



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Reflexiones sobre la literatura en la Segunda parte del Quijote

Rodríguez, Adriana Azucena

Reflexiones sobre la literatura en la Segunda parte del Quijote

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 2, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793018>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.19>

Reflexiones sobre la literatura en la Segunda parte del Quijote

Reflections on Literature in the Second Part of Don Quixote

Adriana Azucena Rodríguez
Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México
azucena.rodriguez@uacm.edu.mx

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.19>
Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793018>

Recepción: 19 Noviembre 2017
Aprobación: 22 Diciembre 2017

RESUMEN:

En estas páginas se asume la premisa de que Cervantes ofrece en su obra, principalmente la segunda parte del *Quijote*, directrices de lectura. Consciente de que su libro rompía normas narrativas, el autor hace que el narrador y algunos personajes intervengan para explicar la dirección estética cuyo proyecto proponía. Estas explicaciones en boca del narrador y personajes resultan reflexiones sobre la literatura en el *Quijote*. Así, el análisis se centra en el mecanismo que Cervantes emplea para dichas explicaciones: juicios emitidos por el protagonista, por los demás personajes, por el narrador y por el autor, provenientes de las preceptivas clásicas y renacentistas. Las discusiones se trasladan a asuntos como el género, la crítica, la traducción, la comercialización de los libros y el plagio.

PALABRAS CLAVE: Quijote, teoría, género, traducción, plagio.

ABSTRACT:

In these pages, the premise that Cervantes offers in his work, especially the second part of the *Quijote*, reading guidelines is assumed. Aware that his book broke narrative rules, the author makes the narrator and some characters intervene to explain the aesthetic direction their proposed project. These explanations in mouth of the narrator and characters are considered reflections on literature in the *Quijote*. So the analysis focuses on the mechanism that Cervantes used for such explanations: judgements issued by the protagonist, the other characters, the narrator and the author, from classical and Renaissance precepts. The discussions are moving to issues such as gender, criticism, translation, marketing books and plagiarism.

KEYWORDS: Quijote, Theory, Gender, Translation, Plagiarism.

En la segunda parte, Cervantes ofrece testimonio del éxito del *Quijote*: su personaje ha sido objeto de una obra espuria y sus aventuras son objeto de entretenimiento y comentario, noticia que llega a la novela. Estas páginas parten de la premisa de que, como otros autores medulares, Cervantes ofrece en su obra directrices de lectura que responden a su proyecto creativo y a los proyectos que configuraban el campo literario de su época. Las ideas literarias que han animado la primera parte del *Quijote* han sufrido modificaciones y requieren ampliaciones que hallarán sitio en esta nueva entrega. Consciente de que su libro rompía diversos preceptos narrativos conocidos hasta entonces —y empleados por él mismo en etapas creativas pasadas—, el autor requería de ciertas intervenciones de narrador y personajes que explicaran la dirección estética que el proyecto proponía. Estas explicaciones conforman lo que aquí queda tratado como «reflexiones sobre la literatura en el *Quijote*».

Los mecanismos para exponer estas ideas, provenientes de las preceptivas clásica y renacentistas, mantienen la diversidad de la primera parte: juicios emitidos por el protagonista, versado en todas las artes como conviene a un caballero andante, por los demás personajes, por el narrador y por el autor, aquí difusamente diferenciados. El origen de estas ideas ya ha quedado establecido por Edward C. Riley, quien llega a considerarlas una «teoría de la prosa novelística en Cervantes», y concluye que es una teoría

*predominantemente neoaristotélica, a la manera de las principales poéticas italianas y españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, aunque en ella se mezclan doctrinas neoplatónicas y otros ingredientes. Probablemente Cervantes se sirvió más de las poéticas que de las retóricas, y más de obras en lengua vulgar que de obras latinas aunque ni unas ni

otras se excluyen necesariamente. [...] Las correspondencias más visibles se dan con El Pinciano, Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldi Cinthio, Gracián Dantisco, Vives y quizá Castelvetro, en este orden de prioridad aproximadamente. Cabe pensar, aunque es poco probable, que leyera el manuscrito de las *Tablas poéticas* de Cascales. Hay también algunas coincidencias con las opiniones críticas de otros escritores que no constituyen fuentes principales, pero cuyas palabras pudo haber recordado Cervantes ¹.

Algunos asuntos tratados en la primera quedarán relegados en la segunda. Edward C. Riley sintetiza los temas centrales de discusión sobre la literatura en la primera parte:

Las grandes discusiones se encuentran fundamentalmente en la Primera parte. Se inician con el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, en el que se enjuician obras en su mayoría individuales: libros de caballerías, *romances* pastoriles y obras de poesía, épica y lírica (I, 6). Los juicios se hacen progresivamente menos severos al repasar estos géneros. Luego vienen las opiniones expresadas por el cura y el ventero, en particular sobre los libros de caballerías que hay en la venta (I, 32). En tercer lugar, los diálogos del canónigo de Toledo con el cura sobre los libros caballerescos y las comedias, y del canónigo con don Quijote otra vez sobre aquellos (I, 47-50). Es aquí donde más se profundiza en los problemas literarios ².

En la segunda, las discusiones se trasladan hacia asuntos como el género ³, la crítica, la traducción, la comercialización de los libros y, por supuesto, el plagio, aspectos que serán revisados en el presente trabajo, con la intención de señalar las inquietudes estéticas del autor.

Así, el primer asunto, el género del *Quijote*, queda discutido por el mismo protagonista y el personaje de Sansón Carrasco: este último señala que, según opiniones, sobran «algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor Don Quijote». Sancho sostiene que se respetó «la verdad de la historia»; el caballero, que se podría omitir la mención de todos los golpes, a fin de preservar el aprecio al protagonista ⁴. A esto replica Sansón que «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» ⁵. El planteamiento resultante es: ¿a qué género corresponde el *Quijote*? ¿Es una obra de ficción o de historia? La conciencia del personaje de «ser de carne y hueso» lo conduce al reclamo de la veracidad del historiador, pues «la historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad» ⁶. Y como autor de una obra de ficción característicamente experimental, los primeros capítulos presentan una discusión sobre la verdad en una obra de ficción. Cervantes parece incorporar la tradición historiográfica. «Historiar» no se consideraba un ejercicio de invención. Y las fronteras entre la narrativa de ficción y la narrativa histórica parecían aún difusas. Incluso un influyente humanista como Juan Luis Vives debe partir de una clasificación a partir del propósito del discurso narrativo:

Hay diversidad de narraciones y, como todas las demás cosas, se las distingue por su finalidad: las hacemos bien para enseñar algo o para explicarlo, bien para persuadir, bien para entretener. Todas estas finalidades se mezclan, ciertamente, pero hay que tener fija la mirada en la meta como en un blanco. La narración destinada a explicar requiere veracidad; a ésta la llamamos historia. La destinada a persuadir, si queremos convencer de lo que se narra, conviene que sea probable, pero si mediante ella pretendemos hacerlo de algo distinto, debe dar cabida a una simulación apropiada; de este tipo son los apólogos. Pero si se la destina al deleite y al entretenimiento del espíritu, ésta goza de mayor permisividad ⁷.

Para sostener la ilusión de verdad, en una época en la que las fronteras entre verdad, verosimilitud y ficción aún son difusas ⁸, y como autor de una obra de ficción característicamente experimental, Cervantes ha de crear en sus personajes una conciencia de individuo real que ha sufrido la vigilancia de un ser sobrenatural: «imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa» ⁹. Esta suposición parece establecer la categoría ficcional de la obra, a partir de las bases de la verdad historiográfica.

En cuanto a la crítica, para el autor las opiniones sobre su obra siempre resultaron un asunto importante, hasta el punto de incorporarlas a la novela para tener oportunidad de argumentar en contra: corrige las faltas señaladas, como la omisión del ladrón del rucio y el olvido de ese detalle poco después, o la ausencia

de información sobre el paradero de los cien escudos de la Sierra Morena. Además, da cuenta de la crítica negativa acerca de ciertos episodios, como la inserción gratuita de una novela: «Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar»¹⁰. La explicación que proporciona el protagonista recae en el autor, en lo que parece calificar de impericia: «no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere»¹¹. La reflexión es consecuente con el contenido de la segunda novela: la inserción, aun justificada, de novelas se redujo considerablemente en la segunda parte.

Esta actitud ante la crítica es frecuente en la literatura de los Siglos de Oro: los autores, conscientes de que inauguran nuevos estilos narrativos, genéricos y temáticos, se muestran impelidos a defender su modo de escribir, ya sea mediante la mención de su éxito o la existencia, en la tradición antigua, de la forma elegida¹².

Durante el episodio del diálogo con Sansón Carrasco, el autor realiza un ejercicio de falsa modestia que será respondido indulgentemente. Al solicitar el caballero explicar con mayor holgura este tipo de errores, corresponde a Carrasco salir en defensa de la obra, argumentando que, en realidad, resulta una obra sencilla y accesible, por lo que se ha popularizado: «es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante”»¹³. De tal forma, Cervantes consideraría necesaria la interacción con la crítica, entendida como el conjunto de “censuradores” que, como observa Emilio Martínez, «reparan en minucias, sin percibir las virtudes de una obra»¹⁴. Aunque al final predomina la eficacia del autor, a pesar de que «hasta los genios más respetados tienen sus defectos (‘alguna vez dormita el bueno de Homero’, en versión modificada de un verso de Horacio)»¹⁵. La aprobación del público constituye el resultado del oficio del escritor, por lo que, ya en el capítulo 40, el narrador incorpora opiniones sobre la labor del historiador del *Quijote*, enumerando las cualidades con las que cumple Cide Hamete: los detalles sobre los pensamientos de los personajes, la resolución de dudas y argumentos.

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes¹⁶.

Con tales elementos, ha creado personajes dignos de portar epítetos que dan cuenta de su éxito entre el público. Lucien Dällenbach, en su tipología del relato especular, señala este episodio como un mecanismo para subrayar el éxito de su obra, la primera parte del *Quijote* por encima de la segunda espuria de Avellaneda¹⁷.

Esta autorreferencia implica una forma mucho más efectiva de defensa de la propia obra, por su ingenio y capacidad distractora.

Para los personajes, el saberse materia de escritura es un acontecimiento sobrenatural, que puede considerarse también una idea literaria: la categoría ficcional del personaje, expuesta mediante la posibilidad de que los personajes sean capaces de desligarse de su autor y desconocer su propia categoría ficcional. Esta idea cobraría un sentido determinante para el siglo XX; en la época del *Quijote*, el recurso, inevitablemente, provoca un choque de perspectivas que llegan a resultar del ámbito de lo sobrenatural¹⁸. El caballero justifica esa conciencia del personaje mediante la tradición caballeresca del encantamiento, y lleva el asunto a la discusión sobre la fama (que queda en manos del historiador): «debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos [...] por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren»¹⁹. Ahora bien, el asunto de la fama y la escritura

trae a don Quijote una serie de casos que demuestran «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»²⁰.

El tema de las opiniones vuelve a aparecer durante el encuentro con el caballero del verde gabán, a quien don Quijote informa de su oficio y determinación, y continúa con los datos sobre el éxito de sus hazañas llevadas a la imprenta: «treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia»²¹. La información parece no impresionar a su interlocutor, Diego de Miranda, hidalgo medianamente rico, declarado poseedor de seis docenas de libros de romance, latín, historia y devoción, que parece rechazar los libros favoritos de don Quijote: «los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas»²². Cervantes insiste así en su propósito de desautorizar la novela de caballerías, señalando que un hombre virtuoso y educado objeta ese tipo de lecturas a causa de la falsedad de sus historias. No obstante, la calidad de don Diego se convierte en el mecanismo para incorporar un nuevo tema literario a tratar: la poesía como vocación y la disputa entre las armas y las letras.

Don Diego de Miranda declara su preocupación por la profesión que ha elegido su hijo: la poesía, ciencia *menos útil* que deleitable sin causar deshonor. El discurso del caballero contiene una serie de consideraciones horacianas, ovidianas y opiniones sostenidas por analogías —como la de la doncella y su adorno, su virtud y querida vigilancia—:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo 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, 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 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, 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 mundo²³.

Los «peligros» a los que está expuesta la poesía tendrían que ser comunes en la época: la difusión del género se producía por tales mecanismos, la transcripción de hojas sueltas y reescrituras que circulaban de mano en mano²⁴. Don Quijote reclama los géneros poéticos honorables autorizados para su difusión: poemas heroicos, tragedias y comedias; exige, además, un lector preciso, capaz de apreciar y reconocer la altura de esos géneros. Como se observa, excluye la poesía amorosa: su propio ejemplo ha mostrado que este tipo de poesía suele mantenerse en secreto²⁵. El caballero continuará su disertación sobre la poesía ahora centrado en la capacidad de las lenguas para expresar esos sentimientos elevados que ha proclamado:

Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doyme a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es ésta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos: y siendo esto así, razón sería que se extendiese 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 impulso²⁶.

Cervantes, pues, incorpora la discusión fundamental de los estudios literarios: la lengua materna como instrumento de la poesía, asunto que preocupó a Dante desde el siglo XII y una idea tópica del Renacimiento²⁷. Es posible suponer que Cervantes criticase una práctica aún vigente en su época, como lo hace notar don Quijote al atribuir el rechazo del joven poeta a los «romancistas» que desconocen otras lenguas y otros

saberes. Sugiere, pues, un equilibrio entre la práctica de popularización de la poesía —base del éxito de poetas como Lope— y la creación de una obra ininteligible incluso para un poeta lo suficientemente culto.

De aquí continúa su disertación don Quijote acerca de la naturaleza del poeta, que nace con tal condición, razón por la cual su consejo final es no entorpecer esta natural tendencia:

y aun en esto puede haber yerro, 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.²⁸

Y se perfecciona con la formación constante y el ejercicio de la virtud²⁹ :

También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfeccionala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo 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 debe de ser, y habiendo ya subido felicemente el primer escalón de las ciencias, que es el de las lenguas, con ellas por sí mismo 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 jurisconsultos³⁰ :

Como consecuencia de este constante esfuerzo, el reconocimiento vendría de jueces de igual valor:

Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones 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 envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto 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 ven 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, como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas ven honradas y adornadas sus sienas³¹ .

En un capítulo posterior, don Quijote conoce al aspirante a poeta, don Lorenzo, joven tan juicioso como su padre, que da ocasión al caballero para plantear otra idea común: «no hay poeta que no sea arrogante y piense de sí que es el mayor poeta del mundo»³² , que no puede aplicarse al joven. La seriedad en el tratamiento del episodio y las cualidades de esta familia señalan la relevancia de esta discusión sobre el modelo de poeta y los géneros usuales de la época. Al respecto, el caballero proporciona informaciones sobre la glosa, menor al texto original y, en ocasiones, alejada del mismo, así como sobre los mecanismos para construirla, preceptos que el joven Lorenzo refuta desde la práctica, para complacencia del caballero:

Un amigo y discreto —respondió don Quijote— era de parecer que no se había de cansar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces iba la glosa fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba, y más, que las leyes de la glosa eran demasiadamente estrechas, que no sufrían interrogantes, ni dijo, ni diré, ni hacer nombres de verbos, ni mudar el sentido, con otras ataduras y estrechezas con que van atados los que glosan, como vuesa merced debe de saber.

Verdaderamente, señor don Quijote —dijo don Lorenzo—, que deseo coger a vuesa merced en un mal latín continuado, y no puedo, porque se me desliza de entre las manos como anguila³³ .

Al despedirse, don Quijote ofrece al joven poeta sus últimos consejos, de influencia horaciana, acerca de la importancia de la experiencia vital y el conocimiento del mundo; pero, consciente de la especialización exigida por los oficios de las armas y las letras, se limita a la recomendación de someter sus poemas al escrutinio crítico:

—Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acoccar los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo profeso; pero pues no lo pide su poca edad, ni lo querrán consentir sus loables ejercicios, sólo me contento con advertirle a vuesa merced que siendo poeta podrá ser famoso si se guía más por el parecer ajeno que por el propio, porque no hay padre ni madre a quien sus hijos le parezcan feos, y en los que lo son del entendimiento corre más este engaño ³⁴.

En el capítulo 22, el caballero ya asistió a las bodas de Camacho y ha pasado por la cueva de Montesinos; el primo de Basilio es el nuevo acompañante de camino. El personaje declara ser un humanista que ha compuesto libros de provecho y entretenimiento, género de particular aprecio para Cervantes, capaces de divertir y educar al mismo tiempo, como el *Persiles* ³⁵. Resulta, pues, un individuo culto con quien se puede disertar sobre temas relacionados con las letras, aunque en un sentido diferente a don Diego y su hijo. El personaje está caracterizado como autor de obras satíricas, tomadas de la tradición latina:

Otro libro tengo también, a quien he de llamar Metamorfóseos, o Ovidio español, de invención nueva y rara, 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 Vecin-guerra 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 veinticinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo ³⁶.

Cervantes, interesado en convocar en su obra la mayor cantidad de géneros vigentes en su época, también se ocupa de incluir, por lo menos mediante la alusión, los recursos de la literatura burlesca: la sustitución de asuntos altos por bajos. Si Ovidio se ocupó del origen de los ríos, el letrado se ocupará de las fuentes o caños; si el humanista italiano Virgilio Polidoro recopiló volúmenes enteros sobre la invención de las cosas, su seguidor atiende asuntos coloquiales como el catarro. No olvida el autor que la poesía burlesca, además de contar con recursos poéticos como la alegoría y la metáfora, emplea estos para alegrar, suspender y enseñar, según las preceptivas al uso ³⁷. Sancho continúa la burla de estos proyectos literarios: «¿quién fue el primero que se rascó en la cabeza?», «¿quién fue el primer volteador del mundo?», enigmas y correspondientes respuestas de la tradición popular afincadas en la memoria, cualidad que don Quijote aprecia por encima del estudio inmediato: «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» ³⁸. Así, el caballero descalifica este género poético, lo que no es extraño ante lo que ha declarado a propósito del decoro y la poesía.

En el capítulo 62, ya en Barcelona, don Antonio Moreno, con la intención de «sacar a plaza» las locuras del caballero, lo pasea por las calles de la ciudad, hasta dar con una imprenta —cuya descripción y reflexiones permiten contemplar el agitado proceso de edición de la época ³⁹, con el que, seguramente, Cervantes tuvo que lidiar ⁴⁰ —y asistir a la impresión de una obra traducida:

Llegó en esto a uno y preguntole qué era lo que hacía. El oficial le respondió:

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

—¿Qué título tiene el libro? —preguntó don Quijote ⁴¹.

Con la información que el mismo autor da del título, *Le bagatele* (los juguetes), comienza el diálogo sobre la traducción literaria. El caballero declara saber algo de toscano, como corresponde a un hombre culto de su época, aunque algunos términos no le resulten del todo claros, como «piñata», ya que se trata de una lengua muy parecida al castellano ⁴². Para el caballero, estas son lenguas «fáciles», que no requieren mayor esfuerzo

que el de la transcripción; por el contrario, enturbia el sentido de «las figuras» de la obra, a menos que se trate de una versión tan lograda como su original:

el traducir de una lengua en 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 ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera de esta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original⁴³.

El caballero parece discutir, precisamente, con las ideas de Juan de Jáuregui, en su traducción de *Aminta de Tasso*: «Yo quisiera, en mi traslación, no averla tratado mal, por no ofender a su autor, de quien foi por extremo aficionado; mas no sé si me lo consiente la gran dificultad del interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente»⁴⁴.

Ahora bien, sobre las condiciones de impresión, lo que actualmente se considera publicación de la obra, da cuenta el autor toscano en respuesta a la pregunta de don Quijote⁴⁵. Una gran cantidad de libros le permitirá duplicar las ganancias de su inversión inicial; aunque parece excesivo, es preferible a firmar contrato con un librero que le dará apenas un porcentaje de esas ganancias; así figura en el *Quijote* una descripción de uno de los procesos de producción cultural de la época en el marco de interacción entre estructura sociales y simbólicas del campo literario. El autor aquí presentado pertenece a una categoría que no busca, como la mayoría, la fama, sino el provecho:

—Por mi cuenta lo imprimo —respondió el autor— y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daga las pajas.

—¡Bien está vuesa merced en la cuenta! —respondió don Quijote—. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores y las correspondencias que hay de unos a otros. Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y nonada picante.

—Pues ¿qué? —dijo el autor—. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero que me dé por el privilegio tres maravedís, y aun piensa que me hace merced en dármeles? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama⁴⁶.

Al incorporar el asunto de la relación entre creación literaria y economía, Cervantes, ya bien habituado al campo literario de su época, muestra el efecto de los beneficios monetarios en la producción literaria, en oposición a lo que Carlos M. Gutiérrez llama «la legitimidad social o artística, generalmente conferida por las instituciones (academias, premios, etc.)»⁴⁷. Con seguridad la imprenta también confería esta legitimidad, equivalente a la «fama en el mundo» que menciona el personaje de Cervantes, la cual, a cambio, reducía el «provecho», la ganancia económica, que el autor obtiene por su obra.

Después de desearle suerte, el caballero se asoma a otros títulos que, como en la quema de su biblioteca, irá valorando. Considera que el intitulado *Luz del alma* merece ser impreso por su utilidad espiritual; mientras que, ante la «*Segunda parte* del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal vecino de Tordesillas», declara:

—Ya yo tengo noticia de este 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 de ella, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas⁴⁸.

El asunto del encono provocado por el plagio de su personaje, en una época en que es frecuente producir falsas segundas partes de obras como la *Celestina*, el *Lazarillo* o la *Diana*, propicia una serie de planteamientos a propósito del plagio, ya en una concepción moderna del término. En este sentido, el mismo Cervantes hace decir a Apolo: «se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno, y le

encajere entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco»⁴⁹. Tomar a su personaje, imitar sus rasgos más característicos, emplear sus recursos reconocidos, aprovecharse de la información que había adelantado, constituye un hurto del concepto en su totalidad. Cervantes, para ello, decreta un castigo literario: un infierno irónico, en el capítulo II, 70. Altisidora, supuesta alma retornada al mundo, relata su visión del infierno: una docena de diablos que jugaban a la pelota con unos libros «llenos de viento y de borra», entre ellos, por supuesto, el Quijote de Avellaneda, tan malo, según uno de los diablos, «que si de propósito yo mismo me pusiera a hecerle peor, no acertara»⁵⁰.

La conversación es interrumpida por un poeta cuya voz entona una canción a propósito de Altisidora «muerta por la crueldad de don Quijote». El «músico, cantor y poeta» se acerca al caballero para homenajearlo, aunque este le recrimina que los versos de Garcilaso no tienen relación alguna con el tema al que fueron dedicados, con la siguiente réplica:

—No se maravile vuestra merced de eso —respondió el músico—, que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética⁵¹.

El poeta responde en términos en extremo contrarios a los del joven don Lorenzo: prefiere hurtar y escribir sin ton ni son, bajo el pretexto de las licencias poéticas; Cervantes parece, así, ironizar sobre el plagio del que ha sido víctima, con un caso de despojo aplicado al más grande de los poetas españoles. Todavía más adelante, en el capítulo 71, Sancho augura el éxito de sus historias, ahora mediante la analogía entre la imagen y la poesía, que eran consideradas ya en siglo xvi artes hermanas, idea basada, en buena medida, en el tópico del *ut pictura poesis*: que concibió a la pintura como «poesía muda» y la poesía como «una pintura elocuente»⁵². No obstante, Sancho acusa la falsedad de la pintura que deforma su propia realidad, justo lo que ha hecho la falsa segunda parte:

—Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a éstas.

—Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, 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 o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia de este nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir Deum de Deo, respondió: «Dé donde diere»⁵³.

El autor insistirá en la descalificación de la falsa segunda parte y, con ella, en la reflexión sobre diversos aspectos de la creación literaria, elemento central de esta investigación.

En el siguiente capítulo, aparece el personaje de don Álvaro Tarfe, proveniente de esa falsa historia, quien insiste en su mentira. El caballero lo pone en evidencia, junto con Sancho, y Tarfe termina por reconocer la superioridad de los «verdaderos»; así, el autor devuelve la afrenta al usurpador con sus mismos medios y señala, de paso, una de las cualidades que hacen superior una obra sobre otra: el ingenio en combinación con la economía verbal —«¡... más gracias habéis dicho vos, amigo, en cuatro razones que habéis hablado que el otro Sancho Panza en cuantas yo le oí hablar, que fueron muchas! Más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso»—⁵⁴. Incluso, Cervantes hace a su personaje que firme ante el alcalde declaración de no conocer a don Quijote hasta ese momento: «la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras»⁵⁵. Los alcances del Quijote de Avellaneda en el de Cervantes, entonces, repercuten en la formulación de aspectos fundamentales sobre la ficción, la verosimilitud y, por supuesto, los juegos narrativos⁵⁶.

Por último, el capítulo 74 cierra con la cancelación de Cide Hamete, cronista de esta historia, que declara mediante su epílogo la prohibición de seguir empleando al personaje para otras aventuras. El autor acude a la figura conocida como subiectio, es decir, la ficción de un diálogo entre el cronista Cide Hamete y la pluma:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:

*¡Tate, tate, folloncicos!
De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey,
para mí estaba guardada»⁵⁷.*

Esta nueva forma de título de propiedad característico de la novela moderna (la posesión intelectual del personaje) y el ejercicio de los mecanismos de control que el autor puede desplegar en su texto —a diferencia del empleo de motivos propios de la novela de caballerías ya establecidos que permitían, y aún dictaban, las posibles continuaciones de las aventuras del personaje o de sus descendientes, así como el desarrollo de la nueva historia. Estos mecanismos de control persisten en la respuesta de la pluma de Cide Hamete, con una mención dirigida a Avellaneda:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva: que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en éstos como en los extraños reinos. —Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión, aconsejando bien a quien mal te quiere, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna⁵⁸.

Reclama el autor, por medio del recurso, la propiedad sobre la obra, forjada con esfuerzo e ingenio. El motivo de la muerte del protagonista convoca a la piedad de Avellaneda, ya convertido, a estas alturas, en otro personaje, tan evanescente como otros, comenzando por la misma Dulcinea.

Por último, Cervantes, ya no en voz del instrumento de escritura, sino como el auténtico autor que gozó el favor de ser el creador de las aventuras que llegan a su fin, vuelve a la premisa fundamental planteada desde el inicio: conducir al rechazo de los lectores a los disparates y mentiras de los libros de caballerías, la principal reflexión sobre la literatura que llevó al autor a nuevas reflexiones que también contribuyeron al desarrollo de la novela y, en general, de la literatura.

Hacer de las ideas y los argumentos acciones constituye una característica de la novela cervantina, heredera de las transformaciones de Boccaccio, y punta de lanza de las innovaciones de la prosa hispánica de los Siglos de Oro. Una novela superior es también un tratado de teoría literaria, en tanto que el autor propone claves de lectura para su propio relato y para la novela moderna. Difícilmente se podría hablar de asuntos como metaficción o propiedad intelectual sin incluir en el diálogo a Cervantes y el Quijote. Esa tradición ha permitido, además, el diálogo entre Cervantes y los grandes novelistas de la actualidad y representa un vínculo que mantiene fuertemente unido el trabajo de críticos y creadores.

BIBLIOGRAFÍA

- Cacho Casal, Rodrigo, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007 (*La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*), pp. 10-25.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas Francisco Rico, México, Real Academia Española/Alfaguara, 2004.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 2001.
- Civil, Pierre, «“Ut pictura poesis” en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 419-432.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1991.
- Gómez Canseco, Luis, «1614: Cervantes escribe otro Quijote», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alexia Dotras, José Manuel Lucía, Elisabet Magro y José Montero, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 29-43.
- Gutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
- Jáuregui, Juan de, «A don Fernando Enrique de Ribera», en Torcuato Tasso, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, Roma, Esteban Paulino, 1607.
- Martínez Mata, Emilio, *Cervantes comenta el «Quijote»*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Montero Reguera, José, «“Aquí se imprimen libros”: un nuevo modelo editorial», en *Materiales del «Quijote»: la forja de un novelista*, Vigo, Universidad de Vigo, 2006, pp. 81-97.
- Montero Reguera, José, «Los tres Quijotes ante la poesía: una propuesta sobre el discurso poético de Cervantes», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 117-130.
- Petrarca, Francesco, *Cancionero I*, ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1997.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1966.
- Riley, Edward C., «Cervantes: teoría literaria», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Centro Virtual Cervantes, disponible en: (consulta: 21/08/17).
- Ruiz Pérez, Pedro, «Cervantes y la poesía», en *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote/Universidad de Guanajuato, 2011, pp. 157-204.
- Torre, Esteban, «Huarte y Cervantes», en *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 151-156.
- Vega, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vives, Juan Luis, *Del arte de hablar/De ratione dicendi*, ed. y trad. José Manuel Rodríguez Peregrina, Granada, Universidad de Granada, 2000.

NOTAS

1.
Riley, 1966, p. 29.
2.
Riley, s. a., p. 1.
- 3.

«En la Segunda parte del Quijote el tema reaparece, pero con menor frecuencia y extensión. La discusión más importante es la de don Quijote y Sancho Panza con el bachiller Sansón Carrasco (II, 3-4). Con un cambio de dirección extraordinario, se centra ahora en la Primera parte de la propia novela. Más tarde se lee el discurso de don Quijote sobre la poesía (II, 16). Finalmente, el tema literario surge con brevedad en pocas ocasiones, como por ejemplo al comienzo del capítulo 44, sobre la unidad de la obra» Riley, s.a.,p.1)

4.

«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 fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero» (Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 569).

5.

Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 569.

6.

Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 572.

7.

Vives, *Del arte de hablar/De ratione dicendi*, p. 137.

8.

«Las palabras “imitación” e “invención” parecen tener hoy un significado casi incompatible. En la teoría del siglo xvii, en realidad, no hay una distinción muy clara entre ellas. [...] El término retórico INVENTIO se usa a menudo con muy poca o ninguna diferenciación respecto a los términos IMITATIO, FICTICIO y FABULA. Significa primariamente el hallazgo de material para la obra, en tanto que dispositio significa su selección y organización. [...] aunque la verosimilitud es, según Cervantes, una cualidad muy importante de la invención, una y otra se hallan inevitablemente unidas» (Riley, 1966, pp. 103-104).

9.

Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 566.

10.

Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 571.

11.

Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 571.

12.

Lope de Vega, por ejemplo, inicia *Las fortunas de Diana*, con una dedicatoria a su lectora, Marcia Leonarda, en la que analiza la novedad del género «novela» —según el uso de la época—: «En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano caballerías, como si dijésemos “hechos grandes de caballeros valerosos”. [...] El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. [...] Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia» (*Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda*, 2002, pp. 104-106). Lope sostiene, pues, que el ya habría sido probado por los grandes modelos italianos; aunque un tanto escéptico, hace eco del éxito de las Novelas ejemplares de Cervantes; finalmente, sostiene que su escritura responde a su mandato, lo que permite suponer que ya ha recibido la aprobación de la dama lectora a quien van dirigidas las novelas. Una justificación similar se encuentra su Arte nuevo de hacer comedias.

13.

Cervantes, *Quijote*, II, 3, p. 572.

14.

Martínez, 2008, p. 88.

15.

Martínez, 2008, p. 89.

16.

Cervantes, *Quijote*, II, 40, p. 848.

17.

«Dejando en mano de sus dos héroes la tarea de restablecer la verdad en todos sus detalles, el autor está sugiriendo que la segunda parte de su obra se sitúa por encima de la primera, ya famosa, y que, rivalizando consigo mismo ha conseguido vencerse. Desde el punto de vista estructural, la segunda genialidad de Cervantes (la primera, claro está, consiste en levantar íntegramente la segunda parte sobre la gloria de la primera, sirviéndose de ella como ella se había servido antes de las novelas de caballerías y de las narraciones anteriores) estriba en el hecho de recoger en su libro la obra del plagio Avellaneda. La idea le sobrevino en pleno trabajo de redacción, como demuestran las respectivas fechas de publicación de la segunda parte y del falso Quijote y el hecho de que de pronto desaparezca la autocrítica, en beneficio de la crítica: a partir del capítulo LIX de la segunda parte, la primera no despierta sino alabanzas; tan pronto como aparece la obra del impostor, en ella se concentran todas las condenas» (Dällenbach, 1991, p. 107).

18.

«Resulta que esta segunda parte por venir, y aun por suceder en su argumento, es la que estamos leyendo. Todavía no se nos ha borrado de la memoria la frase con que se inicia: “Cuenta Cide Hamete Benegeli en la segunda aparte desta historia, y tercera salida de don Quijote...”. ¿Qué significa este choque frontal entre presente y futuro? ¿Y qué, además, la pretendida autonomía de los dos personajes en busca de un autor? ¿Nos hallamos ahora en presencia de la realidad inmediata, habiéndonos movido anteriormente en plena ficción? Para ello sería menester que la segunda parte no se hallara también bajo el patrocinio del mismo autor moro, y no fuese tan veraz o tan ficticia como la primera... Nos hallamos, pues, dentro del círculo de un libro que se adelanta a su futuro, dando mentís a su propia existencia so pretexto de no ser tal libro, sino realidad» (Dällenbach, 1991, p. 111).

19.

Cervantes, *Quijote*, II, 8, p. 604.

20.

Cervantes, *Quijote*, II, 8, p. 606.

21.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, pp. 662-663.

22.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, p. 664.

23.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, pp. 666-667. Montero Reguera considera que, en esta conversación una respuesta a Avellaneda: «si la consideración que se desprende del *Quijote* es de la poesía unida a fiestas, celebraciones, justas y opiniones de los demás, la de Cervantes, coherentemente con la expuesta en otros textos, va por un camino absolutamente ya no distinto, sino contrario: la poesía tiene valor en sí misma, es dificultosísima y no depende de premios, consideración social o fama» (2015, p. 128).

24.

El motivo de la contrición del poeta ya se encontraba en Petrarca, en el poema con que abre el Cancionero que inicia dirigiéndose a los lectores: «Voi ch'asxcoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core/ in sul mio primo giovenile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' cono» — «Vosotros, que escucháis en sueltas rimas / el quejumbroso son que me nutría / en aquel juvenil error primero / cuando en parte era otro del que soy» —; y continúa: «Ma ben veggio or sí come al popol tutto / favola dui gran tempo onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno» — «Pero ahora bien sé que tiempo anduve / en boca de la gente, y a menudo / entre mí de mí mismo me avergüenzo» — (Petrarca, Cancionero, pp. 130-131).

25.

También en las Novelas ejemplares hace Cervantes esta prevención, como señala Pedro Ruiz Pérez, «contra el hábito de poner los versos en la plaza [...], ya sea en sentido recto («que ningún poeta grave haga corrillos en lugares públicos recitando sus versos»), ya en el figurado de dar a la imprenta: ni poesía pública ni poesía publicada convienen con el ideal cervantino de una poesía que [...] tiene algo de secreto y escondido» (Ruiz, 2011, p. 170).

26.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, p. 667.

27.

Esteban Torre muestra las coincidencias entre este pasaje y otro del Examen de ingenios de Juan Huarte de San Juan: “De ser las lenguas un plácito y antojo de los hombres, y no más, se infiere claramente que en todas se pueden enseñar las ciencias, y en cualquiera se dice y declara lo que la otra quiso sentir. Y así, ninguno de los graves autores fue a buscar lengua extranjera para dar a entender sus conceptos; antes, los griegos escribieron en griego, los romanos en latín, los hebreos en hebraico y los moros en arábigo; y así hayo yo en mi español, por saber mejor esta lengua que otra ninguna” (capítulo VIII, en Torre, 2008, p. 154).

28.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, p. 667.

29.

Riley sostiene que este sería el parecer general durante la época: «la opinión más extendida era que el poeta nace sin duda con una habilidad natural, pero sólo podrá alcanzar la perfección si estudia y aplica las reglas de su arte» (Riley, 1966, p. 117).

30.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, pp. 667-668.

31.

Cervantes, *Quijote*, II, 16, p. 668.

32.

Cervantes, *Quijote*, II, 18, p. 682.

33.

Cervantes, *Quijote*, II, 18, p. 684.

34.

Cervantes, *Quijote*, II, 18, p. 688.

35.

En la época, el entendimiento definía la potencia del hombre para aprehender, «no la misma cosa ni sus partes, o alguna corporal calidad della, sino recibiendo dentro de sí la especie de aquello que aprehende », como define Julio, personaje en la *Dorotea* de Lope de Vega (p. 115).

36.

Cervantes, *Quijote*, II, 22, p. 718.

37.

Rodrigo Cacho Casal señala que «la retórica clásica atribuía mucha importancia a la risa como elemento clave para conseguir persuadir a un auditorio, y su estudio más detallado aparece en el *De oratore* (II, 216-340) de Cicerón y en la *Institutio oratoria* (VI, 3) de Quintiliano. Según estos autores, lo ridículo depende de lo feo y lo deforme (*turpitudine et deformitas*), que atañen tanto a los defectos morales como a los físicos. El orador demostrará su habilidad si consigue suscitar la hilaridad al poner en evidencia las taras de su adversario, pero sin ser demasiado directo u ofensivo, “sin dolor”, como ya explicara Aristóteles en su *Poética* (1449 a31-36). Se trata por tanto de buscar un delicado equilibrio entre burla aguda y decoro, pues de lo contrario se caería en la vulgaridad y el efecto conseguido sería el inverso: el que quedaría en ridículo sería el mismo orador. Las gracias deben combinar agudeza y urbanidad» (Cacho, 2007, pp. 10-11).

38.

Cervantes, *Quijote*, II, 22, p. 719.

39.

Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*, de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto imprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase, y pasaba adelante» (Cervantes, *Quijote*, II, 62, pp. 1030-1031).

40.

José Montero Reguera reseña la incidencia de impresores, editores y lectores en la obra de Cervantes: además de este episodio, incluye la atribución del descuido del rucio a los impresores de Juan de la Cuesta, la preocupación, en el *Persiles*, de un peregrino sobre lo poco que obtiene de ganancia al ceder el privilegio de su obra a algún librero madrileño, asunto que tratará también en este capítulo del Quijote y en El licenciado vidriera. Montero establece una relación entre estos asuntos y la situación económica del autor durante los años de mayor productividad literaria (Montero, 2006, pp. 81-97).

41.

Cervantes, *Quijote*, II, 62, p. 1031.

42.

«—¡Cuerpo de tal —dijo don Quijote—, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano piache, dice vuesa merced en el castellano place, y adonde diga più dice más, y el su declara con arriba y el giù con abajo» (Cervantes, *Quijote*, II, 62, pp. 1031-1032).

43.

Cervantes, *Quijote*, II, 62, p. 1032.

44.

Jáuregui, “A don Fernando Enrique de Ribera”, p. 2. Jáuregui agrega: «como es el coloquio pastoril, consiente muchas frases vulgares, i modos de decir umildes, i estos en italiano suelen ser tan diferentes de los nuestros; que parece cosa imposible transferirlos a nuestro idioma o propia locución: tiene también el toscano algunas partículas que entremete a la oración, las cuales dan cierto aire al decir, i en castellano no ai manera que les corresponda».

45.

«Pero dígame vuesa merced: este libro ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?» (Cervantes, *Quijote*, II, 62, p. 1032).

46.

Cervantes, *Quijote*, II, 62, pp. 1032-1033.

47.

Gutiérrez, 2005, p. 13. El autor analiza el sistema literario de los Siglos de Oro al relacionar los niveles de alfabetización en relación con las estadísticas de estudiantes universitarios, el mercado editorial y los gustos de lectores de clase media, centrados en libros religiosos y didácticos o libros de entretenimiento (Gutiérrez, 2005, pp. 8-59).

48.

Cervantes, *Quijote*, II, 62, p. 1033.

49.

Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 190.

50.

Cervantes, *Quijote*, II, 70, p. 1079.

51.

Cervantes, *Quijote*, II, 70, p. 1081.

52.

Civil, 1998, pp. 419-432.

53.

Cervantes, *Quijote*, II, 71, pp. 1087-1088.

54.

Cervantes, *Quijote*, II, 72, p. 1091.

55.

Cervantes, *Quijote*, II, 72, p. 1092.

56.

Luis Gómez Canseco llega a concluir que: «El estímulo de Avellaneda puso en marcha el mejor talento cervantino para la narración y para la invención literaria; [...] estoy convencido de que, sin ese estupendo e inverosímil Quijote, Cervantes acaso nunca hubiera salido de las historias de la literatura [...]. Una vez rota la verosimilitud que domina el resto de la historia, todo era ya posible y por eso se multiplican las perspectivas complejas, las posibilidades de interpretación y los juegos» (Gómez, 2008, pp. 40-41).

57.

Cervantes, *Quijote*, II, 74, p. 1105.

58.

Cervantes, *Quijote*, II, 74, pp. 1105-1106.