ed. Alianza-Alfaguara, Madrid, 1974.

Castro [1870]: Castro, Federico de, *Cervantes y la filosofía española,* Gironés y Orduña, Sevilla, 1870.

Cejador y Frauca [1905-1906]: Cejador y Frauca, Julio, La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha», Ratés, Madrid, 1905-1906, 2 vols.

Cátedra [1989]: Cátedra, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media,* Universidad de Salamanca, 1989.

Cavillac [1983]: Cavillac, Michel, Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache» (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or, Université de Bordeaux, Burdeos, 1983; trad. esp. Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache», Universidad de Granada, 1994.

Cencillo [1971]: Cencillo, Luis, "Aristóteles", *Gran Enciclopedia Rialp,* II, Madrid, 1971, pp. 764-774.

Cervantes, revista semestral publicada por la Cervantes Society of America desde 1981.

Chaffee [1981]: Chaffee, Diane, «Pictures and Portraits in Literature: Cervantes as the Painter of Don Quixote», *Anales Cervantinos,* XIX (1981), pp. 49-56.

Chastel y Klein [1971]: Chastel, André y Klein, Robert: *El humanismo,* Salvat, Estella, 1971.

Cherchi [1986]: Cherchi, Paolo, «Don Quijote y su ansiosa espera en la noche (Don Quijote, II, 71)», *Anales Cervantinos,* XXIV (1986), pp. 229-234.

Chevalier [1966]: Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650), recherches sur l'influence du «Roland furieux»,* Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.

Chevalier [1989]: Chevalier, Maxime, «Sancho Panza y la cultura escrita», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper,* eds. D. Fox, H. Sieber y R. Ter Horst, Juan de la Cuesta, Newark, 1989, pp. 67-73.

Ciavolella [1976]: Ciavolella, Massimo, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo,* Bulzoni, Roma, 1976.

Close [1973]: Close, Anthony J., «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies,* L (1973), pp. 237-255.

Close [1990]: Close, Anthony J., «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVIII (1990), pp. 492-511.

Close [1995]: Close, Anthony J., et al., eds., *Cervantes,* Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.

Close [1996]: Close, Anthony J., «La comicidad innovadora del Quijote: del extremismo tradicional a la normalidad casera», *Edad de Oro,* XV (1996), pp. 9-23.

Close [1999]: Close, Anthony, "Personalidad y cultura", en Rico, Francisco (ed.), *Don Quijote de la Mancha,* Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1999, pp. LXVII-CXXXVI.

Close [2005a]: Close, Anthony, *La concepción romántica del Quijote,* Crítica, Barcelona, 2005.

Close [2005b]: Close, Anthony, "La comicidad del primer Quijote y la aventura de los galeotes (Don Quijote I, 22)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 81 (2005), pp. 81-105.

Comellas Aguirrezábal [1995]: Comellas Aguirrezábal, Mercedes, *El humanista (en torno al «Discurso de las letras humanas» de Baltasar de Céspedes),* Universidad de Sevilla, 1995.

Cortázar [1984]: Cortázar, Celina S. de, "El Quijote, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca", *Anales cervantinos,* 22 (1984) pp.59-75.

Cortés [1986]: Cortés, Rosario, *Teoría de la sátira. Análisis de «Apocolocyntosis» de Séneca,* Universidad de Extremadura, Cáceres, 1986.

Cossío [1952]: Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España,* Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

Costa [1972]: Costa, Gustavo, La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana, Laterza, Bari, 1972.

Cotarelo Valledor [1943]: Cotarelo Valledor, Armando, *Cervantes lector,* Instituto de España, Madrid, 1943.

Criado de Val [1981]: Criado de Val, Manuel, ed., *Cervantes, su obra y su mundo,* Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita», EDI-6, Madrid, 1981, pp. 103-123.

Croce [1949]: Croce, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* Laterza, Bari, 1949.

Cull [1981]: Cull, John T., "Cervantes y el engaño de las apariencias", *Anales Cervantinos,* XIX (1981), pp. 69-92.

Cull [1992]: Cull, John T., «Death as the Great Equalizer in Emblems and in Don Quixote», *Hispania,* LXXV (1992), pp. 10-19.

Curtius [1948]: Curtius, Ernst Robert, *Europaische Literatur und Lateinisches Mittelalter,* A. Francke AG Verlag, Berna, 1948; trad. esp. *Literatura europea y Edad Media latina,*

Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1955., 2 vols. de paginación continuada.

D'Agostino [1997]: D'Agostino, Alfonso, ed., *L'Abencerraje e la bella Sharifa,* Marsilio, Venecia, 1997.

DCECH: Corominas, Joan, y Pascual, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Gredos, Madrid, 1980, 6 vols.; 2.ª reimpr. 1989.

Descouzis [1966]: Descouzis, Paul Marcel, *Cervantes a nueva luz. El «Quijote» y el Concilio de Trento,* Klostermann, Frankfurt, 1966.

Díez Borque [1995]: Díez Borque, José María, «Literatura en la calle. Prosa y poesía en las paredes: pasquines del Siglo de Oro español (I)», *Bulletin of Hispanic Studies,* LXXII (1995), pp. 365-387.

Disalvo [1989]: Disalvo, Angelo J., «Spanish Guides to Princes and the Political Theories in Don Quixote», *Cervantes*, IX [2] (1989), pp. 43-60.

Dunn [1972]: Dunn, Peter N., «Two Classical Myths in Don Quixote», *Renaissance and Reformation,* IX (1972), pp. 2-10.

Dunn [1973]: Dunn, Peter N., «Las Novelas ejemplares», *Suma cervantina,* eds. J.B. de Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 190-202.

Durán, M. [1960]: Durán, Manuel, *La ambigüedad en el «Quijote»,* Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.

Efron [1971]: Efron, Arthur, *Don Quijote and the Dulcineated World,* University of Texas Press, Austin, 1971.

Egido [1985]: Egido, Aurora, «Topografía y cronografía en La Galatea» *Lecciones cervantinas,* ed. A. Egido, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 49-93; reproducido bajo el título de «La Galatea: espacio y tiempo» en su *Cervantes y las puertas del sueño,* PPU, Barcelona, 1994, pp. 33-90.

Egido [1987]: Egido, Aurora, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro,* VI (1987), pp. 79-113; reimpr. en su *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Crítica, Barcelona, 1990, pp. 9-55.

Egido [1988]: Egido, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Homenaje a Eugenio Asensio,* Gredos, Madrid, 1988, pp. 171-184.

Egido [1991]: Egido, Aurora, «La memoria y el Quijote», *Cervantes,* XI, [1] (1991), pp. 3-44; reimpr. en su *Cervantes y las puertas del sueño,* PPU, Barcelona, 1994, pp. 93-135.

Eisenberg [1982]: Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age,* Juan de la Cuesta, Newark, 1982.

Eisenberg [1984]: Eisenberg, Daniel, «Cervantes, Lope and Avellaneda», *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge,* eds. A. Torres Alcalá et al., Puvill, Barcelona, 1984, II, pp. 171-183; trad. esp. «Cervantes, Lope y Avellaneda», en sus *Estudios cervantinos,* Sirmio, Barcelona, 1991, pp. 119-141.

Eisenberg [1987a]: Eisenberg, Daniel, *A Study of «Don Quixote»,* Juan de la Cuesta, Newark, 1987; trad. esp. *La interpretación cervantina del «Quijote»,* Compañía Literaria, Madrid, 1995.

Eisenberg [1987]: Eisenberg, Daniel, «La biblioteca de Cervantes», *Studia in Honorem Martín de Riquer,* Quaderns Crema, Barcelona, 1987, II, pp. 271-328.

Eisenberg [1988]: Eisenberg, Daniel, *Las «Semanas del jardín» de Miguel de Cervantes,* Diputación Provincial, Salamanca, 1988.

Eisenberg [1991]: Eisenberg, Daniel, *Estudios cervantinos,* Sirmio, Barcelona, 1991.

El Saffar [1986]: El Saffar, Ruth S., «Cervantes and the Imagination», *Cervantes*, VI [1] (1986), pp. 81-90.

Eliot [1967]: Eliot, T. S., *Criticar al crítico y otros escritos,* Alianza Editorial, Madrid, 1967.

Ettinghausen [1996]: Ettinghausen, Henry, «De edad de oro a edad de hierro: cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el Quijote», *Edad de Oro,* XV (1996), pp. 25-39.

Faral [1924]: Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle,* Bibliothèque de l'École des Hautes Études, París, 1924.

Febres [1981]: Febres, Eleodoro J., "Forma y sentido de El amante liberal", *Anales Cervantinos,* XIX (1981), pp. 93-103.

Fernández Álvarez [1999]: Fernández Álvarez, Manuel, *Carlos V. El César y el Hombre,* Espasa Calpe, Madrid, 1999.

Fernández Gómez [1971]: Fernández Gómez, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega,* Real Academia Española, Madrid, 1971, 3 vols.

Fernández de Navarrete [1819]: Fernández de Navarrete, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra,* Imprenta Real, Madrid, 1819.

Fernández de Navarrete [2005]: Fernández de Navarrete, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes,* Estudio Preliminar de José Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2005.

Ferrari [1945]: Ferrari, Ángel, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián,* Espasa-Calpe, Madrid, 1945.

Filgueira Valverde [1948]: Filgueira Valverde, José, «Don Quijote y el amor trovadoresco», *Revista de Filología Española,* XXXII (1948), pp. 493-519.

Finello [1976]: Finello, Dominik L., «Cervantes y lo pastoril a nueva luz», *Anales Cervantinos,* XV (1976), pp. 211-222.

Finello [1988]: Finello, Dominick L., «From Books to Life: Uses of Pastoral Tradition in the Quixote», *Hispanic Journal,* IX (1988), pp. 7-22.

Flores [1996]: Flores, R. M., "Estructura estilística en el Quijote", *Cervantes* 16.2 (1996): pp, 47-70.

Florit [1968]: Florit, Eugenio, «Algunos comentarios sobre la poesía de Cervantes», *Revista Hispánica Moderna (Homenaje a Federico de Onís),* XXXIV (1968), pp. 262-275.

Forcione [1970]: Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»,* Princeton University Press, 1970.

Forcione [1972]: Forcione, Alban K., *Cervantes' Christian Romance. A Study of «Persiles y Sigismunda»,* Princeton University Press, 1972.

Forcione [1982]: Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels,* Princeton University Press, 1982.

Forcione [1988]: Forcione, Alban K., «Cervantes en busca de la pastoral auténtica», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVI (1988), pp. 1011-1043.

Fraile [1966]: Fraile, Guillermo, *Historia de la Filosofía. Del humanismo a la Ilustración (siglos XV-XVIII),* Biblioteca de Autores Cristianos, tomo III, Madrid, 1966.

Franco Carrilero [1990]: Franco Carrilero, María Francisca, «Cervantes o la armonía en la organización de la materia literaria (suavidad o rotundidad de cierre de la materia literaria cervantina)», *Actas I,* 1990, pp. 381-386.

Fucilla [1960]: Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* CSIC, Madrid, 1960.

Gallego Morell [1961]: Gallego Morell, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española,* CSIC, Madrid, 1961.

Garau Amengual [1991]: Garau Amengual, Jaume, «El tratamiento del paisaje natural en el Quijote», *Actas II,* 1991, pp. 559-565.

García Arrieta [1933]: García Arrieta, A., Filosofía del Quijote, o Colección de máximas, reflexiones y sentencias entresacadas de esta obra y de otras del mismo autor, Bruno del Amo, Madrid, 1933.

García Berrio [1977]: García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna,* Cupsa, Madrid, 1977, 2 vols.

García Galiano [1992]: García Galiano, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento,* Reichenberger, Kassel, 1992.

García Landa [1988]: García Landa, José Ángel, *Spenser in the Context of Renaissance Aristotelianism,* Brown University, Providence, 1988.

García Puertas [1962]: García Puertas, M., *Cervantes y la crisis del renacimiento español,* Universidad de la República (Facultad de Filosofía y Ciencias), Montevideo, 1962.

Garrido [2003]: Garrido, Rony E., "Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre Don Quijote y Sancho", *Ciberletras,* X, 2003.

Garrote Pérez [1979]: Garrote Pérez, Francisco, *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes,* Universidad de Salamanca, 1979.

Gaylord [1990]: Gaylord, Mary M., «Los espacios de la poética cervantina», *Actas I,* 1990, pp. 357-368.

Gil Fernández [1981]: Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800),* Alhambra, Madrid, 1981.

Gili Gaya [1972]: Gili Gaya, Samuel, «El pretérito de negación implícita», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa,* Gredos, Madrid, 1972, I, pp. 251-256.

Gilman [1970]: Gilman, Stephen, «Los inquisidores literarios de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas,* ed. C.H. Magis, Colegio de México, México D.F., 1970, pp. 3-25; reimpr. *El «Quijote» de Cervantes,* ed. G. Haley, Taurus, Madrid, 1980, pp. 122-141.

Gilman [1989]: Gilman, Stephen, *The Novel According to Cervantes,* University of California Press, Berkeley, 1989; trad. esp. *La novela según Cervantes,* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.

Girón Alconchel [1990]: Girón Alconchel, José Luis, «Las ideas lingüística de Cervantes en el Quijote.», *Anales Cervantinos,* XXVIII (1990), pp. 23-33.

Gitlitz [1972]: Gitlitz, David, «La ruta alegórica del segundo Quijote», *Romanisches Forschungen,* LXXXIV (1972), pp. 108-117.

Glaser [1954]: Glaser, Edward, «An Addition to the Cervantes Canon?», *Harvard Library Bulletin,* VIII (1954), pp. 88-96.

Gombrich [1984]: Gombrich, E. H., *Norma y forma,* Alianza Editorial, Madrid, 1984.

Gómez de la Reguera [1991]: Gómez de la Reguera, F., *Empresas de los Reyes de Castilla y León,* ed. C. González Alonso, Universidad de Valladolid, 1990.

Gómez-Montero [1995]: Gómez-Montero, Javier, «"Licet poetae fingere?" Los textos ficcionales de J.L. Vives y su legitimación de la ficción poética», *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland,* ed. C. Strosetzkim, Vervuert, Frankfurt, 1995, pp. 82-96.

González, A. [1993]: González, Aurelio, «Cervantes y los temas del Romancero nuevo», *Actas III,* 1993, pp. 609-616.

González de Amezúa y Mayo [1956-1958]: González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española,* CSIC, Madrid, 1956-1958, 2 vols; 2.ª ed. 1982.

González Gómez [1955]: González Gómez, Emilio, «La dueña Dolorida del Quijote y la emperatriz de Constantinopla», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* IX (1955), pp. 35-37.

González Iglesias [1994]: González Iglesias, Juan Antonio, «El humanista y los príncipes: Antonio de Nebrija, inventor de las empresas heráldicas de los Reyes Católicos», *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento,* eds. C. Codoñer y J.A. González Iglesias, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 59-76.

González Maestro [1998]: González Maestro, Jesús, "Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental", *Anuario Lope de Vega,* IV, pp. 193-208, 1998.

González Maestro [1999]: González Maestro, Jesús, "Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes", *Cervantes*, XIX, 2 (1999), pp. 55-86.

Gorfkle [1993]: Gorfkle, Laura J., *Discovering the Comic in Don Quixote,* University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1993.

Green [1963-1966]: Green, Otis Howard, Spain and the Western Tradition; the Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón, University of Wisconsin Press, Madison, 1963-1966, 4 vols.; trad. esp. España y la tradición occidental; el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón, Gredos, Madrid, 1969, 4 vols.

Green [1974]: Green, Otis Howard, «Realidad, voluntad y gracia en Cervantes», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario,* eds. J.M. Solà-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 119-132.

Grilli [1991]: Grilli, Giuseppe, «A propósito del Quijote», *Actas II,* 1991, pp. 485-491.

Grilli [1996]: Grilli, Giuseppe, «La corte de los duques: Quijote, II, 30-33 (al fondo el Tirante, el palacio de Constantinopla y sus fiestas)», *Edad de Oro,* XV (1996), pp. 41-61.

Grimal [1994]: Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana,* Paidós. Barcelona, 1994.

Guillén, C. [1985]: Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso,* Crítica, Barcelona, 1985.

Guillén, C. [1988]: Guillén, Claudio, *El primer Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1988.

Guillén, C. [1989]: Guillén, Claudio, *Teorías de la historia literaria,* Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

Guillén C. [1998]: Guillén, Claudio, *Múltiples moradas,* Tusquets, Barcelona, 1998.

Guillén C. [2001]: Guillén, Claudio, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario,* Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2001.

Hart [1988]: Hart, Thomas R., "La ejemplaridad de El amante liberal", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVI, 1988, pp. 303-318.

Hart, T.R. [1989]: Hart, Thomas R., *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction,* Princeton University Press, 1989.

Hathaway [1997]: Hathaway, Robert L. "'A quien se humilla . . .'": ¿la homilía del Quijote?", *Cervantes*, XVII [2] (1997), pp. 59-79.

Herrero [1982]: Herrero, Javier, «Dulcinea and her Critics», *Cervantes*, II [1] (1982), pp. 24-42.

Heusch [1993-1994]: Heusch, Carlos, «Les fundaments juridiques de l'amitié à travers les Partidas d'Alphonse X et le droit médiéval», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale,* XVIII-XIX (1993-1994), pp. 5-48.

Highet [1996]: Highet, Gilbert, La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Howatson [2000]: Howatson, M. C., *Diccionario de la Literatura Clásica,* Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Ihrie [1982]: Ihrie, Maureen, *Skepticism in Cervantes,* Tamesis Books, Londres, 1982.

Infantes [1988]: Infantes, Víctor, «De Officinas y Polyantheas: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», *Homenaje a Eugenio Asensio,* Gredos, Madrid, 1988, pp. 243-257.

Infantes [1993]: Infantes, Víctor, "1492: Una cultura entre el libro y el lector", en Ruiz Pérez, Pedro, ed.: *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento Español,* Ediciones Libertarias, Ayuntamiento de Córdoba, Madrid, 1993.

Infantes [1995]: Infantes, Víctor, «De la cartilla al libro», *Bulletin Hispanique (La culture des élites espagnoles à l'époque moderne),* XCVII (1995), pp. 33-66.

Iriarte [1938]: Iriarte, Mauricio de, Dr. Juan Huarte de San Juan und sein «Examen de ingenios» Ein Beitrag zur Geschichte der differentielen Psychologie, Aschendorffsche Verlag, Münster, 1938; trad. esp. El doctor Huarte de San Juan y su «Examen de ingenios». Contribución a la historia de la psicología diferencial, Jerarquía, Madrid, 1939; 2.ª ed. CSIC, Madrid, 1948.

Iribarren [1974]: Iribarren, José María, *El porqué de los dichos,* Aguilar, Madrid, 1974; 7.ª ed. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1994.

Izquierdo [1991]: Izquierdo, J. A., «¿Haya, encina o alcornoque? Ecos de una polémica virgiliana en el Quijote», *Minerva,* V (1991), pp. 293-304.

Jaeger [1984]: Jaeger, Werner, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intellectual,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1984.

Jaeger [1990]: Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990.

Joly [1990]: Joly, Monique, «El erotismo en el Quijote: la voz femenina», *Edad de Oro,* IX (1990), pp. 137-148.

Kinney [1989]: Kinney, Arthur F., «Post tenebras spero lucem; Cervantes, El Ingenioso hidalgo and the Poetics of imitatio», *Continental Humanist Poetics: Studies in Erasmus, Castiglione, Marguerite de Navarre, Rabelais and Cervantes,* The University of Massachussetts Press, Amherst, 1989, pp. 235-306.

Krappe [1929]: Krappe, Alexander H., «La fuente clásica de Miguel de Cervantes Don Quijote, Primera Parte, capítulo XVIII», *Romanic Review,* XX (1929), pp. 42-43.

Kristeller [1980]: Kristeller, Paul Oskar, "El territorio del humanista", en Rico, Francisco, (ed.), *Historia y crítica de la literatura española,* Tomo II. *Siglos de oro: Renacimiento,* Crítica, Barcelona, 1980.

Kristeller [1982]: Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes,* México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Kristeller [1986]: Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes,* Madrid, Taurus, 1986.

Labarre [1992]: Labarre, Roland, «Tres antiparadojas sobre Cervantes», *Criticón,* LIV (1992), pp. 113-121.

Lapesa, Rafael, "En torno a Española inglesa y el Persiles", en *Homenaje a Cervantes,* II, 1950, pp. 365-388; reimpr. en su *De la Edad Media a nuestros días,* Gredos, Madrid, 1967, pp. 219-241.

Lapesa [1965]: Lapesa, Rafael, «Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes», *Revista Hispánica Moderna,* XXXI (1965), pp. 247-263; reimpr. en su *De la Edad Media a nuestros días,* Gredos, Madrid, 1967, pp. 219-241.

Lara Garrido [1980]: Lara Garrido, José, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana,* III (1980), pp. 385-395.

Lara Garrido [1983]: Lara Garrido, José, «El motivo de las ruinas en la poesía de los siglos XVI y XVII», *Analecta Malacitana,* VI (1983), pp. 223-277.

Lausberg [1968]: Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria,* Gredos, Madrid, 1968, 3 vols.

Lecoy [1938]: Lecoy, Félix, *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz,* Droz, París, 1938.

Lázaro Carreter [1985]: Lázaro Carreter, Fernando, «La prosa de Cervantes», *Lecciones cervantinas,* ed. A. Egido, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y

La Rioja, Zaragoza, 1985, pp. 113-129; nueva versión como «Estudio preliminar» a la presente edición.

Lendon [2006]: Lendon, J. E., Soldados y fantasmas, Historias de las guerras en Grecia y Troya, Ariel, Barcelona, 2006.

Lens y Campos [2000]: Lens Tuero, J., Campos Daroca, J., *Utopías del mundo antiguo,* Alianza Editorial, Madrid 2000.

Lerner [1982]: Lerner, Isaías, «Acerca del texto de la primera edición de la Silva de Pedro Mexía», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. G. Bellini, Bulzoni, Roma, 1982, II, pp. 677-684.

Lerner [2008]: Lerner, Isaías, «A propósito de las lecturas de Cervantes», *Cervantes y su tiempo,* Universidad de León, 2008, I, pp. 9-17.

Levin [1972]: Levin, Harry: *The Myth of the Golden Age in the Renaissance,* Oxford University Press, Nueva York, 1972.

Lewis [1936]: Lewis, C.S., The Allegory of Love. A Study on Medieval Tradition, Oxford University Press, 1979; trad. esp. La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval, Eudeba, Buenos Aires, 1969.

Lewis de Galanes [1990]: Lewis de Galanes, Adriana, «El soneto "Vuela mi estrecha y débil esperanza": texto, contexto y entramado intertextual», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVIII (1990), pp. 675-691.

Lida [1971]: Lida, Raimundo, «Guerra y paz en un Siglo de Oro», *Estudios ofrecidos a Marcos A. Morínigo,* Ínsula, Madrid, 1971, pp. 57-76.

Lida de Malkiel [1946]: Lida de Malkiel, María Rosa, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *Revista de Filología Hispánica,* VIII (1946), pp. 77-110; reimpr. en su *La tradición clásica en España,* Ariel, Barcelona, 1975, pp. 119-164.

Lida de Malkiel [1950]: Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español,* Colegio de México, México D.F., 1950; 2.ª ed. aum., 1984.

Lida de Malkiel [1952]: Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana,* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1952.

Lida de Malkiel [1966]: Lida de Malkiel, María Rosa, *Estudios de literatura española y comparada,* Eudeba, Buenos Aires, 1966, pp. 149-156.

Lida de Malkiel [1974]: Lida de Malkiel, María Rosa, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa,* Tamesis Books, Londres, 1974.

Lida de Malkiel [1975]: Lida de Malkiel, María Rosa, *La tradición clásica en España,* Ariel, Barcelona, 1975.

Lines [2002]: Lines, David A.*, Aristotle's Ethics in The Italian Renaissance* (ca. 1300-1650) The Universities and the Problem of Moral Education, Brill, Leiden, Boston, Köln, 2002.

Lisón [1971]: Lisón, C., *Antropología social en España,* Siglo XXI, Madrid, 1971.

Llovet [2003]: Llovet, Jordi (ed.), *Lecciones de literatura universal,* Cátedra, Madrid, 2003.

López Fanego [1981]: López Fanego, Otilia, «Contribución al estudio comparado de Montaigne y Cervantes», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes,* ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 975-1022.

López Grigera [1994]: López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Universidad de Salamanca, 1994.

Lorente-Murphy y Frank [1982]: Lorente-Murphy, Silvia, y Frank, Rosylin M., «Roque Guinard y la justicia distributiva en el Quijote», *Anales Cervantinos,* XX (1982), pp. 103-111.

Lowe [1971]: Lowe, Jennifer, "A Note on Cervantes´ El amante liberal", *Romance Notes,* XII, 1971, pp. 400-403.

Macintyre [2001]: Macintyre, Alasdair, *Tras la virtud,* Crítica. Barcelona, 2001.

Maldonado de Guevara [1961-1962]: Maldonado de Guevara, Francisco, «Ociosidad y sanchoquijotismo», *Anales Cervantinos,* IX (1961-1962), pp. 73-96.

Mancing [2004]: Mancing, Howard, *The Cervantes Encyclopedia,* Greenwood Press, Westport, Connecticut-London, 2004.

Mann, Thomas, Mann [1935]: Mann, Thomas, «Meefahrt mit Don Quijote», en *Leiden und Grösse der Meister,* S. Fischer, Berlín, 1935; trad. esp. *Viaje por mar con Don Quijote,* Barcelona, RqueR, 2005.

Marasso [1947]: Marasso, Arturo, Cervantes. *La invención del Quijote,* Hachette, Buenos Aires, 1947; 2.ª ed. 1954.

Maravall [1976]: Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»,* Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.

Maravall [1979]: Maravall, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII,* Siglo XXI, Madrid, 1979.

Maravall [1983]: Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco,* Ariel, Barcelona, 19833.

Maravall [1984]: Maravall, José Antonio, *Estudios de historia del pensamiento español,* Cultura Hispánica, Madrid, 1984, 3 vols.

Márquez Villanueva [1973]: Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas,* Gredos, Madrid, 1973.

Márquez Villanueva [1975]: Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»,* Taurus, Madrid, 1975.

Márquez Villanueva [1984]: Márquez Villanueva, Francisco, «Erasmo y Cervantes una vez más», *Cervantes*, IV [2] (1984), pp. 123-137.

Márquez Villanueva [1987]: Márquez Villanueva, Francisco, «El mundo literario de los Académicos de la Argamasilla», *La Torre (Nueva época),* I (1987), pp. 9-43.

Márquez Villanueva [1990]: Márquez Villanueva, Francisco, «El retorno del Parnaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVIII (1990), pp. 693-732.

Márquez Villanueva [1995a]: Márquez Villanueva, Francisco, «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», en sus *Trabajos y días cervantinos,* Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 299-340.

Márquez Villanueva [1995b]: Márquez Villanueva, Francisco, *Trabajos y días cervantinos,* Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.

Márquez Villanueva [2005]: Márquez Villanueva, Francisco, *Cervantes en letra viva, Estudios sobre la vida y la obra,* Reverso, Barcelona, 2005.

Martí Alanís [1991]: Martí Alanís, Antonio, «Las utopías en Don Quijote», *Anales Cervantinos,* XXIX (1991), pp. 45-72.

Martín, A.L. [1991]: Martín, Adrienne Laskier, *Cervantes and the Burlesque Sonnet,* University of California Press, Berkeley, 1991.

Martín, A.L. [1993]: Martín, Adrienne Laskier, «La epístola bufonesca y la Segunda Parte del *Q.*», *Actas III,* 1993, pp. 431-438.

Martínez Fernández [2001]: Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria,* Cátedra, Madrid, 2001.

Martínez-Bonati [1992]: Martínez-Bonati, Félix, *Don Quixote and the Poetics of the Novel,* Cornell University Press, Ithaca, 1992; trad. esp. *El «Quijote» y la poética de la novela,* Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.

McGaha [1979]: McGaha, Michael D., «Cervantes and Virgil: New Look at an Old Problem», *Comparative Literature Studies,* XVI (1979), pp. 96-109; reimpr. con ligeras variantes como «Cervantes and Virgil», *Cervantes and the Renaissance,* ed. M.D. McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 34-50.

McGaha [1980]: *Cervantes and the Renaissance,* ed. M.D. McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980.

McGaha [1981]: McGaha, Michael D., «Fuentes y sentido del episodio del "yelmo de Mambrino", en el Quijote de 1605», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes,* ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 743-747.

Melczer [1987-1988]: Melczer, William, "Neoplatonismo y el Quijote", *Anales Cervantinos,* 1987-1988, XXV-XXVI, pp. 315-325.

Mendoza Negrillo [1973]: Mendoza Negrillo, Juan de Dios, S.J., Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1973.

Menéndez Pelayo [1905]: Menéndez Pelayo, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* IX (1905), pp. 309-339; reimpr. en sus *Estudios de crítica literaria,* Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1907, pp. 1-64; y en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* CSIC, Santander, 1941, I, pp. 323-356.

Menéndez Pelayo [1941]: Menéndez Pelayo, Marcelino: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* CSIC, Santander, 1941, I.

Menéndez Pelayo [1905-1915]: Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela,* Bailly-Baillère e Hijos, Madrid, 1905-1915, 4 vols.; 2.ª ed. CSIC, Santander, 1943, 3 vols; 3.ª ed. CSIC, Madrid, 1962, 4 vols.

Menéndez Pelayo [1948]: Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles,* CSIC, Madrid, 1948.

Menéndez Pelayo [1948]: Menéndez Pelayo, Marcelino: "De las vicisitudes de la filosofía platónica en España", en *Ensayos de crítica filosófica,* CSIC, Santander, 1948, pp. 7-115.

Menéndez Pelayo [1940-1946]: Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas,* 2.ª ed. CSIC, Santander, 1940-1946, 5 vols.

Menéndez Pelayo [1999]: Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas, epistolario y bibliografía,* Edición digital, Caja Cantabria, 1999.

Menéndez Pidal, R. [1920]: Menéndez Pidal, Ramón, «Un aspecto en la elaboración del Quijote», discurso leído en el Ateneo de Madrid (1920), reproducido en su *De Cervantes y Lope de Vega,* Espasa-Calpe, Madrid, 5.ª ed. 1958, pp. 9-60.

Menéndez Pidal, R. [1991]: Menéndez Pidal, Ramón, *La lengua castellana en el siglo XVII,* ed. R. Lapesa, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

Molho [1976]: Molho, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas,* Gredos, Madrid, 1976.

Molho [1983]: Molho, Maurice, «Doña Sancha (Quijote, II, 60)», *Homenaje a José Manuel Blecua,* Gredos, Madrid, 1983, pp. 443-448.

Moner [1984]: Moner, Michel, «La pétition préalable au récit: quelques aspects de la fonction inaugural d'un stéréotype», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* XX (1984), pp. 260-283.

Moner [1986a]: Moner, Michel, *Cervantes: Deux thèmes majeures (l'amour-les Armes et les Lettres),* Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

Moner [1986b]: Moner, Michel, «El "relato curricular": algunos aspectos de la narrativa cervantina», *Formas breves del relato,* eds. Y.-R. Fonquerne y A. Egido, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, Madrid, pp. 167-176.

Moner [1989]: Moner, Michel, *Cervantes conteur. Écrits et paroles,* Casa de Velázquez, Madrid, 1989.

Monroy [1963]: Monroy, Juan Antonio, *La Biblia en el «Quijote»,* Victoriano Suárez, Madrid, 1963.

Montero Reguera [1994]: Montero Reguera, José, «Los clásicos en el Siglo de Oro: Ovidio en tres pasajes cervantinos», *Estudios segovianos* (Núm. homenaje al Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya), XXXV (1994), pp. 777-799.

Montesinos [1959]: Montesinos, José F., *Ensayos y estudios de literatura española,* Mexico, Ediciones de Andrea, 1959.

Montoto [1888]: Montoto, Santiago, Un paquete de cartas, de modismos, locuciones, frases hechas, frases proverbiales y frases familiares, Oficina Tipográfica, [Sevilla], 1888.

Morales Oliver [1959-1960]: Morales Oliver, Luis, *El vencimiento de Don Quijote, Cursos de Conferencias para Preuniversitarios,* dir. A. Barbero Rodríguez, Texto, Madrid, 1959-1960.

Morales Oliver [1974]: Morales Oliver, L.: *La heroicidad del Quijote en Cervantes,* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1974.

Moreno Báez [1968]: Moreno Báez, Enrique, *Reflexiones sobre el «Quijote»,* Prensa Española, Madrid, 1968.

Moreno Báez [1973]: Moreno Báez, Enrique, «Perfil ideológico de Cervantes», *Suma cervantina,* eds. J.B. de Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 233-272.

Morley y Bruerton [1940]: Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias,* The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940; trad. esp. *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Gredos, Madrid, 1968.

Morón Arroyo [1994]: Morón Arroyo, Ciriaco, «Erasmo y el texto del Quijote», *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario,* ed. K. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 173-195.

Morreale [1949]: Morreale, Margherita, *Pedro Simón Abril,* CSIC, Madrid, 1949.

Morreale [1959]: Morreale, Margherita, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español,* Real Academia Española, Madrid, 1959, 2 vols.

Morreale [1991]: Morreale, Margherita, «Juan del Encina y Luis de León frente a frente como traductores de La Bucólica de Virgilio», *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas,* eds. J. Canavaggio y B. Darbord, Centre de Recherches en Langues, Littératures et Civilisations du Monde Ibérique, Caen, 1991, pp. 89-118.

Morros Mestres [2005]: Morros Mestres, Bienvenido, *Otra lectura del «Quijote». Don Quijote y el elogio de la castidad,* Cátedra, Madrid, 2005.

Murillo [1972]: Murillo, Luis Andrés, «The Summer of Myth: Don Quixote de la Mancha and Amadís de Gaula», *Philological Quarterly,* LI (1972), pp. 145-157; trad. esp. «El verano mitológico: Don Quijote de la Mancha y Amadís de Gaula», *El «Quijote» de Cervantes,* ed. G. Haley, Taurus, Madrid, 1980, pp. 91-102.

Murillo [1975]: Murillo, Luis Andrés, *The Golden Dial. Temporal Configuration in «Don Quijote»,* The Dolphin Book, Oxford, 1975.

Murillo [1981]: Murillo, Luis Andrés, «La espada de don Quijote (Cervantes y la poesía heroica)», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes,* ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 667-680.

Navarro Durán [2003]: Navarro Durán, Rosa, *Cervantes,* Síntesis, Madrid, 2003.

Norton [2001]: Norton, Glyn P., *The Cambridge History of Literary Criticism,* III, *The Renaissance,* Cambridge University Press, 2001.

Orozco Díaz [1992]: Orozco Díaz, Emilio, *Cervantes y la novela del Barroco,* ed. J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1992.

Ortega y Gasset [1914]: Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote». Ideas sobre la novela,* Imprenta Clásica Española, Madrid, 1914; 3.ª ed. Revista de Occidente, Madrid, 1956; 9.ª ed. 1975.

Ortega y Munilla [1920]: Ortega y Munilla, José, *El realismo de Cervantes,* Hijos de J. Armengot, Castellón, 1920.

Osterc [1975]: Osterc, Lúdovik, *El pensamiento social y político del «Quijote»,* UNAM, México D.F., 19752; 3.ª ed. 1988.

Osterc [1975]: Osterc, Ludovik, "Más sobre la cultura de Cervantes", *Anales cervantinos,* XXVIII (1990), pp.143-153.

Osuna [1968]: Osuna, Rafael, «Variaciones de Cervantes sobre unos versos de Horacio», *Cuadernos Americanos,* CLVIII (1968), pp. 209-216.

Osuna [1981]: Osuna, Rafael, «Una parodia cervantina de un romance de Lope», *Hispanic Review,* XLIX (1981), pp. 87-105.

Panofsky [1972]: Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología,* Alianza, Madrid, 1972.

Panofsky [1975a]: Panofsky, Erwin, *La caja de Pandora,* Seix Barral, Barcelona, 1975.

Panofsky [1975b]: Panofsky, Edwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* Alianza, Madrid, 1975.

Panofsky [1995]: Panofsky, Edwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* Cátedra, Madrid, 1995.

Paparelli [1970]: Paparelli, Giorgio, «Virtù e fortuna nel Medioevo, nel Rinascimento e in Machiavelli», *Cultura e Scuola,* IX (1970), pp. 76-89.

Paparelli [1977]: Paparelli, Giorgio, *Cultura e poesia,* Liguori, Nápoles, 1977.

Parker, A.A. [1948]: Parker, Alexander A., «El concepto de la verdad en el Quijote», *Revista de Filología Española,* XXXII (1948), pp. 287-305.

Patch [1927]: Patch, Howard R., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature,* Harvard University Press, Cambridge, 1927.

Percas de Ponseti [1975]: Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte,* Gredos, Madrid, 1975, 2 vols.

Percas de Ponseti [1980]: Percas de Ponseti, Helena, «Los consejos de Don Quijote a Sancho», *Cervantes and the Renaissance,* ed. M.D. McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 194-236.

Pérez, L. A. [1971]: Pérez, Louis C., «La magia verbal del Quijote», *Anales Cervantinos,* X (1971), pp. 199-209.

Pérez et alii [1999]: Pérez Jiménez, A., García López, J., Aguilar, Rosa Mª, eds., *Plutarco, Platón y Aristóteles,* Actas del V Congreso Internacional de la International Plutarch Society, Madrid, 1999.

Pfeiffer [1981]: Pfeiffer, Rudolf, *Historia de la Filología Clásica,* Madrid, Gredos, 1981.

Pierce [1953]: Pierce, Frank, "Reality and Realism in the Exemplary Novels", *Bulletin of HIspanic Studies,* XXX, 1953, pp. 134-142.

Pineda [1994]: Pineda, María Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español,* Diputación Provincial, Sevilla, 1994.

Porqueras Mayo [1968]: Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles,* CSIC, Madrid, 1968.

Porqueras Mayo [1986]: Porqueras Mayo, A.: *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles,* Puvil, Barcelona, 1986.

Porqueras Mayo [1991]: Porqueras Mayo, Alberto, «Cervantes y la teoría poética», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Anthropos, Barcelona, 1991.

Prjevalinsky Ferrer [1954]: Prjevalinsky Ferrer, Olga, «Explicando un pretendido error en el Qujote I, Prólogo», *Anales Cervantinos,* IV (1954), pp. 315-317.

Puccini [1989]: Puccini, Dario, «Virgilio en Cervantes (o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* CDLXVI (1989), pp. 121-129; trad. it. «Virgilio in Cervantes: o dell'uso parodico di un modello classico», en *Il segno del presente,* Dell'Orso, Alessandria, 1992.

Quadra-Salcedo [1986]: Quadra-Salcedo, María Victoria de la, «Algunos aspectos de lo pastoril en el Quijote», *Anales Cervantinos,* XXIV (1986), pp. 207-213.

Ramírez-Araujo [1954]: Ramírez-Araujo, Alejandro, «"Usque ad aras amicus", un adagio glosado por Cervantes», *Hispanic Review,* XXII (1954), pp. 224-227.

Real Ramos [1993]: Real Ramos, César, «La ficción en Cervantes», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. M. García Martín et al., Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 803-809.

Redondo [1980]: Redondo, Augustin, «El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXIX (1980), pp. 35-59.

Redondo [1984]: Redondo, Augustin, «De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el Quijote (II, 38-41)», *Edad de Oro,* III (1984), pp. 181-199.

Redondo [1989]: Redondo, Augustin, «La tradición carnavalesca en el Quijote», *Formas carnavalescas del arte y la literatura,* ed. J. Huerta Calvo, El Serbal, Barcelona, 1989, pp. 153-181.

Redondo [1995]: Redondo, Augustin, «Nuevas consideraciones sobre el personaje del Caballero del Verde Gabán (Q., II, 16-18)», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* ed. G. Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995, pp. 513-533.

Reed, W. L. [1981]: Reed, Walter L., *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque,* University of Chicago Press, 1981.

Resina [1989]: Resina, Juan Ramón, «La irrelevancia de la vida cotidiana en el Quijote», *Anthropos,* C (1989), pp. 33-39.

Rey, A. [1981]: Rey, Arsenio, «Don Quijote paladín de la justicia militante», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes,* ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 585-593.

Rico [1970]: Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre,* Castalia, Madrid, 1970; 3.ª ed. Alianza, Madrid, 1986; 4.ª ed. 1988.

Rico [1978]: Rico, Francisco, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée,* LII (1978), pp. 325-338.

Rico [1980]: Rico, Francisco, dir., Historia y Crítica de la Literatura Española. 2, Crítica (Siglos de Oro: Renacimiento), Barcelona, 1980.

Rico [1982]: Rico, Francisco, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura,* Quaderns Crema, Barcelona, 1982.

Rico [1988]: Rico, Francisco, *Problemas del «Lazarillo»,* Cátedra, Madrid, 1988.

Rico [1990]: Rico, Francisco, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV,* Crítica, Barcelona, 1990.

Rico [1994]: Rico, Francisco, *Figuras con paisaje,* Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.

Rico [2002]: Rico, Francisco, *El sueño del humanismo (de Petrarca a Erasmo),* Alianza, Destino. Barcelona, 2002.

Rico [2002]: Rico, Francisco, *Estudios de literatura y otras cosas,* Destino, Barcelona, 2002.

Rico [2003]: Rico, Francisco, Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporaneos, Destino, Barcelona, 2003.

Rico [2005]: Rico, Francisco, "Don Quijote, Cervantes, el justo medio", *Estudios Públicos,* 100, 2005, pp. 63-70.

Rico [2005]: Rico, Francisco, "Poética de la antífrasis. (Sobre la dedicatoria del primer Quijote)", *Cervantes*, XXV [1] (2005 [2006]), pp. 69-77.

Riley [1956]: Riley, Edward C., «El alba bella que las perlas cría: Dawn-Description in the Novels of Cervantes», *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXIII (1956), pp. 125-137.

Riley [1962/66] Riley [1962]: Riley, Edward C., *Cervantes's Theory of the Novel,* Clarendon Press, Oxford, 1962; trad. esp. *Teoría de la novela en Cervantes,* Taurus, Madrid, 1966.

Riley [1973]: Riley, Edward C., «Teoría literaria», *Suma Cervantina,* ed. J.B. de Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 293-322.

Riley [1979]: Riley, Edward C., «Symbolism in Quixote, Part II, Chapter 73», *Journal of Hispanic Philology,* III (1979), pp. 161-174.

Riley [1980]: Riley, Edward C., «Don Quixote and the Origins of the Novel», *Cervantes and the Renaissance,* ed. M.D. McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 125-140.

Riley [1986]: Riley, Edward C., *Don Quixote,* Allen & Unwin, Londres, 1986; trad. esp. *Introducción al Quijote,* Crítica, Barcelona, 1990.

Riley [1990]: Riley, Edward C., «La profecía de la bruja (El coloquio de los perros)», *Actas I,* 1990, pp. 83-94.

Riley [1999]: Riley, Edward C., "Teoría literaria", en Rico, Francisco (ed.), *Don Quijote de la Mancha,* Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1999, p- CXXIX-CXLI.

Riley [2001]: Riley, Edward C., La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria, Crítica, Barcelona, 2001.

Ríos Vicente [1988]: Ríos Vicente, Enrique, *La ética en la obra de Cervantes,* Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Ríos [1780]: Ríos, Vicente de los, ed., Miguel de Cervantes, *Quijote,* Real Academia Española, Madrid, 1780, 4 vols.; 2.ª ed. 1782, 4 vols.

Riquer [1967]: Riquer, Martín de, *Caballeros andantes españoles,* Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

Riquer [1989]: Riquer, Martín de, *Nueva aproximación al «Quijote»,* Teide, Barcelona, 1989.

Rivers [1980]: Rivers, Elias L., «Cervantes and the Question of Language», *Cervantes and the Renaissance,* ed. M.D. McGaha, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 23-33.

Rodríguez, Alberto [1993]: Rodríguez, Alberto, «El arte de la conversación en el Quijote», *Cervantes*, XIII [1] (1993), pp. 89-107.

Rodríguez, Alfred, Tisinger y Utley [1995]: Rodríguez, Alfred; Tisinger, S., y Utley, G., «La creatividad de Cervantes en "El cuento de Leandra"», *Cervantes*, XV [2] (1995), pp. 84-89.

Rodríguez Moñino [1957]: Rodríguez Moñino, Antonio, ed., *Las fuentes del «Romancero general»,* Real Academia Española, Madrid, 1957, 5 vols.

Romero Muñoz [1977]: Romero Muñoz, Carlos, *Para la edición crítica del «Persiles»,* Cisalpino-La Goliardica, Milán, 1977.

Romo Feito [1994]: Romo Feito, Fernando, «"Vencedor de sí mismo": una nota al Quijote», *Anales Cervantinos,* XXXII (1994), pp. 243-358.

Romojaro [1991]: Romojaro, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico,* Thema, Universidad de Málaga, 1991.

Rosales [1960]: Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad,* Gráficas Valera, Madrid, 1960, 2 vols.; 2.ª ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1985.

Rosenblat [1950]: Rosenblat, Ángel, «Glosa cervantina: "cada cosa engendra su semejante"», *Revista Nacional de Cultura,* XII (1950), pp. 92-95.

Rubio [1953]: Rubio, David, *La filosofía del Quijote,* Universidad de Buenos Aires, 1943.

Rufo, Las seiscientas apotegmas: Rufo, Juan, *Las seiscientas apotegmas,* ed. A. Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

Russell [1967]: Russell, Peter E., «Arms versus Letters: Toward a Definition of Spanish Fifteenth-Century Humanism» (1967); trad. esp. «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV», en su *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al «Quijote»,* Ariel, Barcelona, 1978, pp. 207-239.

Russell [1969]: Russell, Peter E., «Don Quixote as a Funny Book», *Modern Language Review,* LXIV (1969), pp. 312-326; trad. esp. «Don Quijote y la risa a carcajadas», en su *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al «Quijote.»,* Ariel, Barcelona, 1978, pp. 407-440.

Rueda Contreras [1959]: Rueda Contreras, Pedro: *Los valores religioso-filosóficos del Quijote,* Miraflores, Valladolid, 1959.

Ruiz Pérez [1993]: Ruiz Pérez, Pedro (ed.): *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento Español,* Ediciones Libertarias, Madrid, 1993.

Ruiz Pérez [1995]: Ruiz Pérez, Pedro, «Los enemigos del caballero: Micomicona, Trifaldi y el de la Blanca Luna», *Bulletin Hispanique,* XCVII (1995), pp. 503-528.

Ruta [1995]: Ruta, Maria Caterina, «Los retratos femeninos en la Segunda Parte del Quijote», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* ed. G. Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995, pp. 497-511.

Salazar Rincón [1986]: Salazar Rincón, Javier, *El mundo social del «Quijote»,* Gredos, Madrid, 1986.

Salinas [1958]: Salinas, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica,* ed. J. Marichal, Aguilar, Madrid, 1958; 2.ª ed. 1961.

Salvá y Mallén [1972]: Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá,* Ferrer de Orga, Valencia, 1872, 2 vols.

Sánchez, A. [1954]: Sánchez, Alberto, "El Persiles como repertorio de moralidades", *Anales Cervantinos,* IV, 1954, pp. 199-223.

Sánchez, A. [1991]: Sánchez, Alberto, «Don Quijote, rapsoda del Romancero viejo», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo,* ed. J. A. Parr, Juan de la Cuesta, Newark, 1991, pp. 241-262.

Sánchez [1993]: Sánchez, Francisco J., Lectura y representación, Análisis cultural de las "Novelas ejemplares" de Cervantes, Peter Lang, Nueva York, 1993.

Sánchez Escribano [1961]: Sánchez Escribano, F., "Cervantes ante el problema aristotélico de la relación entre la fábula y los episodios", *Hispanófila*, XII, 1961, pp. 33-37.

Sandys [1903]: Sandys, J. E., *A history of clasical scholarship,* Cambridge, 1903.

Sarmati [1996]: Sarmati, Elisabetta, Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con un sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale, Giardini, Pisa, 1996.

Sbarbi [1882]: Sbarbi, José María, *Colección de los refranes, proverbios y frases proverbiales, sentenciosas e idiomáticas que se hallan en el Quijote,* Imprenta de A. Gómez Fuentenebro («El Averiguador Universal», IV), Madrid, 1882.

Schevill [1907]: Schevill, Rudolph, «Studies in C. Part II. Persiles y Sigismunda», *Modern Philology,* IV (1907), pp. 677-704.

Schevill [1933]: Schevill, Rudolph, "The Education and Culture of Cervantes", *Hispanic Review,* I, 1933, pp. 24-36.

Selig [1976-1977]: Selig, Karl-Ludwig, «The Heraldic Devices in the Battle of the Sheep (Don Quixote, I/18): Source vs. Convention», *Revista Hispánica Moderna,* XXXIX (1976-1977), pp. 139-140.

Senabre [1986]: Senabre, Ricardo, «Como las paga el vulgo...», en *Literatura y público,* Paraninfo, Madrid, 1986, pp. 52-63.

Serés [1991]: Serés, Guillermo, «"Milicia-Malicia" en el Siglo de Oro: de la virtus a la cautela», *Scriptura*, VI-VII (1991), pp. 15-23.

Serés [1996a]: Serés, Guillermo, La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro, Crítica, Barcelona, 1996.

Serés [1996b]: Serés, Guillermo, «La ira justa y el templado amor, fundamento de la virtus en La Galatea», *Bulletin Hispanique,* XCVIII (1996), pp. 37-54.

Serés [1997]: Serés, Guillermo, La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Ilíada en romance» y su contexto cultural, Universidad de Salamanca, 1997.

Serés [2005]: Serés, Guillermo, "La delirante virtus del ingenioso hidalgo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* (81) 2005, pp. 517-556.

Shepard [1962]: Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro,* Gredos, Madrid, 1962; 2.ª ed. 1970.

Siciliano [1981]: Siciliano, Ernest A., «Virtue in the Quixote», Cervantes, su obra y su mundo. *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes,* ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 601-604.

Socrate [1974]: Socrate, Mario, *Prologhi al «Don Chisciotte»,* Marsilio, Venecia, 1974.

Sorabji [1980]: Sorabji, R., ed., Aristotle Transformed. The Ancient Commentators and their influence, Londres, Duckworth, 1990.

Sorensen [1978]: Sorensen, Jorge, «The Importance of Sierra Morena as a Point of Transition in Don Quixote», *Studies in the Spanish Golden Age: Cervantes and Lope de Vega,* eds. D.B. Drake y J.A. Madrigal, Universal, Miami, 1978, pp. 46-52.

Soria [1980]: Soria, Andrés, *De Lope a Lorca y otros ensayos,* Universidad de Granada, 1980.

Soria Olmedo [1984]: Soria Olmedo, Andrés, *Los «Dialoghi d'amore» de León Hebreo: Aspectos literarios y culturales,* Universidad de Granada, 1984.

Stegmann y Forcione [1980]: Stegmann, Tilbert Diego / Forcione, Alban K., "El Persiles", *Historia y Crítica de la Literatura Española.* 2, dir. F. Rico, Crítica *(Siglos de Oro: Renacimiento),* Barcelona, 1980, pp. 651-660.

Strother [1991]: Strother, Darci L., «Diálogo de voces en el prólogo de la segunda parte del *Q.*», *Cervantes,* XI [2] (1991), pp. 59-67.

Tomov [1967]: Tomov, Tomás S., «Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas,* eds. J. Sánchez Romeralo y N. Pouloussen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 617-626.

Trilling [1972]: Trilling, L., *Sincerity and Authenticity,* Oxford University Press, Londres, 1972,

Unamuno [1905]: Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada,* Fernando Fe, Madrid, 1905; 2.ª ed. 1914; 17.ª ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1971.

Urriza [1941]: Urriza, Juan, La preclara Facultad de Artes y Filosofía de La Universidad de Alcalá de Henares en el Siglo de Oro. 1509-1621, CSIC, Madrid, 1941.

Varo [1968]: Varo, Carlos, *Génesis y evolución del «Quijote.»,* Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.

Vedel [1933]: Vedel, Valdemar, *Ideales culturales de la Edad Media,* Labor, Barcelona, 19332, 2 vols.

Vega Rodríguez [1990]: Vega Rodríguez, Pilar María, «Consideraciones paremiológicas cervantinas», *Actas I,* 1990, pp. 315-332.

Vila [1991]: Vila, Juan Diego, «Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal», *Actas II,* 1991, pp. 459-473.

Vilanova [1949]: Vilanova, Antonio, *Erasmo y Cervantes,* CSIC, Madrid, 1949; 2.ª ed. Lumen, Barcelona, 1989.

Vilanova [1988]: Vilanova, Antonio, «Erasmo, Sancho Panza y su amigo don Quijote», *Cervantes, Special Issue* (1988), pp. 43-92; reimpr. en su *Erasmo y Cervantes,* 2.ª ed. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 77-125.

Vilanova [1993]: Vilanova, Antonio, «Don Quijote y el ideal erasmista del perfecto caballero cristiano», *Actas III,* 1993, pp. 69-87.

Vitse [1988]: Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle,* Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

Von der Walde [2006]: Von der Walde, Giselle, "Mimesis in Don Quixote", *Ideas y Valores,* LIV [130] (2006), pp. 23-38.

VV.AA. *Cervantes, Estudios en la víspera de su centenario,* Edition Reichenberger, Kassel, 1994.

VV.AA. *Cervantes,* Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995.

VV.AA. *Hidalgos et hidalguía dans l'Espagne des XVIe-XVIIIe siècles: théories, pratiques et représentations,* Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1989.

Wardropper [1989]: Wardropper, Bruce W., «Cervantes and the Art World», *Crítica Hispánica,* XI (1989), pp. 37-52.

Watt [1997]: Watt, Ian, Myths of modern individualism. Faust, Don Quixote, Robinson Crusoe, Cambridge University Press, 1997.

Weiger [1996]: Weiger, John G., «On the "autores" of Quixote», *Bulletin of Hispanic Studies,* LXXIII (1996), pp. 263-269.

Weimann [1983]: Weimann, Anthony J., «Appropiation and Modern History in Renaissance Prose Narrative», *New Literary History,* XIV (1983), pp. 459-496.

Weinberg [1961]: Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1961, 2 vols.; 2.ª ed. 1963.

Williamson [1984]: Williamson, Edwin, The Halfway House of Fiction. «Don Quixote» and Arthurian Romance, Clarendon Press, Oxford, 1984; trad. esp. El «Quijote» y los libros de caballerías, Taurus, Madrid, 1991.

Williamson [1991]: Williamson, Edwin, «El juego de la verdad en El casamiento engañoso y El coloquio de los perros», *Actas II,* 1991, pp. 183-200.

Wind [1972]: Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento,* Seix-Barral, Barcelona, 1972.

Ynduráin, D. [1982]: Ynduráin, Domingo, «La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», *Edad de Oro*, I (1982), pp. 13-34.

Zavala [1992]: Zavala, Iris M., «El Quijote, la "escritura desatada" y la crítica del logocentrismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XL (1992), pp. 305-322.

Zimic [1976]: Zimic, Stanislav, «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales Cervantinos,* XV (1976), pp. 19-119.

Zimic [1992]: Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes,* Castalia, Madrid, 1992.

Zimic [1996]: Zimic, Stanislav, *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes,* Siglo XXI, Madrid, 1996.