

María del Carmen Martínez Peña

Tesis Doctoral

Bajo la dirección de la Doctora Doña Isabel Román Gutiérrez.

Departamento de Literatura Española. Universidad de Sevilla

Intertextualidad en la obra narrativa de Miguel Espinosa.

De Escuela de mandarines a Tríbada

Programa de Doctorado: Estudios Filológicos

Línea de investigación: Literatura Española

Universidad de Sevilla

Septiembre 2017

Índice

Introducción.....	6
Primera parte: Intertextualidad.....	10
1. Bases teóricas y metodológicas.....	14
1.1. Palimpsestos.....	23
2. Miguel Espinosa y su obra.....	26
2.1. Pinceladas biográficas.....	29
2.2. Un exiliado en su época (literaria).....	34
2.3. Obra narrativa.....	43
2.3.1. <i>Asklepios</i> . El destino evocado.....	46
2.3.2. <i>La fea burguesía</i> . El ser como ostentación.....	57
Segunda parte: <i>El Quijote</i> y <i>La Biblia</i> como hipotextos principales.....	67
3. Tradición y originalidad. <i>Escuela de mandarines</i> y <i>El Quijote</i>	71
3.1. Algunos aspectos intertextuales del <i>Quijote</i>	76
3.2. Apuntes sobre <i>Escuela de mandarines</i>	83
3.3. Relaciones estructurales y estilísticas.....	90

3.4. Paralelismos temáticos.....	103
3.4.1. Lugares y nombres.....	105
3.4.2. Literaturas.....	109
3.4.3. Justicia y amor.....	114
3.4.4. La fama.....	124
3.4.5. Rústicos y cultivados.....	128
3.4.6. Amaneceres.....	135
3.4.7. Descensos.....	138
3.4.8. Encuentros e historias.....	142
3.4.9. Quijotización.....	150
4. <i>Tribada. Theologiae tractatus</i> y <i>La Biblia</i>	155
4.1. <i>La Biblia</i> , libro de libros.....	155
4.2. <i>Tribada. Theologiae tractatus</i>	157
4.2.1. Intratextualidad e intertextualidad.....	164
4.2.2. Paralelismos bíblicos.....	172
5. Conclusiones.....	175
6. Bibliografía.....	185

Quiero mostrar mi agradecimiento más sincero a mi directora, Isabel Román, y a todos esos autores y críticos que con sus obras creativas y sus aportaciones teóricas me han ayudado tanto en la confección de esta tesis.

Si a alguno le hubiere hurtado alguna idea, le pido humildemente disculpas: ha sido producto de mi profunda admiración.

“He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traza en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*. En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo. Si lo habré conseguido, siquiera en sombras, tú lo has de juzgar.”

Baltasar Gracián: *El Criticón*

“Item, se advierte que no sea tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y los encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco.”

Miguel de Cervantes: *Adjunta al Parnaso*, en *Viage al Parnaso*.

INTRODUCCIÓN

Cuando un lector inocente y apasionado se va sumergiendo en la profundidad de la obra de un gran escritor como Miguel Espinosa y queda irremisiblemente deslumbrado por su belleza y originalidad literaria, no puede al mismo tiempo dejar de atisbar otras imágenes del pasado ni de oír, aunque lejanas, ciertas voces familiares que constantemente se manifiestan como premonición o eco de sus palabras.

Es este el motivo por el que en el presente estudio nos proponemos redescubrir y resaltar la originalidad de la obra novelística de Miguel Espinosa y para ello nos serviremos de las evidentes relaciones de intertextualidad presentes en sus obras.

Aunque Espinosa no fue un escritor profesional, sino que se dedicó como medio de vida a otros menesteres muy distintos, como más adelante se verá, sí fue un lector impenitente de obras que él consideraba excelentes, tanto de filosofía (escribió también varios ensayos sobre el tema) como de literatura en sus diversos géneros, épocas y culturas y, sobre todo, un escritor vocacional durante toda su vida.

Por tanto, desde el comienzo debo advertir la inmensa dificultad a la que nos enfrentamos a la hora de abordar el estudio de las relaciones intertextuales en la obra de un autor tan profundo y complejo literaria y vitalmente como fue Miguel Espinosa. Inevitablemente nos quedaremos cortos en el empeño: si queremos abarcar toda su obra, no muy extensa debido a la prematura muerte del autor, esta tarea se hace imposible por su dimensión y complejidad. Y si solo nos dedicamos monográficamente a algunas de ellas, podemos perder la perspectiva y no ver al completo la profunda red de relaciones que mantienen tanto sus propias obras entre sí como estas con otras del corpus literario antes aludido y que concretaremos más adelante. Por tanto, en este trabajo, necesariamente, quedarán incompletos muchos aspectos que creemos esenciales y que deberán ser objeto de análisis monográficos complementarios.

A pesar de lo dicho, o precisamente por ello mismo, hemos creído imprescindible, tanto para demostrar e ilustrar la relación entre sus propias obras (la intertextualidad interna o intratextualidad) como para comprobar la relación con textos de autores y épocas distintas, llevar a cabo un primer recorrido por todas las obras de Miguel Espinosa, aunque de forma más breve de lo que sería menester para, más

adelante, en la segunda parte de esta tesis, llevar a cabo un estudio lo más pormenorizado posible de dos de sus obras cumbre: *Escuela de mandarines*, su primera novela (en realidad primera en su génesis, pero no en cuanto a su publicación, ya que tardó 18 años en completarla) y *Tribada. Theologiae tractatus*, la última que escribió poco antes de su muerte.

Hemos elegido estas novelas por varias razones que nos facilitarán la consecución de los objetivos de esta tesis: a la cronológica ya mencionada hemos de añadir que, en el caso de *Escuela de mandarines*, al ser obra de toda una vida y su mejor novela a juicio de muchos críticos, contiene en esencia todas las características propias del autor; y *Tribada. Theologiae tractatus* es, tanto por su temática como por su estructura, totalmente diferente a la anterior, aunque, como veremos, se manifiesten en ella muchos de los aspectos ideológicos y estilísticos que son recurrentes en la obra espinosiana. Son, por tanto, los dos ejemplos emblemáticos de lo que aquí pretendemos mostrar.

En la primera parte de esta tesis, después de exponer los fundamentos teóricos en los que nos basamos para nuestro estudio y que nos servirán de herramientas científicas para justificar nuestros asertos, destacaremos algunos aspectos biográficos de Miguel Espinosa que creemos fundamentales para comprender su obra y la contextualizaremos en la etapa histórica, político-social y literaria en la que a nuestro autor le tocó vivir, para así poder comprender mejor lo común y especialmente lo diferente que tuvo con la generación de escritores del momento y los motivos que lo impulsaron.

Más adelante consideraremos los textos literarios más recurrentes e influyentes en la obra de Miguel Espinosa, con especial detenimiento en *El Quijote* y *La Biblia*, hipotextos base de las dos obras que estudiaremos en la segunda parte de esta tesis. Y, finalmente, haremos una incursión necesaria aquí, aunque más breve de lo que nos gustaría y sería menester, en sus obras narrativas *Asklepios* y *La fea burguesía*, que por su importancia merecerían por sí solas (y de hecho han sido objeto de interesantísimos estudios críticos por destacados especialistas) otros trabajos similares a este.

La segunda parte es la medular de nuestra tesis ya que, como antes hemos apuntado, es en ella donde nos adentraremos en el análisis más pormenorizado de los distintos elementos narrativos intertextuales contenidos en *Escuela de mandarines* y

en *Tribada. Theologiae tractatus* en relación principalmente con los hipotextos principales, *El Quijote* y *La Biblia*.

Como es obvio, toda obra artística se gesta y desarrolla en un momento histórico concreto y dentro de unas determinadas circunstancias socioculturales, por lo que debemos señalar que, aunque nuestro trabajo será específicamente literario, debido al propio carácter de las obras de Espinosa y a la etapa en la que le tocó vivir no podremos sustraernos a mostrar otras relaciones de intertextualidad con hechos históricos concretos u otras manifestaciones culturales o artísticas que sobrepasan lo literario.

Para que esta tesis pueda conseguir los objetivos que pretende, es decir, comprobar el diálogo que toda obra literaria, en nuestro caso la de Miguel Espinosa, mantiene con otros autores y obras, tanto contemporáneas como clásicas, presentes en ella unas veces de forma más explícita que otras, y a partir de aquí reconocer su originalidad como autor, la metodología usada en esta última parte deberá ser eminentemente práctica. Por lo que, en la medida de nuestras posibilidades (sería imposible estudiar aquí exhaustivamente todos los paralelismos literarios y culturales tratándose, tanto los hipotextos como sus hipertextos, de obras tan extensas y complejas), cada vez que hagamos una afirmación de cualquier índole (lingüística, literaria, histórica, cultural o social) la justificaremos con los intertextos concretos y explicaremos las semejanzas y diferencias con las obras canónicas.

Pero, sobre todo, se subrayarán las nuevas motivaciones del autor y las finalidades artísticas que persigue al elegir esos intertextos específicos. Es decir, pondremos de manifiesto la funcionalidad literaria que adquieren los intertextos en la obra original de Espinosa.

PRIMERA PARTE: INTERTEXTUALIDAD

Aunque, como es sabido, el término *intertextualidad*, tal como lo entendemos modernamente, procede de algunos artículos de Julia Kristeva¹ comentando a Mijail Bajtin, a lo largo de toda la historia de la literatura se había considerado consustancial al hecho literario la relación que, sobre todo en poesía, mantenían un autor con otro o una obra con otra.

Ya Aristóteles en su *Poética* y otros autores clásicos, y muchos siglos después los humanistas y preceptistas a partir del Renacimiento, hablaron de la *imitatio* y de la *contaminatio*, y definieron pormenorizadamente los tópicos y mitos literarios más frecuentes, basados en el empleo y en la recreación que de ellos hacían los autores clásicos y que aparecían de forma recurrente en obras de prestigio antiguas y modernas. En especial, en la época clásica eran modélicas, sobre todo en Occidente, las obras de Homero, Teócrito y Virgilio, sin contar a los filósofos clásicos; además de la *Biblia*, de tradición oriental pero tan influyente en toda la literatura occidental.

Solo en España tenemos, entre otros preceptistas, los casos paradigmáticos del Brocense, con sus comentarios de Garcilaso (1574) y de Herrera con las *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega* (1580); Alonso López Pinciano, con su *Philosophía antigua poética* (1596) y las *Tablas poéticas* (1604) de Francisco Cascales; hasta adentrarnos ya en los siglos XVIII, con la *Poética* de Luzán, y XIX, con los escritos del sevillano Alberto Lista sobre crítica literaria en numerosas publicaciones de la época.

A partir de aquí se siguieron escribiendo tratados y estudios literarios particulares intentando extraer los tópicos y motivos más frecuentes en distintas épocas literarias, justificándolos con las obras de muchos autores contemporáneos y del pasado. Pero es a partir del siglo XIX cuando los estudios críticos sobre obras literarias concretas, especialmente de poesía, toman un nuevo rumbo mediante el que se intentan rastrear minuciosamente las fuentes de las que proceden los distintos elementos que componen esas obras: temas, motivos, argumentos, ideas filosóficas, estructuras, tópicos, figuras literarias e imágenes de obras anteriores. Se habla a partir de entonces de influencias, o de otros términos relacionados como afinidades, confluencias,

¹ Julia Kristeva: "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, 239 (1967), pp. 438-465.

tradiciones, convenciones, etc., para referirse con escasos matices a la misma idea de la relación directa entre una obra original (fuente) y una obra nueva influida por aquella.

Ya en el siglo XX la crítica reconoció que se estaba abusando del concepto de influencia, sobre todo a partir del positivismo, bajo cuyos postulados se siguen haciendo minuciosos estudios críticos basados en relaciones de causa-efecto muy rígidas. Por ello, y sin dejar de valorar la contribución de estos estudios de crítica taxonómica y descriptiva a la teoría de la literatura, pronto se comprobó que el término influencia era muy ambiguo y además que no tenía en cuenta las relaciones que se establecían entre otras obras del mismo autor y entre ellas y las de la misma época en otras literaturas nacionales.

Vino a suplir estas carencias la Literatura Comparada, que había surgido modernamente² ya a principios del siglo XIX y cuyas bases se establecieron de forma definitiva en el Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada celebrado en 1958 en Chapel Hill, Estados Unidos, en el que por cierto intervino como crítico literario, entre muchos otros ponentes de distintas nacionalidades, el poeta español Guillermo de Torre. Sus objetivos incluían las relaciones sincrónicas entre las diversas literaturas nacionales en sus diferentes áreas de estudio. Más adelante, como veremos, se reconoció también en este sentido el papel decisivo del público lector, no solo como receptor sino también como agente activo en la configuración de la obra literaria.

En el espeso bosque de teorías y términos que surgieron a partir del siglo XX, comenzando por el Estructuralismo y el Formalismo, para referirse en realidad a lo que Bajtín concibió más tarde como un diálogo permanente de unas obras con otras y de unos autores con otros y que desbrozaremos a continuación brevemente, no tendría sentido negar la existencia de las influencias, por lo que la teoría de la literatura, a partir de mediados del siglo XX, utiliza generalizadamente los términos *intertextualidad* y *recepción*, como ya hemos apuntado, para referirse a la realidad incuestionable de que

² Aunque el comparatismo es una metodología, más que una ciencia, consustancial a los estudios humanos de toda índole. En literatura, campo que nos ocupa, ya Dionisio de Halicarnaso, padre de la crítica literaria, en el siglo I a. C. se refiere a ella en su “Carta a Pompeyo Gémino”. Y en el siglo XVIII el jesuita Juan Andrés es el autor de la primera historia universal y comparada: *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*.

en la literatura, como en la vida humana, no hay nada nuevo bajo el sol, como escribe Ricardo Senabre:

Porque, ante la imposibilidad casi absoluta de tocar asuntos de los que nunca se haya hablado, el escritor trata siempre –o así debería hacerlo– de ofrecer nuevas perspectivas de las cosas, ángulos nuevos de visión, percepciones diferentes de la realidad, sobre todo si se refiere a hechos consabidos, reiterados, familiares, con múltiples acercamientos anteriores en la tradición literaria [...]; lo decisivo en cualquier procedimiento literario es la búsqueda de la originalidad, de la perspectiva sorprendente, del revestimiento inesperado con que, como decía Herrera en las *Anotaciones* a las obras de Garcilaso (1580), "las cosas comunes se hacen nuevas."³

³ Ricardo Senabre: *El lector desprevenido*. Oviedo, Nobel, 2015, p. 14.

1. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Partiendo de lo dicho sobre el desarrollo del concepto de intertextualidad hasta la actualidad, y aunque no es nuestra intención ni se corresponde con el objetivo primordial de esta tesis hacer una exhaustiva exposición teórica de las numerosas corrientes de la teoría de la literatura y de la crítica literaria sobre el tema, con sus distintos puntos de vista y terminologías específicas, creemos necesario referirnos al menos al estado de la cuestión, tanto en Europa como en Estados Unidos, desde el siglo XX hasta la actualidad, específicamente desde finales de los años 60, cuando ya han sido superados los enfoques estructuralistas y formalistas de la crítica literaria y comienza la llamada posmodernidad literaria. Es en este período concreto donde se sitúa cronológicamente Miguel Espinosa como escritor, aunque ideológicamente él siempre quisiera mantenerse libre de encorsetamientos de época.

Este breve recorrido por las principales corrientes críticas a partir de los años 60 nos servirá además para justificar y aclarar la elección de cierta terminología que usaremos específicamente a lo largo de nuestro trabajo.

Como ya hemos señalado, fueron muchas las objeciones al concepto de influencia, motivadas por la gran abundancia de estudios de corte positivista en los que lo fundamental era hacer corresponder las fuentes concretas, buscando el origen exacto de un texto posterior (a lo que Pedro Salinas llamaba irónicamente “crítica hidráulica”), lo que sin duda ha sido muy fecundo para la teoría de la literatura. También se han criticado otros enfoques psicologistas paralelos, influidos sobre todo por el psicoanálisis de Freud, que consistían en buscar las motivaciones profundas del autor a la hora de crear su obra (desentrañar la génesis de la misma) para poder así explicarla.

De aquí que en los años 20 del siglo pasado los estructuralistas, y después los formalistas rusos, especialmente Roman Jakobson, al comprobar la vaguedad de los resultados críticos de estos enfoques decidieran, al igual que ya se había hecho en los estudios lingüísticos, abordar el texto en sí como forma artística concreta, que es la que

determina el contenido, dejando a un lado imaginarias e indemostrables explicaciones sobre las fuentes, la génesis y las supuestas motivaciones para la creación.

Más adelante es ya Mijail Bajtín en sus estudios sobre la novela (y en otros artículos de crítica literaria) quien habla sobre el diálogo permanente que se da entre unas obras y otras y también entre esas mismas obras y los lectores. Para él toda obra alude necesaria e inevitablemente a otras anteriores y distintas, tanto en el tiempo como en el espacio. Todo texto por tanto es polifónico, ya que contiene en sí parte de otros textos diferentes. Como sabemos, las ideas de Bajtín fueron asimiladas, desarrolladas y dadas a conocer después por Julia Kristeva y otros escritores del grupo *Tel Quel*, y es la misma Kristeva quien, interpretando la idea de Bajtín de interdiscursividad, propone el nombre actual de *intertextualidad* para referirse a la presencia más o menos explícita (incluso literal) en un texto de otros textos.

El concepto, y con él el término que lo nombra, que fue aceptado unánimemente por los críticos expertos en las ciencias literarias (la crítica literaria, la historia y la teoría de la literatura) y que se adoptó asimismo para referirse a cualquier forma de expresión artística, ya que, como dice Graciela Reyes⁴, hay una intertextualidad elemental que es un rasgo de todos los sistemas semiológicos en general, se fue desarrollando en los años siguientes, y así son muchos los estudiosos que profundizan en distintos aspectos de la intertextualidad e incluso proponen sus propias teorías.

Hay que señalar en este punto que, aunque en un principio el término *intertextualidad* se utilizaba casi exclusivamente para referirse a los textos literales que aparecían incluidos en otros, en la actualidad el término se ha ampliado y engloba la presencia en un texto posterior tanto de citas textuales de otros textos como en forma de alusiones, convenciones, tradiciones, interferencias, parodias, reescrituras, huellas, reminiscencias o plagios, en su acepción negativa, con la única condición de que se pueda comprobar que proceden de textos anteriores y de que sean fácilmente reconocibles por el crítico y el público lector.

Genette⁵, que parte del estructuralismo, concreta y jerarquiza el concepto en cinco formas que pertenecerían al concepto más general de *transtextualidad*:

⁴ Graciela Reyes: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.

⁵ Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

1°.- Intertextualidad: Es la relación de copresencia efectiva entre dos o más textos (las citas propiamente dichas). Según Julia Kristeva el plagio o la simple alusión serían menos explícitos.

2°.- Paratextualidad: Remite a la relación de un texto con su título, subtítulo, prefacio, epílogo, advertencias, ilustraciones, fajas, sobrecubierta... Incluso se podría considerar paratexto un borrador, un final abandonado por el autor..., etc.

3°.- Metatextualidad: Es por excelencia la relación crítica (el comentario) que une un texto a otro que habla de él aun sin citarlo.

4°.- Hipertextualidad: Es la relación entre un texto B o hipertexto con un texto anterior A o hipotexto. *La Eneida* y el *Ulises* serían dos hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como vemos, el hipertexto se convierte en una obra también literaria, conseguida mediante una transformación ya sea más simple o más compleja.

Otros autores llaman texto influyente al hipotexto y texto influido al hipertexto.

Estas formas de transtextualidad, sin embargo, no pueden entenderse como clases estancas, sino que lógicamente se dan entrelazamientos recíprocos entre ellas y además, como hemos visto, son a la vez aspectos del texto y clases de textos en sí mismos: un título, un artículo de crítica literaria, una cita..., etc. El texto literario sería, pues, el resultado de un cruce de textos, un juego de apelaciones entre unos y otros. Lógicamente, según esta división de Genette, en el presente trabajo crítico nosotros estaremos atendiendo primordialmente a lo que Genette llama *metatextualidad* e *hipertextualidad*, por tratarse de un estudio crítico sobre unos textos que inciden en otros.

Respecto a la *hipertextualidad*, Genette⁶ se detiene a explicitar las distintas formas de transformación del hipotexto, que él denomina transposiciones. Estas pueden ser formales, temáticas y pragmáticas. La transposición formal más característica y evidente es la traducción, a la que dedica un estudio más atento. Desde entonces, especialmente desde la teoría de la recepción, se le ha dado una importancia fundamental a la esta, ya que la correcta comprensión de un texto en una lengua distinta de la materna depende en gran medida de cómo se le ofrezca al público lector.

⁶ *Ob. cit.*, pp. 237-446. La última parte del libro (de los capítulos XL al LXXX) Genette la dedica, con ejemplos prácticos, a aclarar las distintas formas de transformar un texto en otro nuevo.

Así, y para no perdernos en demasiados términos que solo contribuirían aquí a enmarañar las ideas que pretendemos transmitir, solo añadimos que, según Genette, además de la traducción, serían transposiciones formales en la lírica, por ejemplo, la prosificación o versificación, el cambio métrico (transmetrización) y los cambios en el estilo (transmodalizaciones), y la reducción o aumento del hipotexto. Pero también hay otras transposiciones formales comunes a todos los géneros, aunque más aplicables al narrativo, que Genette llama de tipo cuantitativo, ya sean para reducir el hipotexto (y aquí emplea los términos escisión, expurgación, concisión y condensación), como para aumentarlo (extensión, expansión o dilatación estilística y amplificación o expansión temática).

Las transposiciones temáticas son las que cambian el contenido del hipotexto y pueden ser diegéticas, cuando afectan a los aspectos espacio-temporales de la historia, o pragmáticas, cuando se refieren a cualquiera de los elementos que constituyen la acción o a la trama de la misma. Lógicamente, en general los cambios en el espacio y en el tiempo implican otros en los argumentos y los motivos, y así, según terminología de Genette, se pueden producir transmotivaciones y transvalorizaciones en el hipertexto.

Hasta aquí un breve bosquejo de las aportaciones de Genette. Nos hemos detenido un poco más en su concepto de transposición (temática y pragmática sobre todo) por la evidente relación que va a tener con nuestro trabajo. A lo largo del mismo quedarán ejemplificados muchos de los cambios que se producen entre los hipotextos y los hipertextos según Genette.

Afín a Genette en su afán por aclarar y clasificar, Heinrich F. Plett⁷ aporta una detallada taxonomía a la intertextualidad acercándola a la retórica, a la gramática e incluso a la pragmática para conseguir un instrumento de análisis preciso y de rigor científico. Dice que todo intertexto es un texto, pero que no todo texto es un intertexto, y estudia específicamente la cita desde los dos puntos de vista que él contempla para el estudio de la intertextualidad: el sintáctico y pragmático.

Antoine Compagnon⁸ también estudia específicamente la cita literaria, que es, según este autor y otros como Pérez Firmat, Claudio Guillén⁹ o Ricardo Senabre, el tipo

⁷ Heinrich F Plett: "Intertextualidades". En H Plett (ed.): *Intertextuality*, Berlín, Walter de Gruyter, 1991. Traducida al español en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín (julio 1993), pp. 65-94.

⁸ *La seconde main ou le travail de la citation*. París, Seuil, 1979.

de intertexto más literal (el menos literal sería la alusión, y en medio, y en sentido negativo, el plagio, según Kristeva).

Michel Riffaterre¹⁰ es el autor que más ha profundizado en la teoría de la recepción como la otra cara de la moneda de la intertextualidad. Para él el fenómeno literario, en todos los casos, es una dialéctica entre el texto y el lector y, por tanto, sin los pertinentes reconocimientos por parte del lector-receptor, el fenómeno intertextual carece de finalidad. Así, según Mendoza Filolla¹¹, que interpreta y profundiza en esta idea, hay que tener en cuenta tanto el intertexto del discurso como el intertexto del lector, componente básico de la competencia literaria. La teoría de la recepción, que linda ya con la sociología de la literatura, al igual que la intertextualidad ha suscitado críticos y aportado una nueva perspectiva para la metodología de la enseñanza de la literatura.

En relación también con la recepción, Jauss habla de “horizonte de expectativas”, para referirse a lo que un lector espera encontrar en una obra literaria en relación con sus conocimientos y sus lecturas previas. Mediante lo que Mendoza denomina “intertexto del lector”, este puede comprender e incluso ampliar el contenido de un texto original.

Moog Grunewald¹² dice también que “el autor, la obra y el público entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio”, y en este sentido habla de una recepción pasiva (la de la mayoría anónima de los lectores); de una recepción reproductiva (la de la crítica: el ensayo, el comentario...) y de una recepción productiva (la de los escritores que estimulados por determinadas obras crean otra, reconfigurando el modelo). Lo fundamental para él es, como para nosotros, estudiar qué ha hecho el escritor con su modelo. Por ejemplo, la idea del eterno retorno de Nietzsche constituye una imagen literaria sobre la que se pueden hacer y de hecho se han hecho ya variaciones. Como en este caso, una idea se convierte en técnica literaria a veces y por distintos motivos. Por tanto, ya no hay una

⁹ Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. En este sentido, habla de alusión e inclusión, esta última la cita propiamente dicha (literal).

¹⁰ Michel Riffaterre: *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

¹¹ Antonio Mendoza Filolla: “El intertexto lector”. En *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994.

¹² Citado por José Enrique Martínez Fernández: “De la influencia literaria a la huella textual”, *Exemplaria* 1, Universidad de Huelva (1997), pp. 179-200.

explicación causal de la génesis de una obra. Otro ejemplo es el de Dante en España, cuya obra ha suscitado muchos estudios reproductivos desde el siglo XV, además de obras literarias nuevas, muchas de ellas intencionalmente paródicas, como la que hace Valle-Inclán del Infierno en *Luces de Bohemia*.

R. Barthes¹³, siguiendo a Bajtín, habla del texto infinitamente abierto, sin identidad fija. Para él la intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un conjunto de fórmulas anónimas, de las que a veces no se sabe ni el origen, de citas inconscientes o automáticas, “dadas sin comillas”. El valor literario entonces deja de ser algo intrínseco y se establece como producto de la dialéctica entre el texto y su construcción mediante cada lectura a la que se somete.

De este modo el concepto de canon literario¹⁴, al que más adelante volveremos a referirnos, pierde así su sentido clásico o tradicional y se contempla ahora no como un elenco cerrado de textos modélicos en sus respectivos géneros, válidos además para cualquier época, sino como una manera de leer esos textos para que los lectores realicen sus propios actos de evaluación lectoriales.

Por su parte el deconstructivismo pone de manifiesto que el lenguaje es menos estable de lo que Saussure y los estructuralistas pensaban. Derrida, que ha propagado el concepto de huella, piensa que todo texto es huella de otros textos, y así la huella estaría más relacionada con el concepto clásico de influencia que con el de fuente, que implicaría una relación unívoca de causa- efecto. Para él todo texto tiene un contexto y toda palabra tiene una huella de otra excluida. La historia de la literatura por tanto es un juego textual inacabado y misterioso¹⁵. Según esta teoría Francisco Rico puede permitirse hacer una lectura del *Cantar del Mio Cid* desde el *Romancero gitano*.

Otro concepto relacionado con la intertextualidad es el de interferencia, noción que procede de la llamada Teoría de los Polisistemas¹⁶, desarrollada por Itamar Even

¹³ Roland Barthes: “De la obra al texto”, París, *Revue d’Esthétique*, 3 (1971), pp. 1-6.

¹⁴ Concepto este muy debatido, sobre el que se ha escrito mucho y en el que, por razones obvias, no podemos profundizar aquí. Sí nos parece interesante el concepto aplicado a la educación literaria, sobre todo en niveles de Secundaria, donde se plantea el dilema de qué obras del acervo cultural de un país proponer como lecturas escolares. El profesor Pedro C. Cerrillo ha tratado este tema con mucho acierto y ha propuesto un canon de lecturas (aunque abierto) para el sistema educativo español.

¹⁵ Idea tomada de Claudio Guillen en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*.

¹⁶ Itamar Even-Zohar: “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, 1 (1979), pp. 287–310.

Zohar y sus discípulos de la Universidad de Tel Aviv. Interferencia es la relación dinámica entre elementos de sistemas diferentes. Como ejemplos pone entre otros el caso de la literatura latina, de la que surgen las distintas literaturas romances, en primer lugar la italiana, y cómo esta ha tenido después tanta influencia en otras como la castellana, la francesa y la portuguesa del siglo XVI. De este ejemplo se desprende también que para que un sistema sea fuente de otro tiene que resultar accesible.

Even Zohar también introduce el concepto de “periferias” para referirse a otros modos literarios específicos y diversos como la literatura infantil, la literatura oral o la literatura traducida.

Esta teoría ha tenido cierta fecundidad en lugares caracterizados por la coexistencia de diversas lenguas y culturas como India, Bélgica o Canadá.

En la época posmoderna, que comprende aproximadamente las décadas de los años 60 a los 80, se ha mostrado de una manera aún más evidente el carácter de la literatura como un intertexto no cerrado en el que el lector, al igual que el crítico, es el que percibe las relaciones intertextuales en las distintas obras.

Es por esta razón por la que muchos críticos literarios y pedagogos, como Mendoza Filolla¹⁷, al que antes hemos aludido, subrayan la importancia fundamental de la educación del intertexto del lector desde la infancia, y sobre todo desde los estudios de Secundaria.

Recapitulando lo anterior, a partir de las ideas de Bajtín, que aporta al estructuralismo y al formalismo (por otra parte tan fecundos al haber superado la vieja idea de influencia y la tendencia a rastrear la génesis para estudiar la obra en sí misma como manifestación literaria) la idea de que toda obra literaria se manifiesta como una polifonía textual orquestada por la relación dialógica con otras obras que la han precedido, la Teoría de la Intertextualidad se ha enriquecido, a partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo con las aportaciones de la teoría de la Recepción (en realidad son las dos caras de una misma moneda) y de la Literatura Comparada.

Como podemos comprobar, todas estas teorías o enfoques críticos contemplan la obra literaria como configuración estética, lejos de la biografía, por lo que se le ha conferido una importancia fundamental a la forma (cuya base es la metáfora) en detrimento de la figura del autor, que ha quedado relegada y ensombrecida.

¹⁷ Antonio Mendoza Fillola: “El intertexto lector”. *Ob cit.*, p. 91.

Pero, aunque como hemos dicho, los conceptos de Intertextualidad, Recepción y Literatura Comparada estén ya encuadrados dentro de la Teoría de la Literatura y sus métodos hayan sido aceptados por todos los críticos¹⁸, algunos ponen ciertas objeciones. Además de la ya mencionada sobre la “ausencia” u olvido del papel antes esencial del autor como el verdadero creador y artífice de su obra, se ha reconocido que el término Intertextualidad, como el tan denostado de influencia (que, por cierto, últimamente se ha revalorizado) en realidad no designan algo nuevo y, además, que se usa como un cajón de sastre que sirve para referirse a numerosos conceptos que, aunque relacionados, tienen matices diferentes: alusiones, referencias, huellas, influencias, rastros, reescrituras, plagios, parodias, imitaciones, etc.

Respecto a esto, junto a algunos críticos de prestigio como Alberto Blecua, opinamos que en la práctica lo fundamental es hacer un riguroso análisis hermenéutico donde los conceptos y los objetivos que se persigan con el análisis queden claros, independientemente de los términos elegidos, que en muchas ocasiones, aunque con matices, son sinónimos.

Otro reparo importante se refiere a la cuestión sobre la originalidad, ya que esta perdería su importancia, es más, ni siquiera habría que plantearse, ya que no puede darse una obra totalmente original y, en el supuesto caso de que la hubiera, dejaría de tener significado para su lector, al no tener este ningún punto de referencia con obras anteriores.

Otros también han argumentado que según estos enfoques se elimina la categoría de “textos sagrados”, u obras canónicas¹⁹, ya que ninguna obra es más importante que otra, sino que están relacionadas.

El poeta y crítico Ángel González, que ha sido, por las razones antes mencionadas, uno de los más reticentes respecto a muchas de las cuestiones teóricas sobre intertextualidad, no deja de reconocer, sin embargo, el valor que tiene el estudio de textos anteriores presentes en otros nuevos, precisamente para subrayar la novedad que aportan, que es lo que también pretendemos hacer en esta tesis.

¹⁸ Claudio Guillén (*ob. cit.*) opina en el prólogo que la Literatura Comparada debería ser considerada como una disciplina aparte de la Teoría de la Literatura, con sus propios métodos y finalidades.

¹⁹ Según Harold Bloom en *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (Barcelona, Anagrama, 1995), el canon lo constituyen cierto número limitado de obras de especial belleza estética y que por su novedad en las formas o los temas son capaces de superar la tradición y suscitar glosa, comentario e imitación.

Pero es preciso reconocer que no todo es tan simple e intrascendente en la teoría hoy al uso. Cuando un escritor contemporáneo refleja o incorpora textos ajenos, no suele obedecer a las mismas motivaciones que movían a los autores del pasado. Y esos matices habrá que marcarlos dándole un nombre nuevo a un viejo hecho. Han cambiado el tiempo y el sentido —la percepción— del mundo.²⁰

Así pues, teniendo muy presentes los estudios teóricos más recientes sobre Intertextualidad que acabamos de reseñar, como ya apuntamos anteriormente nuestra tesis consistirá en un ejercicio práctico de crítica literaria basado en los métodos de la Literatura Comparada, aplicada aquí a las obras de un autor concreto, Miguel Espinosa. Pensamos que el método comparativo es el más eficaz en nuestro caso para elucidar los aspectos intertextuales más importantes de las novelas de Espinosa, porque nos permite aunar el rigor científico (la comparación, como sabemos, es la base del conocimiento) con nuestra libertad como críticos hermenéuticos. En este aspecto estamos de acuerdo con Claudio Guillén en su libro ya citado, que destaca el papel del crítico-historiador, ya que, según él, toda teoría debe flexibilizarse y temporalizarse. El crítico, pues, según él, debe volver con honestidad a la obra literaria individual y si es necesario corregir justificadamente sus primeras hipótesis teóricas.

Pretendemos, en fin, como ya se ha dicho en la Introducción de este trabajo, indagar en los intertextos concretos, tanto alusivos como explícitos, presentes en los libros de Espinosa para dialogar críticamente con ellos y poder comprobar así las motivaciones (conscientes, inconscientes o provenientes de reminiscencias literarias) para su elección, las semejanzas y diferencias con los textos originales (hipotextos) y la intención y finalidad que el autor perseguía con esas elecciones y no otras. De esta forma podremos revelar lo propio y original de la obra de Miguel Espinosa, lo que hace de él un autor distinto, y así reconocer y valorar con justicia su aportación a la historia de la literatura española.

Así, nos proponemos finalmente encarecer la figura literaria de Miguel Espinosa, ya que, dejando aparte su mayor o menor fama literaria, que depende más bien de etapas históricas y de modas literarias, somos muchos los que creemos que se le

²⁰ Ángel González: “A propósito de la intertextualidad”. *ABC* de Madrid, 22 de abril de 1994.

puede considerar un autor clásico, y que algunas de sus obras, especialmente *Escuela de mandarines*, han adquirido ya la entidad de obras canónicas.

1.1. *Palimpsestos*

El gran escritor es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de lo que le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro, meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía.²¹

Esta cita de Juan Goytisolo, que compartimos, manifiesta claramente toda una serie de circunstancias que pueden motivar a un autor para dar origen a una obra literaria. Como dijimos antes la obra literaria se inserta en la historia y dentro de ella en una cultura concreta y en un contexto social y político determinados, por lo que a la hora de analizarla habrá que tener en cuenta todas estas circunstancias. Y creemos sobre todo, con Ricardo Senabre, que lo que más decisivamente influye en un escritor son sus lecturas previas, las que ha ido acumulando a lo largo de su vida como lector y, más específicamente, aquéllas que por diversos motivos (la propia personalidad del autor, las circunstancias vitales en el momento concreto en que fueron leídas,...) han resonado en su interior y le han dejado una profunda huella.

La fuente primera del escritor son sus lecturas. Se comienza a escribir como se comienza a hablar: por imitación de modelos [...] Después, con el tiempo, si llega a convertirse en escritor adulto, irá asomando su propia voz, aunque siempre quedarán huellas de las lecturas que lo impulsaron a dedicarse al menester literario, como en la entonación, la fonética y el léxico adulto suelen quedar vestigios de sus modelos de habla infantiles.²²

Cuando en el apartado anterior nos hemos referido a la teoría de la Recepción, tan unida a la de Intertextualidad, hemos destacado ya el decisivo papel de los lectores, puesto que son ellos los que interpretan la obra original poniéndola en diálogo con los conocimientos que le han aportado sus lecturas previas. Con más motivo el escritor, que

²¹ Juan Goytisolo: *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 27.

²² Ricardo Senabre: *El lector desprevenido*, ob. cit., pp. 172-173.

antes ha sido un simple lector, inexorablemente vuelca sus conocimientos conscientes e inconscientes (su intertexto lector) en su obra de creación.

Gabriel García Márquez, a la pregunta que formuló la revista *Pluma*, de Bogotá, a varios escritores sobre cuáles eran los libros más significativos para ellos, respondió lo siguiente:

[...] Sólo debían citarse cinco, sin incluir a los de lectura obvia, como *La Biblia*, la *Odisea* o *El Quijote*. Mi lista final fue ésta: *Las mil y una noches*; *Edipo rey*, de Sófocles; *Moby Dick*, de Melville; *Floresta de la lírica española*, que es una antología de don José Manuel Blecua, que se lee como una novela policiaca, y un *Diccionario de la lengua castellana* que no sea, desde luego, el de la Real Academia. La lista es discutible, por supuesto, como todas las listas, y ofrece tema para hablar muchas horas, pero mis razones son simples y sinceras: si sólo hubiera leído esos cinco libros —además de los obvios, desde luego—, con ellos me habría bastado para escribir lo que he escrito. Es decir, es una lista de carácter profesional.²³

Como vemos, de estas palabras se desprenden dos ideas, las mismas que venimos exponiendo: por una a parte, que un escritor se nutre de numerosas lecturas; y por otra, que de entre todas ellas solo unas cuantas son las que luego se manifiestan intertextualmente de forma explícita en su obra original, aunque otras que el escritor también ha acumulado en su subconsciente (en su intertexto lector) se puedan hacer visibles además en forma de alusiones, en la elección de algunos temas o en ciertos aspectos formales.

Borges, que ya había utilizado conscientemente la intertextualidad como técnica narrativa en sus cuentos, antes de que esta se tratara como disciplina dentro de la Teoría de la Literatura, es aún más concreto y dice que en realidad solo dos son los libros originales con capacidad para generar todos los demás: el libro de la Naturaleza y el libro de las Escrituras, es decir, La Biblia, especialmente el Pentateuco del Antiguo Testamento en su sentido cabalístico.

Este poso de lecturas significativas que acumulan los escritores, a veces de forma inconsciente, les provoca, a la hora de la creación, lo que Harold Bloom llama “angustia (o “ansiedad”) de las influencias” ya que, de una u otra forma, merma su creatividad al irse manifestando recurrentemente durante la escritura de la obra original.

²³ “La literatura sin dolor”. *El País*, 8 de diciembre de 1982.

Pero como él mismo dice en el prefacio de *El canon occidental*, los grandes escritores tienen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios [...] La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico.”

O sea que, como es el caso de Miguel Espinosa, gran lector desde la infancia como hemos dicho, un escritor potente “metaboliza” ese valioso poso de las influencias y lucha para transformar esa angustia de la que habla Bloom en la creación de una obra original.

Como ya explicamos al hablar de la metodología que vamos a seguir en nuestro trabajo, y que será eminentemente práctica, iremos haciendo referencias concretas a los diferentes libros (hipotextos) de los que procedan los intertextos presentes en la obra de nuestro autor, aunque mencionamos aquí los que más directamente influyeron en sus novelas. Aparte de “los obvios”, como dice García Márquez: *La Biblia y el Quijote*, a los que dedicaremos toda la segunda parte de esta tesis, de forma recurrente se muestran muy presentes en la obra de Miguel Espinosa las obras filosóficas, históricas y literarias de los clásicos greco-latinos, especialmente *La República*, de Platón; *la Odisea*, de Homero; *La Eneida*, de Virgilio²⁴, Teócrito para la poesía, Plutarco como modelo para el humor y el estilo; y ya en el siglo XIV *La Divina Comedia* de Dante en Italia y en el XVI Rabelais en Francia. En España los maestros naturales reconocidos por Espinosa son, sobre todo, Gracián, con *El Criticón*, y los místicos españoles Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Se ha señalado también por varios críticos la influencia quevedesca en las obras de Miguel Espinosa, sobre todo en las de tema contemporáneo.

El propio Miguel Espinosa en una entrevista realizada el 14 de mayo de 1980 en la Universidad de Murcia reconoció que se consideraba “heredero de mucho e instaurador de algo”²⁵. Así, como respuesta a las preguntas de los estudiantes universitarios, habló sin reticencias sobre todos los aspectos del proceso creador de sus novelas y de los autores que, a la par de proporcionarle placer como lector, lo motivaban en su constante voluntad de estilo.

²⁴ Auerbach dice en *Mímesis* que el viaje de Ulises y el sacrificio de Isaac están en el fondo de toda una estirpe cultural.

²⁵ Con motivo del estudio de su obra dentro del apartado “Humanismo y Renovación Formal en la Literatura Española e Hispanoamericana de los años setenta”, incluido en el Tercer Ciclo de Literatura Hispánica celebrado en la Universidad de Murcia en los meses de noviembre a mayo de 1980, y donde estuvo presente el autor.

2. MIGUEL ESPINOSA Y SU OBRA

Miguel Espinosa no fue un escritor profesional, pero sí vocacional. Ya desde que tomó conciencia en su juventud de su vocación, mientras estudiaba Derecho y a la vez mantenía a su familia tras la muerte de su padre, pretendía escribir *sub specie aeternitatis*²⁶ es decir, tenía la conciencia, o una especie de certeza interna, de que a pesar de todas las dificultades por las que atravesaba, su obra debía perdurar en el tiempo. De ahí su meticulosidad a la hora de escribir, tanto en la caligrafía (sus amigos destacan la limpieza incluso de sus borradores escritos a mano) como en la expresión (revisaba y corregía su obra una y otra vez, casi de forma obsesiva).

Esa pretensión, que fue común para todos sus libros, resultó especialmente llamativa en *Escuela de mandarines*, a cuya escritura dedicó nada menos que 18 años y que tuvo tres redacciones distintas. Tanto es así que muchas veces el tiempo que le exigía ese afán perfeccionista le hacía descuidar su actividad laboral, que nada tenía que ver con el quehacer literario, e incluso postergar a su propia familia.

Como ya dijimos más arriba y veremos enseguida en su biografía, Miguel Espinosa fue primeramente un gran lector desde su infancia, que reconoció en todo momento la importancia que ejercieron sus lecturas en su propia obra original. Pero, aunque lo único esencial en el análisis de una obra literaria concreta sea tratar objetivamente sus distintos aspectos lingüísticos y literarios, como postulan casi todas las corrientes de la crítica literaria desde principios del siglo XX, sobre todo desde el Formalismo Ruso, y muestran las palabras de Ricardo Senabre que transcribimos a continuación, debemos admitir que en pocos casos la vida y la obra de un escritor están más relacionadas. Tanto es así que, aun en la que se considerara su principal obra,

²⁶ Expresión de Baruch Spinoza en su *Ética* (Part.V, Prop. XXIII, Scholium) para referirse al hecho de contemplar los hechos y las cosas de la vida desde la mirada de Dios, es decir, desde fuera y objetivamente.

Spinoza, junto con Ockam y posteriormente Ortega y D'Ors fue también de los filósofos más leídos por Miguel Espinosa.

Escuela de mandarines, “una gran epopeya utópica”, según el propio Espinosa, la realidad vivida se observa al fondo de la realidad creada.

Dice Ricardo Senabre:

Porque en la elaboración de una obra literaria suelen contar más las obras leídas por el autor que sus hechos biográficos externos. Por eso es tan importante conocer la biblioteca de un escritor, en su itinerario hacia la creación personal. No tener en cuenta este factor de primera magnitud ha distorsionado el acercamiento a muchas obras y ha falseado su sentido.²⁷

Aunque antes, en otras páginas, ha reconocido la importancia de las vivencias del escritor:

[...] en algún caso puede el poeta servirse de experiencias personales [...] porque, como cualquier artista de verdad, utiliza sus conocimientos para crear un mundo autónomo que no tiene por qué ser transcripción del propio pero que debe ofrecer, si no una realidad *vivida*, sí una realidad *sentida*, ingrediente esencial que confiere a la obra artística su radical autenticidad.²⁸

En general, salvando las distancias entre la realidad y el arte, como ya hemos mencionado todas las novelas de Miguel Espinosa son autobiográficas y en ellas el autor y el hombre se exponen en mayor o menor medida: en *Asklepios, el último griego*, por ejemplo, escrito durante su estancia en Madrid y que iba compaginando con la segunda redacción de *Escuela de mandarines*, hace una verdadera biografía mítica en la que narra, bajo el disfraz de la ficción literaria, algunos sucesos significativos acaecidos en su infancia y los sentimientos y emociones que iba experimentando a medida que avanzaba hacia la adolescencia y la juventud; en *Escuela de mandarines* se transforma en el Eremita, el protagonista de la obra, aunque también en este libro, al ser tan extenso y tan especial en su origen y desarrollo, aparece disfrazado de otros personajes, e incluso se menciona su nombre real; en *La fea burguesía*, de 1976, lo reconocemos en los personajes de Godínez y Lanosa; y en *Tribada. Teologiae Tractatus*, es el trasunto de Daniel, además de aparecer como personaje, en este caso amigo del protagonista.

Por todo lo dicho creemos necesario comenzar con unos breves apuntes biográficos, ya que la vida real de Miguel Espinosa, aunque corta y transcurrida siempre

²⁷ *El lector desprevenido*, ob. cit., p. 174.

²⁸ *Ibíd.*, p. 128.

en Murcia, salvo algunos viajes esporádicos que hizo a Madrid (el escritor nunca viajó al extranjero), tiene mucho de novelesco por el propio carácter del escritor, tan peculiar que le ocasionó no pocos problemas tanto económicos como familiares.

Miguel Espinosa era un ser tan espontáneo y auténtico que la relación vida-obra se muestra en él clara y conscientemente, unas veces de forma más obvia que otras. De hecho su última obra, *Tríbada*, está basada íntegramente en un suceso real que le provocó un extremo sufrimiento, y que fue desgranando sin pudor en el libro con la oposición, al principio, de su propio hijo, que no era partidario de mostrar ante los lectores todas esas interioridades que, por otra parte, ya eran del dominio de todos cuantos lo conocían bien, en especial por el hecho de que el propio autor, en su asombro por lo ocurrido, no dejaba de comentarles los acontecimientos, ya fuera para pedir consejo al respecto o, simplemente, para desahogarse.

2.1. *Pinceladas biográficas*

Miguel Espinosa Gironés (1926-1982) nació en Caravaca de la Cruz (Murcia), un domingo 4 de octubre. Desde pequeño dio muestras de una gran inteligencia y de una curiosidad poco comunes en un niño (desde muy joven leía a los místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, por ejemplo, y poco después comenzaría la lectura de nuestros otros clásicos, particularmente de Cervantes, y de libros de filosofía). Consciente de ello, su padre, que trabajaba como representante de varias marcas comerciales y contaba con una posición económica desahogada, no escatimó en la educación de Miguel, que asistió a los mejores colegios, tanto en su Caravaca natal como después en Murcia, donde la familia se trasladó cuando Miguel tenía nueve años. Al morir su padre repentinamente de un infarto, Miguel queda huérfano, por lo que a los diecisiete años tuvo que hacerse cargo de los negocios familiares, relacionados con el ramo de la alimentación, para mantener a su madre y a sus tres hermanas, mientras a la vez estudiaba y escribía, dado que por esas fechas ya había descubierto su vocación de escritor. En efecto, después de terminado el bachillerato y siguiendo los deseos de su padre en vida, inició la carrera de Derecho en el curso 1944-45, aunque no se licenciaría hasta 1956.

Debido a tener que compaginar sus estudios con la escritura y con el trabajo, los negocios le fueron cada vez peor, de modo que fue perdiendo las representaciones comerciales de su padre, por lo que comenzó a conocer la penuria económica que más tarde sería tan habitual en su vida. A esto hay que añadir el propio carácter introspectivo de Miguel y tan, digamos, bohemio, de modo que no tenía tiempo para afanarse por lo material (son reveladoras a este respecto las anécdotas que relata su hijo Juan sobre la vida cotidiana de la familia en la ponencia del Congreso²⁹ que se le dedicó en 1992 al escritor, más tarde ampliada y convertida en libro, “Miguel Espinosa, mi padre”, donde

²⁹ Victorino Polo (coord.): *Miguel Espinosa. Congreso*. Murcia, Editora Regional-V Centenario, Comisión Autonómica, 1994.

se ponen de manifiesto las peculiaridades del escritor). Esta negligencia para los asuntos cotidianos, claro está, provocó situaciones muy difíciles en la familia.

Ya durante sus estudios de Derecho tuvo fama de ser un alumno “incómodo”, debido su afán de analizar y criticar la sociedad de la época, particularmente la mentalidad cerrada y el conformismo de muchos de sus compañeros y de algunos miembros de la universidad murciana de aquellos tiempos. De esta etapa extrae mucho material para sus libros, especialmente para *Escuela de mandarines*.

Muy joven aún conoce a Teresa Artero Aréu, con la que se casó en 1951 sin la aprobación familiar al principio. Pronto llegaron sus dos hijos, Juan y Maravillas, por lo que desde entonces tuvo que trabajar para mantener a sus dos familias. Pero a pesar de la dura situación siguió escribiendo, de manera que en 1954, año clave por muchas razones en la vida de Miguel Espinosa, ya estaba terminada la primera versión de *Escuela de mandarines*, titulada por Espinosa *Historia del Eremita*, inédita hasta hace poco tiempo y que ha sido publicada íntegramente por la editorial Alfoque de Murcia.

Es también en 1954 cuando conoce por casualidad a Mercedes Rodríguez García, una joven segoviana estudiante de Químicas, en el café Santos de Murcia, lugar de tertulia y donde con frecuencia escribía (ella se le acercó espontáneamente para interesarse por lo que estaba escribiendo, comenzaron a charlar y desde entonces sintieron como si se conocieran desde siempre), que será su inspiradora (Mercedes es Azenaia en *Escuela de mandarines* y en *Asklepios*, Clotilde en *La fea burguesía* y Juana en *Tribada*) y la legataria de su obra, junto con su hijo Juan.

Miguel siguió escribiendo sin descanso y en 1957, después de llamar a varias puertas de editores y directores de revistas, consigue que José Ortega Espotorno publique en *Revista de Occidente* el ensayo *Reflexiones sobre Norteamérica*, prologado por Enrique Tierno Galván, que se ofreció a hacerlo porque había tenido la oportunidad de leer el libro.

Por estas fechas continúa con sus lecturas filosóficas y de los clásicos y escribiendo la segunda versión de *Escuela de mandarines*. Seguía acudiendo frecuentemente a las tertulias en el café Santos.

Durante estos años la familia tuvo que cambiar de domicilio varias veces, al ser desalojados por recibos impagados. La peor época fue hacia 1960, en la que Miguel y su

familia pasaron auténticas privaciones, tanto que debieron trasladarse al domicilio de su madre y sus hermanas, que vivían en la casa familiar. En esta situación termina la segunda versión de *Escuela de mandarines*, que nunca llegó a ver la luz.

Hay una anécdota muy reveladora del carácter de Miguel Espinosa. En un momento puntual de estos años de penuria le fue ofrecido, y él lo aceptó, un puesto de jefe de sección en Galerías Preciados, comercio que iba a abrirse en la ciudad por entonces. Pero al no adaptarse a los horarios (Miguel solía escribir hasta muy tarde en la noche y no madrugaba) ni a la rutina laboral, una semana después abandonó una ocupación que al menos podría proporcionarle cierta seguridad económica.

En vista de que la situación familiar era cada vez más insostenible y aconsejado por José Luis Alemán, amigo y compañero de estudios, decidió a principios de 1961 trasladarse a Madrid, donde permanecería tres años. Los comienzos en la capital fueron muy duros: vivía solo en una pensión y tuvo que realizar diferentes trabajos eventuales para ir subsistiendo, hasta que consiguió un empleo en una empresa de exportación e importación creada por exiliados búlgaros, con unas condiciones abusivas pero que le permitieron traer a su familia a Madrid. Más adelante trabajó en la multinacional japonesa Sumitomo Shoji, donde, por cierto, conoció a Takehiko Mitsukuri, al que le unió una estrecha amistad y que después introdujo con su nombre real como uno de los personajes más entrañables de *Escuela de mandarines*.

En Madrid tuvo la oportunidad de conocer a grandes intelectuales de la época como Tierno Galván, Laín Entralgo, López Aranguren, Ridruejo, Tovar, pero, aunque podrían favorecerlo, él, determinado por su carácter, se margina.

Como era su costumbre en Murcia, continuó trabajando en algunos cafés madrileños. Así, *Asklepios*, el *último griego*, fue escrito en el Café Comercial, en la glorieta de Bilbao, aunque no apareció publicado hasta 1985, tres años después de su muerte.

En estos años ve de vez en cuando a Mercedes Rodríguez, que se había casado unos pocos años antes con un amigo común, Francisco Guerrero Sáez, y que también vive en Madrid (por cierto, la equivocada forma de vida que llegó a tener, según el escritor, este matrimonio, fue motivo de desilusión para Miguel y le inspiró su última obra, *La fea burguesía*).

Pero el escritor echaba de menos su tranquila ciudad de Murcia y además, según su temperamento, no podía adaptarse a los horarios, a la monotonía y a la férrea disciplina del trabajo en su empresa, de modo que convenció a sus jefes de la conveniencia de tener un agente empresarial en Murcia. Pronto volvió a su ciudad, donde, ahora sí, pasa la mejor época de su vida: en el trabajo no tenía horarios fijos, por lo que podía escribir con más tranquilidad, tuvo la oportunidad de hacer viajes cortos por diversos lugares de la provincia y, sobre todo, pudo dedicarse con más atención a sus hijos, ya adolescentes. Siguió frecuentando el café Santos, tan significativo en su vida, ya que allí también conoció a José López Martí, su más íntimo amigo y confidente hasta su muerte. Licenciado en Ciencias Químicas, López Martí es un apasionado de la filosofía y la literatura al que le entusiasma reflexionar libre y desinteresadamente sobre el mundo, como a Miguel Espinosa. El escritor ha dado testimonio de esta amistad en varias de sus obras: en *Escuela de mandarines* lo convirtió en el personaje de Martino, que aparece en varios capítulos acompañado del Eremita y de Mitsukuri, y en *Tríbada* aparece con su nombre real, como uno de los comentaristas del caso que aconsejaban a Daniel.

Por esa época continuaba trabajando en la versión definitiva de *Escuela de mandarines*, que comentaba constantemente con José López Martí.

Miguel Espinosa reconocía que no podía estar sin la compañía de una mujer que lo escuchara y lo admirara. Y aunque nunca perdió el contacto con Mercedes Rodríguez, la mujer más influyente de su vida, ahora la distancia física y personal impedía un contacto tan frecuente como antes. En 1968 conoció (son presentados por López Martí) a Marta Fernández Crespo, con la que mantuvo una relación, distinta a la que tuvo con Mercedes, durante diez años, hasta 1978, año en que se produjeron los dolorosos acontecimientos que se comentan en su obra *Tríbada*.

En 1972 el escritor sufrió un duro golpe con la muerte de Maravillas, su madre, la mujer a la que más quiso y a la que visitaba a diario, cuya memoria está presente en todos sus libros (véanse como muestras el epílogo de *Asklepios* y el capítulo 46 de *Escuela de Mandarines*).

Por fin, hacia finales de 1972, la redacción final de *Escuela de mandarines* se encontraba ya prácticamente terminada, aunque el escritor la revisaba y corregía constantemente. Sus amigos, especialmente Mercedes Rodríguez y su marido, y José

López Martí, que estaban al tanto de las vicisitudes de la creación y el progreso de la obra y convencidos de la calidad literaria de la misma, temieron en este punto que nunca llegara a publicarse. Debemos recordar a este respecto que desde que se publicó en 1957 *Reflexiones sobre Norteamérica* toda su obra permanecía inédita. Y que en este caso las dificultades para su publicación aumentaban: era un libro de más de 700 páginas y de un autor prácticamente desconocido. Después de un largo recorrido por varias editoriales que se lo rechazaron, por intermediación de unos amigos consiguió publicarlo en Los Libros de la Frontera, una pequeña editorial barcelonesa dirigida por José Batlló. Por fin aparece a finales de 1974 y al año siguiente obtiene el premio de novela Ciudad de Barcelona.

Pero unos meses antes de la publicación del libro, en la noche del 23 de junio de 1974, Miguel Espinosa había sufrido un infarto de miocardio. Desde ese momento el escritor no volvió a ser el de antes: como hombre y como escritor, se intensifica y se concentra aún más sobre sí mismo. Fue más fructífero que nunca, como si presintiera que el tiempo se le estaba agotando. En estos años escribiría *La fea burguesía*, terminada en 1976 pero sometida al afán corrector de Miguel Espinosa, enmarcada, aunque sin nombrarla, en la ciudad de Murcia, *Preposterius* (libro de aforismos filosóficos), *Cartas morales*, *Tribada* (la única en la que la ciudad de Murcia aparece nombrada directamente) y *Falsos años*.

En estos últimos años mantuvo una relación muy intensa con su hijo, ya licenciado en Filosofía Pura y que preparaba oposiciones (su hija se había casado muy joven). Y en cuanto al trabajo, fue abandonando los negocios de importación y exportación, pero empezó con la asesoría jurídica de cooperativas agropecuarias que él mismo proyectaba y ponía en marcha.

Los que lo conocieron bien manifiestan que en los años finales los tristes acontecimientos que vivió en relación con Marta Fernández Crespo y el infarto que había sufrido hicieron que el escritor presentara un permanente aspecto de cansancio y decaimiento.

Murió 1 de abril de 1982, al caer fulminado por un segundo infarto en la sede de la Comunidad Autónoma de Murcia, mientras participaba en una asamblea tensa y conflictiva de una cooperativa agropecuaria para la que trabajaba en esos momentos, curiosamente casi a la misma edad y por el mismo motivo que su padre.

2.2. *Un exiliado en su época (literaria)*

Como su personaje Asklepios, el exiliado de su época y de su cultura, Miguel Espinosa fue también un exiliado del mundo literario de su época. Aunque lógicamente estaba inmerso en las circunstancias histórico-sociales en las que le tocó vivir y que tan magistralmente reflejó en sus novelas, por voluntad propia no participó en los acontecimientos literarios de su época ni se adscribió a ninguna corriente literaria al uso. Es más, fue muy crítico con algunas de ellas, así como con las novelas de boom hispanoamericano³⁰.

Por generación pertenecía al llamado posmodernismo literario, movimiento que se desarrolló tanto en Europa como en América y difícil de definir por su ambigüedad ya que engloba a un gran número de escritores y obras con distintas ideologías y formas de concebir la escritura, a lo que hay que sumar su discutido origen y duración, pero en general marcado literariamente por un deseo de novedad que llevó a la experimentación formal en el género narrativo y filosóficamente por el desarrollo de una conciencia pesimista procedente del existencialismo, que se manifestó no solo en el ámbito literario sino en el de las demás producciones artísticas.

En el posmodernismo literario se incluyen una serie de obras escritas y publicadas entre las décadas de los años 60 y los 80 del siglo XX, muy variadas en sus temas, estructuras y estilos pero con las comunes características de pretender ser experimentales y vanguardistas en la forma, donde se refleja sobre todo el fragmentarismo formal que se correspondía con el pensamiento de la época.

En efecto, los escritores posmodernistas tenían la impresión de que todo estaba ya inventado en la novela, e incluso volvieron a cuestionarse qué era lo específicamente literario, por lo que intentaron una nueva vía creativa en la que tenían un papel primordial la metatextualidad y la metaficción.

Por tanto, muchas de las novelas de este período se detenían en largas reflexiones sobre la escritura de las mismas y sobre las motivaciones del propio autor

³⁰ A este respecto, pensaba que en muchos casos la novela social que se escribía en la época había llegado a ser mero costumbrismo. Y tampoco gustaba del realismo mágico tan presente en las novelas del boom hispanoamericano.

para su creación. En muchos casos, este u otras personas reales aparecen como personajes de las novelas (ocurre también en el caso de Espinosa, como veremos). Otras veces, en cambio, se pretende enmascarar al autor en beneficio del narrador, considerado como personaje que cuenta la historia de forma autónoma. Incluso en muchos casos se tiende a hacerlo desaparecer para dar la impresión de que los personajes viven la realidad en toda su crudeza, una realidad que sucede al margen de ellos mismos y que solo pueden observar impotentes casi sin posibilidad de actuación. Se trata, por consiguiente, de un realismo muy diferente al de la novela realista del XIX, donde un narrador omnisciente contaba minuciosamente los hechos a la par que se adentraba en el subconsciente de los personajes para desvelarnos sus más íntimos pensamientos, sentimientos y deseos.

De este pesimismo por la ya imposibilidad de lo original, reflejo de la desilusión existencial de la época (motivada por el desengaño provocado, entre otras razones, por la evidencia de que los avances científicos no han contribuido a mejorar al hombre, sino a todo lo contrario, lo que derivó en la pérdida de lo espiritual, incluso hasta llegar a la negación de la existencia de Dios), proviene la gran carga de intertextualidad presente en estas obras, y también la vuelta a la Historia como inspiración para los temas y argumentos (tratados la mayoría de las veces en forma de parodia) de muchas de las novelas de este período, ya que en un mundo tan de vuelta de todo, lo acontecido realmente era la única forma segura de hacer inteligible una obra para el lector.

Estructuralmente esto se muestra, como hemos dicho, en un fragmentarismo que se concreta en la escritura, entre otros, de los siguientes modos:

- a) Como expresión de la indeterminación de la vida son muy frecuentes las obras abiertas. El propio Miguel Espinosa afirmaba que *Escuela de mandarines* era “una obra abierta, como la vida misma”.
- b) Aunque ya desde siglos antes, especialmente desde la irrupción del *Quijote*, la novela ha sido el género con más libertad de composición, es en el siglo XX cuando se generaliza el derrumbe genérico y predomina la hibridación de géneros.

- c) A lo anterior se une una fuerte carga de paratextualidad. Nunca antes las obras habían contenido tantos elementos estructurales ajenos a la obra en sí: títulos, subtítulos, notas explicativas, etc.
- d) La presencia de diferentes puntos de vista narrativos, o, en su lado opuesto, el intento de hacer desaparecer al narrador. Es muy frecuente el monólogo.
- e) Las diferencias temáticas están muy marcadas. A diferencia de las novelas anteriores al siglo XX, ahora se suelen diversificar los temas: novela policiaca, novela negra, novela histórica, novela social, de ciencia ficción, etc.
- f) En relación con las corrientes filosóficas e ideológicas de la época que hemos mencionado las obras muestran un gran pesimismo que muchas veces se expresa con un humor desilusionado que favorece la parodia³¹ como forma de intertextualidad.

Un claro ejemplo donde se recogen muchos de los rasgos mencionados, especialmente el discurso paródico propio de la intertextualidad posmoderna, lo tenemos en la novela *El nombre de la rosa* (1980), donde Umberto Eco hace conscientemente una mezcla de reescrituras de historias procedentes de la literatura (Arthur Conan Doyle, Borges, Joyce, Thomas Mann, T.S. Eliot, etc) y de la historia (crónicas medievales y testimonios religiosos).

También es una novela emblemática *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, donde, además de presentarnos un modo narrativo totalmente nuevo donde el papel fundamental lo tiene el lector, que incluso puede elegir el modo de leer la obra, esta está plagada de elementos intertextuales tanto literarios (citas textuales de autores y obras de varias épocas) como de pinturas, obras musicales, etc. Y esto sin menoscabo de presentarnos una historia magistralmente trabada, cuyo tema principal es el más universal en la historia de la literatura, el del amor.

En lo que respecta a España, al igual que en el resto de Europa el quehacer literario estuvo marcado por la experimentación formal y el plano ideológico por el pesimismo propio de la época, a lo que hubo que sumar las especiales circunstancias

³¹ Debemos recordar que la parodia ha contribuido decisivamente a la evolución de la novela al partir de la voluntad de destrucción o burla de formas novelísticas anteriores. Bajtín la ve como la otra cara de géneros considerados mayores o canónicos. Toda gran obra en la historia de la literatura suele tener su versión paródica.

políticas y sociales por las que atravesaba el país como consecuencia de la posguerra y de la larga dictadura posterior. Por tanto, temáticamente predominó la novela social.

Debemos hacer un inciso aquí para destacar la decisiva influencia de Ortega y Gasset con su famoso ensayo “La deshumanización del arte” en los escritores de la época³². Ortega, entre otras consideraciones sobre el arte en general, decía que el arte moderno era muchas veces denostado por ser ininteligible para muchos, y esto porque estaba “deshumanizado”, no en el sentido peyorativo de ir en contra del hombre, sino de que mostraba la obra en sí misma, con todas sus posibilidades expresivas, no principalmente como manifestación de la psicología o del estado anímico de su autor para servir de catarsis al lector. Es como si el escritor (o cualquier otro artista moderno) tomara distancia para ver la realidad desde fuera con el fin de plasmarla objetivamente con todos sus matices, en forma de arte.

No podemos detenernos aquí a examinar a fondo la historia de la literatura española de este largo período del siglo XX, ya que fueron varias las generaciones de magníficos escritores que convivieron y publicaron sus obras durante el largo ciclo en el que Miguel Espinosa gestó y publicó las suyas.

Así, en general (ya veremos más adelante, cuando estudiemos *Escuela de mandarines*, que hay algunas excepciones) dentro del realismo característico de la narrativa española baste recordar que durante tan vasta etapa se publicaban obras, entre otros, de Delibes, Cela y Torrente Ballester, incluidos generalmente por la crítica en el Realismo Crítico de la posguerra, autores que evolucionaron en su concepción de la novela con el paso del tiempo. En los años siguientes, se desarrolla la novela existencialista de Carmen Laforet (*Nada*, 1944) y Cela (*La colmena*, Buenos Aires, 1951, España, 1955), que derivó en la llamada novela social, que llevan a cabo los autores de la llamada generación del 50, entre otros Juan García Hortelano, los hermanos Juan y Luis Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Alfonso Grosso, Jesús López Pacheco y Antonio Ferrer.

³² Aunque el ensayo es de 1925, y trataba principalmente de esclarecer las características del arte moderno más bien en las artes plásticas, sobre todo en la pintura, tuvo mucho predicamento también entre los escritores posteriores, que se veían reflejados y corroborados por las ideas de Ortega.

Y por último, hacia los años 70, se produce un acusado deseo de novedad en la forma de escritura: la novela de renovación formal o, en terminología de Gonzalo Sobejano, estructural, que se inaugura con *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, en 1961, y que cuenta con autores tan representativos y de índole tan diversa como Juan Goytisolo, Juan Benet, Eduardo Mendoza o Félix de Azúa entre otros, y a la que se adscribieron también algunos de los autores antes mencionados³³.

A pesar de las diferencias generacionales y de estilo, ideológicamente todos los escritores compartían una visión negativa de la historia y de la sociedad que les había tocado vivir. Su origen fue la Guerra Civil con las consecuencias materiales y físicas, pero principalmente psicológicas, que ocasionó. A esta le siguió el triste período de posguerra y la larga dictadura posterior, que se reflejaron literariamente primero a nivel individual, mediante personajes solitarios y perdidos en el sinsentido de su realidad y más adelante plasmadas en la sociedad, por lo que estos temas recurrentes son expresados de diferentes modos en obras tan dispares como *La familia de Pascual Duarte* (1942), que inaugura el llamado tremendismo por la crueldad de la historia, *El camino* (1950), de corte más intimista, *La Colmena* (1955), que nos muestra un retrato vívido de la sociedad de la época, *El Jarama* (1955), ejemplo de objetivismo neorrealista, donde no se advierte en ningún momento la figura del narrador, *Entre visillos* (1957), muestra realista de los comportamientos aceptados moralmente en la época o *El misterio de la cripta embrujada* (1978), en forma de parodia del género policíaco.

Como ya hemos dejado entrever, los protagonistas de estas novelas son personajes oprimidos, violentos o indecisos, desilusionados ante la impotencia de no poder hacer frente a una realidad que se les impone o por los usos sociales que constreñían su libertad, sobre todo la de las mujeres. Según Sobejano³⁴ expresan, en resumen, el sentido de aislamiento y de andadura incierta del hombre en cualquier

³³ Además de estos novelistas se nos quedan en el tintero otros escritores de este fecundo período que publicaron en España, y sobre todo no podemos olvidarnos de los que tuvieron que exiliarse forzosamente por motivos ideológicos, como Ramón J. Sender o Max Aub.

³⁴Gonzalo Sobejano: *La novela española contemporánea: 1940-1995. Doce estudios*. Madrid, Marenostrum, 2003.

tiempo y lugar pero contando con las circunstancias españolas. O, como decía Machado, los universales del sentimiento.

Uno de los rasgos estructurales distintivos más característicos de la novela para expresar literariamente la realidad española a partir de los años 70 es la discontinuidad o fragmentarismo³⁵, es decir, una forma de expresión no lineal tanto en el tiempo como en el espacio, cuyos ejemplos más sobresalientes serían, entre otras de algunos de los autores ya mencionados, las novelas *Parábola del naufrago*, de Delibes y *San Camilo 1936*, de Cela, ambas publicadas en 1969 y, en su forma más extrema, *Una meditación*, de Juan Benet, de 1970.

Por su importancia a nivel mundial (ya nos hemos referido a ello más arriba) pero, sobre todo, por la influencia que ejerció en nuestra literatura nacional, debemos tener en cuenta también por estas mismas fechas el auge de lo que se ha llamado el boom de la novela hispanoamericana, que se inició con *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada en 1963, para continuar con el realismo mágico de autores como García Márquez, Juan Rulfo o Vargas Llosa; a los que siguieron otros novelistas asimismo fundamentales como José Donoso³⁶, Guillermo Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz o Manuel Puig.

Como hemos dicho, el escritor Miguel Espinosa atravesó todo el período posmodernista; en concreto, si atendemos cronológicamente a su generación literaria, estaría incluido entre los periodos de la novela social que se escribía en los 50 y de renovación formal de los 70 y, aunque como hombre de su época respiró el ambiente propio del existencialismo europeo y compartió todas las preocupaciones de sus contemporáneos, debemos destacar algunas de las particularidades que hacen de él un autor distinto y original. Más adelante, al analizar su obra, las veremos reflejadas de forma más concreta.

En cuanto a los temas, lógicamente participa de la protesta y la lucha de los escritores de su generación contra la dictadura franquista (claro ejemplo lo tenemos en

³⁵ Aunque no dé una apariencia de continuidad en la escritura por los espacios en blanco o la falta de puntuación.

³⁶ Dentro de los actos comprendidos en el Tercer Ciclo de Literatura Hispánica, organizado por la Universidad de Murcia desde noviembre del 79 a mayo del 80, bajo el título general de “Humanismo y renovación formal en la Literatura Española e Hispanoamericana de los años setenta”, donde se estudió la obra de los autores destacados de la época, la sesión final, el catorce de mayo, bajo el título “Las últimas palabras de la tribu”, estuvo dedicada a las obras de José Donoso y Miguel Espinosa.

Escuela de mandarines, como más adelante veremos) y sus consecuencias económicas, sociales y psicológicas. Pero, decididamente, le preocupa más poner al descubierto las características y el comportamiento de una parte de la sociedad española que surgió del *boom* económico de la etapa del tardofranquismo; es decir, pretende retratar a la colectividad española en su presente, como se estaba haciendo en la novela social, lo que hizo de forma más intencionada y explícita en unas obras que en otras, y así, por ejemplo, este tema se presenta de forma más evidente en *La fea burguesía* y en *Tríbada*, como veremos, que en *Asklepios o Escuela de mandarines*.

Él mismo, en una entrevista que concedió al periódico *Pueblo* el 12 de marzo de 1975, poco después de su publicación, refiriéndose a *Escuela de mandarines* la caracterizó como una novela “de una sociedad o de una civilización real e imaginada a un tiempo. Aquí el protagonista es la sociedad; se trata, pues, de un protagonista colectivo”.

Hay que añadir en este sentido, y es fundamental en su pensamiento y en su obra, que Miguel Espinosa ahonda más en otros orígenes, no solo sociales y políticos, para explicar ciertos hechos y ciertos comportamientos humanos, por lo que sin duda trasciende la novela social para convertirla en sátira universal de los comportamientos humanos, lo que consigue mediante la “sublimación estética que genera el lenguaje”, en palabras suyas recogidas en la misma entrevista a la que aludíamos más arriba. Más adelante nos detendremos un poco más en este aspecto.

A diferencia de sus contemporáneos, pues, abandona la objetividad que pretende la novela social y se implica en la escritura: toma partido, se nombra a sí mismo y a otros, tanto amigos como enemigos. La metaficción es tan característica de las novelas de Miguel Espinosa que aparecen en ellas como personajes literarios gran cantidad de personas reales (muchos nombrados con sus apodos), además de algunos lugares geográficos concretos.

Aun en el caso de algunas de sus últimas obras publicadas, sobre todo en *Tríbada*, donde apreciamos ya un estilo diferente y una técnica narrativa distinta a la de sus novelas anteriores (con diversos puntos de vista narrativos y donde puede verse el fragmentarismo característico de la novela posmoderna), él siempre se muestra y se

nombra en su obra³⁷, aspecto éste que lo diferencia de la corriente posmodernista en vigor donde, como hemos dicho, en muchos casos desaparece la figura del autor, e incluso la del narrador, en aras de la pretendida objetividad.

Otros rasgos estructurales comunes entre la literatura de Miguel Espinosa y la de su etapa son también las obras que quedan abiertas en su final, y la hibridación de géneros (procedimiento este que, por otra parte, ya en España era utilizado desde la novedad que supuso Cervantes para la novela), junto con la presencia de numerosos ejemplos de paratextualidad: prólogos, epílogos, índices de personajes, notas y dedicatorias presentes en todas sus novelas.

Ya veremos más adelante la concepción que Miguel Espinosa tenía de la novela como género; aquí solo pretendemos ponerlo en relación con las que se publicaban en su época.

Varios críticos³⁸ han resaltado ya la resonancia de los clásicos de los Siglos de Oro en la novelística de Miguel Espinosa, sobre todo en su vertiente barroca. En efecto, aunque podemos considerar que el amor de Espinosa por los clásicos griegos y latinos constituye uno de los rasgos áureos en nuestro escritor, se muestra de forma más evidente una percepción barroca del mundo que se refleja en la escritura con un lenguaje también barroco (o mejor, neobarroco) donde, en contraste con la objetividad del habla común que utiliza la novela social (*El Jarama* de Sánchez Ferlosio sería, como ya hemos dicho, el ejemplo máximo de objetividad) y con un estilo sobrio, con oraciones cortas y rotundas, como vemos por ejemplo en *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, donde además el uso de la segunda persona narrativa sirve como un espejo donde el lector percibe la realidad del personaje, Miguel Espinosa emplea un lenguaje extremado, exuberante (barroquizante), con una sintaxis compleja de períodos largos, y un vocabulario también muy profuso en el que conviven estructuras sintácticas ya prácticamente en desuso formadas por un léxico lleno de cultismos con muchísimos

³⁷ Desde el año 1977, se viene empleando el neologismo “autoficción”, creado por Doubrovsky para señalar el carácter de su novela *Hijos*, para referirse a esta tendencia metafictiva de integrar el yo del autor en sus propias obras, pero hay que recordar que este hacerse presente el autor en sus novelas, tanto como personaje actante como referido, tampoco es nuevo en la novela, ya que Cervantes ya se mencionó a sí mismo en su obra y más tarde Galdós y Miguel de Unamuno, que inició sus “nivolas” interviniendo como personaje en *Niebla*.

³⁸ Entre otros Pablo Gil Casado, Rafael Conte o Carmen Escudero Martínez, que ha estudiado específicamente el cervantismo presente en las novelas de Espinosa.

neologismos inventados por el autor³⁹, lo que produce una sensación de extrañamiento por superabundancia, aunque en el caso de Espinosa no con la pretensión de asombrar al lector, sino para dar la forma precisa a los conceptos que se quieren expresar. O, como quería Gracián, para conseguir la agudeza en el concepto en razón de su rareza.

Así, el barroquismo de Espinosa se muestra, como iremos mostrando de forma más concreta, en el tratamiento de ciertos temas caídos en desuso para la novela posmodernista en vigor pero, sobre todo, en el lenguaje literario⁴⁰. En palabras del propio autor: “Con el lenguaje clasicista pretendo crear la realidad barroca y compleja que le va al país, ya barroco y complejo de por sí”. Y el mismo Miguel Espinosa, en un coloquio con estudiantes universitarios en la Universidad de Murcia, respondiendo a una pregunta sobre el significado y la finalidad del barroquismo o exceso de retoricismo en la obra *Escuela de mandarines*, dijo que los recursos retóricos empleados eran “meros mecanismos extrañadores del lenguaje”, que ligaban el suyo con la tradición clásica. Para continuar explicando: “Si el novelista no transforma el lenguaje que oye en lenguaje literario, no recoge nada de lo real, está cogiendo el silencio de la apariencia.”

Todo esto revestido de un humor paródico, en este sentido más cerca del *Criticón* que del *Quijote*, que asoma en todas sus novelas, aun constituyendo estas en mayor o menor medida una amarga alegoría sobre la perversión del mundo, consecuencia del alejamiento de la ley divina que el hombre lleva impresa en su alma.

Junto con este neobarroquismo⁴¹, también resulta paradójica respecto a su condición posmoderna la honda preocupación religiosa que subyace en toda su obra, en el sentido de que se muestra alejado del relativismo imperante y juzga las acciones de los personajes, distingue entre el bien y el mal cuando muestra los aspectos negativos del hombre y de la sociedad, aunque en muchos casos tengan causas no comprendidas y que por lo tanto pertenecen a la esfera del misterio, de “lo teológico”. Esta preocupación por lo propio del hombre pero que al mismo tiempo excede lo racional se pone de

³⁹ Neologismos formados principalmente por los procedimientos lingüísticos más comunes: derivación, composición y parasíntesis, aunque también inventa gran cantidad de nuevas palabras.

⁴⁰ Así, son muy frecuentes en la obra de Espinosa recursos lingüísticos como el oxímoron, la hipérbole, la elipsis y la alegoría (incluyendo la dimensión semántica, simbólica como en Gracián, de los nombres propios de muchos de los personajes).

⁴¹ Es característico del procedimiento narrativo de Espinosa instalar en el centro de unas preocupaciones actuales, unos valores de los cuales se tenía perdida toda conciencia; por eso se le puede considerar neogriego, neoescolástico o neoestoico. En resumen, neobarroco.

manifiesto de forma exacerbada en la abundante intertextualidad bíblica que aparece en su última obra, *Tribada. Theologiae tractatus*, como más adelante comprobaremos.

En fin, a pesar del pesimismo vital que nuestro autor muestra en sus últimas obras, especialmente en *La fea burguesía* y sobre todo en *Tribada*, hay que recalcar que sus protagonistas, a diferencia de muchos personajes de las novelas contemporáneas, no son *a priori* personajes desilusionados (ni mucho menos, deshumanizados) ni comienzan con una andadura incierta. Así veremos, por ejemplo, que El Eremita de *Escuela de mandarines* tiene un propósito y una meta desde el comienzo de su viaje, aunque la novela quede abierta en su final.

2.3. *Obra narrativa*

Miguel Espinosa, como hemos visto a lo largo de los apuntes biográficos, nos dejó una breve pero intensa producción novelística, publicada en su mayor parte póstumamente, más algunos libros de ensayo y algunos otros de reflexiones políticas, filosóficas y de aforismos, varios escritos fragmentarios, algunos inéditos a día de hoy o que están en fase de edición y muchas cartas que pueden considerarse también piezas literarias, tanto a Mercedes Rodríguez como a varios de sus amigos íntimos e incluso a algunos de sus críticos. Como dije, se ha publicado recientemente la primera versión, de 1954, de *Escuela de mandarines*, titulada *Historia del Eremita*, por la editorial Alfaqueque de Murcia; y están a punto de salir a la luz todas sus *Cartas a Mercedes Rodríguez*, recopiladas y comentadas por el hijo del autor, Juan Espinosa Artero.

Aquí repasaremos brevemente la obra narrativa de Espinosa para detenernos un poco más en los aspectos intertextuales de sus novelas *Asklepios, el último griego* y *La fea burguesía*, donde iremos a la par concretando algunas de las características que hemos expuesto en el apartado anterior y que luego veremos más detenidamente en la segunda parte de nuestro trabajo, cuando analicemos *Escuela de mandarines* y *Tribada*.

Como ya expusimos antes, todos los libros leídos por un escritor, y que constituyen por tanto su intertexto lector, van emergiendo recurrentemente, a veces de forma inconsciente, a lo largo de su obra. Por esta razón, aunque aquí solo destacaremos los intertextos más evidentes en cada obra concreta y dejaremos para más adelante, en un estudio particular, los hipotextos principales, la obra de Miguel Espinosa, como se desprende de sus lecturas, está teñida por una intertextualidad más amplia que la que aquí tratamos y que ahora no podemos abordar en su totalidad.

Dejando aparte sus demás escritos, las obras narrativas completas que compuso Espinosa son las siguientes:

- *Reflexiones sobre Norteamérica*⁴², titulada originalmente *Las grandes etapas de la historia americana*, publicada en 1957.
- *Asklepios, el último griego*, escrita entre 1961 y 1962, durante su estancia en Madrid y publicada en 1985, tres años después de su muerte. El epílogo fue añadido por Espinosa en 1972, tras la muerte de su madre.
- *Escuela de mandarines*, comenzada en 1954, con tres versiones hasta su finalización 18 años después. Fue publicada en 1974.
- *La fea burguesía*, publicada en 1990 y escrita entre 1971 y 1976 y revisada por Espinosa en 1980. Enmarcada en Murcia, aunque sin nombrarla.
- *Tríbada. Theologiae Tractatus*, publicada en principio en dos partes: *La tríbada falsaria* (1980) y *La tríbada confusa* (1984) y reunidas después para su publicación en un solo volumen en 1987.

⁴² Aunque no es propiamente una novela, sino un ensayo de reflexión social y política sobre los inicios y la evolución de la colonización de América y sus formas de gobierno, hemos querido incluirla aquí por el grado que tiene de invención, y porque ya se hacen patentes los rasgos del novelista que sería poco después. Miguel Espinosa comenzó escribiendo ensayo pero cambió a la novela porque quería expresar más de lo que le permitía el ensayo.

Según una concepción muy personal de la novela, Miguel Espinosa clasificaba las novelas, según su grado de extrañamiento⁴³ ante el hecho narrado, en novela épica, novela psicológica, novela antropológica⁴⁴ y por último novela teológica, que englobaría a las otras dos y que implica ya el mayor grado de extrañamiento, lo que se refleja también en el lenguaje barroco característico del escritor al que nos hemos referido en el apartado anterior. Esta última mostraría un realismo total, teológico, que contiene a las demás y supera la pura apariencia.

Para Espinosa lo teológico no está relacionado directamente con lo religioso o, más bien, con ninguna religión establecida (aunque, por su pertenencia a la tradición judeo-cristiana occidental, era cristiano y, como ya se ha dicho, un gran lector de la *Biblia*, sobre todo del *Nuevo Testamento*), sino que con esta expresión se refiere a todo lo que acontece en el mundo que escapa o no se doblega a la tarea humana (a la reflexión que conduce a la acción) y que por lo tanto se convierte en misterio. Esta impotencia produce una gran desazón en el hombre, a lo que Espinosa llama “pasma”. Lo teológico, según su visión, impregna por tanto toda su obra, pero donde el “pasma” está más exacerbado es en su última novela: *Tríbada*.

Es original que su idea de la novela, y del arte en general, que Miguel Espinosa expuso también en varias conversaciones y entrevistas, quede expuesta claramente en las notas finales (muchas veces de forma paródica) correspondientes a cada uno de los capítulos de *Escuela de mandarines*, en un claro ejemplo de metaficción fruto de la imperiosa necesidad de Espinosa de explicar y explicarse.

Las notas en *Escuela de mandarines* tratan además aspectos filosóficos, aclaraciones a los libros ficticios mencionados, información complementaria sobre hechos y personajes; incluso contiene tratados y leyes y libros con sus correspondientes comentarios.

Todo ello sin detrimento de que en otras ocasiones exponga también sus reflexiones sobre el arte en otras obras suyas, como *Asklepios, el último griego*.⁴⁵

⁴³ El extrañamiento, según Espinosa, es una mirada alejada y global del mundo, y que por tanto nos da una visión más objetiva y real de las cosas, los hechos y las situaciones, según propias palabras en una entrevista publicada en *el Urogallo*, en 1996. El máximo extrañamiento estaría ya en el plano de lo teológico.

⁴⁴ Corresponderían en su época la segunda y la tercera respectivamente al existencialismo narrativo y a la novela social.

⁴⁵ “Metamorfosis”, pp. 68-70.

Por tanto, como todo gran artista, además de voluntad de estilo, o más bien a la par, Miguel Espinosa tenía sobre todo el deseo de que su obra perdurara en el tiempo, por lo que escribía *sub specie aeternitatis*, según expresión de uno de sus filósofos de cabecera, Baruch Spinoza, como él mismo manifestó en varias ocasiones⁴⁶ y dejó por escrito en su última obra, *Tríbada*:

La deslealtad de un autor no arguye, sin embargo, contra un texto configurado bajo la mirada de Dios, y, por consiguiente, *sub specie aeternitatis*. El desaliento que produce al alma la lectura de las cartas de tu Damiana, tiene su origen en el hecho de que su pluma describe lo que Dios no mira: la escueta acción.⁴⁷

2.3.1. *Asklepios*, el destino evocado

Me llamo Asklepios, y de tarde en tarde tomo la pluma para confesarme, lo cual hago por cumplir la necesidad de experimentarme verdadero, como ordenó Demócrito.

Así comienza el prólogo de la obra, escrita durante su estancia en Madrid, *Asklepios, el último griego*, en la que Miguel Espinosa, ya desde el principio, hace una declaración de intenciones y nos muestra las principales ideas y muchos de los temas y motivos que van a ser recurrentes en toda su producción literaria⁴⁸: lo que ama y lo que repudia, su concepción filosófica y del arte y de la escritura en particular, del Estado, del Poder y del Derecho. Asimismo, nos permite ver reflejada en esta más que en

⁴⁶ En una carta de respuesta dirigida a Tomás Aguilera, fechada en Murcia el 7 de noviembre de 1978, dice sobre este tema: “No es malo querer escribir “sub specie aeternitatis”; antes bien: no merece la pena hacerlo de otra manera. Pero sí resulta malo aplazar, pues vivimos en el tiempo”. Termina diciendo que hay que intentar continuar sin descanso, para que “la muerte no nos destruya para siempre”.

⁴⁷ *Tríbada. Theologiae tractatus*. Murcia, Editora Regional, 1987.

Capítulo. IV: De Juana a Daniel: 52, p. 382.

⁴⁸ Hay que tener en cuenta que ya había publicado *Reflexiones sobre Norteamérica*, además de algunos artículos, y había comenzado a escribir *Escuela de mandarines* en 1954, por lo que es natural que se perciba en su obra una fuerte intertextualidad interna.

ninguna otra de sus obras la influencia de sus lecturas de los clásicos en los numerosos elementos intertextuales que van apareciendo a lo largo de la obra.

Según Gonzalo Sobejano en el prólogo⁴⁹, se trata de una obra poco común en nuestra tierra y en nuestro tiempo, y genéricamente difícil de clasificar. El lenguaje es polifónico e híbrido (encontramos desde textos filosóficos hasta poemas, pasando por historias, cantos...) pero siempre partiendo de las confesiones en primera persona del protagonista, lo que lo acerca a la poesía. En este sentido emplea un lenguaje metafórico incluso cuando teoriza⁵⁰, y especialmente en los cantos con que finalizan los capítulos.

En cuanto al lenguaje, anuncia ya el profuso estilo de las siguientes novelas de Espinosa, aunque aquí la sintaxis todavía no es tan compleja como en obras posteriores. Sí destaca, al tratarse de prosa poética, una abundante adjetivación antepuesta, muchas veces a sustantivos abstractos, muy presentes también en todas sus novelas.

El asunto, las edades del hombre, se lo debe a Gracián; a Hölderlin (*Hiperión*), el tema del sino y la actitud del narrador-protagonista; y el impulso crítico y evangélico del canto, a Nietzsche.

*Asklepios*⁵¹ es, por lo tanto, un canto nostálgico en el que el personaje nos relata poéticamente sus recuerdos. Nacido “entre los modernos”, por necesidad o destino se siente griego y por tanto desterrado de su verdadera patria no por la distancia, sino por el tiempo. De ahí la desazón y el sufrimiento que muestra por tener que vivir en una época que no está acorde con su verdadero destino en el mundo. Pero principalmente *Asklepios* (hasta el epílogo, posterior, donde el tono es ya radicalmente distinto, como veremos) es un canto a la Grecia clásica que Miguel Espinosa admiraba profundamente a la par que una evocación nostálgica de su propia niñez, adolescencia y juventud. El libro termina, dejando aparte el epílogo, cuando el protagonista, Asklepios, tiene 34 años, los mismos que tenía por entonces Miguel Espinosa, en el momento en que acaba

⁴⁹ *Asklepios, el último griego*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1987.

⁵⁰ Recuerda a Ortega, que empleaba la metáfora en sus discursos y escritos filosóficos por su afán de claridad y precisión. Así, cuando va a comenzar a relatar su infancia nos dice: “removiendo en la conciencia como un estanque quedo, las aguas del pasado nos devuelven...” (p. 40).

⁵¹ El nombre de Asklepios, Esculapio para los romanos, dios de la medicina y la curación, significa “cortado en pedazos” en griego.

de conocer a Azenaia Parzenós⁵², encuentro decisivo para él porque con ella va a poder empezar a vivir acorde, si no con su tiempo, sí con su verdadera vocación.

El marco espacial lógico es Grecia, incluidas sus islas y colonias, desde los siglos legendarios de Teseo hasta la época cristiana de Constantino.

En cuanto a su estructura, la obra comienza con varios fragmentos paratextuales: un epígrafe con una cita de Platón y un poema seguidos de un prólogo y una introducción, más una lista de personajes. A continuación vienen los 25 capítulos que conforman el cuerpo de la obra, cada uno con un título, en los que, después de teorizar sobre las distintas etapas de la vida de un hombre⁵³ va evocando hechos, emociones y sentimientos (vivencias) de su propia vida de exiliado en un tiempo y una cultura extrañas para un griego.

La obra termina (si se puede decir así, ya que en realidad es una obra abierta porque el relato, es decir, la vida del personaje, no ha llegado a un fin concreto) con un epílogo dividido en tres partes, las dos primeras de 1970 y la última, un poema en prosa dedicado a su madre tras su fallecimiento, escrita en 1972⁵⁴. Esta parte rompe el tono en el que termina el libro, ya que sus circunstancias vitales han cambiado drásticamente en esos años: está separado de las dos mujeres a las que más quiso, ya que se ha distanciado de Mercedes-Azenaia y ha muerto su madre. Reflexiona entonces lleno de melancolía sobre la Historia y sobre la muerte y se siente definitivamente exiliado.

A lo largo de todas las etapas vitales del protagonista: infancia, adolescencia y juventud, Espinosa justifica o explica sus ideas poniendo ejemplos de autoridad de filósofos, políticos, viajeros, artistas, escritores e historiadores griegos. Así, aparecen

⁵² Azenaia Parzenós, como dijimos, es trasunto de Mercedes Rodríguez García, musa y legataria (junto al hijo del autor, Juan Espinosa Artero) de toda la obra de Miguel Espinosa. La conoció siendo ella estudiante de Químicas, y él un incipiente escritor, en el Café Santos de Murcia, y desde entonces hasta su muerte la hizo partícipe de todos los acontecimientos de su vida y crítica fiel y objetiva de su obra. A ella va dedicada la práctica totalidad de sus libros. Entre ambos hubo una correspondencia asidua durante toda su vida. En una emocionante carta del 3 de enero de 1970, Miguel Espinosa deja clara su intención: “He querido, en una larga y paciente obra, transformarte objetividad, arrancándote de la biografía, para que los hombres te conozcan como una forma de la Tierra. He sido objetado por ello, como bien conoces. Empero, si este libro vale, tú valdrás tanto como él”. Irá por tanto apareciendo como personaje de una u otra forma en todas las obras de Miguel Espinosa.

⁵³ No olvidemos, para entender esta parte más “teórica” de la obra, que Espinosa comenzó como ensayista aunque, como él mismo confesó, se pasó al Arte para poder expresar con más realidad sus ideas y sentimientos, y que este es su primer libro de ficción.

⁵⁴ Por expreso deseo de Miguel Espinosa, este libro se publicó póstumamente, aunque fuera el primero en gestarse.

nombrados en la obra 242 griegos, tanto reales (un centenar) como apócrifos⁵⁵, de entre los cuales los más citados son Homero y Platón.

En relación con las influencias griegas, fuentes de la intertextualidad presente en la obra, está claro que Miguel Espinosa habría manejado para documentarse tratados especializados (sobre geografía e historia, mitología o filosofía), muchos en sus originales griegos.

José Sánchez Sanz⁵⁶ menciona entre los historiadores y biógrafos a los que acudió Espinosa a Jenofonte con la *Anábasis*; a Diógenes Laercio con *Vidas de filósofos* o a Hecateo De Mileto y Helánico de Mitilene, logógrafos. Pero lógicamente ha leído más a los filósofos y poetas; sobre todo hay muchas referencias de *La Ilíada*, de la que encontraremos fragmentos casi literales. Y para los pasajes relacionados con los dioses se ha servido sobre todo de la *Vida de Teseo*, de Plutarco. También, aunque no aparece de forma literal, se utiliza como fuente a Heródoto, concretamente como geógrafo, en episodios como el del viaje que el protagonista realiza con Dacón a los confines de Asia Menor.⁵⁷

Y aunque es cierto que algunos expertos en la antigüedad clásica han advertido errores cronológicos y de contenido en varias citas, José García López, helenista⁵⁸, destaca lo bien que nuestro autor ha intuido y expresado las características de la helenidad, sobre todo en los aspectos más importantes para los griegos: el orden del universo (*cosmos*), la divinidad y la piedad (*eusébeia*), el valor del hombre y de todo lo humano (*ánthrōpos*) y, en relación con él, el arte del desnudo (*gymnós*) y el exilio como máximo castigo (*phygé*).

Solo expondremos algunos de los rasgos helénicos más explícitos de la obra, ejemplificando el procedimiento intertextual utilizado por Espinosa.

El tema del orden del Cosmos y su misterio, y muy relacionado con este, el de la Naturaleza, está presente como fondo a lo largo del libro. Solo destacamos algunos ejemplos:

⁵⁵ Cuando se refiere a un personaje inventado lo menciona empleando el sintagma: “un tal, “un cierto”...; para distinguirlo de una persona real.

⁵⁶ Sánchez Sanz, José: “Los griegos de Miguel Espinosa”, en *Miguel Espinosa. Congreso*, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 627.

⁵⁷ *Asklepios, el último griego*, capítulo IV: “Novedad, extensión y misterio del mundo”, p.46.

⁵⁸ García López José: “Grecia como pretexto en Miguel Espinosa: Asklepios”, en *Miguel Espinosa. Congreso*, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 440.

Muchos hombres, entre ellos Platón, [...] pergeñaron mundos sin dinero, sin Poder, sin libertad, sin ciertas pasiones, e, incluso, sin necios, malvados y vanidosos. Pero nadie concibió jamás un mundo sin sol, sin montañas, sin campos, sin lluvia y sin paisaje, lo cual tiene su razón en el hecho de que el hombre no es otra cosa que una parcela de la gran extensión y presencia del universo, y, por tanto, no puede existir sino en relación con ellas.⁵⁹

El universo es también motivo de inspiración para los poetas:

El poeta es una comparecencia expectante, que ve el universo como una continuidad viva, y su obra, la expresión del conocimiento de lo particular de esa continuidad. Las musas no soplan palabras al oído; más bien obran disponiendo nuestra interioridad hacia las cosas y hechos. Actúan desde dentro, como los demiurgos; son nuestra complejión⁶⁰

A veces muestra su Amor por la Naturaleza refiriéndose a hechos naturales referidos a otros seres, como aquí a los animales:

[...] podremos definir la viveza de la carne como la concorde adecuación entre Presencia y Manifestación⁶¹ de las cosas. En cada especie animal hay un modelo de esta adecuación; poseer viveza es encarnar ese modelo, lo cual equivale a tener en forma todas las facultades diseñadas para el caso: fino oído, sutil olfato y ágiles piernas en la gacela; vista bonísima, suave plumaje y vuelo silencioso en la lechuza y el búho, que cazan de noche; rápidas zancas y fantástica fuerza en el avestruz; orejas prontas al ruido, agudos dientes y extraordinaria flexibilidad en el gato y otros felinos, etcétera.⁶²

Pero para él, la naturaleza por antonomasia es la naturaleza humana, por lo que deja ver su *libido personae*: “Desde siempre he sentido irremediable ternura por los niños y las mujeres, seres absolutamente puros e inocentes”⁶³. Y de este amor por la inocencia, que luego cristalizará en *Escuela de mandarines*, se desprende lo contrario: su aversión hacia lo premeditado y reglado, lo contrario de la inocencia y del gozo de existir. Y aquí, en un giro de explícita intertextualidad que lo saca de sus evocaciones de

⁵⁹ *Asklepios*, capítulo IX: “Expectación”, p. 83.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 85.

⁶¹ Es muy significativa la presencia de las mayúsculas en la escritura de Espinosa. Además de los nombres propios, las utiliza sobre todo para particularizar y realzar algunos conceptos, por lo que las emplea generalmente con sustantivos abstractos, como en este caso, o con adjetivos nominalizados, como tendremos ocasión de ver.

⁶² *Asklepios*, capítulo VIII: “Viveza de la carne”, p.75.

⁶³ *Ibíd.*, XVIII: “Amor deferido”, pp. 159-160.

adolescente griego, expone como contraste su visión personal del cuadro *El entierro del Conde de Orgaz*, con descripciones como esta:

Caras pálidas e iluminadas por un estertor interior, sobre vigorosos escenarios de sombras; ojos de hidalgos y de santos, abiertos de par en par a la luz invisible de una coterránea sabiduría de la muerte; manos sobre el pecho, en ademán de cerrar el corazón a la Naturaleza y a la vida; frentes rigurosas, elevadas hasta hacer la cabeza alargada y más digna que el resto de la figura; labios apretados para disciplinar cualquier fragilidad candorosa del gesto; exceso de esqueleto y odio a la forma; constancia del sentir de desarrollo y perecimiento de la criatura; desprecio del hombre y de toda apariencia; agonía perpetua sin compañía de paisaje; claroscuros y rayitos de luz hervida, que proyectan el polvo de la miseria y la incapacidad sobre el terciopelo de un pecho todo aparente meditación; paños negros y estética del responso; abstracción, eterna abstracción...⁶⁴

Como ya hemos mencionado más arriba, se ha relacionado este interés que por Grecia y por la Naturaleza muestra Miguel Espinosa en *Asklepios* con el *Hyperión* de Hölderlin, aunque ni siquiera sepamos con seguridad si Miguel Espinosa conocía la obra del escritor alemán.

La presencia de la *eusébeia* griega, es decir, el interés por la divinidad y la piedad, se manifiesta a lo largo de todo el libro y, como ya ha quedado dicho y retomaremos más adelante, será recurrente en toda la obra de Espinosa. Este fragmento podría resumir nítidamente las razones del autor respecto a lo religioso: “No obstante mi suerte, jamás criminé a la Divinidad ni se me ocurrió negar su existencia. La irreverencia, la impiedad y el ateísmo son impropios de un hombre sensato, mientras el mundo sea misterio.”⁶⁵

Entre las reflexiones que *Asklepios* hace al comienzo de cada capítulo, destacamos esta, donde Miguel Espinosa hace una clara exposición y crítica de las ideas de la posmodernidad, tanto en sus vertientes existencialistas como materialistas. Esta visión es contraria a la expectación natural por el misterio de todo lo creado, que para él surge en la adolescencia.

Muchos cristianos, u hombres configurados al modo cristiano, que son todos los modernos⁶⁶, sin posibilidad de excepción, han perdido la esperanza trascendente

⁶⁴ *Ibíd.*, XVIII: “Amor deferido”, p. 160.

⁶⁵ *Ibíd.*, Introducción: El desterrado, p. 21.

⁶⁶ Aquí participa de la idea de Ortega y Gasset de que la modernidad comenzó con el descubrimiento de la interioridad del hombre, a partir del cristianismo.

“Dios ha muerto”) y como, por naturaleza, carecen de expectación (lo contrario al nihilismo), puesto que no son niños ni griegos, se han encontrado vacíos de Naturaleza y de fe, llegando a filosofar sobre el absurdo de hallarse en el mundo como seres no naturales ni supranaturales, o volviéndose rabiosos mecanicistas o materialistas. Esto se llama desesperanza metafísica. Otros, fuera ya de los filósofos y reflexivos, han inventado acaecimientos mundanos donde situar la esperanza, poniendo el ánimo en la ilusión de alcanzar este o aquel poder, honor, grado, grave apariencia, título o dignidad. Esto se llama esperanza referida, el más triste de los sucedáneos de la expectación natural y de la esperanza metafísica.⁶⁷

En relación con lo dicho está el valor del hombre y de todo lo humano. Espinosa, con un enfoque filosófico-racionalista contrasta la armonía, el arte y la razón de la Grecia clásica con la barbarie de la actualidad. Así, llega a decir textualmente: “en un griego, por exiliado que se encuentre, la razón es el carácter.”⁶⁸

Esta consideración de la razón humana está estrechamente relacionada con el amor por la Naturaleza, como ya apuntamos más arriba. En esta idea Espinosa compartía los postulados de Spinoza en su *Ética*: para el filósofo holandés de origen judío el ser del hombre se conserva viviendo bajo el dominio de la Razón, lo que conlleva el obrar por virtud, es decir, dominar las pasiones hasta alcanzar los saberes superiores, con la finalidad de gozar de una vida acorde con el orden de la Naturaleza⁶⁹. Esta sería la utilidad del hombre.

Muy relacionado con esta valoración del hombre está el arte griego del desnudo:

El arte griego es la asunción y glorificación del mundo a través del desnudo. ¡Qué titanes los griegos! Frente a la gloria de ir desnudo, inventada por Grecia, el Greco pintó la miseria de ir vestido con carne y trapos para la tumba, como si el esqueleto fuera el verdadero ser del hombre; y nuestro tiempo, la miseria de ir en cueros” –razonaba la persona por cuyos ojos he visto la Hélade durante siete años⁷⁰.

Por último, queda reflejado desde el comienzo del libro que el exilio era el máximo castigo para un griego. En el caso de *Asklepios* el sufrimiento por el exilio es

⁶⁷ *Asklepios*, IX: “Expectación”, pp. 94-95.

⁶⁸ *Ibid.*, XXII: “Comparecencia de lo racional”, p. 190.

⁶⁹ Para Spinoza, Naturaleza = Dios: En las conclusiones del libro IV de la *Ética* desarrolla esta idea: “Deus sive Natura”)

⁷⁰ *Asklepios*, XXIV: “Emoción del desnudo”, p. 208.

Es pertinente señalar aquí la intertextualidad interna que se muestra en la última parte de la cita. En el capítulo XXIII: “Fruición de pensar”, aparece una expresión casi literal, aunque la preposición *en* le aporte un sentido distinto, de inclusión: [...] “la mujer en cuyos ojos he visto la Hélade durante siete años.” En ambos casos se refiere a Azenaia Parzenós, es decir, a Mercedes Rodríguez en la vida real.

aún mayor si cabe, ya que, como hemos dicho, no solo está desterrado de su espacio natural, la Hélade, sino también de su tiempo.

Hemos visto hasta ahora de forma general los aspectos temáticos, lingüísticos y literarios característicos de la obra y sus referencias intertextuales más destacadas. También hemos dicho que muchas (diríamos que prácticamente todas) ideas, temas y motivos del libro aparecerán recurrentemente en las demás obras de Espinosa. Ahora destacaremos algunos intertextos más concretos para confirmar nuestra tesis, que nos ayudarán a comprender mejor el estudio que haremos más detenidamente en la segunda parte de nuestro trabajo.

Como sucederá en las obras posteriores, aparecen ya, dentro de un libro tan filosófico y poético como este, varias historias intercaladas en el desarrollo del núcleo narrativo. Es el mismo Cervantes en la Primera Parte del *Quijote*, concretamente en el capítulo XXVIII, antes de intercalar la historia de Cardenio y Dorotea, quien explicaba ya los motivos para la inserción de estas historias:

[...] como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia⁷¹, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia.⁷²

Así, en *Asklepios*, el mismo personaje protagonista hace un inciso en sus reflexiones sobre su infancia como exiliado para relatarnos una historia⁷³ que a su vez a él le contó “un tal Nicostratos de Egina”, y que contiene una escena muy semejante a otra de la primera parte del *Quijote* en la que el cura, el barbero y Cardenio encuentran a Dorotea vestida de hombre cuando se lavaba los pies en un arroyo. Comparemos ambas escenas:

⁷¹ Se refiere a la principal, la propia de Don Quijote y Sancho.

⁷² Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa del IV Centenario de Cervantes. Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015. Siguiendo siempre esta edición, a partir de ahora citaremos la obra como *Quijote I* para la primera parte de 1605, y *Quijote II*, para mencionar la segunda de 1615, añadiendo los capítulos en números romanos y las páginas correspondientes. Así, la cita corresponde a *Quijote I*, XXVIII, p.274.

⁷³ *Asklepios*, IX: “Expectación”, pp. 86-87.

El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, y aun los de Cardenio si no hubieran mirado y conocido a Luscinda.⁷⁴

Cuando Nicostratos de Egina, pretendidamente, había subido a los montes hoy llamados Urales,

ensimismado, en aquel estado en que el espíritu y el cuerpo se encuentran en perfecta concordancia y contento, descubrió un bípedo cubierto apenas con piel de cabra. Nicostratos se le acercó cauteloso, y como aquel lo advirtiera, dio un grito agudo y femenino [...] Entonces, el griego pudo contemplar una mujer tal que por la ponderada estatura, el color de la carne, la lozanía de las formas, la increíble suavidad de las líneas [...] y la dignidad de la frente y el rostro, no podía tener semejante en toda la Grecia y sus islas.⁷⁵

Como vemos, ambas escenas se desarrollan en plena naturaleza, en ambas aparece un muchacho cubierto por unas toscas vestiduras para no ser reconocido y, finalmente, en las dos escenas se desvela su secreto y se pondera hiperbólicamente la belleza de la mujer.

Pero, con todo, y salvando las diferencias diegéticas, lo que llama más la atención es la semejanza en el lenguaje.

Además de estos relatos intercalados aparecen ya otros modelos genéricos muy caros a nuestro autor, como el epistolar, que luego empleará profusamente en *Tribada. Theologiae tractatus*. Así, tenemos un ejemplo de correspondencia entre el protagonista, *Asklepios*, y Neóbule⁷⁶, mediante la cual esta le hace partícipe al amigo de acontecimientos personales, como la alegría por su actual embarazo, a la par que ambos comentan lo que está sucediendo en la actualidad del relato, por ejemplo, el avance que estaba experimentando el cristianismo en Roma.

Vemos también ejemplos de intratextualidad casi literales. Dice *Asklepios* que por encima de todos los éxitos y bienes a él le hubiera gustado recibir la sentencia que oyó Sócrates cuando, disfrazado de mendigo y acompañado por otros atenienses, preguntó al Oráculo de Apolo quién era el más sabio de los griegos y aquél respondió

⁷⁴ *Quijote* I, XXVII, pp. 275-276.

⁷⁵ Ver nota 67.

⁷⁶ *Asklepios*, XII: "Tesoros escondidos", pp. 118-120.

que él, Sócrates. Este episodio ha sido introducido intertextualmente por Espinosa también en *Escuela de mandarines*, con el mismo sentido aunque con variantes: tanto aquí como en *Escuela de mandarines* quienes pronuncian las supuestas palabras del Oráculo son personajes femeninos, aunque en el primer caso las palabras del Oráculo están en boca de Azenaia y en *Escuela de mandarines* de un personaje no humano, la Esfinge: “Yo, Azenaia, a los dioses, con instancia, suplicaba pasar con Asklepios mis días, vida divertida transcurriendo con este hombre tan efímero, el último y más verdadero y claro de los griegos. Mas se fue, me dejó y se alejó primero.”⁷⁷

Es significativo que estas palabras vuelvan a repetirse literalmente al final del libro⁷⁸, antes del epílogo añadido años después, cuando, al poco rato de haberse conocido, ya las pronuncia Azenaia,

Otro motivo recurrente en las siguientes obras de Espinosa, especialmente en *Escuela de mandarines*, es la intervención de la figura del demiurgo como interioridad y fuerza inspiradora, que surge en todo hombre a partir de la adolescencia:

Al descubrir el universo distinto y diverso, el muchacho se descubre cosa aparte; de la continuada consciencia de esta diferenciación nace el demiurgo, que debe ser definido como poder de meditación [...]; solo al llegar a la adolescencia comenzamos a vivir nuestro destino y a advertir que nos habita el espíritu, con toda la alegría y el dolor de este suceso.⁷⁹

Tenemos abundantes muestras también a lo largo del libro de la influencia platónica en nuestro autor. Veamos un ejemplo concreto, donde esta se reconoce explícitamente. Disertando sobre la Belleza, cuenta lo que sintió Alcibíades de Tirinto al contemplar por primera vez el cuerpo desnudo de su amada:

Corroborando todas las tesis platónicas, el mismo Alcibíades exclamaba en otra ocasión: “Viendo el cuerpo de Climene, así desuncido de toda ropa y costumbres, como recién venido del origen, he sentido llegar a mi conciencia el recuerdo de una experiencia en otra parte del universo. Creo, ciertamente, haber vivido el desnudo de mi amada en la región de las ideas.”⁸⁰

⁷⁷ *Ibíd.*, XXIII: “Fruición de pensar”, p. 198.

⁷⁸ En este capítulo final, “Amor referido” (pp. 223-225), Miguel Espinosa narra de forma bellísima su encuentro con Azenaia, trasunto del suyo real con Mercedes Rodríguez.

⁷⁹ *Ibíd.*, XV: “Descubrimiento de la interioridad”, pp. 139-140.

⁸⁰ *Ibíd.*, XXIV: “Emoción del desnudo”, p.214.

Por último, destacamos que todo este compendio narrativo, filosófico y poético que es *Asklepios* está trufado del fino humor (a veces irónico, muchas veces amargo) del que dará muestras nuestro autor a lo largo de toda su obra.

Tenemos muchos ejemplos en el libro en este sentido, pero es muy significativo el episodio sucedido durante la adolescencia de Asklepios, cuando está en la escuela, ensimismado (“Sentado ante los libros, en los bancos del colegio, sentía ausencias o ensimismamientos repentinos. Eran la llamada de la Grecia, que raptaba mi ánimo con irremediable fatalidad”)⁸¹ y el maestro le llama la atención varias veces lanzándole objetos escolares, hasta que por fin acaba expulsándolo de clase.

Vemos otra muestra clara de la ironía espinosiana cuando, en la carta a Neóbule antes mencionada, al referirse a los cristianos, dice que “al parecer, un cristiano jamás podrá sacar la espada ni explotar o torturar a hombre alguno, como demostrará la Historia”⁸².

Hemos creído necesario detenernos algo más en el tratamiento de esta obra en primer lugar por su calidad literaria; pero fundamentalmente por la misma índole de nuestro trabajo, ya que, al ser la primera que comenzó a escribir Miguel Espinosa y debido al hecho de que no fue publicada hasta después de su muerte, contiene ya prácticamente todas las marcas intertextuales y los principales temas que veremos luego en la segunda parte de este trabajo, al estudiar más detenidamente la intertextualidad en *Escuela de mandarines* y *Tríbada. Theologiae tractatus*.

⁸¹ *Ibíd.*, XV: “Descubrimiento de la interioridad”, pp. 140.142.

⁸² *Ibíd.*, XII: “Tesoros escondidos”, p.119.

2.3.2. *La fea burguesía*. El ser como ostentación

Repudio las ficciones y sus consecuencias, siéndome ajena, por consiguiente, la conciencia de casta o superioridad.

Asklepios, el último griego

Como hemos dicho más arriba, ya desde sus primeras obras apreciamos la coherencia que va a caracterizar toda la producción literaria de Miguel Espinosa, debida principalmente a la intertextualidad interna o intratextualidad característica en todas sus novelas.

Así, *La fea burguesía*, a pesar de ser totalmente distinta diegéticamente a la anterior en cuanto al tono, a la temática, al espacio y al tiempo, (también al real, ya que fue escrita más de una década después de *Asklepios*), mantiene muchas de las características conceptuales y de las preocupaciones filosóficas y teológicas inherentes a la concepción espinosiana del mundo y de la novela, por eso muchos de los intertextos que aparecen son comunes con aquella, aunque con motivaciones y sentidos diferentes, por lo que produce un resultado literario bien distinto.

Escrita en los años en los que estaba a punto de publicarse *Escuela de mandarines*, *La fea burguesía* se sitúa temporalmente (al menos al comienzo) en la década de los años 50 del siglo pasado en la ciudad de Murcia, aunque Espinosa no puede apartarse de su amor por lo clásico y por ello la obra se abre con una cita muy significativa que ya muestra claramente el tono y el contenido con los que nos vamos a encontrar a continuación, a la vez que nos permite apreciar los motivos inter e intratextuales (en este caso las referencias evangélicas) presentes en toda la obra espinosiana. La cita se refiere a la época romana del siglo I y en ella el autor pretende reflejar, por sus mismas acciones, a algunos “burgueses” de aquella época. El texto íntegro de esta dedicatoria, en un procedimiento iterativo muy utilizado por Espinosa, va a repetirse literalmente en el capítulo 46, “El magníficat”, penúltimo del libro, en labios esta vez de un personaje, Clotilde.

Aunque el tono general de la novela, y sobre todo el lenguaje de la misma, nos puedan parecer más asequibles que en otras obras del autor por estar la acción ubicada

en la época contemporánea (sobre todo si la comparamos con una epopeya monumental como es *Escuela de mandarines*, como después veremos), la obra también está escrita con la paródica prosa barroca característica del estilo espinosiano.⁸³

Estructuralmente la obra consta de dos partes. La primera, CLASE MEDIA⁸⁴, está compuesta por cuatro capítulos, en cada uno de los cuales un narrador omnisciente objetivo (pero que a veces también permite hablar, pensar, expresarse por sí mismos, en resumen, a sus personajes, aunque siempre sea dueño de ellos) nos presenta a una pareja de burgueses de diferentes profesiones y nos expone sus características y modos de comportarse con una técnica realista y objetiva de forma aparente, pero en el fondo con la finalidad de que el lector reaccione empáticamente con su visión. Para Miguel Espinosa, por tanto,

los burgueses resultan sustancias hermafroditas, danse por parejas; ella y él: Un hombre no puede encarnarse burgués si la esposa no sigue su parcialidad; una mujer no puede subsistir burguesa si su marido no se adscribe a la facción. En caso contrario, la contradicción adviene a la yunta y la zozobra señorea sus miembros.⁸⁵

La segunda parte, CLASE GOZANTE, se titula así porque sus miembros se benefician directamente con las prebendas y privilegios que les han advenido por ser adictos al Dictador o Benefactor⁸⁶ y así han podido llegar a ostentar cargos importantes como funcionarios estatales, lo que por otra parte ha venido sucediendo a lo largo del tiempo, ya que “desde que el poder ejecutó al hijo del carpintero, mansos pasaron los siglos, y el César encarnóse constante”. Así, deambulan por la obra diplomáticos como Camilo, el protagonista, además de banqueros, abogados o médicos, pero sobre todo abundan los profesores universitarios en sus diferentes categorías. Aunque unitaria en su contenido (toda ella constituye el capítulo V del libro), está dividida en 47 capítulos o apartados cortos que ocupan más de la mitad de las 292 páginas del libro. Se trata de

⁸³ Aunque aquí no se muestre de forma tan evidente todo el bagaje cultural utilizado en *Asklepios* y *Escuela de mandarines*.

⁸⁴ En su origen, el libro solo iba a incluir estos cuatro relatos cortos sobre parejas burguesas, pero al final Espinosa, asesorado por varios amigos que estaban al tanto de su obra, decidió incluir la segunda parte, CLASE GOZANTE, como componente de una sola novela.

⁸⁵ *La fea burguesía* I: CLASE MEDIA, capítulo segundo: “Clavero y Pilar”, p. 42.

⁸⁶ Al igual que en *Escuela de mandarines* y fiel a la tendencia de Espinosa a la desmesura en el lenguaje, el Dictador es nombrado a lo largo de la obra con numerosos apodos, entre otros Valedor, Benefactor, Número Uno, Amo y Munífico Dador, etc. Evidentemente aquí los términos se refieren a Francisco Franco. A veces utiliza el término para referirse al Estado.

un largo diálogo (que en realidad es principalmente un monólogo, ya que la voz de Godínez solo la oímos directamente a través de afirmaciones o de respuestas cortas del personaje) entre Camilo⁸⁷, un diplomático que vuelve de vez en cuando a su ciudad natal⁸⁸ a ver a sus familiares y conocidos (aunque en realidad llegue para “festejarse”, es decir, para hacer ostentación ante ellos de la alta condición social que ha adquirido) y Godínez, amigo de la infancia, que en la actualidad es viajante de embutidos. En esta parte cambia la forma narrativa, aunque el estilo literario y la temática sean recurrentes: se subraya la idea de que la clase alta se constituye por el contraste con otros no pertenecientes a ella, y así Camilo, constantemente y de forma descaradamente ofensiva, va reafirmando su posición social y económica mediante el desprecio a Godínez, manifestado en sus palabras.

Dijo Camilo:

—Yo soy Godínez, el ojo que te ve y dice: “Por ahí va Godinillo⁸⁹ con su trajecillo y su cartera de embutidos”. ¿Cómo evitarías el ojo que te ve? Aunque te encerraras en tu vivienda, alguna vez habrías de abrir o cerrar la ventana, y el ojo te vería y diría: “Ahí está Godinillo, asomando el triste rostro a la sórdida ventana”.⁹⁰

El mismo desprecio que se manifiesta también hacia otros personajes que pretenden mantenerse independientes del Estado y que, además, se atreven a reflexionar por sí mismos:

—Desde que fuisteis jovencillos, Salvador Lanosa, José López Martí y tú os creísteis vistos por el ojo de Dios; pretendíais, en efecto, ser escritores y dar cuenta del mundo con la palabra; vuestro espectador se hallaba fuera del recinto y patio de la cárcel, no era el vecino ni la ciudad; sin embargo, el vecino y la ciudad os miraban y decían: “Por ahí van Lanosilla, Lopicillo y Godinillo, con sus papelillos y su nada de importantes”.⁹¹

El narrador, por tanto, es aquí el personaje del propio Godínez, trasunto claro de Miguel Espinosa, que, en tercera persona, transcribe para el lector los diálogos que ha sostenido con Camilo. Todos los apartados en que se divide esta segunda parte del

⁸⁷ Trasunto, como es tan frecuente en Espinosa, de una persona real, Francisco Guerrero.

⁸⁸ La acción se desarrolla en Murcia, aunque la ciudad nunca es nombrada. Solo en *Tribada. Theologiae tractatus*, su última obra, se menciona con su nombre real.

⁸⁹ Nótese la ironía espinosiana al emplear los diminutivos en sentido despectivo.

⁹⁰ *La fea burguesía*. II, CLASE GOZANTE, capítulo V: “Camilo y Clotilde”, p. 271.

⁹¹ *Ibíd.*

libro, a excepción de los dos primeros: “La resurrección” y “Los regalos”, donde asistimos a la llegada de Camilo a Murcia y a su primer encuentro con Godínez (a partir de ahí comienza el diálogo) y el último, “El silencio”, comienzan con la frase en estilo directo: “Dijo Camilo:”

Por lo que se desprende de lo dicho hasta ahora queda claro que la obra es una sátira feroz a una clase social que proliferaba desde los años 50, cuando España, tras la guerra civil y la posguerra, alcanzaba ya cierto bienestar económico, cuyo objetivo era triunfar en la vida a cualquier precio y, como consecuencia, gozar de todos los bienes materiales posibles.

Pero esta crítica, que podría haber dado lugar a una obra desengañada y amarga, propia del realismo social vigente, tan fecundo por otra parte, Espinosa la hace patente por medio de su característico humor irónico, en el fondo no exento de tristeza. Así, paradójicamente, se burla de los personajes que a su vez zahieren y ningunean a los más auténticos e inocentes que, como ya dijimos, son los preferidos por el autor.

En el plano expresivo lo consigue mediante procedimientos lingüísticos ya empleados en sus obras anteriores, aunque aquí, por el tema y el contenido de la obra, se acentúen más. De este modo, Espinosa utiliza en muchas ocasiones los diminutivos en función despectiva para referirse a los personajes que no comulgan con la burguesía: “Lopencillo”, “Godinillo”, “Lanosilla”...; hace uso de sus largas listas tanto de sustantivos (en este caso hay largas enumeraciones de los objetos, la mayoría inútiles, que acumulan los personajes) o de formas verbales, para expresar todas las acciones que deben realizar según su estatus; y, sobre todo, es esencial el lenguaje hiperbólico tan característico del escritor, por el que, por ejemplo, para mostrar la diferencia entre los poderosos y los humildes, utiliza la comparación entre sus respectivos sueldos.

Una vez conseguida la tríada soñada: dinero, poder y honores, muy propia por otra parte de la tradición literaria hispánica (son temas ya muy tratados, de diferentes modos, por el Arcipreste de Hita, Jorge Manrique o Quevedo, entre otros), estos individuos pretenden incluso borrar sus propios orígenes para partir de su desahogada posición actual. Para ello evitan o desprecian a sus antiguos amigos e incluso a su propia familia. Por tanto, se evaden de la historia y se instalan en la actualidad, actuando en consecuencia. De esta manera puede decir Camilo: “He traído unos regalos a mi

madre, mi hermana y mi hermano. El fin de las donaciones no ha sido agasajar a estos individuos, sino distanciarlos de mi persona y colocarlos en su lugar.”⁹²

Como consecuencia de este modo de instalarse en la vida apreciamos en la obra muchas dualidades, en un procedimiento algo maniqueísta, constante en Espinosa como continuaremos viendo después, pero aquí más marcado porque lo utiliza como técnica literaria específica destinada a provocar la reflexión del lector. Así, a lo largo de la obra se aprecian contrastes entre:

- Los poderosos, que poseen el dinero y los bienes que se pueden adquirir con él frente a los pobres y los inocentes, aquí representados en muchas ocasiones por los obreros. Es curioso ver que la cantidad de bienes de los gozantes se mide por comparación con lo que ganan los obreros: “Cuando mi bolsa guardaba el salario de dos obreros, Clotilde era un individuo, y yo, otro; pero, desde que se llena con el jornal de treinta operarios, somos una sola entidad, Godinillo.”⁹³
- Personajes actuales frente a inactuales: Los actuales son los que han adquirido el prestigio mediante el dinero acumulado, bien por haber aprovechado un golpe de suerte en su profesión o bien por haber sido favorecidos por el Benefactor. Como antes dijimos, pretenden olvidar sus orígenes, sobre todo si ha sido humilde, para instalarse en el presente. Tanto es así que a veces se plantean dudas como esta: “¿Crees tú, Purita, que dentro de dos mil años, los hombres que pueblen la Tierra leerán de nuestras costumbres con el asombro y la melancolía que leemos de los persas, de los babilonios y de los egipcios? porque somos burgueses del siglo XX”.⁹⁴

Entre los muchos personajes⁹⁵ que aparecen en el libro hay abundantes ejemplos de los dos tipos. En la primera parte son personajes actuales Cipriano Castillejo, catedrático universitario, y Cecilia, su esposa; Clavero, visitador médico, y su mujer Pili; Pravia, trabajador en una Compañía de Publicidad, y su esposa Mili; Kremsler, empresario, y su esposa Cayetana; Domingo Alberola;

⁹² *La fea burguesía*, II, CLASE GOZANTE, capítulo V: “Camilo y Clotilde”, p. 117.

⁹³ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁴ *Ibid.*, capítulo IV: “Paracel y Purificación”, p.105.

⁹⁵ *La fea burguesía* es la única novela de Espinosa que no comienza con un índice de personajes. En este caso los conocemos suficientemente por su forma de actuar o por las referencias del narrador.

Didio Paracel, cirujano distinguido, y Purita, su esposa; frente a la casta de los inactuales, formada por sus propias familias de origen, algunos empleados o personajes como Juan Pérez Valenzuela, que aparece en escasas ocasiones como contrapunto de los anteriores, en un papel de observador y comentarista de sus actos.

Y en la segunda parte, CLASE GOZANTE, se muestran como personajes actuales principalmente Camilo y su familia, además de los de su entorno profesional y social, junto con todos los demás de su clase sobre los que dialoga con Godínez. Este, junto con su entorno familiar y algunos amigos comunes, generalmente verdaderos intelectuales que no han prosperado ni económica ni socialmente, han quedado como seres inactuales.

- Talento frente a posición: En la mentalidad de los gozantes, en este caso de Camilo, la realidad se basa en la acumulación (de dinero, de objetos, de acciones que muestren su posición...), por lo que, como hemos apuntado antes, el talento, el pensar con independencia y con lógica no tiene ningún sentido porque no aporta nada tangible:

Tú, Godinillo, sigues representando el talento [...] Podría afirmar que me inclino hacia el talento [...] Si quieres, ahora mismo te dirijo una reverencia y exclamo: “¡Me inclino hacia el talento!” ¿Mejorará tu existencia por eso?, ¿dejarás de arrastrar tu cartera de embutidos?, ¿acrecerá tu riqueza?, ¿aumentará tu capacidad de goce y disposición? ⁹⁶

Como hemos dicho y constatamos por los textos transcritos, el lenguaje de Espinosa quiere ser tan preciso que, en su afán de exhaustividad, llega a mostrarse desmesurado, de forma que en la obra predominan las enumeraciones, muchas de cuyas palabras son neologismos⁹⁷, tan propios de Espinosa en todas sus obras, o cultismos ya en desuso, procedimientos que constituyen uno de los rasgos estilísticos intratextuales más característicos de Espinosa.

⁹⁶ *La fea burguesía*, II, p.122.

⁹⁷ Neologismos formados por los procedimientos lingüísticos más frecuentes: derivación, composición o parasíntesis y otros inventados por el autor. Se han hecho estudios muy interesantes sobre el léxico espinosiano que podemos ver en las *Actas* del Congreso que se le dedicó a Miguel Espinosa en Murcia en 1992.

Así, por ejemplo, en el apartado 10 de la segunda parte, Clase Gozante, titulada “Los oficios”, solo en el primer párrafo se mencionan 63 nombres de profesiones, muchas ya en desuso, para contraponerlas a la ocupación actual de diplomático de Camilo, entre otras: “Ropavejero, vaquero, solador, afilador, estucador, porquero, paragüero, cantero, peletero, viñador, cristalero, fontanero, aserrador, yerbero, cofrero, trapecista, carbonero, grabador [...]”⁹⁸

También hay abundantes enumeraciones de objetos, de cargos, de acciones, incluso de estados anímicos de los personajes. Veamos solo este ejemplo más como muestra de este procedimiento lingüístico:

Con dinero, Godinillo, podemos adquirir, para nosotros o para nuestras esposas e hijos: joyeros, medallones, polveras, cubiletes para dados, manteles de fieltro y focas de nácar, con su balón sobre el hocico; vinos del Rhin, de Chianti, de Madeira, de Oporto, de Burdeos, de Borgoña o de Corinto; candelabros, rubíes, incensarios, polichinelas de cristal, cabritas de jade, anillos [...].⁹⁹

Pasando ahora a otros aspectos intratextuales relacionados ya con el contenido de la obra, hay que señalar que, al igual que ya hizo en *Asklepios*, Miguel Espinosa, transmutado en el personaje de Lanosa, evoca una vez más su esencial encuentro con Mercedes Rodríguez, allí con el nombre mítico de Azenaia y aquí con el de Clotilde¹⁰⁰, pero ya desde la perspectiva del paso de los años y en medio de circunstancias muy distintas. Así, si en *Asklepios* el encuentro con Azenaia supuso el alivio a su condición de exiliado de su tiempo, aquí el reencuentro es motivo de evocación del primero pero a la vez de sufrimiento, ya que ambos están distanciados (Mercedes acabó contrayendo matrimonio con un amigo común y se fue a vivir a Madrid) y, lo que es aún peor, él la acusa de haberse dejado seducir por la burguesía a la que ahora pertenece.¹⁰¹

En la ficción literaria de *La fea burguesía* Camilo le cuenta a Godínez lo que sucedió entre su mujer, Clotilde y “un desgraciado como Lanosa”, amigo común de los

⁹⁸ Véase el capítulo mencionado, p. 144.

⁹⁹ *La fea burguesía* II, pp. 215-216.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.129.

¹⁰¹ En su vida real también, como testifican algunas de sus cartas a Mercedes Rodríguez, Miguel Espinosa acusó a la mujer de haberse aburguesado desde su matrimonio con un amigo común, Francisco Guerrero, y su marcha a Madrid y más adelante a Bruselas acompañando a su marido en un cargo diplomático. Esta impresión no era cierta porque Mercedes lo amó y lo ayudó durante toda su vida, como manifestó ella misma en distintas cartas, entrevistas y artículos (véase “Un talante eludido”).

dos hombres desde la infancia, y cómo cambió su relación, hasta romperse finalmente, conforme fue ascendiendo el estatus socio-económico de la pareja.

Mientras mi salario igualó el de dos obreros, mis relaciones con Lanosa fueron perfectas. Mi bolsa, empero, engrosó al tiempo que mi aproximación a la casta gobernante; poco a poco fui entrando en la actualidad, insertándome en el gremio de los gozantes, y, casi sin notarlo, vine a comprender que, frente a la realidad que yo palpaba cotidianamente, el Poder y el dinero, Lanosa resultaba un objeto de broma; demás que ni siquiera era autor publicado. Sus dichos y apreciaciones empezaron a causarme aburrición, y su constante entusiasmo por la antigua Grecia dio en empalagarme.¹⁰²

A partir de aquí el personaje de Lanosa aparecerá constantemente en la obra, en concreto en los capítulos 7, 11, 12, 15 y 23 de la segunda parte del libro, Clase Gozante, en relación con Camilo y Clotilde.

Como estamos comprobando, la intertextualidad, tanto interna como externa, se manifiesta claramente en la obra de distintas maneras. Hemos visto también varios ejemplos de la estrecha relación entre la vida y la obra de Miguel Espinosa, que se refleja de forma muy evidente en la transformación en personajes literarios de personas reales contemporáneas muy allegadas al autor, o en trasuntos de las mismas disfrazados con nombres ficticios, procedimiento muy característico de Espinosa y que empleará en todas sus obras.

Refiriéndonos ahora a la intertextualidad propiamente dicha, hay un episodio muy significativo en el que Juan Pérez Valenzuela lee a Purita fragmentos literales de las historias de *Los Nueve Libros de la Historia*, de Herodoto, más concretamente de los libros I y II, donde se hace referencia a los usos y costumbres de los pueblos persa, babilonio y egipcio¹⁰³.

Los dos capítulos finales del libro están íntimamente relacionados con la concepción teológica de Espinosa y su intertextualidad bíblica. En “El salmo”¹⁰⁴, a semejanza de los salmos bíblicos, Camilo, desde su posición social y económica privilegiada, hace un cántico de alabanza y agradecimiento al Dictador, que contiene estrofas como estas, en donde además apreciamos, en consonancia con el tema, vocablos y expresiones ya en desuso, incluso expresiones latinas.

¹⁰² *La fea burguesía* II, p.129.

¹⁰³ *Ibíd.*, I, capítulo cuarto: “Paracel y Purificación”, pp. 103-106.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, II, pp. 286-288.

Me has liberado de toda Divinidad y su extensión; me has arrancado de la fea Creación para elevarme a tu dominio; manumitido me has del verbo y del concepto: en tu esfera solo existen cosas y beneficios.

[...]

En mi lecho conyugal habitas; tuya es la sonrisa de mi esposa, ancilla Domini, y la afasia del embeleso; las susurradas voces devienen fruto del huerto que regaste; oscuridad y luz emanan de ti.

En “El magnificat”¹⁰⁵, es esta vez Clotilde, desde el “oratorio” de su comfortable hogar, la que declama la alabanza al Dictador (lo nombra como Valedor, Conductor, Benefactor, Protector y Guía), como una parodia del texto del evangelio de Lucas 1, 46-35, que contiene pasajes tan sobrecogedores como estos:

Mi alma te glorifica, y mi espíritu se extiende y arroba ante ti, Valedor y Conductor, porque te has dignado poner tu vista en esta esclava, y elevarla, desde la naturaleza, hasta el coro de tu séquito; has serenado el cosmos, has creado mi recaudo, has derramado tus dones sobre mi persona, y has alzado ejércitos para defenderlos.

[...]

¡No deberías morir!: esa es mi protesta; mas, cuando lo decidas, llama a tu sierva, y dormiré con tu cadáver, pues ya duerme con tu diplomático.

Por último, el capítulo 47, con el que finaliza el libro, es un breve epílogo titulado “El silencio”, donde Espinosa, en tercera persona y de forma objetiva (todo este capítulo está escrito en letra cursiva) expone el motivo por el que ha escrito la obra, que no es otro que vencer la tentación de ir en contra de su propia naturaleza transcribiendo la historia, para desenmascarar al tentador y, de esta manera, exorcizarla.

Evidentemente, el capítulo remite a los textos evangélicos sobre las tentaciones de Jesús en el desierto, en concreto el de Mateo 4, 1-11 y el de Lucas 4, 1-13.

El capítulo, y la obra, finalizan con un breve poema aparentemente extraño¹⁰⁶ por su contraste con lo anterior, del que se pueden hacer varias interpretaciones sobre las que no vamos a ahondar aquí.

*“Sobre la quieta flor,
un instante, sesgadamente,*

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 289-291.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 292. Como en todos los libros de Espinosa, también aquí, aunque en menor medida que en otras de sus obras, se insertan algunos poemas.

*se estremecen unos élitros
en el seno del silencio;
después, el gran continente
sigue ocurriendo.*

Todas estas referencias bíblicas, tan presentes en las novelas de Espinosa, alcanzarán su máxima expresión en su última obra, *Tribada. Theologiae Tractatus*, cuyos aspectos intertextuales trataremos más detenidamente en la segunda parte de este trabajo.

De sus rasgos intertextuales inferimos, en definitiva, que *La fea burguesía* constituye un retrato universal, trufado del fino humor de Miguel Espinosa, del alma de todos esos burgueses, de todos los tiempos, que depositan su confianza en los bienes materiales y que, en su soberbia, ignoran o desprecian a los que no piensan ni actúan como ellos.

SEGUNDA PARTE: *EL QUIJOTE Y LA BIBLIA COMO*
HIPOTEXTOS PRINCIPALES

Hasta aquí hemos venido comprobando la gran carga intertextual que contiene la obra de Miguel Espinosa, fruto sobre todo de su extraordinaria capacidad para asimilar sus abundantes lecturas. Para ello nos hemos remitido a dos novelas aparentemente muy distintas, *Asklepios, el último griego* y *La fea burguesía*, y hemos llegado a la conclusión de que, a pesar de tan evidentes diferencias estructurales y temáticas, persisten en ambas muchos elementos recurrentes (intratextuales) que van a seguir manifestándose, en mayor o menor medida, aunque con variaciones, junto con otros que iremos viendo, a lo largo de su obra.

Teniendo en cuenta que, como ya dijimos al principio, el estudio de la intertextualidad en la obra de Miguel Espinosa sobrepasa la capacidad de un único trabajo, hemos querido en esta segunda parte detenernos en unos ejemplos más específicos, y para ello hemos elegido las dos obras maestras de Espinosa, *Escuela de mandarines* y *Tríbada. Theologiae tractatus*, para ponerlas en paralelo con dos hipotextos monumentales, uno por ser la obra maestra de nuestra literatura, *Don Quijote de la Mancha*, y la otra por constituir un texto complejo, formado por distintas obras de carácter heterogéneo que, surgidas en el mundo oriental, sin embargo han constituido la base literaria y religiosa del mundo judeocristiano occidental: *La Biblia*.

Hemos escogido las dos obras mencionadas como hipotextos, además de por su valor literario intrínseco, sobre todo porque fueron, según nuestra propia opinión y la más fiable de testigos que lo conocieron, dos de las obras más leídas y admiradas por Miguel Espinosa, y esto lo avala la gran cantidad de referencias que de ellas aparecen en los hipertextos seleccionados para nuestro estudio, como enseguida veremos.

Si, como ya ha quedado dicho, hasta aquí ha sido muy complicado poder mostrar al completo, en todas sus facetas y matices formales, temáticos y estilísticos, los intertextos presentes en las obras tratadas más arriba (solo se han podido destacar los aspectos más evidentes para demostrar nuestra tesis), sería una pretensión absurda por desmesurada, teniendo en cuenta tanto los hipertextos como los hipotextos elegidos, querer elucidar y analizar en un solo trabajo todos los aspectos intertextuales presentes en las dos obras más importantes y extensas de nuestro autor. No obstante, sí es nuestra intención que, si no en exhaustividad, nuestro objetivo lo suplamos en claridad y exactitud, y por ello concretaremos lo más posible los aspectos intertextuales. Por tanto, además de tratar los rasgos comunes genéricos, formales, temáticos y estilísticos que

comparten las obras relacionadas, ejemplificaremos nuestros asertos con paralelismos temáticos concretos que demuestren la indudable conexión entre los textos influyentes y los textos influidos.

No es necesario recordar aquí la importancia fundamental del *Quijote* tanto en nuestra historia literaria nacional como en la literatura universal. Ya desde poco después de la publicación de la primera parte en 1605 su fama fue notoria, pero en España es a partir del siglo XIX, y sobre todo con la revalorización de Galdós, cuando proliferan los estudios críticos sobre ella en distintas lenguas, hasta llegar a la actualidad en la que, como obra canónica, sirve de inspiración a escritores de todos los continentes.

Algunos críticos como Celia Fernández Prieto, Pablo Gil Casado, Rafael Conte o Carmen Escudero Martínez ya han señalado algunos aspectos de la influencia del *Quijote* en la obra de Espinosa, especialmente en la más cervantina de todas, *Escuela de mandarines*, afirmación que después se comprobará acertada.

El propio Miguel Espinosa reconocía abiertamente en las entrevistas que concedió para varios periódicos y revistas literarias como *El rotativo cultural* (1981) y *Postdata* (1987) que el modelo estructural para *Escuela de mandarines* fue el *Quijote*, al igual que el humor y la ironía que destila la obra, sobre todo al comienzo, tenía mucho que ver con *Gargantua y Pantagruel*, de Rabelais.

Así, se puede afirmar que si en el *Quijote* estaba toda la esencia de Cervantes, en *Escuela de mandarines* está toda la de Espinosa¹⁰⁷.

Respecto a la intertextualidad procedente de la *Biblia*, uno de los libros más importantes e influyentes en la historia de la humanidad por un doble motivo: su contenido religioso, al ser considerado libro inspirado, y su valor literario, al que se le suma una compleja estructura estilística y temática, hay que reafirmar que es constante y manifiesta su presencia en toda la obra de Espinosa, aunque en diferentes grados, especialmente la procedente del Nuevo Testamento. Las citas bíblicas, literales o alusivas, se concentran especialmente en *Tríbada. Theologiae Tractatus*, como veremos más adelante. A este respecto el título ya comienza siendo significativo, aunque este no debe llamarnos a engaño y hacernos pensar que estamos ante un tratado de teología

¹⁰⁷ Tenemos que recordar que fue la obra de toda su vida, cuya escritura fue compaginando con el resto de sus libros.

stricto sensu, sino (recordemos el sentido y la importancia de “lo teológico” para Espinosa) ante una obra de creación que condensa una de las principales preocupaciones de su autor.

En cuanto a los hipertextos, estas dos obras maestras de Espinosa, *Escuela de mandarines* y *Tríbada. Theologiae Tractatus*, son las que más huellas muestran de los hipotextos mencionados, a juzgar por la presencia constante de elementos intertextuales reconocibles de los mismos. No obstante debemos dejar claro que, aunque relacionaremos directamente, por el afán científico de acotar nuestro estudio, *Escuela de mandarines* con el *Quijote* y *La Biblia* con *Tríbada*, en ambas hay evidentes influencias cruzadas de los dos hipotextos, como también sucedía en las obras vistas anteriormente, *Asklepios* y *La fea burguesía*.

3. TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD: *ESCUELA DE MANDARINES Y El QUIJOTE*

Porque descubría países nunca andados, regiones nunca vistas... Los países del tener y del poder, con el dilatado reino de la fortuna y el mando.

Baltasar Gracián: *El Criticón*, II, 2

Ni qué decir tiene que en este apartado no pretendemos teorizar sobre una obra que por su propio valor ha sido y sigue siendo objeto de multitud de estudios críticos por grandes cervantistas.

Tampoco vamos a detenernos demasiado en exponer el asunto del *Quijote*, de todos conocido, ni en los motivos que impulsaron a Cervantes a escribirlo, ya bien estudiados por reconocidos especialistas. Solo destacaremos aquí algunos aspectos esenciales relacionados directamente con la tesis que sostenemos: la importancia fundamental de las lecturas previas en cualquier escritor y su consecuencia, la gran cantidad de contenidos intertextuales presentes en sus obras nuevas. Para, a partir de esta evidencia, comprobar como un gran escritor trasciende esas lecturas y crea una obra original que, en una cadena cuyo último eslabón nunca se cierra, abrirá caminos a otros.

Cervantes comenzó a gestar y a escribir el *Quijote*, probablemente, durante su cautiverio¹⁰⁸ en 1597 en la cárcel de Sevilla, con la intención de hacer una burla en forma de parodia de las novelas de caballerías y de las pastoriles, que gozaban de mucha fama por entonces. Parece ser, según Blecua,¹⁰⁹ que solo pensaba hacer la parodia de una veintena de capítulos de los libros de caballerías, en concreto de *Amadís* y del

¹⁰⁸ Francisco Ayala dice en “La invención del Quijote”, artículo incluido en la edición del *Quijote* que manejamos aquí, que el episodio del Cautivo encierra la clave del mito quijotesco, y que “el Cautivo es Don Quijote joven y cuerdo”, es decir, que el episodio está tomado de su personal vivencia

¹⁰⁹ Alberto Blecua: “Cervantes y su intertextualidad española”. *Parole Rubate*, fascicolo 8 (diciembre 2013), p. 201.

Romancero Viejo y de algunos episodios amorosos de tono grave de la novela pastoril, tomados de Montemayor; y, sobre todo, de los versos de Garcilaso, su poeta preferido, como quedó después reflejado en el episodio de Marcela y Grisóstomo, que se relata en los capítulos X a XIV del *Quijote* de 1605. Con esta intención, como es sabido, tomó como protagonista al hidalgo manchego Alonso Quijano, que pierde la razón por haber leído muchos de estos libros de caballerías. En la Primera Parte su locura le impulsa a querer armarse caballero (lo que consigue en la venta que él creía castillo) para inmediatamente salir por esos mundos (en la Primera Parte camina por la Mancha y en la Segunda llega a Barcelona), como hacían los verdaderos caballeros que él había conocido por los libros, a “deshacer tuertos” y a proteger a los desvalidos. Como buen caballero encomendó todos sus propósitos y todas sus hazañas a su amada Dulcinea, que él creía una gran dama pero que en realidad era una aldeana rústica y fea. A él se unió como escudero en sus aventuras, y por tanto en su destino, Sancho Panza, un campesino movido, sobre todo al principio, por el afán de medrar. En la Primera Parte del libro Cervantes hace partícipe a Don Quijote de numerosas aventuras de las que sale malparado, e incluye en el relato algunas historias completas, como la del *Curioso impertinente* de los capítulos XXXIII a XXXV.

Parece ser que Cervantes solo pensaba escribir esta parte, pero movido por la fama que la obra adquirió de inmediato e incitado por el *Quijote* de Avellaneda, continuó con la Segunda Parte de 1615.

Por tanto, ya en la Segunda Parte de 1615, aún manteniéndose el motivo¹¹⁰ y los personajes principales, la obra adquiere, además de una mayor artificiosidad, una unidad de acción mantenida, además de por la voz del narrador, que interviene continuamente en el relato, principalmente por el diálogo de los dos protagonistas. Aquí los episodios se dilatan en el tiempo y entran en acción nuevos y muy variados personajes, incluso de la nobleza.

Sabemos que lo magistral de Cervantes y lo que constituye por tanto su novedad literaria es haber creado un mundo literario en el que habitan unos personajes de carne y

¹¹⁰ Cervantes, en el *Quijote* de 1615, aparentemente sigue con su intención inicial de crítica a los libros de caballerías. Tanto es así que a lo largo de la obra don Quijote es devuelto a casa por dos veces, y solo al final, justo antes de morir, es cuando recupera la razón y reniega de los libros de caballerías.

hueso que interactúan a lo largo del camino con los dos protagonistas¹¹¹. Pero, sobre todo, que permita a los personajes opinar sobre su propia imagen literaria.

Esencial es también el hibridismo genérico, que hace que en la novela estén presentes todos los moldes literarios usados hasta entonces: la novela de caballerías, la pastoril, algunas muestras de la novela morisca y la italiana, de la picaresca e incluso se inserta ya una novela ejemplar: “El curioso impertinente”. Y en medio de ellas aparecen poemas, discursos, cartas, etc. Esta libertad de composición constituye una novedad que a partir del *Quijote* se ha constituido en una técnica novelística.¹¹²

Relacionadas con esta coexistencia de géneros y estilos se dan también distintas formas de discurso, siendo la más característica el diálogo. Así, en la obra se producen conversaciones, discusiones¹¹³ y diálogos propiamente dichos, de abolengo humanístico, que quieren expresar el perspectivismo de lo real, del mundo. En este sentido es característica la profusión cervantina, que se traduce en parlamentos larguísimos de algunos personajes, como cuando Sancho cuenta la anécdota inacabable del capítulo XXXI de la Segunda Parte.¹¹⁴

Esta pretensión de Cervantes de combinar formas y estilos, ya manifestada por él mismo en el Prólogo de la Primera Parte, se cohesiona expresivamente en un registro coloquial, al estilo ciceroniano, que da mayor vivacidad al discurso oral, de tal manera que todos los personajes, incluso los más cultos, como Don Quijote o el cura, o nobles, como los duques, utilizan la lengua coloquial en un grado mayor o menor de estilización, lo que da veracidad al relato a la par que lo hace asequible a cualquier tipo de lector, de ahí una de las causas de la pronta difusión y la rápida fama de la obra¹¹⁵.

Sin detrimento de lo anterior, sino más bien acentuando el objetivo de Cervantes, en el *Quijote* aparecen palabras y expresiones ya desaparecidas (algunas del

¹¹¹ Como dice Martín de Riquer en “Cervantes y el Quijote”, en realidad en *El Quijote* no sucede nada extraordinario, es decir, carece de una trama novelesca propiamente dicha.

¹¹² Aunque ya en obras de épocas anteriores, como el *Libro de Buen Amor*, había copresencia de varios géneros, no es comparable con el *Quijote* porque aquí se mantiene a la vez la unidad de acción mediante el binomio formado por los personajes protagonistas.

¹¹³ Propios de la dialéctica o lógica aristotélica que todavía se enseñaba se enseñaba como disciplina en la época.

¹¹⁴ *Quijote* II, XXXI, p.789.

¹¹⁵ Cervantes escribe en una época en la que todavía se valoraba la naturalidad en la expresión literaria: la “discreción” renacentista propugnada por Garcilaso, Castiglione y Juan de Valdés, aunque ya sean barrocos el estilo y la visión más descarnada de la realidad que se aprecia en ciertos episodios del libro.

turco) e incluso prohibidas, junto con neologismos, (más sustantivos que adjetivos, como por ejemplo “episodio”, “idioma”, “inteligente”), así como numerosas exclamaciones.

Al ser el gran libro de la vida, pero también de la literatura, y es lo que más nos interesa en relación con nuestra tesis, en el *Quijote* hay una intertextualidad constante, como veremos a continuación, tanto alusiva como implícita, que se percibe en forma de citas de libros, aparición de manuscritos o en los propios diálogos entre los personajes. Se cumple aquí lo que Bajtín destacó en el siglo XX como característica principal del género de la novela: el ser un microcosmos de plurilingüismo.

Debemos decir que no es novedoso en cambio el tratamiento o la técnica del manuscrito encontrado, aunque sí lo es el tratamiento del narrador, como veremos en seguida.

En realidad en el *Quijote* hay un laberinto de voces narrativas al servicio de la historia, tanto es así que a veces se producen incoherencias narrativas que en nada perjudican el desarrollo de la misma, sobre todo teniendo en cuenta que lo fundamental, el hilo de la trama, tejida por los personajes protagonistas mediante la estructura dialogada, nunca se pierde.

Así, en los ocho primeros capítulos un narrador, posiblemente Cervantes (pero que no se identifica en ningún momento explícitamente con él), en tercera persona, comienza contando los hechos (los que él conoce de primera mano y los que conoce por otros autores que han escrito sobre ellos) de forma oral, hasta que, de forma inesperada, al comienzo del capítulo IX dice que no puede seguir porque “en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas.”¹¹⁶

Pero, movido por su curiosidad, descubre en el Alcaná de Toledo unos cartapacios que vendía un muchacho, escrito en caracteres árabigos, que se hizo traducir en su casa, donde casualmente continuaba la historia de don Quijote, escrita por el que va a ser a partir de ahora el “auténtico” autor de esta historia, Cide Hamete Benengeli.

O sea, que ahora tenemos al narrador primero, que antes investigaba en los anales de la Mancha y cotejaba “lo que los autores de este caso escriben”, como un intérprete lo más fidedigno posible del traductor de la historia original de Cide Hamete

¹¹⁶ *Quijote* I, VIII, p. 83.

que, por otra parte, también se permitía opinar y escribir al margen sus opiniones sobre la historia, como cuando, en el capítulo XXIV de la Segunda Parte, duda de si la aventura de la cueva de Montesinos es o no verdadera.

En este sentido parece que lo que pretendía Cervantes al tomar como base la historia escrita era dar más verosimilitud a los hechos que se iban a seguir produciendo.

Vargas Llosa¹¹⁷ resume este guirigay narrativo diciendo que en la obra hay básicamente dos narradores: el que transcribe la historia y “el autor” de la misma, Cide Hamete Benengeli. Esto forma parte de un tópico narrativo procedente de las novelas de caballerías, el del manuscrito encontrado y su traductor - editor, que a veces narra en primera persona pero las más en la tercera omnisciente, por lo que se da cierta ambigüedad y una mayor autonomía. En muchas ocasiones, como veremos más adelante, se produce además un distanciamiento irónico que incluye referencias al lector.

Todos estos rasgos literarios que hemos venido destacando del *Quijote*: estructurales, estilísticos, temáticos y argumentales, se verán más detenidamente cuando comparemos la obra con *Escuela de mandarines*.

Para concluir esta breve introducción a la obra que nos va a servir como hipotexto en este capítulo de nuestra tesis, diremos que el *Quijote* es, principalmente, un canto a la libertad, como le dice don Quijote a Sancho en uno de las más lúcidas conversaciones que sostienen a lo largo de la obra:

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.¹¹⁸

Como dijimos más arriba, vemos reflejado en estas palabras al propio Miguel de Cervantes, cinco años cautivo en Argel y tres veces en la cárcel de España por deudas y acusaciones de malos manejos cuando era inspector de contribuciones en Andalucía para la Armada. Don Quijote, como también el Eremita de *Escuela de mandarines*,

¹¹⁷ “Una novela para el siglo XXI”, estudio inserto en la presentación de nuestra edición del *Quijote*, p. XXXIII.

¹¹⁸ *Quijote* II, 58, pp. 984-985.

como veremos más adelante, creen que la justicia, el orden social y el progreso no son funciones de la autoridad (que incluso los dificulta) sino obra del quehacer de individuos o grupos modélicos: los caballeros andantes y él mismo. Por eso incluso desafía las leyes cuando estas chocan contra su propia concepción de la justicia y la libertad, como cuando en el capítulo IV de la Primera Parte defiende al muchacho al que un labrador le está dando una paliza por haber perdido varias de sus ovejas y le hace prometer al hombre que le pagará lo que le debe; o cuando libera a los galeotes porque, después de oír las razones por las que están presos, afirma que “me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres [...] Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de otros hombres.”¹¹⁹

3.1. Algunos aspectos intertextuales en el *Quijote*

Aunque sería muy interesante, por ser muchas y variadas no podemos tratar en este trabajo todas las referencias literarias y filosóficas que conforman la intertextualidad cervantina, tan presente, de forma constante, en el *Quijote* y en el resto de la obra de Cervantes. Solo nos detendremos, por tanto, como soporte para cumplir los objetivos de esta tesis, en aquellos autores y obras que con más evidencia se muestran en el *Quijote* y que se han transferido después a la obra de Espinosa.

Expusimos en la parte teórica en la que nos basamos que todos los críticos y teóricos de la literatura reconocen la evidencia del influjo de unos autores en otros y, por tanto, la copresencia de elementos de unas obras en otras posteriores. La literatura se nutre así de la propia literatura, y esto era ya bien sabido por Cervantes, que lo reconoció abiertamente en muchas ocasiones.

Muchos críticos habían sostenido en el pasado que Cervantes era un genio natural para la escritura pero que no se destacó por haberse enriquecido con muchas lecturas, y que por tanto el *Quijote* fue producto de solo su ingenio. Aunque este último aserto sea verdad, hoy sabemos, y se comprueba fehacientemente con la lectura de la

¹¹⁹ *Quijote* I, XXII, p. 207.

obra, que Cervantes leyó a los clásicos griegos y latinos (especialmente a estos últimos) y que estaba al tanto de la producción literaria de sus contemporáneos.

Uno de los más importantes estudiosos y críticos de la obra de Cervantes, Arturo Marasso,¹²⁰ destaca y analiza pormenorizadamente la decisiva influencia en el *Quijote* de la *Eneida*, de Virgilio¹²¹, que Cervantes habría leído en la traducción que Gregorio Hernández de Velasco hizo en 1552; y Alberto Blecua¹²² ha estudiado la influencia directa de los autores españoles en la obra completa de Cervantes, especialmente de Garcilaso.

Así, Marasso, sobre todo refiriéndose a la Segunda Parte, señala claros paralelismos entre ciertos pasajes de la *Eneida* con algunos del *Quijote*, como los del encantamiento de Dulcinea, el del descenso a la cueva de Montesinos, aquel en el que Sancho Panza pierde la ínsula, etc.

En la Segunda Parte, cuando Doña Rodríguez penetra en los aposentos de don Quijote en medio de la noche, se hace alusión explícita de la *Eneida*, concretamente del libro IV:

—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.¹²³

Pero además de Virgilio con la *Eneida* hay otros muchos autores clásicos de los que se nutre Cervantes para su principal obra. Destacaremos aquí solo aquellos autores y obras cuyas huellas más se evidencian en el *Quijote*.

Un procedimiento muy empleado por Cervantes, que tiene origen virgiliano pero que había empleado sobre todo Horacio, es el del simbolismo de los nombres, ya usado también por Gracián. Así, entre otros, en el *Quijote* aparecen nombres como el del bachiller Sansón Carrasco, que procede de la ílex de Horacio (IV, 4), la encina o el

¹²⁰ Marasso, Arturo: *Cervantes. La invención del "Quijote"*. Buenos Aires, Numen, 1954.

¹²¹ A este respecto hay que decir que en el Renacimiento Virgilio se puso de moda en Italia, y se imitaba a veces incluso en forma de parodia. Su estilo era casi una ley poética. Cervantes descubre en sus poetas españoles preferidos al divino mantuano. Cf. también Antonio Barnés Vázquez: *Yo he leído en Virgilio. La tradición clásica en el "Quijote"*. Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, 2009, y Francisco Márquez Villanueva: *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973.

¹²² Alberto Blecua: "Cervantes y su intertextualidad española", *ob. cit.*

¹²³ *Quijote* II, XLVIII, p. 912.

carrasco o carrasca, que utilizó Alciato como emblema (en la edición que publicó y comentó el Brocense en 1573) y que también aparecerá en las obras de Fray Luis *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo*; y el de su escudero Tomé Cecial de las cecinas o pescados en conserva, que también se había mencionado en el *Libro de Buen Amor*, en la pelea de Don Carnal y Doña Cuaresma.

Es horaciano¹²⁴ también el sobrenombre del escudero, Sancho Panza, que proviene de Cimex Pantilius (“pantex” significa “panza”), nombre extraído del libro I, 10, 78 de las *Sátiras*. Por cierto, en el capítulo X de la primera parte del *Quijote* el nombre oscila entre Sancho Zancas y Sancho Panza, hasta que el mismo Cervantes, por boca del escudero, se encarga de fijar el nombre.

También de influencia virgiliana y horaciana es, sobre todo en la segunda parte, el abundante empleo de nombres geográficos y la alabanza de la excelencia de sus productos gastronómicos (más adelante, en *El Licenciado Vidriera*, por ejemplo, se habla de vinos y Cervantes destaca sus procedencias y describe sus características).

Destacamos esto porque, como después veremos, el empleo de antropónimos con valor simbólico y la mención de copiosos topónimos reales, tan usados por Cervantes, también va a ser un procedimiento muy empleado por Espinosa.

De tradición virgiliana y homérica es también el motivo del amanecer,¹²⁵ como comienzo de la acción y descripción de la naturaleza, que conlleva la expresión poética de su belleza, generalmente trazada según el ya tópico literario del *locus amoenus* o naturaleza idealizada aunque, en ocasiones, Cervantes lo emplee en forma paródica¹²⁶, como en el comienzo del capítulo IV de la Primera Parte: “La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo”¹²⁷. O cuando, en el

¹²⁴ A Horacio le gustaba en sus obras señalar la etimología de los nombres o sobrenombres. Hay otras teorías, como la de Agustín Redondo, que vinculan el nombre de Sancho con el carnaval (*Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid, Castalia, 1997).

¹²⁵ El motivo del amanecer aparece por ejemplo en *Eneida* VI, I, II; en rapsodia VIII, XI, de la *Ilíada*; en rapsodia V de la *Odisea* o en *Bucólicas VIII, 54*.

¹²⁶ En este caso la parodia se refuerza por el contraste entre esta naturaleza idealizada y el paisaje real por el que discurre Don Quijote, los ásperos campos de Montiel. En otras muchas ocasiones Cervantes utiliza este lugar común en el sentido positivo de ponderación de la belleza del paisaje al amanecer, como ya hizo antes en *La Galatea*.

¹²⁷ *Quijote* I, IV, p. 48.

capítulo II, en vísperas de su primera salida, don Quijote ya piensa que algún sabio, un día, escribiría su historia, que tal vez comenzaría de esta manera:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.¹²⁸

Cervantes resume en boca de don Quijote las características de la naturaleza idealizada en el largo parlamento del capítulo XI de la Primera Parte sobre la Edad de Oro, utilizando el mito de Hesíodo en la *Teogonía*, también homérico. Ante unos cabreros asombrados, don Quijote alaba aquellos tiempos remotos cuando reinaban la justicia y la paz entre los hombres y hasta la misma naturaleza contribuía con su belleza a esa armonía.

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados [...] Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento 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 [...] Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle, de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos que de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra [...] Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza.¹²⁹

En ese marco idealizado (aunque en ocasiones, como ya se ha dicho, expresado de forma paródica) está lo pastoril. Sabida es la fama que la novela pastoril había gozado a lo largo del Renacimiento y que llega hasta los tiempos de Cervantes, y cuán presente está en el *Quijote*, junto a los otros tipos más leídos en la época: la bizantina, la

¹²⁸ *Ibíd.*, II, p. 35.

¹²⁹ *Quijote* I, XI, p. 97.

morisca y la sentimental. Cervantes incluye en el *Quijote* varios episodios pastoriles, unos en forma de historias completas y otros intercalados en medio de la narración o de los diálogos. Así, entre los más famosos, el de Marcela¹³⁰ y Grisóstomo¹³¹, que ocupa los capítulos XII al XIV de la Primera Parte, la historia que cuenta el cabrero en los capítulos L y LI sobre Leandra y Eugenio, el episodio de las bodas de Camacho y Quiteria en el capítulo XX de la Segunda Parte. Además de las numerosas obras de este tipo que se mencionan e incluso se comentan en el famoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote que hacen el cura y el barbero en el capítulo VI de la Primera Parte.

Más adelante, en el último apartado de este capítulo, veremos también en *Escuela de mandarines* varios episodios pastoriles, aun en una etapa literaria tan alejada histórica y estilísticamente de la de Cervantes.

El estilo formulario que Cervantes emplea en el *Quijote* tiene un origen remoto, ya que procede de la épica anterior a Homero que tanto se desarrolló después en la poesía épica de la Edad Media. Así, es frecuente encontrar en el *Quijote* expresiones como “la historia dice”, o “dice el cuento”, o “según dice el historiador”, a veces, como es tan frecuente en la obra, para introducir un episodio paródico. Vemos que el autor aparece ya como traductor.

Característica de este estilo formulario es también la repetición ternaria, la preferencia por hacer las cosas tres veces que se daba ya en el arte cretense y en los cuentos más antiguos. Así, don Quijote realiza tres salidas y, como veremos luego, en *Escuela de mandarines* son tres los demiurgos que impelen al Eremita a salir de su aldea.

Son también muy características de la épica las invocaciones enfáticas, que se dirigen tanto a personas como a seres inanimados, que utiliza Cervantes en el *Quijote* y que usará Miguel Espinosa en *Escuela de mandarines*.

El uso de la parodia de graves asuntos clásicos, muy característico del humor cervantino, al que ya nos hemos referido antes al hablar de lo pastoril y del tópico de de

¹³⁰ La pastora Marcela recuerda a la Camila de la *Eneida*, por su fiero carácter. Aunque, sobre todo, coincide con la Camila de la *Égloga II* de Garcilaso.

¹³¹ Grisóstomo se suicida por Marcela, al igual que Dido, desechada, murió por Eneas. La *Canción desesperada*, cuyo origen se remonta al Libro IV de *La Farsalia* de Lucano, aquí directamente alude a la *Égloga I* de Garcilaso.

la Edad Dorada, tiene como ejemplo más emblemático el de la invocación a Apolo del capítulo XLV de la Segunda Parte. La invocación al dios aparece por primera vez en la rapsodia segunda de la *Ilíada* y después en el canto IV de la *Eneida*, donde se impreca al sol. Cervantes, siguiendo a Aristófanes, inspirador de su humor burlesco, se dirige al sol en forma de parodia. Desde Aristófanes se deja ver ya esa actitud irrespetuosa hacia los dioses, propia de la comedia, que luego derivará también hacia la poesía, por ejemplo, en el Paraíso de Dante o aquí en los poemas burlescos de Góngora o Quevedo.

Don Quijote va precedido por la fama, al igual que en la *Ilíada* dan fama a Ulises sus hechos en Troya y, a Eneas, la guerra troyana por medio de sus rapsodas.

Así, el bachiller Sansón Carrasco lleva a don Quijote la noticia de la aparición de su historia en el capítulo III de la Segunda Parte de 1615, por lo que a partir de aquí cabalgará ya precedido por su fama. Hasta tiene historiadores falsos, y en Barcelona se imprime su historia “compuesta por un tal, vecino de Tordesillas”. En efecto, Cervantes, en la Segunda Parte, deja clara la falsedad de la historia escrita por Avellaneda, que incluso le obliga a cambiar el destino del hidalgo manchego.

Y al final, cuando antes de morir recupera la lucidez, se entristece pero le dice a Sancho que va a quedarles la fama.

En *Escuela de mandarines* sucederá lo mismo: Miguel Espinosa, consciente de su modelo, hace que la historia del Eremita (y a través de él de su enamorada Azenaia), esté muy pronto de boca en boca, e incluso, como en el *Quijote*, ya ande impresa, escrita por un tal Miguel Espinosa. Aunque en este caso, a diferencia de Avellaneda, no se trate de un impostor, sino de un “juglar” atraído por lo que muchos testigos cuentan de él.

Junto a la influencia literaria homérica y virgiliana, la más sobresaliente, para los temas y motivos, es la de Platón, especialmente de *La República*. Así, en el *Quijote* convergen y se alimentan entre sí las influencias literarias y filosóficas. La alegoría de la caverna, del libro VII de *La República*, origen del mito que ha sido venero de otros posteriores y que se refleja en numerosas obras literarias de todos los tiempos y lugares, se ha transferido al episodio del capítulo LV de la segunda parte del *Quijote*, aquel en el que Sancho, después de abandonar escarmentado la ínsula, cae en una sima y permanece allí diez días, hasta que es salvado por don Quijote. Esta experiencia, como a

los habitantes de la cueva de Platón, le servirá a Sancho para reflexionar sobre todo lo que le ha sucedido, “ver la luz” y valorar en su justa medida su vida real junto a don Quijote.

El amor eterno que don Quijote profesa a Dulcinea también es platónico. Así se demuestra por ejemplo en estos versos del romancillo con los que don Quijote, músico y poeta, puede responder a su enamorada Altisidora:

Dulcinea del Toboso,
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla.¹³²

Que el amor de don Quijote es platónico se dice directamente varias veces en el libro, ya por boca de don Quijote como de otros personajes, como sucede en el capítulo III de la segunda parte, donde el bachiller Sansón Carrasco le dice a don Quijote que su historia es tan famosa que ya incluso está escrita. Al enterarse el hidalgo que el autor es moro se preocupa por su imagen literaria y sobre todo por la de Dulcinea. El bachiller le responde:

—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 Toboso¹³³.

De raíz platónica y quijotesca, aunque con las lógicas diferencias por motivos histórico-temporales, es también el amor del Eremita con su enamorada Azenaia en *Escuela de mandarines*, como veremos en otro apartado de este capítulo.

Otra cueva en el *Quijote*, aún más famosa que la de Sancho, es la de Montesinos, donde baja don Quijote en los capítulos XXII y XXIII de la Segunda Parte, que es el lugar en el que Cervantes puso el Infierno de Dante y donde antes habían descendido los héroes de la *Odisea*, la *Eneida* y el *Orlando Furioso* de Ariosto

¹³² *Quijote* II, XLVI, p. 897.

¹³³ *Ibíd.*, p. 568.

y, después, los de los libros de caballerías procedentes de los poemas franceses medievales del ciclo bretón y carolingio.¹³⁴

En fin, hay en el *Quijote* muchísimas influencias más de las lecturas que Cervantes hizo de obras clásicas y contemporáneas suyas, pero pensamos que con estas muestras bastará por ahora para que comprobemos cómo un gran escritor asimila sus lecturas y estas afloran, transformadas, en su obra original.

3.2. *Apuntes sobre “Escuela de mandarines”*

Al igual que sucedió con el *Quijote*, los pocos íntimos de Miguel Espinosa que tuvieron el privilegio de ir leyendo las primeras versiones de *Escuela de mandarines* manifiestan que comenzó como un libro alegre y burlón, de una ironía desbordante, de influencia rabelesiana, y que, con el paso del tiempo, hasta su versión definitivamente publicada, se fue volviendo más amargo, aunque sin perder del todo su carácter irónico original.

Escuela de mandarines se constituye, por varias razones que iremos viendo, en un libro raro, desmesurado, de múltiples lecturas y, por tanto, casi inabarcable. Desde luego, no abarcable en una primera lectura inocente, ni aun, completamente, con el apoyo de los diferentes trabajos monográficos que se vienen haciendo sobre él. Y esto es así por su extensión (cuenta con 609 páginas repartidas en 72 capítulos más un epílogo)¹³⁵, su elevado número de personajes (144 atribuciones solo de cargos, más un sinnúmero de apodos, que vienen recogidos en la larguísima lista del inicio del libro), su concepción mítica del tiempo y el espacio y, fundamentalmente, por su lenguaje, riquísimo, que explota todas las posibilidades de nuestro idioma e incluso las incrementa con cambios lingüísticos estructurales; empleo de estructuras ya en desuso y actualización de muchos arcaísmos; uso de refranes y aforismos, a veces tomados de la sabiduría popular y otras veces inventados por el mismo autor; numerosos y brillantes neologismos; abundante y precisa adjetivación; nominalizaciones; sinonimias,

¹³⁴ En realidad, este es un tema perteneciente al fondo inmaterial del género humano, propio también de los cuentos de hadas de tradición oral.

¹³⁵ Manejamos para este estudio la siguiente edición de la obra: *Escuela de Mandarines*. Alfaguara Hispánica, Madrid, 1992.

etc., aspectos estilístico-formales que han sido ya ampliamente estudiados y descritos de forma objetiva y precisa¹³⁶, para dar forma a un contenido que parte de un modelo renacentista y de una anécdota ya clásica en la literatura española y universal relacionada con el tópico del *homo viator*: el viajero que sale de su tierra movido por la necesidad de cumplir una misión específica¹³⁷. Nos introduce así en un mundo fantástico, pero a la vez real¹³⁸, donde contemplamos, comprendemos y nos asombramos¹³⁹, a la par que el narrador protagonista, de cómo está constituida esa sociedad por boca de muchos de sus habitantes, tanto hombres como mujeres, de todos los niveles sociales, de todas las profesiones y de todos los cargos.

Pero Espinosa nos lo transmite basándose en un nuevo concepto, propio, donde están presentes y son fácilmente reconocibles muchos sucesos históricos tanto de nuestra historia más próxima¹⁴⁰ como de distintos períodos de la historia de Occidente y de Oriente, cuyas culturas eran conocidas y estaban bien asimiladas por el autor. Así, la propia palabra “mandarín”, en su acepción irónica de “persona que manda” (aquella que hace que los que están a su cargo cumplan ciegamente su voluntad) es utilizada por

¹³⁶ Véase sobre este tema el estudio, partiendo de los postulados del Formalismo Ruso, realizado por Francisco Rocamora Abellán y Elisa Ramón Sales “La estética de la desmesura (un estudio sobre las categorías narrativas de *Escuela de mandarines*)”, inserto en las *Actas del Congreso* en homenaje a Miguel Espinosa, celebrado en la Universidad de Murcia en 1992 bajo la dirección del profesor Victorino Polo García. Anteriormente, en 1980, este trabajo ya había sido leído en las aulas de la misma Universidad con la presencia del propio Miguel Espinosa, en uno de los actos de homenaje con posterior coloquio donde este participó. Las *Actas del Congreso* fueron publicadas por la Editora Regional de Murcia en 1994, con la colaboración de la Consejería de Cultura y Educación. Allí se trató extensamente la vida y obra de Miguel Espinosa por especialistas en su obra y amigos personales del autor. Una de las ponencias más emotivas y esclarecedoras fue la pronunciada por su hijo Juan: “Miguel Espinosa, mi padre”, más tarde ampliada y convertida en libro.

¹³⁷ Como es bien sabido, algunos de los títulos más famosos de la historia de la literatura universal de todos los tiempos utilizan el motivo del viaje en su trama, entre otros la *Odisea*, el *Lazarillo de Tormes*, *Tom Jones*, el *Quijote*, *Crimen y castigo* o, en el siglo XX, *Señas de identidad*, entre otras muchas obras.

Avalle Arce, en su “Introducción” a *Los trabajos de Persiles y Segismunda* distingue tres modelos de personajes vinculados a tres momentos históricos: el caballero de la Edad Media, el cortesano del Renacimiento y el peregrino de la Reforma Católica, al que pertenecería Don Quijote, arquetipo al que también se adscribirían Rutilio del *Persiles*, Andrenio y Critilo, del *Criticón* de Gracián e incluso el protagonista de las *Soledades* de Góngora.

¹³⁸ En una “utopía negativa”, en palabras del propio Espinosa en entrevista concedida a Alfonso Martínez Mena en *Pueblo* el 12 de marzo de 1975, dos meses después de la publicación de la obra.

¹³⁹ Miguel Espinosa utilizaba frecuentemente para referirse a este sentimiento de asombro la palabra “pasmó”, que aporta un significado más preciso al estado de perplejidad que le causan ciertas situaciones o comportamientos.

¹⁴⁰ En una carta del autor a Jean Tena en el número 4 de la revista *Postdata* (Murcia), de mayo-junio de 1987 (número monográfico con el título de *Palabra sustantiva: homenaje a Miguel Espinosa*), dice claramente que la escribió “contra la dictadura franquista y sus consecuencias, más morales que físicas”.

Espinosa con un sentido casi idéntico al denotativo original de la misma, relacionado con el concepto de un cargo político, religioso, administrativo y educativo de la China imperial.

Para el propio Miguel Espinosa, *Escuela de mandarines* es una epopeya y la historia de una cultura. “Estamos contemplando nuestro propio mundo”, le manifiesta a Jean Tena en una carta que escribe el 28 de febrero de 1976 y que publicó la revista *Postdata* once años después.

Así, en *Escuela de mandarines*, ninguna manifestación del Poder (las Cosas Últimas), como veremos, quedará libre de la crítica y del desprecio del autor. Y ninguna presencia de la Naturaleza, de la inocencia o de la razón (Las Cosas Primeras) dejará de ser elogiada o cantada por Espinosa.

Es importante referirnos aquí a la abundante y particular presencia de las mayúsculas en *Escuela de mandarines*. Miguel Espinosa no solo las usa, como es normativo en nuestra lengua, para destacar los nombres propios, incluyendo los apodos y los topográficos, sino que las utiliza para resaltar otros nombres o expresiones comunes referentes a los diferentes cargos de la jerarquía mandarinesca o en muchos sustantivos abstractos como Mandarín Político, Lego, Concordia, Poder, Corrupción, Excarcelación Real, Pueblo, Mano Oculta, etc.¹⁴¹

La idea inicial de la obra comenzó al vivir y contemplar el ambiente que se respiraba en los primeros años 50, época en la que Miguel Espinosa estudiaba la carrera de Derecho en la Universidad de Murcia. En efecto, también en palabras del autor en una entrevista:

Mi visión de aquella universidad me inspiró el libro *Escuela de mandarines*. Yo veía cómo se ponían los catedráticos la muceta, el birrete y tal; cómo se reunían allí en las inauguraciones de curso; veía al becario estudiar por las noches, preparando su porvenir ya desde los 17 años, pensando en la notaría; veía la sumisión y tal, el gesto de los catedráticos: te acercabas a ellos para hablarles y no se paraban, seguían andando y tú ibas detrás, y si te colabas al lado derecho, ellos miraban al izquierdo. Y eso, que entonces parecía normal a la gente de aquel tiempo, a mí me

¹⁴¹ Esto ha dificultado en ocasiones la redacción de este trabajo. En general se ha respetado la ortografía del autor en las referencias bibliográficas y se ha seguido la normativa general en la parte descriptiva e interpretativa.

parecía insólito. Esa es la diferencia que tenía yo con los demás. Y eso fue lo que me llevó a hacer los mandarines [...].¹⁴²

Parece ser, además, que Espinosa, una vez finalizada la carrera de Derecho, escribió una tesis que no fue aprobada debido a la actitud y al estilo *sui generis* de su autor, que resultaba “poco académico”, ya que no siguió el típico esquema de exposición del tema y explicación con citas y notas eruditas, sino que redactó el trabajo según su real saber y entender y de un tirón. Seguramente de ahí provenga la sobreabundancia de notas, a veces en el tono irónico y burlón predominante en la novela, otras veces en tono más grave, que aparecen al final de los capítulos del libro, y que aquí se constituyen en parte esencial de este, no tanto por su contenido aclaratorio y amplificador como porque de ellas se desprende, como dijimos más arriba, toda la teoría estética, metodológica y, en suma, filosófica del autor.

Aun siendo lo antedicho verdad, ya que ciertos personajes reales (algunos catedráticos y profesores concretos, conocidos por Espinosa) pueden verse retratados en los Enmucetados, *Escuela de mandarines* supera toda anécdota. Como el propio Miguel Espinosa declaró más tarde, en un acto celebrado precisamente en la Universidad de Murcia en 1980, incluido en el Tercer Ciclo de Literatura Hispánica: “*Escuela de mandarines* no es una revancha. No he tardado dieciocho años en escribir mi libro para hacer una crítica local. Sería absurdo”.¹⁴³

La obra comenzó bajo el título de *La Feliz Gobernación* (en su segunda versión), nombre del Estado mítico donde se desarrolla la obra, para ser cambiado luego por el definitivo, *Escuela de mandarines*, más adecuado por expresar este más fielmente el motivo de inspiración de la misma. Pero se estaba gestando ya antes: en 1956, Miguel Espinosa había escrito con esta idea un ensayo titulado *La Filosofía Política Mandarinesca*, en el *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político*,

¹⁴² Entrevista realizada por José García Martínez y publicada en el periódico *La Verdad*, el 30 de julio de 1978.

¹⁴³ En efecto, Miguel Espinosa participó en una mesa redonda con posterior coloquio en el entonces Colegio Mayor Cardenal Belluga, dentro de los actos comprendidos en el Tercer Ciclo de Literatura Hispánica, organizado por la Universidad de Murcia desde noviembre del 79 a mayo del 80, bajo el título general de “Humanismo y renovación formal en la Literatura Española e Hispanoamericana de los años setenta”, donde se estudió la obra de autores tan importantes como Cortázar, Benet, Onetti, Goytisolo, Cabrera Infante, Umbral, Álvarez, Puig, Cela, García Márquez, Octavio Paz, Otero, Valente, Vargas Llosa, Cardenal, Carnero; que finalizó con la que se celebró el catorce de mayo bajo el título “Las últimas palabras de la tribu”, en la que se analizó la de José Donoso y Miguel Espinosa.

publicación semestral (mayo-octubre, p. 123) de la Universidad de Salamanca que estaba dirigida por el profesor Tierno Galván¹⁴⁴.

La línea argumental de la novela, premiada en 1974, a los pocos meses de su publicación en Barcelona por Los libros de las Fronteras (tras un largo peregrinaje del autor por distintas editoriales que se la rechazaron) con el premio Ciudad de Barcelona, ya esbozada más arriba, es en resumen la siguiente: En un tiempo y espacio míticos, concretamente “hace 3000000 de años, en un estado llamado La Feliz Gobernación, aunque, en verdad, la dicha solo pertenecía allí a unos pocos”¹⁴⁵, y cuya primera regla es (como dice Abellino, un personaje heterodoxo en el capítulo 29), “luchar contra la Inteligencia y su espontánea alegría”, ya en su período de decadencia pero que todavía mantiene su estructura social cerrada de castas, un Gran Padre Mandarín sale de la Ciudad a conocer de primera mano lo que ocurre en el Imperio, hecho inaudito en la antigua Edad Clásica o de esplendor, situada entre los años novecientos mil y dos millones, y solo explicable en un régimen agónico. Durante su viaje, ya en las afueras, se para a descansar y, en una cueva cercana, se encuentra con un hombre viejísimo: le dice al Gran Padre que tiene 2000000 de años, aunque al final aquel lo corrige basándose en fechas de acontecimientos históricos que el propio Eremita le ha relatado. Vive allí, en soledad, y es llamado el Eremita (apodo que le puso el primer demiurgo que le movió a emprender su viaje y con el que es nombrado a lo largo de la historia) o La Vejez (dada su avanzada edad, y nominado así exclusivamente al comienzo y al final del libro, en el tiempo, digamos, presente de la historia), el cual comienza a relatarle detallada y minuciosamente, partiendo de su propia experiencia, y por tanto en primera persona, todo lo que ha sucedido a lo largo de muchos siglos (o más propiamente dicho de los milenios, según el estilo hiperbólico del libro), en su Estado, y que el propio Gran Padre desconoce.

Siguiendo el hilo de su narración, el Eremita nació en una pequeña aldea, Artemia, ubicada en plena Naturaleza (Cosas Primeras) y, en cierto momento de su

¹⁴⁴ Al que le unió una gran amistad y que le prologó algunos de sus escritos, como el libro de ensayos *Reflexiones sobre Norteamérica* (título después cambiado por la editorial con cierto desagrado del autor (decía que tenía un título demasiado profesoral) por *Las grandes etapas de la historia americana*, de 1957.

¹⁴⁵ Introducción de *Escuela de mandarines*, p. 59.

vida, en su juventud, “gobernando el Procónsul Filadelfo” y movido por ciertos demiurgos que le impelen a ello, parte de su aldea abandonando sus tareas, a su familia y a su adorada Azenaia (la amada del Eremita desde su juventud, y que nos evoca a la Dulcinea del Quijote, como más adelante veremos). Pretende conocer los entresijos del poder, avergonzarse de sus manifestaciones y, sobre todo, protestar contra la sociedad que este ha originado, de modo que es llamado por los demás personajes, y así gusta nombrarse a sí mismo (entre otros apodos que lo definen) “El Hombre Que Más Odia a La Feliz Gobernación”¹⁴⁶. Apenas pasa la frontera es detenido y conducido hacia la Ciudad por dos hombres de estaca o soldados, que son testigos de los hechos y además se ven involucrados, sin pretenderlo, en todas las conversaciones y en todas las aventuras que se van sucediendo a lo largo de la historia. Allí será interrogado por el Prefecto del Orden y Bien Común (cargo semejante al de Comisario Imperial de Policía, con categoría de Gran Legó) en la Fortaleza y juzgado después por los Mandarines, la casta pensante, legisladores y administradores de la Justicia y máximos representantes del poder civil y religioso del Estado, en el Palacio de los Compromisos.

El Eremita, durante los días previos a su juicio, consigue su objetivo de conocer de cerca y por sí mismo a los mandarines, y así se reafirma en su posición de odio y desprecio hacia ellos. En este punto (llegamos al final del libro y no llega a ser juzgado), la novela queda abierta, “como la vida misma, que se corta, pero nunca se cierra”¹⁴⁷.

Hasta aquí un breve bosquejo del asunto de la obra, que se constituye básicamente como un extenso diálogo entre La Vejez (el Eremita) y el Gran Padre Mandarín, aunque la intervención de este se limite al inicio y al final del libro, mientras que la mayor parte del tiempo solo es el oyente y receptor (el narratario) directo de la historia que narra el Eremita, historia que, por cierto, ya circulaba por escrito.

En efecto, al modo de un *Quijote* moderno, la historia ha sido contada por el Eremita a un tal Miguel Espinosa, para que este la escriba, como le dice La Vejez al

¹⁴⁶ Como comprobaremos a lo largo de todo nuestro estudio, es muy importante y significativo el uso de apodos en *Escuela de Mandarines*. Los apodos están cuidadosamente escogidos por el autor, y hacen referencia a las características físicas, profesionales, psicológicas o morales más destacadas de los personajes a los que se les asignan. También son frecuentes los apodos referentes a relaciones familiares. Algunos personajes, como Donato, pueden llegar a ser nombrados con catorce apodos. En general, cuanto más se quiere ridiculizar a un personaje, más apodos “alabanciosos” (en la línea hiperbólica de toda la obra) se le adjudican.

¹⁴⁷ Palabras de Espinosa en unas declaraciones en Televisión Española a Esther Benítez, en el programa *Encuentros con las letras*, en 1981, sobre *Escuela de mandarines*.

Gran Padre. Habría básicamente, por tanto, un narrador principal, protagonista, que es La Vejez, el Eremita en su juventud, cuando suceden los hechos que se narran, y un narrador indirecto, que desempeña el papel del escritor, Miguel Espinosa, responsable del Índice de personajes, de las notas, de la Introducción y del Epílogo, y que también aparece como personaje actante en el capítulo 59 y como personaje referido en varios momentos de la historia, además de ser el trasunto claro de varios personajes heterodoxos del libro: es partícipe, en realidad, de las ideas de casi todos los heterodoxos, aunque se identifique más con unos que con otros, especialmente con Beocio y Lamuro. Nos detendremos un poco más en el tratamiento del narrador (o más propiamente de los narradores) en el punto siguiente, al ponerlos en relación con los narradores del *Quijote*.

Pero lo más importante, como sucede en el *Quijote*, es lo que ocurre a lo largo del camino. Y aquí los lectores nos vamos encontrando, a la par que el Eremita, a toda una galería de personajes, en varios casos personas reales (el propio Miguel Espinosa, como dijimos más arriba, es nombrado en los capítulos 45, 46, 49 y 59) que, saliendo al paso del Eremita y de los soldados y mediante sus propias palabras, ya narrando sus propias historias o las sucedidas a otros¹⁴⁸, nos dan a conocer todo lo que sucede en la Feliz Gobernación. Por ellos nos enteramos de lo que se cuece en la cúspide del poder: cómo es posible acceder a él; los movimientos clandestinos de protesta (heterodoxos) que pretenden demolerlo y los postulados de sus fundadores; la forma de actuar de los mandarines y de la casta militar o el papel fundamental que ejercen ciertas mujeres en la historia. Todo ello expresado formalmente mediante textos representativos de todos los géneros clásicos. Así, además de las narraciones intercaladas en la historia base, encontramos numerosos poemas e incluso obras breves de teatro, como más adelante comprobaremos.

En fin, *Escuela de mandarines* es o, mejor dicho, pretendió ser en sus comienzos, según propias palabras de Espinosa, “una utopía negativa del fascismo español”¹⁴⁹, término que él mismo define de forma metafictiva en una de las notas del libro:

¹⁴⁸ Nótese aquí otra de las fuentes clásicas retomadas por nuestro autor: la de las colecciones de cuentos de la literatura árabe.

¹⁴⁹ Carta a Jean Tena, recogida en la revista *Postdata*, cit., p. 47

Utopía: Utopizar es hacer propuestas de convivencia, o sea, predicar un nuevo suceso político. La utopía describe como debe ser la comunidad a través de figuras positivas. Ahora bien: si abstraemos de una determinada sociedad cuanto es contrario al bien, y, convenientemente aislado y delimitado, lo exponemos en un libro, habremos creado una utopía negativa o “expresión de lo que no debe ser.”¹⁵⁰

En conclusión, y teniendo en cuenta este inicial propósito, Miguel Espinosa comenzó a escribir *Escuela de mandarines* como un relato lleno de humor sobre lo que no debería ser ni suceder en cualquier sociedad¹⁵¹. Pero vamos comprobando a lo largo de la lectura que, como le sucedió a Cervantes con su inmortal obra, cuando solo pretendía hacer una crítica trufada de humor de las novelas de caballerías, tan famosas en su tiempo, esta ya de por sí ambiciosa intención se ve superada ampliamente por su resultado artístico. La amplia cultura de nuestro autor y sus inquietudes vitales y literarias no podían dar para menos.

3.3. Relaciones estructurales y estilísticas

De lo ya dicho sobre el estilo literario de Miguel Espinosa (centrándonos particularmente en el barroquismo de su escritura) y del contenido de la obra cabe deducir que en realidad la semejanza entre *Escuela de mandarines* y el *Quijote* (entre hipertexto e hipotexto) es más formal que conceptual o, si queremos expresarlo de otro modo, hay más semejanzas entre las estructuras de las dos obras que en la intención y el argumento de las mismas, como veremos a continuación, lo que constituye una prueba más de la originalidad de la obra espinosiana. Sin que ello sea óbice, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, para que también se den muchos paralelismos

¹⁵⁰ Capítulo 37: *Saberes y consejos*, nota 3, p. 337.

¹⁵¹ Utopía negativa o, según término muy utilizado actualmente, “distopía”. Aunque esta palabra no la recoge aún el *Diccionario* de la RAE aparece registrada en importantes obras lexicográficas como antónimo de “utopía”, como en M. Seco, O. Andrés y G. Ramos: *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, p. 1647. El término fue utilizado por primera vez por John Stuart Mill a finales del siglo XIX para hacer referencia a una sociedad ficticia, siempre relacionada con la época y las circunstancias socio-políticas en que se originan. A partir del siglo XX las ficciones distópicas suelen estar ubicadas en espacios relacionados con los avances espaciales y tecnológicos, para advertirnos de los peligros que muchas veces estos conllevan; o relacionadas con el socialismo de estado, el consumismo feroz o el aislamiento a que conduce la sociedad actual. Algunos ejemplos contemporáneos de obras de este tipo son *Nosotros*, de Yevgeny Zamiatin; *1984*, de George Orwell; *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley; *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury y *Mercaderes del espacio*, de Frederik Polh y Ciril M. Kombluth.

temáticos y aparezcan motivos comunes a ambas, la mayoría de los cuales pertenecían ya a la intertextualidad cervantina, como vimos en el apartado anterior.

Tanto el *Quijote* como *Escuela de mandarines* son dos obras enormes, en el doble sentido de su volumen físico y de su densidad literaria. En este sentido, las dos crean un mundo ficcional propio, por lo que es prácticamente imposible hacer un estudio comparativo exhaustivo de las mismas en un solo trabajo. Aquí, por tanto, solo pretendemos, en relación con la finalidad de nuestra tesis, destacar los aspectos narrativos más relevantes que ponen de manifiesto la relación intertextual entre ellas para después, en el apartado siguiente, mostrar con ejemplos concretos extraídos de ambas obras la intertextualidad de estirpe quijotesca presente en *Escuela de mandarines*.

Como hemos visto ya al referirnos a las dos obras por separado, estas parten del esquema clásico en la literatura¹⁵² desde tiempos inmemoriales del viajero que sale de su tierra para emprender un viaje con una finalidad concreta, pero que resulta ser a la vez, y es lo fundamental, un viaje interior, ya sea iniciático, ya para adquirir un conocimiento más profundo de sí mismo o de los demás, o para aspirar a una mayor perfección personal. En nuestro caso, aparentemente, los motivos por los que los dos protagonistas, El Eremita y Don Quijote, se ponen en camino son muy distintos, pero a fin de cuentas lo que ambos pretenden es “desfacer tuertos”, es decir, que imperen la libertad y la justicia en su mundo y, como consecuencia, que el ser humano débil y oprimido recupere su dignidad.

A diferencia del *Quijote*, *Escuela de mandarines* es una novela de final abierto, “como la vida misma, que se corta, pero nunca se cierra”¹⁵³, mientras que el final del *Quijote*, bien conocido por todos, termina con la muerte del hidalgo después de haber recuperado la cordura.

Ambas obras son realistas o, más propiamente dicho, metafictivas (sabemos que Miguel Espinosa dijo que *Escuela de mandarines* era una utopía negativa), lo que se evidencia, en su contenido, en el afán por mostrar verosímilmente la realidad que viven

¹⁵² Como uno entre muchos ejemplos significativos, en *El Criticón* de Gracián Critilo recorre el mundo enjuiciándolo y criticando a personajes de la Corte, la política de Felipe IV, los aristócratas o la propia orden de los jesuitas.

¹⁵³ Palabras de Espinosa en las declaraciones en Televisión Española a Esther Benítez, en el programa *Encuentros con las letras*, en 1981, sobre *Escuela de mandarines*.

los personajes mediante algunos recursos como el empleo de nombres propios reales de personas (incluidos los de los propios autores, como veremos) y de lugares, el comentario sobre libros, la inclusión de discursos, comentarios sobre temas diversos, cartas, etc. El lector, si no fuera porque sabe que está ante obras artísticas, tiene la impresión de que no hay fronteras reales entre la realidad y la ficción.

En relación con lo anterior, es de destacar la simbología de muchos de los nombres propios de personas y lugares. El uso de los nombres con una intención significativa, muy revalorizado por Gracián y presente en general en las novelas barrocas, es un procedimiento que, como dijimos, se remonta ya a la *Iliada* y la *Odisea*, las fuentes primigenias de las obras clásicas con el tema del viaje.

Así, en ambas obras, además de mencionar a personas reales (principalmente muchos autores y sus obras en el *Quijote*¹⁵⁴ y numerosos amigos y familiares en *Escuela de mandarines*), se nombran otros personajes con nombres simbólicos, como veremos, lo que será técnica constante en todas las novelas de Espinosa y una muestra más del barroquismo del autor.

Ya hemos dicho que ambos protagonistas, don Quijote y el Eremita, emprenden un viaje literario, aunque en el caso de don Quijote haya tres salidas y el Eremita, en cambio, emprenda un viaje único. Por tanto, en ambas obras el marco (el cronotopo de Bajtín) donde sucede la trama es el camino. A lo largo de este se producen los diálogos que, como antes hemos señalado, constituyen la parte esencial de ambas obras. Mediante el diálogo entre los protagonistas principales y otros personajes que van apareciendo en los diversos episodios, nos vamos enterando de cómo piensan y sienten, de lo que está ocurriendo en la actualidad del relato e incluso somos espectadores que participan de otros relatos, poemas, obras teatrales, comentarios y discursos filosóficos o sobre arte y literatura. En realidad, nada de lo humano queda al margen en ninguna de las dos obras.

¹⁵⁴ Según Martín de Riquer (“Cervantes y el Quijote”, en la introducción de nuestra edición, p. XCI), los duques son trasuntos de los de Luna y Villahermosa don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón, Avellaneda estaría bajo el disfraz de Álvaro de Tarfe; y Ginés de Pasamonte, el galeote y Roque Guinart, el bandolero son nombres reales.

Así, como en el *Quijote*, donde el propio hidalgo y su escudero Sancho Panza son partícipes y espectadores a la vez de los diálogos que se suceden principalmente al aire libre, en *Escuela de mandarines* lo son el Eremita y los soldados que lo acompañan.

Por tanto, mediante el diálogo, de gran tradición en la literatura desde antiguo, ni Cervantes ni Espinosa quieren representar meros incisivos en unas tramas profundas y complejas (en realidad tanto la trama del *Quijote* como la de *Escuela de mandarines* son muy simples), sino que los diálogos adquieren en ambas obras un significado esencial, ya que constituyen el eje vertebral de las historias: dan verosimilitud a la narración principal y aportan a la vez contenido. Ampliaremos la función del diálogo cuando analicemos comparativamente con más detalle algunos episodios de ambas obras, en la segunda parte de nuestro trabajo.

Nos referimos antes al pluralismo genérico de *Escuela de mandarines*. Este hibridismo, por otra parte muy propio de la novela, donde impera mayor libertad que en otros de los denominados géneros clásicos como la poesía y el teatro, se muestra profusamente en ambas obras, aunque (intencionadamente) de forma más acentuada en el hipertexto.

Como Cervantes en el *Quijote*, Miguel Espinosa inserta en el relato marco otras historias a lo largo de la obra de varias maneras: muchas veces son contadas por personajes que van incorporándose a la historia a lo largo del camino, y de las que ellos mismos son personajes protagonistas; otras relatan hechos que les han sucedido a otros. Y también hay historias independientes, como varias obritas de teatro que se representan durante el camino, en plena naturaleza. A lo que hay que sumar los poemas, los discursos, las imprecaciones, las disquisiciones filosóficas o los comentarios sobre temas diversos.

Así, según recuento hecho por Luis García Jambrina:

Hay en el relato marco más de setenta canciones, himnos y poemas diversos, seis piezas dramáticas o teatrales, trece discursos, arengas y predicaciones, varias cartas, diversas inscripciones y epitafios, numerosas listas y relaciones de todo tipo (de nombres -sinónimos- y apelativos, de cargos, oficios, funciones, calificativos y atributos, beneficios y prebendas, objetos, cifras, sustancias, acciones y circunstancias, cuestiones, preceptos, etc.); a esto hay que añadir incontables artículos de leyes, sentencias, aforismos y adagios, amén de multitud de referencias

y citas de diversos libros y discursos, tanto ortodoxos como heterodoxos, y fundamentalmente de la Escritura o Libro de los Mandarines.¹⁵⁵

A lo que hay que sumar varias modalidades heterogéneas paratextuales, presentes también en el Quijote: la dedicatoria inicial, el prólogo y diez poemas dedicados a los personajes principales (en la segunda parte de 1615 ya solo el prólogo y la dedicatoria). En *Escuela de mandarines*, además de la preciosa dedicatoria inicial (muy significativa, porque va destinada a Mercedes Rodríguez) tenemos el índice de personajes, las notas y el epílogo.

Las abundantes notas que Miguel Espinosa incluye al final de cada capítulo merecen comentario aparte, ya que estas no solo aclaran aspectos del texto, sino que en ellas el autor aporta información adicional sobre hechos o personajes, profundiza en sus conceptos sobre arte y literatura, hace digresiones filosóficas, crítica de los libros ficticios que se mencionan, etc. Aunque también encontramos notas en la narrativa contemporánea (*Yo, el Supremo* 1974, de Augusto Roa Bastos; o *El beso de la mujer araña* 1976, de Manuel Puig), estas no tienen la importancia de las de *Escuela de mandarines*, donde casi constituyen otro libro paralelo al texto original.

Este polimorfismo genérico se plasma en una estructura externa compuesta en ambas obras por capítulos (setenta y dos en *Escuela de mandarines*, más el Epílogo, cincuenta y dos en la Primera Parte del *Quijote* y setenta y cuatro en la Segunda de 1615) no excesivamente largos, cuyo desenlace no se muestra en muchas ocasiones al final de los mismos y por tanto deben unirse al o a los siguientes. Así, pueden permanecer en escena los mismos personajes, que dialogan y relatan una historia inacabada en capítulos precedentes. Cada capítulo comienza con un título alusivo a lo que el lector va a encontrar, aunque en *Escuela de mandarines* esté expresado como un sintagma nominal y en el *Quijote* con la fórmula característica oracional, propia de la época (sobre todo del lenguaje rebuscado de las novelas de caballerías), a veces muy compleja.

Hay que destacar, entre lo que venimos diciendo sobre la diversidad genérica, que, obviamente, la poesía en verso presente en el *Quijote* se atiene a los moldes

¹⁵⁵ *Ob. cit.* (ver nota 132): “Más allá del ensayo y la novela: Miguel Espinosa o la búsqueda del libro total”, p. 435.

estróficos de su época, y así encontramos sonetos (en su mayor parte), romances, o décimas, mientras que en *Escuela de mandarines* predomina el estilo libre de la poesía que se prefiere a partir del siglo XX. Aunque la función es semejante en ambas y común con la de la lírica en todos los tiempos: la de tono burlesco, como algunas composiciones de las incluidas en el prólogo, ridiculizar a personas o sus comportamientos; y la lírica, realzar las diversas manifestaciones de la naturaleza y, sobre todo, proclamar el amor por la dama, en este caso Dulcinea y Azenaia.

Tendremos ocasión de tratar con más detenimiento las características de la poesía en los paralelismos temáticos entre el hipotexto y el hipertexto que estableceremos en el apartado siguiente.

Vistos estos aspectos sobre el género, vamos a referirnos a continuación a algunos elementos más concretos en la diégesis de ambas obras.

Ya hemos dicho que lo más importante en unas novelas tan voluminosas y de estructura tan compleja en su forma y en su contenido es el diálogo, por ser el diálogo entre los personajes el que nos va desvelando los acontecimientos que conforman la historia y da coherencia y verosimilitud al relato general.

Por eso el papel del narrador principal, que es el elemento genérico básico en cualquier relato, aun manteniendo su presencia y su importancia, porque en ambas obras nos introduce en la historia y nos presenta a los personajes principales, aquí cede el protagonismo a varios narradores (o, más bien, a distintas voces narrativas, más numerosas en el *Quijote* que en *Escuela de mandarines*) que, además de relatar las historias intercaladas en el eje temático principal, por medio de la palabra van conformando a los personajes protagonistas, sin necesidad de extensas descripciones por parte del narrador o narradores externos. Lo fundamental, tanto para Cervantes como para Espinosa, es que esta compleja trama narrativa consiga sus propósitos artísticos. Tanto es así que en varios pasajes del propio *Quijote* nos encontramos algunas incoherencias narrativas que en nada merman ni la inteligibilidad de la obra para el lector ni por supuesto su resultado narrativo.

Sabemos que el *Quijote* comienza con un narrador externo omnisciente (¿el propio Cervantes?) que nos presenta al personaje de don Quijote y nos pone al tanto de sus primeras aventuras, a partir de sus propias investigaciones en los anales de la

Mancha (según las notas que otros autores han dejado escritas sobre su caso) para, a partir del capítulo IX, y ya hasta el final de la segunda parte de 1615, relatarnos la historia según su “verdadero” autor, Cide Hamete Benengeli, “historiador arábigo”, ya que, cuando parece que ya no hay más material para continuar la historia, encuentra por casualidad unos cartapacios (en los que reconoce a don Quijote en el título, y a don Quijote y Sancho en las ilustraciones), que compra y que se hace traducir.

A partir de aquí el narrador hace constantes incisos en la historia principal para explicar a los lectores la intención con que Cide Hamete escribe su manuscrito¹⁵⁶, según la traducción que hizo de él, previo pago, un morisco aljamiado. Hay muchísimos ejemplos de este procedimiento narrativo, que Cervantes utiliza para dar verosimilitud a la historia, como comprobamos en este pasaje:

Fuera de que Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. ¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!¹⁵⁷

También al comienzo del capítulo XL de la Segunda Parte Cervantes, en una larga digresión del narrador, encarece al autor principal:

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 ellas, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a la luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, 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 vivientes.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Esta técnica del manuscrito encontrado y comentado como base del relato no es nueva en Cervantes, sino que pertenece a la tradición de las novelas de caballerías. Alonso de Salazar, por ejemplo, dice traducir del árabe *El caballero de la Cruz*, escrito por un tal Xartón, obra que, por cierto, es nombrada en el episodio del escrutinio del cura y el barbero.

¹⁵⁷ *Quijote* I, XVI, p. 141.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, II, XL, p. 848.

En el capítulo LXX de la Segunda Parte, cuando Don Quijote y Sancho se disponen a dormir en los aposentos del palacio de los duques, después de un diálogo en el que ambos comentan lo sucedido a Sancho, el narrador vuelve a aclararnos la intención del “autor”: “Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor de esta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida; y dice que no habiéndosele olvidado...”¹⁵⁹

Y explica después que el bachiller Sansón Carrasco va a volver a intentar que don Quijote vuelva a su casa.

Lo mismo ocurre cuando Sancho vuelve escarmentado de la ínsula y cae en una sima con su rucio. En el momento en que descubre un agujero por el que ve la luz e intenta salir, lleno de miedo, el narrador nos explica: “Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de Don Quijote, que alborozado y contento [...]”¹⁶⁰

Con lo expuesto hasta ahora solo nos hemos referido a las voces narrativas que enmarcan la historia, pero más importantes aún son los distintos personajes que interactúan con la pareja de protagonistas y ejercen como narradores de sus propias historias o de las sucedidas a otros. Tendremos ocasión de referirnos a ellos más adelante.

Nos parece pertinente señalar aquí la contribución de la figura del narrador al humor cervantino. En el capítulo XLIV de la segunda parte, cuando Sancho se despide de los duques y de don Quijote para dirigirse a gobernar la ínsula, Cervantes, en la voz del narrador, dice, dirigiéndose directamente al lector¹⁶¹, como en tantas otras ocasiones:

Deja, lector amable, irse en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber como se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa.¹⁶²

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 1076.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, LV, p. 970.

¹⁶¹ En una muestra clara de la focalización menos restrictiva propia de la novela, y ejemplo de la modernidad cervantina. El narrador, omnisciente, prevé hasta la reacción del lector.

¹⁶² *Quijote II*, XLIV, p. 879.

En *Escuela de mandarines* también hay varias voces narrativas. Aquí tenemos, como en el *Quijote*, un narrador básico, objetivo (¿Miguel Espinosa?), que ha investigado todos los entresijos de la historia. En la Introducción, dirigiéndose al lector en primera persona del plural, comienza poniéndonos en antecedentes sobre la diégesis de la obra para, en el capítulo I, ceder ya la palabra al Eremita, el narrador principal y protagonista de los hechos, sucedidos durante su juventud. Este se dirige a un narratario explícito, el Gran Padre o Cara Pocha, a quien relata la historia de la Feliz Gobernación, una historia que, por cierto, ya ha sido escrita por un tal Miguel Espinosa, que aparece en la obra como personaje secundario. Y es a lo largo de este relato del Eremita cuando encontramos, al igual que en el *Quijote*, una larga serie de narradores secundarios, compuesta por muchos de los personajes que aparecen a lo largo del camino.

No volveremos a oír la voz del narrador externo hasta el Epílogo. En él se resume, por cierto, esto que venimos exponiendo. Cuando el Gran Padre Mandarín ha escuchado todo el relato de La Vejez, ante la pregunta de este sobre si en el futuro seguirán existiendo los mandarines, le responde y le promete:

—No lo sabemos —susurró—; por eso guardaremos en la memoria tu narración, que dictaremos cuidadosamente a escribanos, apenas alcancemos la Ciudad.
—Hace milenios que ya dicté estas y otras cosas a Miguel Espinosa, el Juglar de Azenaia —aclaró La Vejez.
—Pues las buscaremos, las contrastaremos y las publicaremos con su nombre de autor, para que aparezca unido al tuyo y al de Mercedes. Así, mientras haya belleza, existamos o no existamos, los hombres podrán aprender y solazarse con la Escuela de Mandarines que tú viviste y él escribió —contestó el Gran Padre.¹⁶³

La temporalidad y la narratividad están estrechamente unidas. En ambas obras el tiempo del relato y el de la acción corren paralelos (no olvidemos que el marco de la historia es el camino) y, como novelas modernas, se manifiestan en ellas varias de las estrategias de la duración novelesca. Así, hay elipsis o puro desarrollo cronológico de los hechos; pausas o digresiones (descripciones sin tiempo), como en el capítulo IX de la Primera Parte del *Quijote*, donde Cervantes corta la acción para relatarnos pormenorizadamente cómo consiguió la información para poder seguir su relato); y,

¹⁶³ *Escuela de mandarines*: “Epílogo”, p. 607.

sobre todo, en las historias intercaladas en ambas obras que, a su vez, incluyen las otras dos manifestaciones temporales más características de las dos novelas, que igualan los tiempos del relato y de la historia: la escena dialogada, y el sumario, de transición entre un capítulo y el siguiente. Ocurre esto, y hay muchísimos ejemplos tanto en el hipotexto como en el hipertexto, cuando un episodio queda incompleto y la historia continúa hasta su desenlace en el capítulo o capítulos siguientes.

Varios casos que reúnen estas formas temporales se pondrán más concretamente de manifiesto en el próximo apartado de nuestro trabajo, cuando veamos los paralelismos temáticos más frecuentes entre ambas obras, pero por ejemplo en la Primera Parte del *Quijote* tenemos los casos paradigmáticos de la historia de Marcela y Grisóstomo, que se enlaza durante tres capítulos, o los episodios en Sierra Morena, durante la segunda salida del hidalgo; y en la Segunda todos los capítulos sucedidos en el palacio de los duques.

En *Escuela de mandarines*, entre otros muchos, están los episodios (que son una muestra además de la variedad de formas genéricas de la obra) que se suceden entre los capítulos 18 a 22, unidos por la historia de los becarios que cuenta el personaje de Mosencio, o los contenidos entre los capítulos 48 a 56, vinculados por los mismos personajes pero que, a su vez, se encuentran con otros nuevos que relatan otras historias.

No son frecuentes, sin embargo, por el mismo cronotopo de la obra, los ejemplos de analepsis y prolepsis, ni de predicción.

En resumen, el *Quijote* sucede en una época contemporánea, en un tiempo cronológico lineal, a excepción de los tiempos o duraciones de las historias intercaladas, frente al tiempo mítico, hiperbólico, de *Escuela de mandarines*, aunque dentro de este mundo se dé también un desarrollo lineal de los hechos¹⁶⁴ en el relato base.

Al igual que el tiempo, el espacio es también real en el *Quijote*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” Este, como sabemos, es el comienzo de la obra, pero, aunque a Cervantes no le interesase determinar el sitio concreto, en ella se mencionan más adelante, como ya dijimos, muchos lugares reales,

¹⁶⁴ De ahí que no aparezcan demasiados casos de analepsis y prolepsis ni en el *Quijote* ni en *Escuela de mandarines*: aunque algunos personajes narradores de historias intercaladas relaten sobre sucesos pasados la narración no se corta abruptamente, al igual que cuando se anticipa el futuro.

como los de los destinos a los que se dirige don Quijote en sus tres salidas (La Mancha, Zaragoza, Barcelona...) y muchos de los lugares por donde pasan. También los personajes con los que se encuentran se refieren a veces a lugares reales.

En este sentido es más compleja la situación en *Escuela de mandarines*. Así, aunque se trata de una utopía y por tanto se desarrolla en un tiempo mítico (“Hace milenios de milenios existía un famoso Estado, llamado Feliz Gobernación...”)¹⁶⁵, también, en un procedimiento muy propio de Espinosa, dentro de este mundo imaginario y mítico introduce a veces topónimos reales contemporáneos.

Los personajes principales, a los que nos hemos venido refiriendo, son don Quijote y el Eremita, acompañados durante todo el camino por sus adláteres, Sancho Panza en el caso del *Quijote* y los soldados que lo custodian hasta la ciudad en *Escuela de mandarines*; pero hay multitud de personajes (“reales” o ficticios) que interactúan con los protagonistas a lo largo del camino y otros que aparecen o se mencionan dentro de los relatos o historias interpoladas y que opinan, filosofan, discuten, cuentan historias, declaman poemas o participan en obras de teatro.

Tanto don Quijote como el Eremita, como hemos visto, tienen un comportamiento ético y persiguen, a su modo, los mismos fines, con la diferencia de que a don Quijote, que está loco, lo mueven las lecturas caballerescas, mientras que al Eremita lo impulsan unos demiurgos, reflejo de su propia interioridad o vocación. El primero pretende luchar con armas, al creerse caballero de abolengo medieval, mientras que el Eremita se valdrá solo de la palabra como arma para demoler la estructura mandarinesca.

Y ambos tienen sus contrapuntos femeninos en sus amadas Dulcinea, en el *Quijote*, y Azenaia, en *Escuela de mandarines*. Entre ellas hay radical diferencia aparente¹⁶⁶, pero en el fondo son el motor que empuja a los protagonistas a cumplir una misión que, en ambos casos, es más propiamente una vocación. Gracias a su recuerdo se mantienen constantes, perseveran y recuperan las fuerzas cuando decae su ánimo. Así,

¹⁶⁵ *Escuela de mandarines*: “Introducción”, p.59.

¹⁶⁶ Ya que, como hemos dicho antes, forman parte de la tradición clásica greco-latina (especialmente de la filosofía de Sócrates y de Platón) que más tarde derivará en la caballerescas. Así, parejas famosas anteriores fueron, entre otras, Dido y Eneas, Dante y Beatriz, Petrarca y Laura o Amadís y Oriana.

mientras que Dulcinea es una pura invención de don Quijote, producto de su locura, y en realidad se trata de una aldeana rústica que su imaginación caballeresca ha transformado en una exquisita dama, el Eremita ha jugado con Azenaia desde niño en su aldea natal.

Por tanto, el tipo de enamoramiento de ambos personajes, de raigambre platónica, también es diferente: el amor súbito de Don Quijote por Dulcinea es típico de las novelas de caballerías y de la poesía trovadoresca (este tipo de amor lo vemos también en otras historias, intercaladas, como en el episodio del capitán cautivo (I, XL), mientras que el del Eremita por Azenaia es progresivo y más sereno, desde los tiempos en que ambos convivían en su aldea, Artemia.

Aunque en las dos obras nos encontramos en ciertos momentos a ambos protagonistas ensimismados, lo que se traduce en los largos monólogos o discursos del *Quijote* y en el estilo indirecto libre, reflejo del pensamiento del Eremita, en *Escuela de mandarines*, los protagonistas, como sabemos, no recorren solos el camino. Aparte de los binomios don Quijote-Sancho y el Eremita-los soldados, a lo largo de toda la obra van apareciendo numerosísimos personajes (muchas veces narradores secundarios) que hacen que se mantenga el diálogo característico y esencial en ambas obras, como ya hemos destacado más arriba. De hecho, conocemos a los personajes, más que por sus acciones, por lo que se dice de ellos, especialmente en el caso del Eremita.

Entre esta pléyade de personajes destacan los de las mujeres. La mujer, además, como hemos visto, de contrapunto amoroso de los protagonistas, tiene un papel fundamental en las dos obras y, salvando las distancias temporales e históricas, muchas de ellas tienen características similares en el hipotexto y en el hipertexto. Las mujeres, salvo pocas excepciones, están caracterizadas como libres, espontáneas, amorosas, fuertes y cultas (en *Escuela de mandarines* muchas son las compañeras de los heterodoxos, hombres cultos a los que apoyan en su lucha contra el régimen mandarinesco mediante la traducción de sus escritos o la copia de sus ideas). Esto es más llamativo en el caso del *Quijote*, sobre todo teniendo en cuenta el tratamiento burlesco que le daban a la mujer otros escritores de la época, como el mismo Quevedo.

Así, aunque Cervantes mantiene todavía algunos tópicos de la época sobre el carácter y la función de la mujer y, por tanto, aparecen en la obra mujeres sumisas e

incultas como el ama y la sobrina y Teresa Panza, o mujeres hombrunas y sexualmente desinhibidas, como Maritornes o Aldonza Lorenzo, o fantasiosas por desocupadas, como Altisidora, aparecen también en el *Quijote* personajes femeninos como la pastora Marcela, que quiere mantenerse libre de ataduras masculinas; Dorotea, estupenda actriz, aventurera y culta; o la Duquesa, mujer culta aunque aburrida de su vida, por lo que se muestra cruel con Don Quijote y Sancho.

Aún más personajes femeninos y con un tratamiento más complejo aparecen en *Escuela de mandarines*. Y, como en el hipotexto, están caracterizados la mayoría de ellos de forma positiva (sabida es la admiración y el amor de Miguel Espinosa por la mujer), aunque haya algunas excepciones.

De este modo (no podemos nombrar aquí a todos los personajes femeninos de una obra tan extensa, aunque en algunos sí nos detendremos luego) comparecen en la obra mujeres muy apreciadas por el Eremita como las Azenaias (Azenia Parzenós, amada del Eremita, Azenaia Ergané, amante de Lisastro, el Pulimentador, heterodoxo y escritor de narraciones, Azenaia Velada, la esposa de Mitsukuri y Azenaia, la Diosa, símbolo de la sabiduría); Nefertaris, amiga de los soldados que acompañan al Eremita y guardiana de las muchachas recolectoras de membrillos, o Pincia, Febricia Eulalia, Anfaró y Lénice, amantes de los principales heterodoxos o disidentes del régimen de los mandarines.

A estos nombres hay que añadir, en un procedimiento característico de Espinosa, los numerosos apodos con que son nombradas.

Son muy importantes también las madres, tanto es así que muchas veces algunos personajes, especialmente de los heterodoxos, se mencionan añadiendo el nombre de sus madres. Así, por ejemplo, el Eremita es “El hijo de Maravillas” o Lamuro es “El hijo de Teresa Artero”¹⁶⁷. Miguel Espinosa tuvo durante toda su vida una relación muy estrecha con su madre, y así la hace presente (en un rasgo más de intratextualidad) en casi toda su obra (a excepción de *La fea burguesía*). En *Escuela de mandarines* lo hace por partida doble: además de ser la madre del Eremita es también la madre del personaje Beocio, otro trasunto de Miguel Espinosa en la obra. Como tal la menciona con su nombre y apellido reales, Maravillas Gironés, y le dedica una preciosa elegía (en boca de Beocio, su hijo) en el capítulo 46.

¹⁶⁷ Teresa Artero es el nombre real de la esposa de Miguel Espinosa.

Frente a las madres están las lalas o mujeres de los mandarines, caracterizadas más negativamente, aunque nunca con la mordacidad con la que representa a sus esposos.

Además, en dos obras de esta envergadura pululan muchísimos otros personajes de diferente calaña, con distintas funciones en la obra, que iremos tratando más adelante, cuando veamos los paralelismos. Algunos de ellos forman parte, como sucedía en el *Quijote*, de varios capítulos consecutivos, como Abellino, Taxiles y Canucio presentes entre los capítulos 26 a 31; y Martino y Mitsukuri, que se incorporan en el capítulo 32 y permanecen con el Eremita y los soldados hasta el 36.

Todos estos aspectos comunes, estructurales y de estilo, que hemos destacado en el *Quijote* y *Escuela de mandarines*, se comprobarán con más claridad en el próximo apartado, cotejando varios ejemplos significativos de pasajes de ambas obras.

3.4. *Paralelismos temáticos*

En un apartado anterior ya nos hemos referido a la intertextualidad presente en el *Quijote*, lo que hace evidente la influencia de ciertos temas y motivos clásicos en obras literarias posteriores. Y aunque hay que decir que los temas han sido poco tratados por los comparatistas debido a su complejidad, a partir de ahora los paralelismos temáticos concretos que señalaremos entre ambas obras nos servirán para testimoniar la tesis de la influencia, que se plasma deliberadamente en la intertextualidad (más o menos explícita o literal) presente en la obra de nueva creación o hipertexto.

Al hablar de temas nos referimos aquí a los asuntos universales en la literatura a través de su historia, procedentes del mundo (de la naturaleza y de la cultura) que, en unos pocos y decisivos casos pasaron a la literatura y que es lo que el escritor modifica.

Si tenemos en cuenta la universalidad de ciertos temas literarios es preciso remitirse a la *Ilíada*, la *Odisea*, a la *Biblia* y a los cuentos orales de origen remoto, cuyos temas son consustanciales a la literatura de todos los tiempos y lugares: el viaje,

la búsqueda de la identidad del héroe, la justicia, el amor, el sentido del bien y el mal, etc.

Estos temas abstractos basados en los conocimientos, los sentimientos, las emociones y las aspiraciones humanas (o “universales del sentimiento”, como decía Machado), han derivado en otros, con los que se relacionan, y así se habla (a veces como términos sinónimos) de tema, motivo, mito, situación, tipo (o personaje, o actante), escena, espacio, lugar común, topoi, imagen, etc.

En nuestra historia literaria nacional casi todos estos temas y motivos universales han cristalizado en el Barroco y se han convertido en tópicos literarios que se vinculan con el mundo, con la poesía y consigo mismos. Así, son temas ya culturales y que se repiten el mito de la Edad de Oro (con algunos *topoi* como el del amanecer mitológico), el encuentro novelesco de dos amantes, el de la bajada al Infierno (con variantes como la cueva, la gruta o la noche oscura), el del *carpe diem*, el de la fama póstuma o el del poder igualatorio de la muerte, entre otros.

Más arriba ya hemos dicho que las dos novelas parten del motivo del viaje, tema literario universal desde la *Ilíada*. En el apartado siguiente, al mostrar los paralelismos concretos entre *El Quijote* y *Escuela de mandarines* (la intertextualidad explícita del hipotexto en el hipertexto) trataremos más detenidamente del origen de los temas y motivos clásicos que confluyen en las obra de Cervantes y de Espinosa y tendremos ocasión de comprobar cómo desde la aparición de obras tan monumentales este patrimonio de temas literarios universales se ha enriquecido.

3.4.1. Lugares y nombres

Se ha apuntado ya que las dos obras que nos ocupan son realistas¹⁶⁸, y que ese realismo, en unas obras de ficción tan poderosa, se muestra tanto en el carácter de los relatos en sí, como en la presencia de infinidad de referencias a antropónimos y topónimos reales, algunos de ellos contemporáneos a los autores.

Dejando aparte muchas correspondencias históricas y culturales claras que se perciben en la obra de Espinosa y que ya fueron tratadas en otro trabajo anterior a este, y algunas situaciones también reales que se mencionan en el *Quijote*, a las que tendremos ocasión de aludir más adelante¹⁶⁹, vamos a referirnos ahora a algunos de los aspectos metaficcionales más concretos que se repiten en las dos obras.

Este “realismo” se manifiesta profusamente en el *Quijote*, como veremos a continuación en el apartado siguiente, en la abundancia de autores y obras que nombra Cervantes en el capítulo VI de la primera parte, cuando el cura y el barbero repasan la biblioteca de don Quijote para decidir cuáles son los libros perjudiciales para él y que por tanto deben hacer desaparecer.

Como sabemos, las tres salidas de don Quijote, que parte de “un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme,”¹⁷⁰ tienen unos destinos puntuales: La Mancha (donde suceden la mayoría de los episodios), Zaragoza, (para participar en las justas) y Barcelona¹⁷¹, y durante el camino que recorre junto a Sancho pasa por lugares concretos como Sierra Morena (*Quijote* I, XXIII, pp. 211-248 y 770), El Toboso (ciudad de Dulcinea, nombrada muchas veces a lo largo de la obra, donde don Quijote y Sancho entran al inicio del capítulo IX de la Segunda Parte) o Ciudad Real (*Quijote* II,

¹⁶⁸ No podemos entrar aquí en la abundante bibliografía sobre el realismo en la novela. Nos referimos a la importancia que en ambas se da a la vida cotidiana de los personajes, lo que da lugar al empleo de antropónimos y topónimos reales.

¹⁶⁹ En las páginas. 115 y 116 del capítulo XIII de *Quijote* I, por ejemplo, Cervantes hace referencia directa a personajes de los principales linajes de la antigua Roma, de Italia y de algunos reinos de España.

¹⁷⁰ *Quijote* I, I, p. 27.

¹⁷¹ Solo citamos una vez, por no repetirnos, algunos de los lugares concretos por donde pasan los protagonistas. Muchos aparecen nombrados en más de una ocasión en distintos capítulos del libro. Incluso hay diversas opiniones sobre el lugar de origen de don Quijote. De hecho se han confeccionado varias “rutas de don Quijote”, entre otras la de Tomás López y Joseph de Hermsilla para la RAE en 1780, la propuesta por Azorín en 1905, la de José Romagosa Gironella, que se basa en la de la RAE y la más reciente de la Asociación de Amigos del Campo de Montiel, de 1997.

p. 905). Y se mencionan otros lugares como Quintanar de la Orden (*Quijote* I, IV y *Quijote* II, LXXIV), la plaza Zocodover de Toledo (*Quijote* I, XXII, p. 202), Alcarria, Tirteafuera, Caracuel, Almodóvar del Campo, Extremadura... Incluso al principio, en el capítulo II de la Primera Parte, estando don Quijote en la venta, se nombran localidades andaluzas como Sevilla y Sanlúcar, y en el XXX, también de la Primera Parte, Dorotea (que no sabe geografía) dice que desembarcó en Osuna. A veces, Cervantes da muchos detalles: Doña Rodríguez, por ejemplo, es natural de las Asturias de Oviedo y sus padres la enviaron como “doncella de labor” a Madrid y hasta nombra su calle, la de Santiago (*Quijote* II, capítulo XLVIII, pp. 912-914).

Por tanto, en las dos partes se hacen referencias a lugares concretos. Veamos algunos pasajes puntuales de la obra:

En su primera salida, al amanecer, don Quijote ya imagina como lo recordarán por sus hazañas en los tiempos venideros y lo que dirán de él “: [...] cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su hermoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel [...].¹⁷²

El capítulo XXIX de la Segunda Parte, donde se va contar la aventura del barco encantado, comienza así:

Por sus pasos contados y por contar, dos días después que salieron de la alameda llegaron don Quijote y Sancho al río Ebro, y el verle fue de gran gusto a don Quijote, porque contempló y miró en él la amenidad de sus riberas, la claridad de sus aguas, el sosiego de su curso y la abundancia de sus líquidos cristales.¹⁷³

Cuando don Quijote se entera por don Álvaro de Tarfe que se ha escrito una segunda parte de su historia, quiere dejar claro que el verdadero don Quijote es él:

Para prueba de lo cual quiero que sepa vuestra merced, mi señor don Álvaro de Tarfe, que en todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza [...], y, así, me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos, y correspondencia grata de firmes amistad, y en sitio y en belleza, única.¹⁷⁴

¹⁷² *Quijote* I, II, p. 35.

¹⁷³ *Quijote* II, XXIX, pp. 771-772.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, LXXII, p. 1091.

También en *Escuela de mandarines*, a pesar de ser una obra de carácter utópico, el Eremita, en su salida para conocer y enjuiciar a la sociedad mandarinesca, parte de su aldea, Artemia, de nombre ficticio, para dirigirse a una Ciudad imaginaria, centro neurálgico del gobierno de los mandarines, pero a lo largo de la obra pasa, y a veces se detiene, en lugares reales como el Valle del Tabladillo, en Segovia.

Por fin alcanzamos un poblado y nos dirigimos a la morada del alcalde, que, tras saludar cumplidamente al Mentor del Hecho, y ofrecerle acomodo, inquirió por mi persona:

—Es un adversario de la Feliz Gobernación, al parecer muy importante y reincidente por arraigada vocación. Viaja preso desde la Quinta Provincia de la Vieja Metrópoli, digo, Segovia.¹⁷⁵

Para no repetirnos, tendremos ocasión de ver más ejemplos (que no llegarán nunca a ser tan numerosos como los del *Quijote*, dado el carácter utópico de la obra) de este uso de topónimos reales en *Escuela de mandarines* en próximos apartados.

Sí es más usado por Espinosa en *Escuela de mandarines* que por Cervantes, y constituye uno de los rasgos más característicos en toda su obra, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, el procedimiento metafictivo de intercalar de diversas maneras numerosos nombres reales entre sus personajes.

Además del de su musa, Mercedes Rodríguez García, que aparece en todas sus novelas disfrazada de distintos personajes (aunque es intención de Espinosa que sea fácilmente reconocible), incluye en ellas, con sus propios nombres y apellidos, a muchas otras personas pertenecientes a su círculo cercano de amistades, que a su vez interactúan con personajes ficticios. Es significativo, en este sentido, que nunca introduzca nombres reales de adversarios o enemigos suyos: para configurar estos personajes prefiere acudir a la ficción.

Pero la técnica espinosiana referente a los nombres es aún más compleja, como se verá: muchas veces, además de incluir como personaje a una persona “real” (si se puede llamar real a un personaje novelesco), introduce otro “ficticio” que es trasunto de aquél. Así, y no solo en *Escuela de mandarines*, José López Martí (nombre de un íntimo amigo) aparece como Martino, el mismo Espinosa aparece con su nombre real y

¹⁷⁵ *Escuela de mandarines*: capítulo 15: “Inter pares”, p. 161.

otras veces es “El Juglar de Azenaia”, o se disfraza del Eremita y de otros heterodoxos, como Beocio y Lamuro.

A lo largo del trabajo iremos identificando a muchas otras de estas personas reales que Espinosa incluye en su obra como personajes (algunos recurrentes en todas sus novelas) y desvelaremos su relación con Miguel Espinosa y los motivos para su inclusión en la obra.

No sabemos si por casualidad o con plena intención por parte de Miguel Espinosa, como un guiño al lector avezado sobre su modelo narrativo, se produce un hecho muy curioso respecto al tratamiento de la realidad y la ficción en ambas obras. Si cotejamos el capítulo LIX de la Segunda Parte del *Quijote* con el capítulo 59 de *Escuela de mandarines* observaremos que en ellos es donde se concentra la mayor carga de metaficción de las dos obras, lo que en el caso de Cervantes constituye una novedad absoluta en la narrativa. Recordemos que en dicho capítulo don Quijote y Sancho se disponen a reparar sus fuerzas cenando en una venta cercana a Zaragoza cuando, a través de un delgado tabique, el hidalgo oye hablar a dos hombres, don Jerónimo y don Juan, que han leído la Primera Parte de su historia ya escrita y que están hablando sobre la Segunda Parte del *Quijote* apócrifo de Avellaneda que están leyendo. Al oír decir que en ese libro don Quijote ya no está enamorado de Dulcinea, éste se enfurece y les responde a grandes voces que eso es imposible, lo que conduce a un diálogo entre personajes reales (los lectores de la obra) y ficticios en el que el propio personaje critica el tratamiento de su propia historia y da detalles sobre su vida “real”, dejando bien claro a los dos hombres (y, de paso, al futuro lector) que los personajes de la obra de Avellaneda no son los legítimos.

En el capítulo 59 de *Escuela de mandarines*¹⁷⁶ se produce una situación narrativa casi simétrica: El Eremita y los soldados se detienen a descansar en el Parador de Cambranio y allí se encuentran con un escritor, Miguel Espinosa, apodado aquí El Juglar de Azenaia porque se dedica principalmente a loar a la mujer (su historia y la del Eremita ya circulaban por escrito), con el que el Eremita establece un diálogo en presencia de los soldados. Más adelante será al escritor al que el Eremita le confiará su historia completa, transcripción de la que el protagonista (La Vejez) cuenta al Gran Padre como narratario, y que es la que nos ha llegado finalmente a los lectores.

¹⁷⁶ Capítulo 59: “La fama de Azenaia”, pp. 497-504.

3.4.2. Literaturas

Tanto en el *Quijote* (no en vano la obra comenzó a escribirse como una crítica a los fantasiosos libros de caballerías, tan famosos todavía en la época de Cervantes) como en *Escuela de mandarines* se habla mucho de libros, reales o ficticios, y de literatura. E incluso se hace crítica literaria.

La muestra más evidente la tenemos en el capítulo VI de la Primera Parte del *Quijote*: “Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, donde, mientras se hace el expurgo de la biblioteca de don Quijote, se comentan los autores y obras reales para decidir qué libros son los que han provocado la locura del hidalgo y por consiguiente deben ir a la hoguera. Es significativo que los de poesía nombrados (Cervantes decía que la poesía fue “la gracia que no quiso darme el cielo”) se salvan todos.

Sería muy prolijo nombrar aquí todos los libros que se mencionan, pero, en general, la biblioteca de don Quijote estaría formada por tres clases de libros: libros de caballerías, novelas pastoriles y poesía heroica, cuyos títulos más representativos se comentan de forma bastante erudita.

En varias ocasiones se cita al propio Cervantes, o se alude a él como autor. Concretamente en este capítulo VI, dos de los libros que se guardan (aunque se les ponen algunas objeciones) son *Tesoros de varias poesías* y el *Cancionero de López Maldonado*, donde hay dos poemas de Cervantes.

También salvan *La Galatea*, de cuyo autor, Miguel de Cervantes, el cura se dice amigo, aunque considera que es mejor guardar el libro hasta que se publique la prometida segunda parte.

En el capítulo XXXII, partiendo de una maleta olvidada por un huésped en la venta (se supone que el propio Cervantes, su autor), el cura sigue criticando los libros de caballerías, pero en cambio le llaman la atención unos papeles “de tan buena letra escritos”, que resultó que eran de la novela del *Curioso impertinente*, lo que da pie a que sea leída en voz alta en el capítulo siguiente.

En el capítulo XLVIII, después de haber conocido el canónigo la causa de la locura de don Quijote (al que llevan enjaulado de vuelta a su casa) y haber disertado con el cura sobre las incongruencias de los libros de caballerías, tras una larga perorata también sobre los defectos de las comedias que se representaban en la época, el cura acaba alabando algunas, entre otras la *Numancia* de Cervantes:

Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben interpretar otra cosa, Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada* (Lope), ni le tuvo *La Numancia, ni se le halló en la del Mercader amante* (Gaspar de Aguilar, ni menos en *La enemiga favorable* (Francisco de Tárrega), ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo y para ganancia de los que las han representado.¹⁷⁷

En la Segunda Parte, se sigue hablando de libros, aunque ya sin la carga crítica hacia los libros de caballerías que ha predominado en la Primera. En el capítulo LXX Altisidora, cuando en su muerte fingida llega a las puertas del infierno, ve que los diablos jugaban a la pelota con los libros, y uno de ellos, con el que más se ensañan los diablos, es precisamente el *Quijote* de Avellaneda. El mismo don Quijote se encarga de desmentir que haya otro hidalgo tan famoso, sino él mismo.

A uno de ellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: “Mirad qué libro es ése”. Y el diablo respondió: “Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas”. “Quitádmelo de ahí –respondió el otro diablo– y metedle en los abismos del infierno, no lo vean mis ojos” [...]

–Visión debió de ser, sin duda, –dijo don Quijote–, porque no hay otro como yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie [...]. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino.¹⁷⁸

En *Escuela de mandarines*, por el propio carácter utópico de la obra, Miguel Espinosa habla más de libros ficticios, la mayoría de carácter político y filosófico. Se tratan, sobre todo, los libros oficiales de los mandarines y de sus adeptos, principalmente de *La Escritura*, compendio de normas y leyes por las que deben guiarse

¹⁷⁷ *Quijote* I, XLIII, p. 494.

¹⁷⁸ *Quijote* II, LXX, pp. 1079-1080.

todas las instituciones y ciudadanos del Imperio y que además incluye sabias sentencias y, por oposición, los escritos por los principales disidentes o heterodoxos del régimen mandarinesco y de sus discípulos. El comentario de los libros se hace desde los capítulos que conforman la historia, pero especialmente desde las notas finales, a veces extensísimas. Solo de Lamuro, fundador del movimiento heterodoxo más importante contra el gobierno de los mandarines, la Sistemática Pugna, se citan y se comentan nueve libros más otros tantos escritos.

Sin olvidar los poemas que Miguel Espinosa, “el Juglar de Azenaia”, al que ya nos hemos referido en el apartado anterior, escribe dedicados a ella, además de la propia historia del Eremita que le fue dictada por el protagonista.

Cuando se trata de los comentarios a las obras de personajes adictos a la Feliz Gobernación esta crítica literaria está cargada de la ironía espinosiana. Como sucedía en el capítulo XXII de la Segunda Parte del *Quijote*, donde Sancho se burla del “humanista” que escribe libros inútiles, en el capítulo 15 se habla de un tal Carlante o Carlance, que ha publicado varios libros al servicio de los mandarines:

—Pero dime: ¿escribió algo ese primo?

—Sí que escribió, pues con pudor concibió y parió en letra redondilla un Tratado de seis páginas sobre la clasificación de los solares, folleto que hallarás en todos los almacenes de papel viejo, ya que editó quince millones de ejemplares.

—¡Válganme los dioses! ¿Y dónde vive ese prolífero cerebro?

—En la Ciudad, como te dije, dentro de una fortaleza que mandó construir y poblar de libros en lenguas extranjeras, Brachilogus, Manmetrectus, Ebrardus, Index Librorum, Apophthegmata y demás recopilaciones impenetrabilium pontificium. [...] Algunas tardes, cuando cae el crepúsculo, añade con esmero una palabra a otro futuro monumento de ocho páginas, que lleva entre manos desde hace dos milenios, provisionalmente titulado “Juridicidad de la Llave y Antijuricidad de la Ganzúa”, del cual compuso trece líneas en el último siglo¹⁷⁹.

Hay muchas muestras de esta mordaz ironía ante la estupidez humana. En el capítulo 29 Canucio, que diserta con sus acompañantes sobre la situación dictatorial en la que se encuentra el Imperio por el gobierno de los mandarines, cuenta ante su auditorio una “novela” sobre un disidente:

Hace quinientos años, cierto Diofante pretendió romper la insólita sumisión, y escribió un larguísimo libro, titulado “Negación Total de Todos los Valores”, Tras

¹⁷⁹ *Escuela de mandarines*, capítulo 15: “Inter pares”, p. 159.

verter en el texto cinco millones de palabras, lo publicó y esperó la reacción sin lograr el menor comentario, elogio, diatriba, réplica ni denuncia. Tanto se entristeció que enloqueció, visitó al Comisario General y manifestó: “Soy el autor de aquella Negación Total de Todos los Valores”. El comisario repuso: “Y qué me dices? También compuse yo una Relación de Encomiastas del Régimen Totalitario” Diofante insistió: “Te advierto que jamás hubo libro más protestón que mi Negación Total”. Y el Comisario concluyó: “Diofante, parvulito, ¿por qué te empeñas en usar vocablos antiguos? No sé lo que significa la palabra protestón”. Al oír tal, definitivamente convencido de que nada podría lograr, Diofante compró una soga y se ahorcó.¹⁸⁰

Pero además del comentario de obras ajenas, como en el *Quijote*, también algunos personajes son autores de poemas u obritas de teatro, que se recitan o representan a lo largo de la historia. El mismo Eremita es autor de la obrita de teatro *Orgía en el valle del Tabladillo*, que se representa en el capítulo 30, “Estreno rural”, y de los diversos poemas que recita a lo largo del camino.

Así, junto al comentario sobre obras de otros, en ambas novelas tenemos muestras literarias de todos los géneros: narrativo, lírico, dramático, epistolar y, más profusamente en *Escuela de mandarines*, ensayísticos de tema filosófico.

Refiriéndonos específicamente a la poesía, en la Primera Parte del *Quijote*, además de los poemas del prólogo tenemos en el capítulo XIV de la Primera Parte la *Canción de Grisóstomo*, leída en voz alta por Vivaldo y están los versos grabados por don Quijote en las cortezas de los árboles dedicados a Dulcinea en el capítulo XXVI, a imitación de Amadís; los dos sonetos del capítulo XXXIV, dentro de la novela del “Curioso impertinente”, dedicados por Lotario a Clori-Camila; en el capítulo XL, donde prosigue la historia del cautivo, los sonetos que recitan el caballero y el cautivo. Y finalmente los poemas que dedican a los protagonistas del *Quijote* los poetas de Argamasilla, con los que Cervantes cierra la Primera Parte.

En la Segunda parte Cervantes sigue introduciendo poemas, como el romance burlesco dedicado por Altisidora a don Quijote en el capítulo XLIV o el que don Quijote canta en memoria de Dulcinea en el capítulo XLVI, entre otros.

Y en *Escuela de mandarines* aparecen poemas también desde el comienzo, como ya dijimos sin seguir las estrofas clásicas tradicionales, sino escritos en verso libre. En el capítulo 2, antes de abandonar su aldea, el Eremita recita la “Canción de despedida”,

¹⁸⁰ Capítulo 29: “Aficiones de autor”, p. 263.

(p. 77-78) y la “Canción del obstinado”; en el capítulo 7 unas mozuelas cantan y bailan en un albergue del camino la larga “Canción de la Muchacha que Baila”, compuesta por siete estrofas; Cebrino, el experto en brujas y aquelarres, intenta explicar a los soldados en el capítulo 50 cómo distinguir a las brujas, lo que intenta con un poema. Los soldados no entienden bien la explicación:

—¡Qué bien hablas! En resumen, las llamaste putas —susurraron los soldados.
—¿Cómo imagináis esa ordinariez? [...]. Y moduló calmamente:
Apodamos putería lo que no entendemos,
y, sin más, injuriamos los caracteres;
ridículos somos ante el gran surtidor
que manando talantes fluye sin límite.¹⁸¹

Hay otros muchos poemas de tono satírico y burlón diseminados a lo largo de los capítulos del libro, que no da lugar a tratar aquí. Como vemos, la poesía en *Escuela de mandarines* abarca temas diversos, aunque, como en el *Quijote*, las más de las veces aparecen poemas amorosos dedicados (a veces también cantados, como hace el hidalgo para su Dulcinea) a Azenaia, como este que comienza así:

A Azenaia

En verdad que fuiste la llanura tranquila,
la planicie donde corrí de niño,
la blanca sábana que tendí y destendí
en mis sueños infantiles,
el cuarto de mis juguetes,
mi tambor y mi flauta,
la ausencia y la presencia de todas las cosas.

Te revelaste como gacela que espera;
quitaste la nieve de mi rostro,
rozaste tus mejillas con las mías,
colocaste la jofaina bajo mis pies,
lavaste mis llagas y desentumeciste mis músculos.¹⁸²

¹⁸¹ Capítulo 50: “Reflexiones sobre el Arte”, p.425.

¹⁸² Capítulo 40: “Oscuridad y luz”, p. 352.

3.4.3. Justicia y amor

Hemos preferido tratar estos dos temas, aparentemente distintos, en un solo apartado, porque ambos se corresponden con los objetivos que persiguen los dos protagonistas. En efecto, estos dedican su vida a “desfacer tuertos” y para ello reciben la inspiración y la fuerza necesaria de sus amadas, Dulcinea del Toboso y Azenaia Parzenós.

Y ello, aunque las circunstancias y las motivaciones de don Quijote y del Eremita sean distintas. Mientras Don Quijote, en su locura, sobre todo al comienzo del libro, pretende hacer justicia movido por las acciones llevadas a cabo por sus héroes de los libros de caballerías, y los obstáculos que se lo impiden son los hados o algún encantador envidioso, el Eremita de *Escuela de mandarines* sale voluntariamente de su aldea con clara conciencia de cumplir una misión ineludible y sabedor de las dificultades propias de un disidente.

Por ello, a pesar de las evidentes diferencias, los dos, al perseguir los mismos fines, son hombres buenos, valientes y cultos, sin pretensiones personales mundanas, que no soportan una realidad que va en contra de lo que en conciencia creen justo. Sobre todo, no pueden sufrir a los soberbios e hipócritas (que entrarían en lo que Miguel Espinosa llama “Cosas Últimas”: lo artificial, lo premeditado, de ahí la crítica a los estudiosos “oficiales” o Enmucetados) y, por el contrario, su amor por la naturaleza y los seres más débiles y espontáneos: las mujeres, los niños, los pastores y la gente del pueblo, en general (Las “Cosas Primeras” en *Escuela de mandarines*).

Así, el Eremita simpatiza (aunque valore más su libertad y no se adscriba a ninguno) a lo largo de la obra con los movimientos heterodoxos enemigos del régimen absoluto de los mandarines.

Ambos, a lo largo de la obra, son tentados en sus firmes convicciones para hacerlos cambiar de actitud, pero se mantienen insobornables. Veamos algunos ejemplos de ambas obras:

En el capítulo XX de la primera parte Don Quijote, al oír unos extraños ruidos en la noche, mientras descansa junto a Sancho, pretende salir a comprobar quién los provoca y a luchar si es necesario. Ante el temor y las lágrimas de Sancho y los ruegos para que desista, Don Quijote responde:

Espérame aquí hasta tres días no más, en los cuales, si no volviere, puedes tú volverte a nuestra aldea, y desde allí por hacerme merced y buena obra, irás al Toboso, donde dirás a la incomparable señora mía Dulcinea, que su cautivo caballero murió por acometer cosas que le hiciesen digno de poder llamarse suyo.¹⁸³

Para más adelante añadir:

Que no se ha de decir por mí ahora, ni en ningún tiempo, que lágrimas y ruegos me apartaron de hacer lo que debía a estilo de caballero; y así te ruego, Sancho, que calles, que Dios que me ha puesto en corazón de acometer ahora esta tan no vista y tan hermosa aventura, tendrá cuidado de mirar por mi salud, y de consolar tu tristeza; lo que has de hacer es apretar bien las cinchas a Rocinante y quedarte aquí, que yo daré la vuelta presto, o vivo o muerto.¹⁸⁴

También deja claros sus principios en la respuesta a la dura e injusta reprehensión que el eclesiástico que está en casa de los duques le hace por las locuras de pretender ser caballero:

Unos van por el ancho campo de la ambición soberbia, otros por el de la adulación servil y baja, otros por el de la hipocresía engañosa, y algunos por el de la verdadera religión; pero yo, inclinado de mi estrella, voy por la angosta senda de la caballería andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra.¹⁸⁵

El Eremita es probado también en numerosas ocasiones, y se niega a cambiar su parecer por muchos argumentos que actúen en contra de sus descabelladas pretensiones, como sucede cuando los soldados, que ya conocen su valía personal, arguyen que más tarde o más temprano cederá en su obstinación:

—Por mucho que arguyáis, hermanos soldados, nunca aceptaré el porvenir que vuestra esperanza me ofrece, pues contraría mi carácter. Bien sabéis que abandoné mi patria para protestar, amar y avergonzarme de ver la Feliz Gobernación —aclaré.¹⁸⁶

¹⁸³ *Quijote I*, XX, p. 175.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 176.

¹⁸⁵ *Quijote II*, XXXII, p. 795.

¹⁸⁶ *Escuela de mandarines*, capítulo 41: “Ocasión de merecimientos”, p. 358.

Para después seguir insistiendo en que su misión es verdaderamente una vocación y un destino:

—Comprended, os lo ruego, que no pueda complacerme un futuro de colaboracionista, alejado de Azenaia, mi amor, y de mi dulce patria; y no porque así lo prefiera mi voluntad ni cierta regla, sino porque mi naturaleza declina y se entristece con las cosas de los mandarines. En verdad os digo que sería un mandarín sin entusiasmo ni aprecio del cargo, ocioso e inepto, a quien se le caería la Escritura de las manos y la hipocondría del rostro, y aún resultaría peor lego.¹⁸⁷

Más adelante, cerca ya de la Ciudad y por tanto del juicio de los mandarines, un vecino de su aldea, que lo reconoce y se extraña de verlo prisionero, le ofrece interceder por él ante su futuro suegro, el Gran Lego de los Bastimentos, con la condición de que cese en su protesta. Al negarse el Eremita, lo tienta emocionalmente, haciéndole dudar de los demiurgos y pensar en el incierto futuro de sus padres y de Azenaia. Pero es en vano: “—Hermano Celestino —repliqué, perdona que mis oídos resulten sordos; los dados están rodados; el camino, trazado; y mi vida, determinada. Regresaré a la patria, pero no de aquella manera, sino cuando todo se haya cumplido.”¹⁸⁸

En la medida en que ambos vencen la tentación mundana, son personas libres de lo que Miguel Espinosa llama “El Malo”¹⁸⁹. De ahí que tanto el *Quijote* como *Escuela de mandarines* sean, sobre todas las cosas, un canto a la libertad, sobre todo de conciencia, pero también física.

Por eso don Quijote, en el episodio de los galeotes del capítulo XXII de la primera parte, libera a Ginés de Pasamonte, a pesar de reconocer que no es inocente. Y en el episodio del cautivo (trasunto del propio Cervantes, prisionero en Argel) se dice: Gracias sean dadas a Dios —dijo el cautivo— por tantas mercedes como le hizo, porque no hay en la tierra, conforme mi parecer, contento que se iguale a recuperar la libertad perdida.¹⁹⁰

El hidalgo, en uno de sus más famosos diálogos con Sancho, resume de forma inequívoca la significación de la libertad:

¹⁸⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁸ *Ibíd.*, 60: “Un vecino”, pp. 513-514.

¹⁸⁹ En la nota 5 del capítulo 29, Miguel Espinosa lo define como “la antítesis de la verdad, de la bondad y de la vida [...], símbolo que se opone, por definición, a todo bien”.

¹⁹⁰ *Quijote* I, XXXIX, p. 407.

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.¹⁹¹

El Eremita también valora su propia libertad por encima de todo. Por eso, aunque le ofrecen pertenecer a ciertos movimientos heteroxos para así tener más fuerza en su lucha contra el sistema mandarinesco, a pesar de estar de acuerdo con los postulados, siempre se niega y prefiere actuar en solitario.

Junto con la justicia y la libertad, el tema que está más presente en ambas obras es el del amor. Amor por los desvalidos y oprimidos, que provoca que ambos protagonistas luchen cada uno a su modo contra los encantadores o contra los mandarines, y también amor exclusivo a sus damas, fuentes de inspiración, soporte en sus luchas, consuelo en las adversidades y destinatarias de sus logros.

Los mismos protagonistas se encargan de dejar clara la importancia de la mujer en sus vidas: “Otras muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir: que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin un cuerpo de quien se cause.”¹⁹²

También el Eremita, que, impulsado por los tres demiurgos (su propia vocación o necesidad interior), tiene que salir de su aldea para protestar contra la Feliz Gobernación, lo hace reconfortado por el recuerdo de su amada Azenaia y motivado por el deseo de reencontrarse con ella cuando su misión haya terminado. La diferencia con la Dulcinea del *Quijote* está en que Azenaia es alcanzable, no es un amor platónico, sino ausente (el Eremita no está loco), como comprobamos en muchos pasajes, concretamente en el del capítulo 25, donde unas muchachas que recolectan membrillos, amigas de los soldados que lo acompañan, incluso le dedican canciones.

Hay muchísimos ejemplos paralelos de esta entrega a la dama en ambas obras:

En el capítulo VIII de la Primera Parte, antes de acometer la aventura de los molinos, don Quijote se encomienda a Dulcinea: “Y en diciendo esto, y

¹⁹¹ *Quijote* II, LVIII, pp. 984-985.

¹⁹² *Ibid.*, XXXII, p. 800.

encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese [...]”¹⁹³

Y más adelante, en la Segunda Parte, antes de entrar en la cueva de Montesinos:

—¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones de este tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches, que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he menester.¹⁹⁴

En el capítulo 48 de *Escuela de mandarines*, cuando los soldados que lo acompañan le reprochan que sus pretensiones son exageradas y que todo tiene un límite, el Eremita responde: “¿Por qué os acaloráis, hermanos? Pretendo cosas justas: la caída de los mandarines y la constancia de Azenaia –aduje”.¹⁹⁵

Los dos protagonistas pasan largas horas recordando a sus amadas:

Toda aquella noche no durmió Don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras.¹⁹⁶

Viví en silencio las horas siguientes, sumido en la memoria de Azenaia, hasta que, a media mañana, mi corazón y mi boca exhalaban de esta manera:

Azenaia: Siendo niño, ya te amaba;
siendo muchacho, te anhelaba;
siendo mozo, te buscaba,
y siendo hombre, me destinas[...].¹⁹⁷

Impulsados por su amor, ambos protagonistas, en muchas ocasiones, ponderan en público a su amada utilizando sobrenombres elogiosos.

¹⁹³ *Quijote* I, VIII, p.76.

¹⁹⁴ *Quijote* II, XXII, pp.720-721.

¹⁹⁵ Capítulo 48: “El Quinto Nombre”, p. 409.

¹⁹⁶ *Quijote* I, VIII, p. 78.

¹⁹⁷ Capítulo 60: “Un vecino”, p. 515.

Don Quijote espeta en el capítulo IV de la Primera Parte a los mercaderes toledanos que cree caballeros andantes: “Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso”.¹⁹⁸

Cuando el Eremita y los soldados llegan para descansar al parador de Cambranio ven a un hombre sentado a una mesa, escribiendo. El Eremita le pregunta quién es y este contesta:

—Miguel Espinosa —replicó, y soy el juglar de Azenaia. Nada más debes saber sino que, amén de ganar mi pan como versista contratado, hago dos únicas cosas: cantar constante a la Sola, la Irrepetible, la felicísima Azenaia, también llamada Mercedes, hija de Teodosio Rodríguez, nacida en el Valle de Tabladillo.¹⁹⁹

También se hace en las dos obras la descripción física de la dama, en el *Quijote* siguiendo los tópicos del Renacimiento sobre la belleza femenina. Según la visión de don Quijote:

[...] pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos de cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.²⁰⁰

Todo lo contrario, por cierto, a la realidad: en la Primera Parte recordemos la descripción de Sancho, en contraste con los atributos que le pone la imaginación de don Quijote:

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier

¹⁹⁸ *Quijote* I, IV, p. 53.

¹⁹⁹ *Escuela de mandarines*, capítulo 59: “La fama de Azenaia”, p. 500. Este capítulo es el más claro ejemplo de metaficción de todo el libro: aparece el autor, Miguel Espinosa, como personaje que escribe poemas dedicados a Azenaia basándose en la historia del Eremita, que ya es conocida de oídas. Será también quien después escriba la historia completa.

²⁰⁰ *Quijote* I, XIII, p. 115.

caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire.²⁰¹

A diferencia de esta pormenorizada prosopografía que hace Cervantes de Dulcinea, Miguel Espinosa, aunque también destaca algunos de los rasgos físicos de Azenaia más admirados por él (sin acudir ya a los tópicos renacentistas sobre la belleza femenina), la describe las más de las veces por sus cualidades. Los propios soldados, que ya han oído infinidad de veces hablar de ella, comentan que hay hasta cuadros que la representan así:

Sin duda, el artista te robó la mirada, pues la pintó leve y viva, de ojos glaucos y suavísima tez morena²⁰², tan inusada y bellamente dibujada por la Naturaleza que parecía novedad en el mundo. Ya quisiéramos el cuadro para confortarnos en la tumba.²⁰³

Por la fama que ya han conquistado, en ocasiones ambos protagonistas se ven requeridos de amores y, aunque esto los halaga, e incluso a veces se sienten atraídos por la belleza y la personalidad de las solicitantes, nunca caerán en la tentación y permanecerán fieles a sus damas. Don Quijote se lamenta así de las demandas amorosas de Altisidora:

¡Que tengo de ser tan desdichado andante que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore! ¡Que tenga de ser tan corta de ventura la sin par Dulcinea del Toboso que no la han de dejar a solas gozar de la incomparable firmeza mía! ¿Qué la queréis, reinas? ¿A qué la perseguís, emperatrices? ¿Para qué la acosáis, doncellas de a catorce a quince años? [...] Llore o cante Altisidora, desespérese Madama, por quien me aporrearón en el castillo del moro encantado, que yo tengo que ser de Dulcinea.²⁰⁴

²⁰¹ *Ibíd.*, XXV, p. 242.

²⁰² La descripción física que hace Miguel Espinosa de Azenaia/Mercedes Rodríguez se parece más (al igual que en todas sus obras) a la de la esposa del *Cantar de los Cantares* bíblico:

Negra soy, pero graciosa, / hijas de Jerusalén, / como las tiendas de Quedar, / como los pabellones de Salmá. / No os fijéis en que estoy morena [...] / Los hijos de mi madre se airaron contra mí; / me pusieron a guardar las viñas; / y mi viña, que era mía, no guardé.

²⁰³ *Escuela de mandarines*, capítulo 68: “El nombre de Azenaia”, p. 568.

²⁰⁴ *Quijote II*, XLIV, pp. 886-887.

Para más adelante reafirmar su lealtad a Dulcinea ante la insistencia de la muchacha:

—Muchas veces os he dicho, señora, que a mí me pesa de que hayáis colocado en mí vuestros pensamientos, pues de los míos antes pueden ser agradecidos que remediados: yo nací para ser de Dulcinea del Toboso, y los hados (si los hubiera) me dedicaron para ella, y pensar que otra alguna hermosura ha de ocupar el lugar que en mi alma tiene es pensar lo imposible.²⁰⁵

En *Escuela de mandarines* hasta los soldados se sorprenden de que las muchachas queden prendadas del Eremita, e incluso le envidian: “Las has chiflado, mientras nosotros hacemos el ridículo”²⁰⁶, exclaman, cuando en el capítulo 25 unas mozuelas, antiguas amigas suyas, lo requiebran y le dedican canciones.

Pero, como don Quijote, a pesar de su admiración por la naturalidad y belleza de las muchachas, no corresponde a sus requiebros amorosos, lo que es tomado a mal por ellas.

También sucede algo parecido en el capítulo 29. Durante una parada en el camino, unas muchachas lo descubren:

—¡Vaya! Aquí está el guapo excarcelante, el gentil mancebo y el tímido oyente.
—Dejadle, —manifestó una. Y se ovilló a mis pies, para susurrarme: —Guapo excarcelante, quédate unos días, a fin de que, luego, nos lleves y te llevemos en la pupila.²⁰⁷

Y no solo se enamoran del Eremita las campesinas: Lala Azenaia, esposa del mandarín Teopompo, al verlo entrar en la Ciudad paga al abogado Pedrarias para que lo defienda. Y Febricia Eulalia, la amada y colaboradora de Lamuro, uno de los disidentes más importantes de la Feliz Gobernación:

—Tal te veo y oigo, me observas y escuchas, que si no fuera enamorado de Azenaia Parzenós y obligado a ella, de ti me enamorara por destino,
—Conozco a esa Azenaia, tan famosa como tú mismo —contestó sin apartarme los ojos—, y no tienes que olvidarla y trocarla, pues, amándote con mis fuerzas, amo a Lamuro, el Memorión, de quien resulto fuego separado²⁰⁸.

²⁰⁵ *Ibíd.*, LXX, p. 1080.

²⁰⁶ *Escuela de mandarines*, capítulo 25: “Recolección de membrillos”, p. 235.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 29: “Aficiones de autor”, p. 266.

En este ejemplo es además muy significativo el sintagma “fuego separado”, que remite a las palabras de Marcela en el *Quijote*, cuando la muchacha argumenta que no está obligada a corresponder al amor que le es profesado y dice: “fuego soy apartado y espada puesta lejos.”²⁰⁹

Tanto Dulcinea como Azenaia son amores en la distancia, por lo que los protagonistas envían mensajes de amor a su dama a través de otros, de forma oral o mediante cartas, como la famosa carta que don Quijote escribe a Dulcinea en el capítulo XXV:

Soberana y alta señora:

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. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,
El Caballero de la Triste Figura.²¹⁰

O esta otra, del Eremita para Azenaia, de la que solo transcribimos un fragmento, donde, además de anunciarle que su nombre ya corre de boca en boca, le expresa su añoranza:

Yo no he podido, ni podré jamás, sacarte de tu natural lugar, mi mesmedad; tampoco, dejar de preferir, aun sobre la verdad y el juicio, la hermandad de tu tacto, ni concebirme sin tu mirada. Te veo con los ojos cerrados, mis manos te buscan, mis dedos te añoran, mis tobillos lloran tu ausencia; te intuyo a mi espalda [...]

Volveré; has de saberlo; pues, aunque haya mal en el mundo, nada podrá ocurrir tan infame que contradiga la voluntad de los dioses. Espérame, no me olvides.²¹¹

²⁰⁸ *Ibíd.*, 56: “Febricia Eulalia”, p. 477.

²⁰⁹ *Quijote* I, capítulo XIV, p. 126.

²¹⁰ *Ibíd.*, XXV, p. 245.

²¹¹ *Escuela de mandarines*, capítulo 60: “Un vecino”, p. 515.

En el caso de estas dos cartas, es muy evidente el fiel paralelismo, incluso en el lenguaje, entre los dos textos: ninguno de los dos mensajeros, Sancho y Celestino, confía en su memoria, por lo que piden a don Quijote y al Eremita que se las den por escrito.

Leemos en el *Quijote*:

Sacó el libro de memoria don Quijote y apartándose a una parte, con mucho sosiego comenzó a escribir la carta, y en acabándola llamó a Sancho y le dijo que se la quería leer porque la tomase de memoria, si acaso se le perdiese por el camino, porque de su desdicha todo se podía temer. A lo cual respondió Sancho:

—Escríbala vuestra merced dos o tres veces ahí en el libro, y démele, que yo le llevaré bien guardado; porque pensar que yo la he de tomar en la memoria es disparate, que la tengo tan mala, que muchas veces se me olvida cómo me llamo.²¹²

Y en *Escuela de mandarines*:

—Celestino, deseo pedirte una merced.

—Está concedida.

—Si visitarás la aldea o te comunicarás con ella, quiero que entregues a mi Azenaia un mensaje. Guárdalo en la memoria o escríbelo, que tú sabes.

—Mi cabeza no es como la tuya; por consiguiente, lo anotaré —replicó Celestino. Y fue a traer recado de escribir.²¹³

Valgan aquí estos ejemplos entre los varios mensajes amorosos que envían los protagonistas a sus damas. Tendremos ocasión de ver más ejemplos en los siguientes apartados de este trabajo.

Como sucedía en el *Quijote*, en el que el ama, la sobrina, el cura, el bachiller Sansón Carrasco y hasta el mismo Sancho intentan volverlo a la realidad, en ocasiones el Eremita es recriminado por los soldados, que dudan de que esa Azenaia sea tan especial como dice, y le aseguran que, con la distancia y el paso del tiempo, cambiará su forma de pensar, tanto sobre ella como sobre su misión, lo que escandaliza al Eremita.

En fin, lo que los dos protagonistas persiguen, la justicia y el amor, y las consecuencias de seguir su destino, podrían resumirse en el siguiente diálogo de *Escuela de mandarines* entre el Eremita y los soldados:

²¹² *Ibíd.*, nota 187.

²¹³ *Ibíd.*, capítulo 60: “Un vecino”, p. 514.

—Deja al tiempo obrar, buen hombre. Un buen día cederá la manía de protestar, porque todas las pasiones encuentran su fin o acomodación; otro, olvidarás amar, suceso que, por lo demás, te pasará inadvertido; y otro, por fin, te descubrirás más lejos del rubor que de los pañales.

—¡No ocurrirá! Os lo juro.

—Bien está, mocito! Serás abofeteado, apaleado, herido y hecho cuartos. ¿Te place más? —preguntaron.

—Comprended, os lo ruego, que no pueda complacerme un futuro de colaboracionista, alejado de Azenaia, mi amor, y de mi dulce patria; y no porque así lo prefiera mi voluntad ni cierta regla, sino porque mi naturaleza declina y se entristece con las cosas de los mandarines.²¹⁴

3.4.4. La fama

Como ya hemos tenido ocasión de ver en el apartado anterior, a la par que el de Don Quijote y el Eremita, los nombres de Dulcinea y Azenaia van adquiriendo fama por los contornos. Tanto es así que en la segunda parte del *Quijote* ya circula su historia impresa, y el capítulo 59 de *Escuela de mandarines* Miguel Espinosa, “el Juglar de Azenaia”, conocedor de las cualidades de la mujer (no olvidemos que es a él a quien el Eremita le dicta su historia), le dedica poemas.

Hay numerosos testimonios de personajes de ambas obras que avalan esta fama adquirida por los protagonistas y sus amadas. Destacamos algunos:

En la cueva de Montesinos, cuando este, en el sueño de Don Quijote, le cuenta la historia de Durandarte y Belerma, ponderando la belleza de la mujer, la compara ya con la de Dulcinea: “que si esto no fuera, apenas la igualaría en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo”.²¹⁵

Lo que, dicho sea de paso, molesta a Don Quijote:

“Cepos quedos —dije yo entonces—, señor don Montesinos: cuente vuesa merced su historia como debe, que ya sabe que toda comparación es odiosa, y , así, no hay

²¹⁴ *Ibíd.*, capítulo 41: “Ocasión de merecimientos”, p. 358.

²¹⁵ *Quijote* II, XXIII, p. 728.

para qué comparar a nadie con nadie. La sin par Dulcinea del Toboso es quien es, y la señora doña Belerma es quien es y quien ha sido, y quédese aquí.”²¹⁶

En el capítulo XXX de la Segunda Parte, cuando don Quijote y Sancho conocen a la duquesa en una cacería, esta pregunta a Sancho por su señor, de quien ya ha oído hablar, y mantienen este diálogo:

—Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?

—El mismo es, señora, —respondió Sancho—, y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa.²¹⁷

Una vez ya en el palacio de los duques, la duquesa mantiene una conversación privada con Sancho para intentar saciar su curiosidad sobre la historia de don Quijote y su locura:

—Ahora que estamos solos y aquí no nos oye nadie, querría yo que el señor gobernador me absolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa. Una de las cuales dudas es que pues el buen Sancho nunca vio a Dulcinea, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, ni le llevó la carta del señor don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena.²¹⁸

Pero la fama de los protagonistas, que ha sido motivo de conversaciones e incluso digna de publicarse por escrito no para aquí, sino que genera además obras de arte para la posteridad. Lo vemos en el hipotexto y en el hipertexto. Así, en el capítulo LXX de la segunda parte, se presenta un músico que ha compuesto unas estancias dedicadas a Altisidora y don Quijote:

Estando en estas pláticas, entró el músico, cantor y poeta que había cantado las dos ya referidas estancias, el cual, haciendo una gran reverencia a Don Quijote, dijo:

²¹⁶ *Ibíd.*

²¹⁷ *Ibíd.*, XXX, p. 780.

²¹⁸ *Ibíd.*, XXXIII, pp. 806-807.

—Vuestra merced, señor caballero, me cuente y tenga en el número de sus mayores servidores, porque ha muchos días que le soy muy aficionado, así por su fama como por sus hazañas.²¹⁹

En el capítulo XXXII de la Segunda Parte, la duquesa pide a don Quijote que le describa a Dulcinea. Este casi no encuentra suficientes palabras para ponderar su total hermosura:

¿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 hombres 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 bronce, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla?²²⁰

En *Escuela de mandarines* sucede lo mismo. De muchos personajes ya se habla, e incluso sus historias figuran por escrito, a veces en moldes poéticos, y además son representadas en cuadros y otras formas artísticas.

Los soldados, que oyen hablar constantemente de Azenaia al Eremita, la recuerdan. Además, para que no quepa duda de la identificación de Azenaia con Mercedes Rodríguez, se hace referencia a su padre y a su lugar de nacimiento reales.

Hace tres años visitamos el Valle de Tabladillo, buscando mozas para la recolección de peras. El curandero del lugar, cierto Teodosio Rodríguez, nos reventó unos granos y nos limpió la cascarría con la ayuda de una Azenaia, su hija, que sostenía la jofaina y cambiaba el agua. ¿Será tu famosa dama?
—¡Qué milagroso suceso!, hermanos —contesté— ; lo es, en efecto, y me sorprende constatar que, entre novecientos millones, hayamos de coincidir y agregarnos los mirantes de Azenaia.²²¹

Más adelante, en el capítulo 52, los mismos soldados responden a Cebrino ponderando a Azenaia y su lugar de nacimiento:²²²

²¹⁹ *Ibíd.*, LXX, p. 1081.

²²⁰ *Ibíd.*, XXXII, p. 798.

²²¹ *Escuela de mandarines*, capítulo 48: “El Quinto nombre, p. 407.

²²² En un proceso de “quijotización” que desarrollaremos en un próximo apartado.

—La hija de Teodosio Rodríguez, el excelente médico del Valle del Tabladillo_adelantaron los soldados.

—Lo siento, no los conozco. Y, ¿dónde está ese Valle? —insistió Cebrino.

—En el mejor lugar de la Tierra —respondieron los esbirros—, rodeado de florestas, prados y frutales; surcado por calmos ríos, pleno de oreantes austros, limpísima vegetación, luz transparente, enjundiosos silencios y elevada Concordia; [...] En el mundo no existe paraje igual ni mujer como Azenaia. Si lo niegas, probaremos tu error.²²³

Ya dijimos en el apartado anterior que en el capítulo 59, cuando el Eremita y los soldados paran a comer en el Parador de Cambranio, ven a un hombre sentado a una mesa²²⁴ escribiendo versos dedicados a Azenaia, que no es otro que Miguel Espinosa, escritor de versos por encargo pero que, después de conocer lo que se dice de la mujer, se ha convertido en su juglar.

También en este capítulo, cuando vuelven los soldados le dicen asombrados al Eremita que cerca del Parador se está representando una obrita teatral (por cierto, con ecos clásicos: en verso y prosa y con un coro) basada en su historia y cuyo protagonista es él mismo: “—En verdad, Eremita, que deviniste famoso, como la Azenaia. ¿Querrás creer que los comediantes andan representando tus aventuras y situaciones? ¡Por nuestras madres lo juramos! Mira y convéncete; fue obra de Canucio.”²²⁵

Antes, ya el Eremita le había pedido a Canucio lo siguiente:

—Canucio amigo —añadí—, puesto que has de expender y representar la comedia por la extensión de la Tierra, no olvides comunicar a las gentes que fue compuesta en glorificación y memoria del Valle del Tabladillo, cuna de la que sabes, para distracción del Pueblo y para que sus artistas posean un modelo de mujer. Así, aunque ni tú ni yo alcancemos a universalizar de una vez el suceso de Azenaia, otros nos seguirán, de forma que, de pluma en pluma, y de sentir en sentir, su nombre vivirá cuanto los siglos. Tantos pliegos se escribirán sobre ella, tantas tablas se pintarán, tantas miniaturas se grabarán, tantas estelas se esculpirán y tantos

²²³ Capítulo 52: “Complejas canciones”, p. 448. Nótese la descripción propia de una naturaleza idealizada, de antigua y larga tradición literaria.

²²⁴ Aquí tenemos otro ejemplo de la íntima relación vida-obra que ya hemos destacado: Miguel Espinosa acostumbraba a escribir sentado a las mesas de los cafés, tanto en Murcia como en Madrid, durante el período de tres años en que vivió en la capital. En uno de ellos, precisamente, conoció a Mercedes Rodríguez, y allí solía reunirse con ella y con sus más íntimos amigos (a muchos de los cuales hacemos referencia en este trabajo) para charlar sobre literatura y filosofía.

²²⁵ Capítulo 59: “La fama de Azenaia”, p. 504.

relieves se labrarán, que su figura parecerá condición del mundo: los niños la adivinarán como a las formas naturales.²²⁶

En fin, esta fama de Azenaia, y junto a ella la del Eremita, cristaliza en los capítulos 59: “La fama de Azenaia” (al que ya nos hemos referido) y 68: “El nombre de Azenaia”, dedicados especialmente a la mujer. En este último, próximos ya al final del libro y el camino del Eremita, los soldados, antes de despedirse de él, le preguntan:

—Mozo, ¿pretendes afirmar que tu Azenaia, la Hija de Teodosio Rodríguez, el médico del Valle del Tabladillo, devendrá más famosa que los Grandes Padres, dictadores, Procónsules, mandarines, filósofos y propietarios de la Feliz Gobernación? —preguntaron los soldados.

—En efecto, hermanos —respondí—; de esos no quedará signo, o, si acaso, ennegrecidas condecoraciones entre generales osarios.²²⁷

3.4.5. Rústicos y cultivados

En ambas obras, tan llenas de contrastes, nos encontramos con personajes cultos, como el cura, el barbero, el bachiller Sansón Carrasco, los duques y el mismo don Quijote, entre otros; frente a otros más populares, entre ellos Sancho, los soldados, y los campesinos, pastores y cabreros que los protagonistas van encontrando a lo largo del camino.

Y en *Escuela de mandarines* entre los personajes cultos estarían los mandarines, el propio Eremita, los miembros de algunas instituciones religiosas y, sobre todo, el grupo que forman los heterodoxos, es decir, los grupos de oposición al gobierno de los mandarines. Sin olvidar a muchas mujeres, entre ellas Azenaia y muchas otras relacionadas con los heterodoxos que colaboran con ellos. Y, a semejanza del *Quijote*, pululan multitud de personajes pertenecientes al Pueblo, como campesinos, pastores, soldados, mozuelas, etc. (el conjunto de seres que Miguel Espinosa incluye en las “Cosas Primeras”).

Los personajes de ambas clases o estratos sociales son caracterizados tanto por Cervantes como por Miguel Espinosa por su forma de hablar (ya hemos señalado la

²²⁶ *Ibíd.*, 31: “Un Predicador”, p. 283.

²²⁷ *Ibíd.*, 68: “El nombre de Azenaia”, p. 570.

importancia del diálogo y cómo los personajes se retratan mediante el mismo). No obstante, los personajes pertenecientes al pueblo no cometen (salvo algunas excepciones²²⁸) incorrecciones o vulgarismos, aunque se empleen muchas expresiones populares, interjecciones e incluso algunas palabras malsonantes, esto último en poquísimas ocasiones. Veamos varios ejemplos de este lenguaje popular:

Dice Sancho en el capítulo XVII de la Primera Parte, después de la aventura de la venta: “¡Desdichado de mí y de la madre que me parió, que ni soy caballero andante ni lo pienso ser jamás, y de todas las malandanzas me cabe la mayor parte!”²²⁹

Y en el capítulo XXXV de la Segunda Parte, cuando conoce las condiciones para desencantar a Dulcinea:

—¡Voto a tal! —dijo a esta sazón Sancho—. No digo yo tres mil azotes, pero así me daré yo tres como tres puñaladas. ¡Válate el diablo por modo de desencantar! ¡Yo no sé qué tienen que ver mis posas con los encantos! ¡Par Dios que si el señor Merlín no ha hallado otra manera como desencantar a la señora Dulcinea del Toboso, encantada se podrá ir a la sepultura!²³⁰

En *Escuela de mandarines* los soldados hablan así:

Hace tres años visitamos el Valle del Tabladillo, buscando mozas para la recolección de peras. El curandero del lugar, cierto Teodosio Rodríguez, nos reventó unos granos y nos limpió la cascarría con ayuda de una Azenaia, su hija, que sostenía la jofaina y cambiaba el agua. ¿Será tu famosa dama?

[...]

—¡Risueños dioses! —sentenciaron—, en verdad que la muchacha parece afanosilla y posee montañas, valles, planicies y florestas en su cuerpo, como cualquier otra; pero nada más descubrimos de tanta grandeza. ¿No será que los Demiurgos te chiflaron?²³¹

Es decir, que aunque se mantiene el decoro poético propio del Siglo de Oro, incluso los personajes populares se expresan en las exquisitas prosas, en su versión coloquial, de Cervantes y Espinosa. Así, vemos en el *Quijote*, especialmente en la primera parte, cómo pastores y cabreros cuentan deliciosas historias que atraen y

²²⁸ En el capítulo VII de *Quijote II* (pp. 595-600), por ejemplo, tenemos unas divertidas muestras de cómo don Quijote enmienda la forma de hablar de Sancho.

²²⁹ *Quijote I*, XVII, p. 147.

²³⁰ *Quijote II*, XXXV, p. 824.

²³¹ Capítulo 48: “El Quinto Nombre”, pp. 407-408.

deleitan a sus oyentes, entre otras, el episodio de la pastora Marcela de los capítulos XII a XIV; o la historia de Leandra que cuenta un cabrero en el capítulo LI.

Es característico al mismo tiempo, más aún en *Escuela de mandarines*, que personajes muy cultos se dediquen a tareas agrícolas o tengan profesiones artesanales, como la mayoría de los fundadores y los más destacados representantes de los movimientos heterodoxos que van en contra del gobierno de los mandarines, así Lamuro, apodado el Alcallero, el Alfarero y el Ceramista; El Calderero Autodidacto, el Tapicero Reflexivo, el Platerillo Autodidacto o el Talabartero Autodidacto. Esto sucede asimismo con muchas mujeres cultas como Anfaro, la amante del Tapicero Reflexivo²³², que, aparte de ser la que redacta y cuida de su obra es pastora de ánaes, o Febricia Eulalia, amante de Lamuro, a la que ya nos hemos referido, que es narradora de historias.

En este sentido hay muchos ejemplos paralelos donde se hace evidente la preferencia (más acentuada aún en *Escuela de mandarines*) de los autores por los personajes sencillos de corazón que, como vemos, se dedican a los oficios más diversos, muchos ya en desuso, Así, por ejemplo, Miguel Espinosa, con su habitual exhuberancia verbal, cita largas listas de profesiones como tejedores, cofreros, chacineros, posaderos, ebanistas, pulimentadores, alcalleros, tapiceros, caldereros, abaceros, jaboneros, golilleros, talabarteros, toneleros, cabestreros, tinajeros, botijeros, capacheros, zurcidores, cordeleros, cuchilleros, estarcidores, enlucidores, pocilgueros, boñigueros, esquiladores, carreteros, empacadores, estibadores, marineros, comerciantes, etc.

De este modo, en ambas obras se critican y hacen burlas de libros presuntamente eruditos que, detrás de su mucha palabrería, en realidad no encierran ningún contenido.²³³ De ahí, por ejemplo, la ironía de Sancho ante la vanagloria del primo, que comenta con Don Quijote y con él, de camino a la cueva de Montesinos, todos los libros que ha escrito basándose en los clásicos e incluso, según él, superándolos,

Otro libro que 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

²³² Vemos aquí como muchos personajes son nombrados solo por sus apodos, en un procedimiento muy usado por Espinosa.

²³³ Capítulo 34: “Quinientos encomios”, p. 308. Aquí se nombran títulos tan significativos por su banalidad como el “Diccionario de Palabras Adictas”, engrosado con “Relación de Adjetivos Conformizantes”, y un “Catálogo de Nombres a Conformizar.”

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 librarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuestra merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo.

Sancho, que había estado muy atento a la narración del primo, le dijo:

—Dígame, señor, así Dios le dé manderecha en la impresión de sus libros: ¿habríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?²³⁴

Ante estas burlas de Sancho, don Quijote, apreciando la lógica de su escudero, sentencia: “—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 ni al entendimiento ni a la memoria”.²³⁵

En el capítulo 11 de *Escuela de mandarines*, asistimos en un parador al diálogo entre varios personajes: Abellano habla con Contecio, enemigo de la Feliz Gobernación, que lleva siglo y medio siguiendo a Sonsabio, Enmucetado ostentador de un sinnúmero de títulos y cargos, todos remunerados, para recopilar sus obras, y se manifiestan así:

—Y ¿cuál de estos títulos aprecia más? —preguntó Abellano.

—Sin duda, el de Filósofo Enmucetado y Contrastado, por su carácter oficial, decretado, estatuido, pagado y vacacionado, amén de envidiado por una jauría de aficionadillos.

—¡Era de suponer! Y ¿dónde está ahora?

—Lucha en este Parador contra una indigestión de setas. De vez en cuando sufre un atracón y vegeta entre lavativa y lavativa, confabulando nuevos discursos, encomios, pláticas y fervorines en defensa de la Feliz Gobernación.

[...]

—¿Qué fecundidad posee tu Maestro?

—Irrita confesarlo, pero, según mis cálculos, este insano ha compuesto unas seiscientos mil piezas, muchas de las cuales ni él mismo recuerda.²³⁶

El Eremita también se burla en muchísimas ocasiones del comportamiento de los mandarines y, sobre todo, de los estudiosos oficiales o Enmucetados y de sus obras, que la mayor parte de las veces están escritas por otros (Mitsukuri, por ejemplo, personaje que aparece en el capítulo 33, como veremos, se dedica a escribir discursos para los

²³⁴ *Quijote* II, XXII, pp. 718-719.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 719.

²³⁶ *Escuela de mandarines*, capítulo 11: “Relato increíble”, pp. 126-127.

mandarines y sus adeptos para sobrevivir, aunque en el fondo es un heterodoxo). E incluso de *El Libro, o La Escritura*, el libro oficial de los mandarines, inspirado supuestamente por unos demiurgos (los Demiurgos Pensantes), que era, al principio, un compendio de normas morales y de conducta para el buen gobierno de la sociedad, por las que debía regirse el Pueblo para que se mantuvieran la paz y el orden cívico. Pero que, a lo largo de los milenios, se fue ampliando y modificando por los sucesivos mandarines, hasta el punto de llegar a convertirse en un mamotreto absurdo, lleno de prohibiciones y normas demasiado estrictas y avasalladoras para el pueblo, que a lo que en realidad conducían era a mantener, a base de miedo, el poder absoluto de los mandarines y del Autócrata o Dictador.

Como estamos comprobando, y seguiremos viendo en los siguientes apartados, hay muchísimos ejemplos de esta preferencia por lo que Miguel Espinosa llama “las Cosas Primeras”. En uno de los ratos de silencio y recuerdo de Azenaia, en medio de la naturaleza, el Eremita comienza un poema espontáneo que oyen los soldados. Al ser preguntado por estos quién es esa Azenaia que merece tanto elogio, este les responde con unos versos del poema, que se pueden transferir al Pueblo: “/ el instante originario, / el susurro de lo viviente, / el continuum de las cosas /”.

En relación con la sabiduría popular, uno de los rasgos intertextuales más característicos de Miguel Espinosa tomados del Quijote (y que Cervantes a su vez toma de los clásicos) es el lenguaje sentencioso, que se manifiesta en la inclusión de dichos y refranes populares que dan vivacidad a los diálogos. Pondremos solo algunos ejemplos de los muy numerosos en ambas obras, que tratan de muy diversos temas referentes al comportamiento humano.

En el caso de los refranes o expresiones populares del *Quijote*, sabemos que la mayoría están en boca de Sancho. Hay incontables ejemplos, muchos de los cuales perviven en la actualidad, que no podemos incluir aquí al completo. Tanto es así que a veces a don Quijote le producen hartazgo: “¡Maldito seas de Dios y de todos sus santos, Sancho maldito –dijo don Quijote–, y cuándo será el día, como otras muchas veces he dicho, donde yo te vea hablar sin refranes una razón corriente y concertada!”²³⁷

²³⁷ *Quijote* II, XXXIV, p. 817.

Así, a lo largo del *Quijote* aparecen numerosísimos refranes o expresiones populares como estos pocos extraídos solo del de 1615: “En otras casas cuecen habas, y en la mía a calderadas” (capítulo XIII); “cada oveja con su pareja” (capítulo XIX); “el buey suelto, bien se lame” y “paciencia y barajar” (capítulo XXII); “dime con quién andas: decirte he quién eres” (capítulo XXIII); “espantóse la muerta de la degollada” (capítulo XLIII); “todos los duelos con pan son buenos” (capítulo LV) o “a quien Dios se la diere, San Pedro se la bendiga” y “para todo hay remedio, si no es para la muerte” (capítulo LXIV).

A veces Sancho profiere los refranes ensartados, en unas retahílas que unas veces provocan la risa de los oyentes y otras el enfado de don Quijote.

Cuando acaba de dejar la ínsula y cae en la sima, pide ayuda y, en ese trance, un estudiante critica la mala gestión de los gobernantes. Sancho le responde así:

Ocho días o diez ha, hermano murmurador, que entré a gobernar la ínsula que me dieron, en los cuales no me vi harto de pan siquiera una hora; [...] y siendo esto así, como lo es, no merecía yo, a mi parecer, salir de esta manera. Pero el hombre pone y Dios dispone, y Dios sabe lo mejor y lo que le está bien a cada uno, y cual el tiempo, tal el tiento, y nadie diga “de esta agua no beberé”, que adonde se piensa que hay tocinos, no hay estacas; y Dios me entiende, y basta, y no digo más, aunque pudiera.²³⁸

En *Escuela de mandarines* también encontramos muchas expresiones populares basadas en refranes tradicionales, aunque aquí recreadas por Espinosa. En una conversación con Cebrino, los soldados dicen:

—Zulla para los adjuntos y catedráticos, pues encarnan igual ralea, incluyendo los disidentes, y si se ladean y muerden, es porque pretenden el mismo hueso.

[...]

—Nos los mostró el ver y callar desde siempre, que la experiencia y el silencio enriquecen la conciencia, y no por saber hay que tañer.

[...]

—¡Pelillos a la mar!, fuera disputas, que hemos arribado al teatro —manifestó alegremente Cebrino.²³⁹

Y se dicen refranes y sentencias como estas a lo largo de todo el libro, relacionadas con el gobierno de los mandarines:

²³⁸ *Ibíd.*, LV, pp. 972-973.

²³⁹ *Escuela de mandarines.*, 52: “Complejas canciones”, p. 452.

“Si el hombre no hablara, no habría insectos” (comienzo de *La Escritura*, aparece en varias ocasiones en boca de los mandarines, como en el capítulo 48); o “quien se encumbra, me conoce” (decreto del dictador Didipo, entre otros en el capítulo 43).

O con el Pueblo o Sexta Casta:

“Por quien tomamos azúcar si por casualidad parimos” (capítulo 6) o “Hijo, cuando nuera, no tuve buena suegra; y cuando suegra, buena nuera (capítulo 51).

A veces, al igual que en el *Quijote*, aparecen ensartados en retahíla, como cuando el teólogo Abilio, que según cuenta Cebrino está en el Infierno, dice en su locura:

“Los pobrecillos dictadores no probaron bocado en seis días, porque, en esta vida, unos comen el agraz y otros sufren dentera; cualquier acción necesita maña, excepto el cenar, que precisa gana; y según traga el mulo, así caga el culo”. Manifesté: “Me admira tu sabia filosofía. Mas dime: ¿coméis aquí?” Y replicó: “¡Pelillos a la mar en nuestras pendencias! ¡Por qué había de usar tu mujer? Debajo de la manta, tal es la negra como la blanca”.²⁴⁰

O cuando los soldados, trasuntos aquí de Sancho Panza, al no entender la explicación del Eremita sobre el amor de la mujer, dicen:

—¡La madre que nos parió! —exclamaron—. Conocemos algunos decires sobre varonas, por ejemplo: “A la mujer brava, la sogá larga”... “La mujer y el vidrio siempre están en peligro”... “Al hombre de más saber, una mujer le echará a perder”... “En casa de tu enemigo, la mujer por amigo”, etcétera.²⁴¹

Después de proferir esto, los soldados, que siguen sin entender, concluyen recitando estos sencillos versos, que muy bien nos sirven para cerrar este apartado:

Palabras, palabras, palabras:
he aquí el afán de los señoritos,
abiertamente declarados,

²⁴⁰ Capítulo 51: “El Infierno de Cebrino”, p. 440.

²⁴¹ Capítulo 57: “Diálogo de soldados”, pp. 481- 482.

o disfrazados de propios enemigos,
mientras el Pueblo cava la era,
poda la vid, arrastra el arado
o transporta presos sin cesar.²⁴²

3.4.6. Amaneceres

Otro de los temas o lugares comunes, ya míticos en la literatura, compartido por el *Quijote* y *Escuela de mandarines* y que procede de Homero²⁴³, es el de la descripción del Amanecer con las consiguientes variantes de sus característicos “sonrosados dedos y “brazos dorados.”

Desde el principio el Amanecer significa el comienzo del día, pero también, por extensión, ha significado el comienzo de todo lo nuevo, de las fuerzas renovadas en el hombre. Este tema está muy ligado a la idea de la Edad de Oro²⁴⁴ mitológica o Paraíso, el tiempo y el lugar primigenios de la humanidad antes de su declive moral, donde el hombre habitaba en medio de una naturaleza idealizada que le proveía todas sus necesidades y vivía en paz y armonía con sus semejantes.

Por tanto, las manifestaciones del Amanecer se expresan artísticamente, por lo general, en medio de paisajes naturales con las características descritas.

El empleo literario de esta naturaleza tópica llevó a las profusas y afectadas descripciones de los libros de caballerías que pretendía criticar Cervantes al escribir el *Quijote*.

En España uno de los máximos seguidores de esta tradición es Garcilaso en sus *Églogas*, tan admirado y seguido por Cervantes, como podemos ver por ejemplo en los sonetos del pastor Grisóstomo en el capítulo XIV de la Primera Parte.

²⁴² *Ibíd.*

²⁴³ Tanto en la *Ilíada* (Canto I) como en la *Odisea* (Canto II, 1) ya aparecen las fórmulas características, procedentes de la mitología griega: la diosa del Amanecer (Eos) tenía “sonrosados dedos” y “brazos dorados”.

²⁴⁴ Ya Hesíodo en el siglo VIII a. C. habló de cuatro generaciones en declive: de oro, de plata, de bronce y de hierro. Este mito, como sabemos, después ha tenido una aplicación muy fecunda tanto en la literatura universal (Virgilio lo convirtió en visión profética, e influyó después en Torquato Tasso y en los siguientes poetas y escritores de la novela pastoril) y en las demás artes como en otras actividades humanas, especialmente la política, donde es germen de la utopía político-social. Incluso tiene relación con el origen de la ciencia-ficción moderna.

Aunque ni en el *Quijote* ni en *Escuela de mandarines* son abundantes las descripciones pormenorizadas del paisaje, la naturaleza está siempre presente en el libro, dado que la mayor parte de las aventuras de don Quijote y Sancho se desarrollan en descampado, durante el camino. A esto se une la presencia de numerosos personajes rústicos que cuentan historias acaecidas en el medio natural. Algunos capítulos, aun sin hacer descripciones extensas, se inician al amanecer: “La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta [...]”²⁴⁵ O “Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del oriente, cuando...”²⁴⁶

Pero esta descripción del amanecer mitológico, siguiendo el ejemplo de las rebuscadas descripciones de los libros de caballerías, a veces en el *Quijote* se hace en forma de burla o parodia, como cuando al principio ya sueña don Quijote con su fama venidera:

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”.²⁴⁷

O al comienzo del capítulo XX, donde se cuentan las bodas de Camacho:

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, [...]”²⁴⁸

En relación con esto debemos señalar aquí la decisiva influencia de la poesía y la novela pastoril, y de la novela sentimental, que se manifiesta sobre todo en las historias

²⁴⁵ *Quijote* I, IV, p. 48.

²⁴⁶ *Ibíd.*, XIII, p. 109.

²⁴⁷ *Ibíd.*, II, p. 35.

²⁴⁸ *Ibíd.*, XX, p. 697.

intercaladas de la primera parte, como veremos más específicamente en el siguiente apartado. Influencia recibida por Cervantes y tomada conscientemente por Espinosa.

En *Escuela de mandarines* leemos pasajes como estos: “Una mañana, al contemplar y sentir la blanca aurora, símbolo de la renovación del Universo, mi corazón se acordó de su bien, Azenaia Parzenós, y comenzó a decir espontáneo...”²⁴⁹

O este otro pasaje del capítulo 51:

Fresca y hermosa fue la mañana del siguiente día. Sobre la faz de Nuestra Pecosa coloreaban los verdes de las plantas; los madrugadores animáculos, en simpatía con su destino, palpitaban entre las hierbas; bajo la campana del cielo comparecía el silencio, las montañas evidenciaban la grandeza del planeta, las aguas corrían sosegadas; el tiempo se detenía, sumergido entre las cosas, y el murmullo de nuestros pasos parecía hollar la eternidad de aquella ensimismada y paciente Creación.²⁵⁰

La Naturaleza, como vemos, se manifiesta sobre todo como contenedora de las Cosas Primeras y, como en el *Quijote*, es el marco de las distintas historias o novelas insertas en el libro, en las que el paisaje está siempre presente: la mayoría de las aventuras, tanto las que le suceden al Eremita en su camino como las narradas por otros personajes, se desarrollan en sierras, montañas, paradores rurales, riberas o valles.

Lo comprobamos, por ejemplo, en la historia de las mozuelas recolectoras de membrillos²⁵¹ que, inserta en la obra de teatro compuesta por el Eremita “*Orgía en el Valle del Tabladillo*”, tiene como marco un paisaje entre montañas; y en ella aparece como protagonista el Entomólogo²⁵², que dialoga con los demás personajes, los insectos y las Mujeres Ligeras que van a la fiesta del Entusiasmo.

Pero no en todas las ocasiones la naturaleza se muestra tan apacible (aunque aquí sea ficticia), como en la aventura de Clavileño:

Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que de esta manera vamos subiendo,

²⁴⁹ Capítulo 48: “El Quinto nombre”, p. 406.

²⁵⁰ Capítulo 51: “El Infierno de Cebrino”, p. 433.

²⁵¹ Capítulo 30: “Estreno rural”, pp. 268-279.

²⁵² Miguel Espinosa tenía gran curiosidad e interés por la Entomología, y conocía en profundidad la obra de Jean Henry Fabre, el famoso entomólogo francés autor de *Recuerdos entomológicos*. El personaje de El Entomólogo se refiere al científico francés.

presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos.²⁵³

En *Escuela de mandarines* también vemos la otra cara, menos plácida, de la naturaleza, como en la descripción del eclipse de sol del capítulo 40:

Estando en esto, comencé a notar en rededor los síntomas de un profundo cambio. La mañana dio en oscurecer poco a poco; los pájaros callaron, y las frondas, las roquedas, los arroyos, las montañas y los vallecillos se sumergieron en las sombras. Tanto ennegreció que vino la noche, llenándonos de espanto. Al parecer, un cuerpo cubría el Sol.²⁵⁴

3.4.7. Descensos

Nos referimos aquí a esos lugares comunes, ya míticos, que tienen una doble vertiente: por un lado está el descenso a los Infiernos (o a ultratumba), motivo propio de la épica, de larga tradición a lo largo de la historia literaria universal y que en Europa procede principalmente de Dante; y, por otro, con un contenido más filosófico de raíz platónica, el descenso a una cueva o sima que lleva consigo un despertar de la conciencia y consiguientemente un cambio radical de vida en la persona que cae en ella. Los dos aspectos del mito son recreados tanto por Cervantes como por Espinosa. En este caso hay muy evidentes paralelismos intertextuales entre el *Quijote* y *Escuela de mandarines*, como ahora comprobaremos, aunque los motivos y contenidos de las dos narraciones sean muy distintos.

Solo haremos un breve resumen de los capítulos XXII y XXIII de la Segunda Parte, tan intensos como conocidos. En ellos vemos como don Quijote se empecina en bajar, un atardecer, ayudado por Sancho y el primo del licenciado, a la famosa cueva de Montesinos, y una vez dentro se queda dormido por el esfuerzo. Cuando, después de una media hora en sus profundidades, con la consiguiente preocupación por lo que le hubiera podido suceder, consiguen subirlo, les cuenta que ha visto a multitud de

²⁵³ *Quijote* II, XLI, p. 860.

²⁵⁴ Capítulo 40: “Oscuridad y luz”, p. 351.

personas que se encuentran allí atrapadas, víctimas de un encantamiento, cuyas historias ha ido relatando Montesinos, como las del caballero Durandarte y su señora Belerma.

También, contempla perplejo que su amada Dulcinea se encuentra allí, pero que no lo reconoce porque está encantada. Como sabemos, este episodio es clave porque va a marcar casi toda esta segunda parte, ya que aquí es donde don Quijote promete que va a hacer todo lo posible, como buen caballero, para desencantar a Dulcinea y hacer justicia a todos los oprimidos que se presenten en su camino.

En *Escuela de mandarines*, a pesar del claro paralelismo, hay diferencias: la acción aquí sucede al amanecer y el protagonista no es el que baja a la cueva, como en el *Quijote*, sino un personaje secundario pero con un papel muy importante en la obra, que intervendrá en varios capítulos: Cebrino, el organizador de aquelarres²⁵⁵.

Observemos las semejanzas externas entre ambos episodios:

En eso advertimos, entre las rocas, una negra hendidura, por donde podían caber muchos hombres. Al parecer, se trataba de la boca de una cueva. Los esbirros se detuvieron y comentaron:

—¡Dioses justicieros!, ¡las tragaderas del Infierno! Mil veces pasamos por aquí y otras tantas sentimos arranques de asomar la nariz para oler cómo vive esa gentuza. Mas sostienen que de ahí nadie vuelve.

—Yo bajaré, hermanos, pues las infernales leyes no cuentan para un amigo de las Sinópticas, demás que nada temo, porque mi existencia fue limpia —dijo Cebrino [...].

Al cabo de una hora, oímos piedrecitas rodantes, y, finalmente, la voz de Cebrino:

—¡Qué cosa vi!, hermanos²⁵⁶.

Los soldados se muestran impacientes a la espera de que Cebrino les cuente lo acontecido en la cueva, pero antes éste da en voz alta las gracias a un tal Barístides, un cofrero, su guía en el viaje, que hace en *Escuela de Mandarines* la función de guía, al igual que Montesinos en el *Quijote*.

Aquí, verdaderamente, a diferencia de la cueva del *Quijote*, sí estamos en el verdadero Infierno de Dante, lugar donde se repara la injusticia que falló en este mundo

²⁵⁵ Cebrino es uno de los muchos personajes de *Escuela de mandarines* que se corresponden con una persona real, en este caso Antonio Abellán Cebrián, un amigo muy querido por Miguel Espinosa, trasunto asimismo en la obra de otros dos personajes, muy parecidos en cuanto a la misión que realizan de recopilar historias y ofrecer relatos al pueblo: Abellino y Abellano.

²⁵⁶ Capítulo 51: “El infierno de Cebrino”, pp. 436.

terrenal: Cebrino ve allí, además de a unas mujeres que han padecido en la tierra amores desgraciados, a los principales mandarines, teólogos, catedráticos (Rectores) de Universidad (Centros de Estudios Universales) que han hecho padecer a sus semejantes más débiles por diferentes causas; o sea, que los inquilinos del Infierno son los “preeminentes, estatales, actualísimos y gente bien” que ahora pagan sus culpas, no en medio del fuego eterno y por medio de grandes sufrimientos, sino llevando a cabo acciones ridículas, indignas de su categoría y posición social cuando estaban en la tierra.

Por tanto, a diferencia del estilo grave, aun en la locura del caballero, del pasaje paralelo en el *Quijote*, Miguel Espinosa utiliza su ironía más mordaz para mofarse de sus mandarines. De este modo, Cebrino cuenta al Eremita y los soldados cómo encontró y qué hacían en el Infierno algunos de los personajes más famosos de la Feliz Gobernación. Así, entre otros:

En medio de alhorres y cadáveres de batracios, encontré al Vigésimo Gran Padre Mandarín, o no sé si al Octavo, porque resulta igual. El rufián se empeñaba en conservar los pingajos de sus terrenales vestiduras, tan destrozadas que nada representaban. Freía tripas de gallipavos, pregonadas a cinco monedas el arco.²⁵⁷

También los oyentes se sorprenden de que se encuentre allí el teólogo Abilio, que se ha vuelto loco y habla y actúa sin sentido:

—Me tropecé al teólogo Abilio, bruñendo su coraza. En cuanto lo columbré, sentencié: “¡La madre que me parió!, si en el Infierno hay teólogos, hay justicia”. Habló sin ton ni son: “Estoy preparando mi armadura para embestir contra otro teólogo por razones de oficio. ¡Nos haremos trizas!” Pregunté: “¿Conque te sabes teólogo y huésped del Infierno?” Y contestó. “Aunque los garbanzos no cuecen adecuadamente, puedes enviarme cinco quintales [...]”.²⁵⁸

Y, ya en el colmo de la ironía, Cebrino cuenta que vio al Gran Lego Loziano, amo de los Edulcorantes, lo que admira un soldado, que exclama:

—¡Mi madre!, ¿cómo es real que Loziano habite el Infierno si aún no murió, [...]? Y Cebrino aclaró rápido:

—Tan viles resultan algunos sujetos que su talante se adelanta y marcha al Averno antes de que fenezcan; desde allí traman y operan siempre que piensan y

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 438.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 440.

actúan. Para comprobarlo, preguntad en la Ciudad si Loziano arrojó de sus molinos a la viuda de un tal Dacio, decisión tomada desde el maldito Reino.²⁵⁹

Como vemos, en ambas obras el narrador de los episodios es un personaje protagonista, que explica lo que ha visto y le ha sucedido ante un auditorio, en el caso de Don Quijote a Sancho y al primo del licenciado, y, en el caso de *Escuela de mandarines*, Cebrino al Eremita y a los soldados que lo custodian. Y es curioso que en las dos obras se especifique incluso el tiempo que estuvieron dentro de la cueva: media hora don Quijote y una hora Cebrino.

Es original también en *Escuela de mandarines* que, al final del capítulo, cuando los soldados le exhortan a subir también a los Paraísos para conocer la otra vida del Pueblo (las Cosas Primeras, a las que ellos mismos pertenecen), Cebrino responde: “—Hermanos, los Cielos son un suceso demasiado complicado para mi literatura.”²⁶⁰

Hay otro descenso en *el Quijote*, más relacionado con el segundo aspecto que mencionamos al principio, el de la cueva como lugar de aislamiento para la reflexión (que bien se puede relacionar con la “noche oscura” de San Juan), que, aunque no tiene paralelismo exacto en *Escuela de mandarines*, no deja de tener concomitancia con la obra de Espinosa. En él Sancho también cae en una sima que desemboca en una profunda cueva cuando vuelve de la ínsula, en el capítulo LV de la Segunda Parte. Tiene que ser salvado por don Quijote y los duques y, escarmentado, después de haber asimilado que no ha nacido para gobernador, aún tiene que oír estas palabras en boca de un estudiante: “De esta manera habían de salir de sus gobiernos todos los malos gobernadores: como sale este pecador del profundo del abismo, muerto de hambre, descolorido y sin blanca, a lo que yo creo.”²⁶¹

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 441.

²⁶⁰ Para Espinosa el mayor misterio no era el mal, sino que entre tanto mal asome el bien. Por eso a Cebrino, como al escritor, le cuesta abordar este asunto, ya que es un pragmático.

²⁶¹ *Quijote II*, LV, p. 972.

3.4.8. Encuentros e historias

Ya ha quedado clara la importancia fundamental del diálogo como configurador de los personajes, tanto de los protagonistas como de muchos de los que van apareciendo a lo largo de la historia. Mediante el diálogo también participamos de las historias intercaladas que cuentan los personajes.

En tiempos de Cervantes era condición del arte la variedad²⁶², es decir, había que deleitar (y enseñar) al público desviando periódicamente su atención de la trama principal por medio de la inclusión en la misma de otras historias breves con temas y contenidos generalmente más ligeros. Esto lo cumple también Cervantes, por lo que, sobre todo en la primera parte del *Quijote* (como ya había hecho en la *Galatea*, y llevaría a cabo como subgénero propio en las *Novelas ejemplares*) inserta historias independientes o incluidas en la trama de la historia. Generalmente en la diégesis de la obra estas historias son narradas (o a veces leídas, como en el capítulo XXXIII de la Primera Parte, en el que el cura lee la novela del “Curioso impertinente” en la venta, ante Cardenio, Dorotea, el ventero y Sancho) por personajes secundarios que se unen a los protagonistas, don Quijote y Sancho, a lo largo del camino.

Sabemos que Cervantes recibió algunas críticas (algunos dicen que irónicas, puesto que esta era la forma de novelar habitual en la época) por esta “abusiva” inserción de historias en el *Quijote* de 1605 y que, sea como fuere, el escritor tomó buena nota de ello, por lo que la Segunda Parte, como hemos dicho, ya muestra una mayor unidad narrativa, lo que resulta ser otra de las novedades que introduce Cervantes en la novela: escribir un libro extenso sin historias intercaladas. De modo que, aunque también se inserten algunos episodios, ya siempre involucran a los personajes protagonistas, don Quijote y Sancho, o se hace referencia a ellos.

Esta inserción de historias, en paralelo al hilo argumental de la obra, es un procedimiento narrativo muy característico también de Espinosa, a cuyo barroquismo ya nos hemos referido. Así, en *Escuela de mandarines*, que es, como el *Quijote*, la crónica de un largo viaje en cumplimiento de un destino, asistimos a numerosos encuentros, en diferentes escenarios, con muchos personajes portadores de historias que les han

²⁶² Lo mismo sucede con el teatro. Así, en los entreactos de las comedias, especialmente las de Lope de Vega se representaban pasos más breves, había bailes, mojigangas, etc.

ocurrido a ellos mismos o a otros, que en el camino se van uniendo al Eremita y a los soldados y las comparten con los protagonistas y con otros que se unen a ellos en los descansos del camino, en medio de la naturaleza o en los paradores en los que a veces descansan para reponer fuerzas o pasar la noche.

Las estructuras de los episodios donde se producen los encuentros que dan lugar a estas historias intercaladas, así como su función en las mismas, son muy semejantes en el hipotexto y en el hipertexto. De este modo encontramos en ellos, además de la modalidad narrativa básica, las distintas formas discursivas: discursos propiamente dichos, narraciones, poemas, cartas y obras teatrales. Y en cuanto al género, participan ambas de los modelos de la novela pastoril, sentimental, picaresca y de aventuras (bizantina). Los modelos italiano y morisco, visibles en el *Quijote*, por motivos históricos están más alejados del estilo espinosiano.

Al ser numerosísimos los ejemplos, dada la magnitud de ambas obras, nos referiremos aquí solo a aquellas historias intercaladas en las que se hace más patente la influencia consciente y directa del hipotexto en el hipertexto, fruto del profundo conocimiento y de la admiración que Espinosa profesaba al *Quijote*.

Muchas veces a lo largo de las dos obras vemos cabalgar o caminar a las parejas protagonistas (aunque en *Escuela de mandarines* sean dos los soldados hacen una función muy parecida a la de Sancho en el *Quijote*) en solitario, pero las más, durante el camino van uniéndose por diversas circunstancias a otros personajes, que permanecen con ellos un tiempo más o menos largo. Estos encuentros, además de reavivar el diálogo, aportan muchos de los relatos intercalados que son parte primordial de ambas obras.

Si comparamos los comienzos de varios estos encuentros en ambas obras comprobamos que son casi paralelos en su estructura lingüística barroca, así en como los escenarios en los que se producen, casi siempre en el medio natural:

En la Primera Parte del *Quijote*, se dice: “Estando en esto, llegó otro mozo de los que les traían del aldea el bastimento, y dijo: ‘¿Sabéis lo que pasa en el lugar, compañeros?’ ”²⁶³

²⁶³ *Quijote* I, XII, p. 103.

Lo que da pie al inicio de la narración de la historia de Marcela y Grisóstomo que ocupará los dos capítulos siguientes.

La aventura de Sierra Morena, del capítulo XXIV, se inicia también con la aparición de un cabrero que después contará la historia:

Estándola mirando, oyeron un silbo como de pastor que guardaba ganado, y a deshora, a su siniestra mano, parecieron un buena cantidad de cabras, y tras ellas, por cima de la montaña, pareció un cabrero que las guardaba, que era un hombre anciano. Dióle voces don Quijote y rogole que bajase donde estaban.²⁶⁴

Y en la Segunda Parte, la historia de Camacho, Quiteria y Basilio comienza: “Poco trecho se había alongado don Quijote del lugar de don Diego, cuando encontró con dos como clérigos o como estudiantes y con dos labradores que sobre cuatro bestias asnales venían caballeros.”²⁶⁵

En *Escuela de mandarines* se producen los encuentros en circunstancias muy semejantes:

Al comienzo del capítulo 8 dice el Eremita: “Apenas desaparecieron los soldados, oí voces y descubrí cinco hombres y una mujer, que comían bajo los árboles, entre las sombras de la noche, tomando los alimentos de una servilleta extendida en el suelo. Bebían de una bota gigante.”²⁶⁶

En este capítulo Abellano²⁶⁷, un historiador que recopila historias en contra de la Feliz Gobernación, relata ante sus acompañantes, y ante el Eremita y los soldados, que se unen a ellos y comparten su comida, la “Historia de los Nudistas”, lo que da pie a que los demás personajes narren otras historias y permanezcan en escena hasta el capítulo 12, a partir del cual se produce otro encuentro.

Al comienzo del capítulo 13 se acercan al Eremita y a los soldados dos hombres que resultan ser adeptos al gobierno de los mandarines:

Muy de amanecer me despertaron voces en el mismo lugar. Abrí los ojos y vi a los soldados en trance de marchar. Luego que me fijé más detenidamente, descubrí

²⁶⁴ *Ibíd.*, XXIII, p. 217.

²⁶⁵ *Ibíd.*, II, XIX, p. 689.

²⁶⁶ Capítulo 8: “Quinientas mil historias”, p. 107.

²⁶⁷ *Trasunto* de Antonio Abellán Cebrián, que también aparece en el capítulo 29 como Abellino, amigo personal del autor.

dos hombres sobre una mula enjaezada, más otra acémila cargada de fardos con esta inscripción: “Los Mandarines en Nombre de las Últimas Cosas.”²⁶⁸

Más adelante, se encuentran a Mosencio²⁶⁹, un historiador que en los siguientes capítulos cuenta varias historias al Eremita y los soldados:

Al atravesar un bosque, descubrimos un hombre que parecía querer alcanzarnos, pues apretaba el paso. Traía un bastón y grandes alforjas.

—¡Eh!, ¡patanes!, ¿adónde vais? —gritó.

—De paseo —gruñeron los soldados.

—Huelo a sospechoso —exclamó cuando estuvo más cerca—. ¿Es un preso?

—Y muy delicado.²⁷⁰

Como podemos comprobar, las historias intercaladas en *Escuela de mandarines*, como en el *Quijote*, las más de las veces se enlazan en varios capítulos, en los que permanecen los mismos personajes, hasta llegar a su desenlace. De entre todas estas historias que insertan en sus obras Cervantes y Espinosa destacaremos solo unas cuantas, que reflejen lo que venimos diciendo: la semejanza en la estructura y en la función de las mismas.

Entre los capítulos XII y XIII, Cervantes relata la desgraciada historia de tema pastoril de Marcela y Grisóstomo²⁷¹ a una audiencia formada por don Quijote y unos cabreros, que se dirigen al entierro del pastor, por boca de uno de ellos, Pedro. La historia finaliza en el capítulo XIV, cuando otro pastor, Vivaldo, da lectura a los versos que hacen de testamento del desdichado pastor.

Otro episodio, el del “Curioso impertinente”, novela corta de tipo italiano, es una historia leída entre los capítulos XXXIII a XXXV.

El episodio del Cautivo (trasunto, por cierto, del mismo Cervantes cautivo en Argel), contado por él mismo en la venta ante todos los presentes, ocupa los capítulos XXXIX a XLI.

²⁶⁸ Capítulo 13: “Cien quintales de ortodoxia”, p. 142.

²⁶⁹ Remite a Moisés López Moreno, historiador, amigo de Miguel Espinosa desde la infancia, del que se dice en la obra que se sabía *La Escritura* de memoria, por lo que es apodado “El Memorió.”

²⁷⁰ Capítulo 18: “Un Historiador”, p. 178.

²⁷¹ Por cierto, Cervantes lo califica de “un pastor estudiante”. Este es otro ejemplo del reconocimiento de las clases populares por Cervantes que, como ya hemos dicho, también comparte Espinosa. En este caso la caracterización del personaje procede del tratamiento de los pastores refinados de las églogas y de las novelas pastoriles. Observemos también que la historia está contada por un cabrero que, aunque don Quijote corrige en algunas expresiones, relata de forma coherente y fluida.

Otras historias son menos independientes, porque se cruzan con las de don Quijote y Sancho y sus protagonistas interactúan con ellos, como las de doña Clara y don Luis, entre los capítulos XLII a XLVI; o la de Leandra y Eugenio, del capítulo LI.

En la Segunda Parte, como hemos dicho, hay menos historias independientes, ya que la mayoría de los episodios se suceden en el palacio de los duques (desde los capítulos XXXVI a XLI), como por ejemplo el de Sancho en la ínsula, más bien puede considerarse que forman parte del hilo argumental de la historia.

Lógicamente no podemos referirnos aquí a todas las historias que aparecen tanto en el *Quijote* como en *Escuela de mandarines*, pero sí constatar las similitudes en la concepción, muchos de los contenidos y, sobre todo, la estructura formal de estas historias. A veces, los paralelismos son evidentes, como sucede en el episodio sentimental inserto en el capítulo LX del *Quijote*, en el que Claudia Jerónima cuenta el hecho que le ha sucedido (ha dado muerte a su amante por celos) a don Quijote, a Sancho y al bandolero Roque Guinart (personaje este, por cierto, basado en una persona real: Perot Roca Guinarda, bandolero que dominaba una comarca cercana a Barcelona) porque el nombre de la protagonista es casi idéntico al de Clara Jerónima, el sobrenombre de la amante de Lamuro que aparece en el capítulo 56 en *Escuela de mandarines*, otra mujer valiente y apasionada como la de Cervantes.

Como en el *Quijote*, en *Escuela de mandarines* tenemos numerosísimas historias, también más o menos imbricadas en el hilo argumental y por tanto con los protagonistas. Así, encontramos historias completas independientes, como las obritas de teatro que se representan en varios capítulos: en el capítulo 24 una *Fábula* escrita por Dionisio Kinós; *Estreno rural*, en el capítulo 30, y *La Comedia didascálica*, en el capítulo 53, entre otras.

Pero las más de las veces están interpuestas en medio de otras escenas en las que intervienen los protagonistas, solos o acompañados de otros personajes, como el episodio del “Niño Perdido y Hallado” del capítulo 10 que cuenta Pincia (121); los Relatos de los capítulos 26, 27 y 28 *Relato Clásico* (237), *Relato moderno* y *Relato Político* (250), de los que participan los mismos personajes: Canucio, Taxiles y

Abellino, personajes que se mantienen en escena hasta el capítulo 31, donde se separan del Eremita y los soldados para seguir su camino.

Como vemos, también en *Escuela de mandarines*, como en el *Quijote*, hay ciertos personajes²⁷² (recordemos especialmente a los duques, que están presentes en numerosos capítulos de la Segunda Parte) que permanecen a lo largo de varios capítulos del libro.

De este modo, por ejemplo, se van hilando las historias: después de despedirse de los mencionados Canucio, Taxiles y Abellino, el Eremita y los soldados caminan durante quince días en completa soledad²⁷³, hasta que en el capítulo 32 se les une Martino, “un caminante muy cuidado y elegante”²⁷⁴, que se hace pasar por amigo de un Gobernador de la Quinta Provincia para protegerse. Siguen juntos, hablando de filosofía, en el capítulo 33, donde al cabo de cinco días les sale al paso “una figura sobre un borrico [...] vestida de gris y con sombrero negro; sus ojos brillaban con luz intelectual; el rostro patentizaba la melancolía de los que han padecido persecución por amor a la razón.”²⁷⁵ Es Takehiko Mitsukuri²⁷⁶, que escribía discursos, conferencias, lecciones y libros por encargo para los Enmucetados y se dirigía al Centro de Estudios Universales cercano. Juntos llegan para descansar al Parador de Epifanio y siguen reunidos hasta el capítulo 36, en el que despiden a Martino.

Quedan solos Mitsukuri y el Eremita durante treinta días, en los que hablan de muchos temas, hasta que se separan en el capítulo 37.

²⁷² Suele tratarse de personajes basados en personas reales muy queridas por Miguel Espinosa, como es el caso de Martino (trasunto de José López Martí) y Mitsukuri, apellido real de Takehiko Mitsukuri)

²⁷³ Como vemos, no coinciden el tiempo de la historia (han pasado quince días desde que dejaron a sus anteriores acompañantes) y el tiempo del relato, ya que en el capítulo 31 aún estaban con Panecio, Taxiles y Abellino. Con esto comprobamos una vez más la importancia del diálogo, ya que en muy pocas ocasiones los protagonistas aparecen en soledad.

²⁷⁴ Capítulo 32: “Un Filósofo”, p. 288. Martino, personaje que interviene en las demás novelas de Espinosa, con excepción de *Asklepios*, es trasunto de José López Martí, amigo íntimo del autor hasta su muerte, al que conoció en Murcia en 1954 en el Café Santos, ya desaparecido, donde también había conocido a Mercedes Rodríguez. Aunque químico de profesión, como la misma Mercedes, tenía unas ideas filosóficas y vitales muy próximas a las del autor. López Martí estuvo siempre al tanto de la evolución de su obra e incluso hizo incursiones como crítico literario en algunas parcelas de la obra espinosiana.

²⁷⁵ Capítulo 33: “Opinión de marmitones”, p. 297.

²⁷⁶ Takehiko Mitsukuri, al que ya hemos hecho referencia antes de pasada, es el nombre real de un empresario japonés con el que Miguel Espinosa trabajó en ciertos negocios relacionados con el comercio. Llegaron a ser entrañables amigos hasta la marcha de aquel a Japón, y mantuvieron después asidua correspondencia. Concretamente en una carta fechada en Murcia el 29 de mayo de 1974 le manifiesta su añoranza y le comunica que le ha puesto su nombre a un personaje de su libro: “Como homenaje y recuerdo a usted he puesto su nombre a un personaje de mi libro. Se trata de un personaje todo inteligencia y vida.”

Mitsukuri y yo quedamos solos durante treinta jornadas, ocupadas en ahuchar su palabra en mi corazón. De su boca aprendí profundas teorías, elegantes sinopsis y atrevidas preguntas, con sus respuestas [...]

Después que desapareció, viví dos semanas meditando sus palabras entre silencios y montañas.²⁷⁷

E inmediatamente, en el capítulo siguiente, aparece un nuevo personaje: el Becario Tácito, que también va a contar su historia.

Son tan importantes estas historias insertas en *Escuela de mandarines* que incluso aparecen profesionales que se dedican a relatarlas, como el personaje de Zonzonio, el bufón del capítulo 58, que tiene un título tan significativo como “Donación de historias.”

Hemos destacado ya en varias ocasiones el humor de que hace gala Miguel Espinosa en su obra, asunto que sin duda merecería un capítulo aparte en profundidad y que no podemos abordar ahora. Solo constataremos que es en estos encuentros e historias donde se producen los diálogos más irónicos. En el capítulo 18 se presenta Mosencio, el historiador del que ya hemos hablado, que es recriminado por los soldados debido a algunas de sus expresiones, y se produce entre ellos el siguiente diálogo:

—Poco finolis te vemos —dijeron los soldados—; se nota que no eres autoridad ni te educaste en los Preceptistas Asociados Para la Salvación de los Justos.”

—Pero poseo influencia para ahorcaros por el solo hecho de parecerme feos o estornudar en mi presencia. Muchas mañanas desayuno con Procónsules capaces de destripar un par de dicharacheros antes de lavarse las legañas, como para ejercitar los músculos, y ello porque ahora estamos en paz y andamos tímidos y adocenados.²⁷⁸

Como podemos comprobar por estos pocos ejemplos, en las dos obras las historias intercaladas tienen una estructura semejante: el encuentro en el camino con diferentes personajes que dialogan con los protagonistas y a veces cuentan relatos sucedidos, bien al hilo de la “realidad” o ficticias, para deleitar a los oyentes. Y su función es también casi idéntica: impulsan la vivacidad de los diálogos y, sobre todo,

²⁷⁷ Capítulo 37: “Saberes y consejos”, pp. 335-336.

²⁷⁸ Capítulo 18: “Un Historiador”, pp. 179-180.

constituyen el vehículo para plasmar la variedad estilística y genérica característica en unas obras tan extensas.

En este sentido, además del diálogo, forma narrativa básica, lo más característico de ambas obras lo constituyen los largos discursos y parlamentos (o las pesadas peroratas) que lanzan muchos personajes en numerosas ocasiones.

El estudio específico de la intertextualidad presente en los discursos²⁷⁹ de las dos obras, donde tanto Cervantes como Espinosa vuelcan sus ideas y su forma de entender la vida (lo que, por otra parte, ambos escritores han hecho ya en las historias intercaladas), además de deleitar (ninguno de los dos escritores dan “puntada sin hilo”, como bien podría decir Sancho) merecería otro trabajo aparte, que ahora no podemos acometer aquí. Así, refiriéndonos al *Quijote* ya hemos hablado del discurso del caballero sobre la Edad de Oro del capítulo XI de la Segunda Parte y del “feminista”²⁸⁰ de Marcela en el capítulo XIV de la Primera Parte, esta otra muestra más del canto a la libertad que es principalmente el *Quijote*. Están también, entre otros muchos (como sabemos, solo los largos diálogos entre don Quijote y Sancho a lo largo de la obra ya contienen sustanciosos parlamentos sobre distintos temas), el de las armas y las letras, que pronuncia don Quijote entre los capítulos XXXVII y XXXVIII de la Primera parte; los de los capítulos XLII y XLIII de la Segunda Parte, donde aconseja a Sancho para que sea un buen gobernador; los dos, más breves, que pronuncia en el capítulo LVIII, también de la Segunda Parte, sobre la libertad y en contra de la superstición; los de Sancho en el capítulo V de la Segunda Parte, cuando habla con su mujer, Teresa Panza o el del capítulo XLII, antes de ir a la ínsula; el de Ricote, dirigido a Sancho, en el capítulo LIV de la Segunda Parte, etc.

En *Escuela de mandarines* también muchos personajes a lo largo del camino, tanto ortodoxos (adictos al gobierno de los mandarines) como, sobre todo, heterodoxos (personajes pertenecientes al Pueblo u otros pertenecientes a las facciones enemigas del régimen mandarinesco), además de contar historias profieren discursos o peroratas ante el Eremita y los soldados. Los temas son muy diversos, pero persisten los relacionados

²⁷⁹ Los discursos en el *Quijote* ya han sido tratados desde distintos puntos de vista. José Ángel Ascunce Arrieta (“Los discursos en el *Quijote*: el hallazgo de una búsqueda narrativa”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1990, pp. 397-410) los considera una forma narrativa nueva desde de Cervantes, ya que antes no solían utilizarse para las obras de ficción.

²⁸⁰ Aquí podemos observar la simpatía de Cervantes por la mujer libre y resuelta, prototipo muy alejado de la visión de la mujer en la época.

con las preocupaciones filosóficas y vitales recurrentes de Espinosa. De este modo, además de mostrarlas en las notas finales de cada capítulo, el autor las manifiesta en estos discursos, que, a su vez, provocan los comentarios de los interlocutores a los que se dirigen, con lo que se acrecientan los puntos de vista sobre las distintas cuestiones. Así, sin ser exhaustivos, hay discursos específicos sobre el Poder (capítulo 55), sobre la Verdad (en la tremenda parodia de ella que hace un alcalde en el capítulo 9), sobre Arte (capítulo 50) o sobre Filosofía (capítulo 32). Y otros que constituyen un compendio de diversos temas, así el que pronuncia Mitsukuri en el capítulo 37, en el que, como hizo don Quijote, también da consejos a sus oyentes, o el del predicador del “Nuevo Calendario” del capítulo 31.

3.4.9. Quijotización

Sabemos que cuando Sancho, un humilde y tosco labrador, accede a ser el escudero de don Quijote, en el capítulo VII de la Primera Parte, lo hace movido por el afán de medrar, convencido por don Quijote, en su locura caballeresca, de que alcanzaría muchos bienes e incluso podría ser gobernador de una ínsula. Durante la Primera Parte, mientras cabalga junto a don Quijote, va teniendo sentimientos encontrados: por una parte se fía de la buena fe de su señor, persuadido por la palabrería de este, y espera conseguir lo prometido; pero, por otro lado, la realidad de los acontecimientos le muestra lo contrario: no consiguen más que descalabros en sus aventuras. De la constatación de ese contraste entre la realidad y el deseo surgen la mayoría de los deliciosos diálogos entre ambos.

Poco a poco, casi sin darse cuenta, el trato continuado de Sancho con su amo lo va acercando a su manera de ver las cosas, y esta conversión la vamos percibiendo paulatinamente en los primeros capítulos de la segunda parte, aunque la transformación de Sancho se hace más evidente después de la vuelta de la ínsula.

En el capítulo V de la Segunda Parte, Cervantes hace un inciso en la historia, donde hasta ahora han intervenido los dos protagonistas, para incluir un diálogo entre

Sancho y su mujer, Teresa Panza²⁸¹, donde este le anuncia que va a acompañar a don Quijote en su tercera salida. Aunque todavía el motivo es conseguir la ínsula para poder casar “altamente” a su hija, ya advertimos un cambio en su manera de hablar, que el mismo narrador²⁸² se encarga de hacernos notar al comienzo:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podría prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese.²⁸³

De tal modo que hasta don Quijote se sorprende:

—Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan¹, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura.

—Cada día, Sancho —dijo don Quijote—, vas haciendo menos simple y más discreto.—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, y con esto espero de dar frutos 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.²⁸⁴

Pero más importante que esta asimilación lingüística que hace Sancho de la forma de hablar de su señor es el cambio anímico que se va produciendo en el escudero.

En el capítulo VII de la Primera Parte, cuando, azuzado por su mujer, le propone a don Quijote que le proporcione un salario fijo por los servicios que va a prestarle en su tercera salida, y éste se niega, alegando que nunca ha visto hacer eso en ningún libro de caballerías, aun con esto decide no abandonarlo, a pesar de que don Quijote le da

²⁸¹ Como contraste del cambio expresivo de su marido, Teresa Panza no para de proferir refranes y sentencias populares durante todo el capítulo.

²⁸² Aquí tenemos otro ejemplo del tratamiento del narrador en el *Quijote*: el mismo Cervantes, aquí como narrador principal, nos informa de que el traductor del “verdadero” autor, Cide Hamete, decidió incluir este capítulo aun sin estar convencido de su autenticidad.

²⁸³ *Quijote* II, V, p. 581.

²⁸⁴ *Ibíd.*, XII, pp. 631-632.

libertad absoluta para hacerlo. Esta misma fidelidad se muestra en el capítulo XXXIII de la Segunda Parte, cuando la duquesa duda si el escudero de un loco sabrá gobernar la ínsula que le ha prometido. Sancho dice:

Si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte y ésta mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón.²⁸⁵

Pero el colofón de este proceso continuo de quijotización de Sancho Panza lo percibimos, sobre todo, a partir de la vuelta, mohíno, de la ínsula, en el capítulo LV de la Segunda Parte, después de haberse dado cuenta de que no ha nacido para gobernador. Entonces comienza a valorar más a su señor, y el propio don Quijote se asombra de su mesurada manera de hablar ante los duques.

Lo mismo que le sucede a Sancho, en *Escuela de mandarines* se produce también la empatía entre los personajes protagonistas.

Los dos soldados que custodian al Eremita y lo acompañan hasta la Ciudad para que sea juzgado por los mandarines también se rinden ante la personalidad del preso. Desde el principio perciben que es un prisionero muy especial, por lo que no muestran nunca crueldad con él. Cumplen su cometido, un trabajo tedioso, por necesidad y por obediencia, sin entender ni el porqué de su condena.

Has de saber que somos unos pobres que ganan su pan obedeciendo alcaldes, ya en encargo de conducir sospechosos, ya en misión de azotar, o ya en encomienda de ahorcar [...] Tan indigentes estamos que solo nos importa la soldada, y tan fatigados que solo anhelamos descanso. Si a la desgracia de la miseria acumuláramos inclinación a meditar y responsabilizarnos con las órdenes que otros dan, no habría infierno más insoportable que ser soldado.²⁸⁶

Al comienzo caminan con él casi sin siquiera dirigirle la palabra:

Tres días anduve con los soldados sin despegar los labios, pues aquellas acémilas evitaban cuidadosamente la responsabilidad del vocablo. Cuando acampábamos, se rascaban, hurgaban su calzado, calculaban su salario o jugaban con dados,

²⁸⁵ *Ibíd.*, XXXIII, p. 808.

²⁸⁶ *Escuela de mandarines*, capítulo 33: “Opinión de marmitones”, p. 297.

rehuyendo mi trato, por lo cual supe que la gente de estaca era impenetrable, inasequible e invencible.²⁸⁷

Pero paulatinamente, por el trato continuado y las conversaciones que mantienen con él, y al ser, además, espectadores forzosos de toda la galería de personajes que van apareciendo a lo largo del camino, se van dando cuenta de que conducen a un preso poco común, a un ser pacífico que solo lucha contra los mandarines con la palabra, que se muestra coherente con sus ideas y su misión y que está dotado de gran inteligencia. De manera que ellos, gente inculta, aunque sin llegar a comprenderlo del todo, acaban cogiéndole afecto y contagiándose, no de sus ideas, pero sí de sus sentimientos. Ya desde muy poco después de iniciado el viaje se cuestionan lo absurdo de que se necesiten dos personas para vigilar a un preso tan pacífico. De tal manera que en cierto momento, en el capítulo 18, sienten lástima y deciden por ellos mismos quitarle los hierros de los pies, con los que casi no puede caminar (ya le habían quitado antes los grilletos de las manos), en contra de las órdenes del Mentor y del Alcalde, achacando su buena acción no a la compasión, sino a que: “Estos grillos resultan tan insufribles para ti como para nosotros, pues nos obligan a reparar constantemente en el preso, dificultando la marcha. ¡Ya quisiéramos ver a las autoridades conducir a un hombre así trabado!”²⁸⁸

Y de ahí en adelante, solo le ponen los hierros, y pidiéndole disculpas de antemano, ante la presencia de otros soldados o de algún alcalde que les sale al paso, para no despertar sospechas.

Otra muestra evidente de lo que decimos la tenemos en el capítulo 30, *Estreno rural*, antes de la representación de una obrita de teatro (“una novela”) escrita por el Eremita, en la que los soldados incluso se involucran en la preparación de la representación: “En verdad, Eremita, que ignorábamos tu condición de autor, aunque debimos suponerlo, pues, desde milenios, sólo apresamos intelectuales. Treinta siglos estamos sin arrestar un ceporro.”²⁸⁹

²⁸⁷ *Ibíd.*, 6: “Sustancias obtusas”, p. 97.

²⁸⁸ *Ibíd.*, 18: “Un historiador”, p. 178.

²⁸⁹ *Ibíd.*, 30: “Estreno rural”, p. 268.

Paulatinamente va habiendo cada vez más intimidad entre ellos y se producen diálogos en los que el protagonista les abre su corazón:

—Hermanos soldados, ¿creéis que algún día volveré a mis tierras?

Meditaron y preguntaron:

—¿Tienes influencia entre mandarines, ¿te guiñó el ojo alguna de sus cuñadas?; ¿conoces a los legos?; ¿recibiste de sus mujeres cierta dación, lindeza, mimo, embeleco, arrullo o caricia?; ¿te pergeñaron cocos y zalemas las hijas, sobrinillas o mocitas de la parentela?

—Ni por sueños.

Movieron la cabeza y sentenciaron:

—En ese caso, la predicción de tu futuro es empresa de una legión de adivinos.²⁹⁰

Poco a poco, incluso van indagando en su vida personal, y hasta se interesan por su aldea y, especialmente, por esa Azenaia a la que siempre nombra y alaba, y ante cuya permanente mención antes mostraban hartazgo.

Cuando Cebrino pregunta quién es Azenaia, los soldados se permiten responder así, en nombre del Eremita:

—La hija de Teodosio Rodríguez, el excelente médico del Valle del Tabladillo.

—¡Lo siento! No los conozco. Y ¿dónde está ese valle? —insistió Cebrino.

—En el mejor lugar de la Tierra —respondieron los esbirros—, rodeado de florestas, prados y frutales; surcado por calmos ríos, pleno de oreantes austros, limpísima vegetación, luz transparente, enjundiosos silencios y elevada Concordia; habitado por mozas graciosas, sucintas, prietas y ligeras de ropa; y lejos, en fin, de cualquier mal. En el mundo no existe paraje igual ni mujer como Azenaia. Si lo niegas, probaremos tu error.²⁹¹

Esta transformación de los soldados es aún más evidente al final del libro, cuando, al llegar a la Ciudad, y antes de ser juzgado, el Eremita se despide de ellos. Este les da las gracias y les confiesa que a lo único que le tiene miedo en esos momentos de sufrimiento es a “perder mi condición de enamorado de Azenaia y de Enemigo de la Impostura”. Los soldados responden: “No te preocupes, buen mozo: nunca dejarás de ser el Enamorado de la Azenaia y la lengua que malhabla de nuestros superiores; si por un momento ocurriera diferente, lo negaríamos —apuntaron.”²⁹²

²⁹⁰ *Ibíd.*, 41: “Ocasión de merecimientos”, p. 355.

²⁹¹ *Ibíd.*, 52: “Complejas canciones”, p. 448.

²⁹² *Ibíd.*, 72: “Reto a la Enigma”, p. 596.

4. TRÍBADA. THEOLOGIAE TRACTATUS Y LA BIBLIA

“No creo en Dios,”– dice Damiana Palacios, boticaria de cuarenta años. Y habla sin gravedad, entusiasmo ni arrojo. Más que la expresión de una convicción, la afirmación revela una manera de estar en el mundo; equivale a manifestar: “La cuestión de la existencia divina no me interesa”.

Tribada. Theologiae tractatus

4.1. La “Biblia”, libro de libros

Como venimos comprobando, la *Biblia*, y más concretamente la parte del Nuevo Testamento que constituyen los Evangelios, es una de las obras que más han influido en todas las de Miguel Espinosa.

La *Biblia*, como sabemos, es el libro sagrado del pueblo judío desde hace milenios y una de las obras cumbre de la literatura universal. En realidad está constituida por un conjunto de libros escritos en diversas épocas y por autores diferentes, casi todos anónimos, y dividida tradicionalmente por las autoridades del pueblo judío y más adelante por la Iglesia Católica en Antiguo Testamento, compuesto por todos los libros²⁹³ que hacen referencia al pueblo de Israel desde sus inicios como

²⁹³ En total 46 libros, según la versión católica.

un conjunto de tribus nómadas en el desierto hasta su asentamiento en la Tierra Prometida, Palestina, pasando por numerosos acontecimientos históricos, como el exilio en Babilonia y en Egipto y las diversas batallas entre diversas tribus o con otros pueblos, como los persas; y Nuevo Testamento, escrito después de la venida de Cristo, compuesto por los cuatro Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, las Cartas y el Apocalipsis de San Juan²⁹⁴.

Estas palabras de Auerbach sintetizan a la perfección lo que la Biblia significa tanto para judíos como para cristianos:

El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero [...] El Antiguo Testamento nos ofrece una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los tiempos, al cumplirse las profecías. Todo lo demás que ocurre en el mundo solo puede ser concebido como eslabón de esa cadena. [...] El Antiguo Testamento es en su composición incomparablemente menos unitario que los poemas homéricos; es, más obviamente que estos, una reunión de piezas sueltas; no obstante, todas estas piezas entran dentro de una conexión histórico-universal, de una interpretación de la historia universal.²⁹⁵

Como vemos, *La Biblia* incluye libros muy diversos, tanto en sus géneros²⁹⁶ como en su temática. Así, someramente, el Antiguo Testamento contiene libros de leyes (La Torá judía, compuesta por *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*); históricos (*Jueces*, *Reyes*, *Crónicas*, *Macabeos*...) narraciones (*El libro de Job*, *Esther*, *Judit*...), poemas (*Salmos*, *Cantar de los Cantares*, *Eclesiástico*...); libros sapienciales (*Proverbios*, *Eclesiastés*, *Sabiduría*...) y proféticos (profetas mayores y menores: *Isaías*, *Jeremías*, *Ezequiel*, *Zacarías*...)

En el apartado siguiente nos detendremos de forma más concreta en los libros bíblicos que se hacen más presentes en *Tríbada*.

²⁹⁴ Comprende 27 libros en total.

²⁹⁵ E. Auerbach: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, 1950, pp. 20-22.

²⁹⁶ La *Biblia* es el más claro ejemplo de hibridismo genérico, ya que en muchos de sus libros coinciden temas y motivos que se insertan también en otros moldes; por ejemplo, el *Libro de Job* es una narración pero por su forma de expresión puede considerarse un libro poético. Lo mismo ocurre con otros libros como el de la *Sabiduría* y el *Eclesiástico*, que se pueden considerar sapienciales y poéticos.

4.2. *Tríbada. Theologiae tractatus*

Publicada originalmente en dos tomos distintos, *La tríbada falsaria* y *La tríbada confusa*, ya el mismo título llama la atención del lector. El sustantivo *tríbada* procede del verbo griego *tribar*, que alude a la acción de mantener relaciones íntimas entre mujeres; y el subtítulo, *Theologiae tractatus*, es un grupo nominal de origen latino que, como más adelante se verá, no se corresponde con un tratado de teología, como podría deducirse de su traducción.

El argumento, que parte de una anécdota sucedida al propio escritor, es muy simple a primera vista, más aún si lo miramos desde una perspectiva actual: un hombre, Daniel²⁹⁷, es abandonado inesperadamente por su amante, Damiana, seducida por otra mujer, Lucía, después de más de ocho años de relación, lo que le provoca un gran sufrimiento, lógico hasta cierto punto pero que se hace insoportable para Daniel, ya que su espíritu no puede aceptar los motivos que las dos mujeres esgrimen para justificar su relación lésbica. Y ese no entender lleva al protagonista a plantearse largas reflexiones sobre los hechos y a provocar comentarios interminables de amigos y conocidos.

El asunto, como hemos dicho, arranca de unos hechos reales sucedidos al hombre Miguel Espinosa y que fueron dolorosísimos para él. Esta es, por tanto, la obra en la que Miguel Espinosa se implica más íntimamente y, a la vez, involucra a sus amigos y conocidos, especialmente a Mercedes Rodríguez, trasunto del personaje de Juana (más del 60% de las cartas de Juana que aparecen en la obra son reales, procedentes de las escritas por la propia Mercedes al autor). Es también, por esa razón, la única novela que se desarrolla en Murcia y todos sus personajes, la mayoría reales, viven allí.

²⁹⁷ Nombre tomado del profeta bíblico, cuyo libro es de carácter apocalíptico.

La obra se compone de dos partes²⁹⁸: *La Tríbada Falsaria*, donde se nos presenta a los personajes y somos informados de lo sucedido entre Daniel y Damiana, está compuesta por cuatro capítulos y finaliza con la carta 27 de Juana a Daniel; y *La Tríbada Confusa*, que comienza, aunque sin separación estructural ni temática de la anterior, con la carta 28 de Juana, y finaliza con un *Epílogo* más ocho apartados diversos,²⁹⁹ que forman el *Comento*, en los que varios personajes opinan o escriben sobre el asunto. Argumentalmente, en esta segunda parte asistimos ya a las huellas que el paso inexorable del tiempo (han pasado tres años y cuatro meses desde que sucedieron los hechos) ha producido en la relación entre las dos mujeres y, como consecuencia, en la forma de ser percibidos los sucesos por los demás. En esta parte se incluyen 36 cartas de Juana a Daniel, aunque en ellas Juana integra opiniones de otros, cartas y relatos, incluso de Miguel Espinosa³⁰⁰, el recopilador de esta historia.

En cuanto a procedimientos narrativos, los capítulos I y II de *La Tríbada Confusa* están referidos por un narrador objetivo en tercera persona, que nos pone en antecedentes sobre la situación para, el capítulo III, cederle la palabra al protagonista, mediante la reproducción que hace del “Diario de Daniel”, que este entregó a José López Martí³⁰¹, y donde relata los hechos pormenorizadamente, en primera persona. Y ya en el capítulo IV el narrador comienza a transcribir las cartas que Juana envía a Daniel y que, como hemos señalado, constituirán la casi totalidad de la segunda parte, *La Tríbada Confusa*.

Es una obra, por tanto, perspectivista, ya que ofrece múltiples puntos de vista sobre los mismos hechos y sus consecuencias y, como *Asklepios*, de carácter poemático, aunque sea este el libro de Espinosa donde menos poemas originales aparecen. A pesar de la dureza del contenido de la obra, por tratarse de una íntima confesión del autor, hay pasajes, especialmente en las cartas de Juana, conformados por la más auténtica prosa poética, que culminan en el precioso final. Espinosa, disfrazado de Daniel, desnuda no

²⁹⁸ Al principio de su publicación aparecieron como dos volúmenes distintos, *La tríbada falsaria* (1980) y *La Tríbada confusa* (1984).

²⁹⁹ Procedimiento éste de añadir fragmentos a un texto aparentemente cerrado muy propio de Espinosa, ya visto en *Asklepios, el último griego*.

³⁰⁰ Recurso metafictivo muy usual en Espinosa, como hemos visto ya anteriormente.

³⁰¹ José López Martí, persona importantísima en la vida de Miguel Espinosa, aparece recurrentemente, como vemos, en sus diferentes obras. Fue él precisamente el que le presentó, en el café Santos de Murcia, a Mercedes Rodríguez.

solo su alma, sino la de los demás personajes, que comparten su sufrimiento e intentan darle ánimos con sus palabras

Como podemos ver, la obra es otra muestra más del hibridismo genérico tan usado por Espinosa en todas sus novelas, ya que la narración de los hechos y su posterior comentario se plasman literariamente a través de cartas, relatos, digresiones y algunos poemas.

Volviendo a lo relativo a la diégesis de la obra, hay que decir que los hechos que desencadenan la acción acaecen en Murcia, y duran escasamente tres días de un mes de julio, pero el comentario sobre los mismos, parte fundamental de la obra, se alargan hasta tres años después, espacio y tiempo que se corresponden con la realidad vivida por los personajes, muchos, como ya hemos dicho, reales, que aparecen con sus propios nombres y apellidos.

Entre ellos destaca Juana, contrapunto de Damiana, la desde siempre verdadera enamorada de Daniel y que, a pesar de todo, o por ello mismo, intenta consolarlo sin hacerle reproches por haber sido desplazada. Como podrá inferirse, el personaje de Juana es un fiel trasunto de Mercedes Rodríguez, que antes ha sido la Azenaia de *Escuela de mandarines* y la Clotilde de *La fea burguesa*.

Aunque *Tríbada* es una obra muy distinta a las anteriores de Espinosa, mantiene, sin embargo, el estilo literario del escritor, tanto en los aspectos estructurales y temáticos, ya comentados, como en el lenguaje, donde se muestra en todo su esplendor la sintaxis propia de la escritura de Espinosa, con periodos muy largos de reminiscencia barroca, junto con las anomalías léxicas, semánticas, estructurales e incluso gráficas propiamente espinosianas.

Y, como en todas las novelas de Espinosa, todos los personajes se expresan con el sello distintivo del autor, que, por su concepción del Arte, se oponía conscientemente al “decorum” poético propio del costumbrismo. Los personajes de Espinosa se definen pues por el contenido semántico de sus palabras (o las del narrador, o las de otros personajes), que reflejan su forma de pensar y sus actos consecuentes.

Estructuralmente, como en *Escuela de mandarines*, la obra se inicia con una relación alfabética de personajes y continúa con dos largas listas de los apodosos con que van a ser nombradas Damiana y Lucía respectivamente a lo largo del libro.

En este punto, antes de continuar con el análisis intertextual de la obra creemos necesario concretar un poco más el argumento de la misma, para que así se puedan apreciar íntegramente los paralelismos que haremos en el apartado siguiente en relación con la *Biblia*.

En la primera parte, *La Tríbada Falsaria*, Damiana y Daniel viven en Murcia y son amantes desde hace unos 8 años. Un día de verano, durante una cena de amigos a la que asisten ambos, Damiana conoce a Lucía, una “modista y cortadora” (hoy la llamaríamos una diseñadora) ya conocida de Daniel por la que, ciertamente, este no muestra ninguna simpatía, ya que la considera una persona inmadura y caprichosa, ejemplo de la típica “adolescente eterna”. Damiana, un poco por curiosidad morbosa, intenta averiguar las inclinaciones sexuales de la mujer, dado que ha oído habladurías sobre ella. Desde ese primer encuentro Damiana y Lucía traban amistad y se reúnen con más frecuencia, lo que no resulta extraño ya que comparten el mismo círculo de amigos. Daniel, argumentando sus razones para ello, no ve con buenos ojos una relación tan estrecha entre las dos mujeres, y así se lo advierte a Damiana, que promete que no volverá a ver a la modista más allá de las reuniones a las que acudan ambos. Pero Damiana ha mentido y las mujeres se ven cada vez con más asiduidad y a espaldas de Daniel. Cuando éste confirma la relación amorosa que sospechaba entre ambas e inquiera la verdad, Damiana niega una y otra vez su relación (de ahí el nombre de tríbada falsaria) hasta que, sorprendida por Daniel en su infidelidad, admite y justifica el hecho, pero le asegura que esto no va a ser óbice para que ellos sigan manteniendo su vínculo amoroso, ya que la misma Lucía no se opone al mismo. Daniel se niega a semejante unión y, enfurecido, antes de salir de la casa de su amante protagoniza un acto violento: abofetea a Damiana en presencia de Lucía y destroza los objetos de la casa³⁰².

A partir de aquí comienza la tortura psicológica y espiritual de Daniel, que no encuentra sentido a lo que le sucede y, sobre todo, que se culpa (tiene fama de ser un hombre muy inteligente) por haber mantenido una relación tan dilatada en el tiempo con una persona a la que en realidad no conocía. Como catarsis para sobrellevar su dolor hace público el suceso y así comienza el inacabable comentario de sus amigos para

³⁰² Este fue un episodio real que fue denunciado por su protagonista y obtuvo sentencia inculpatória en los juzgados de Murcia.

intentar mitigar el sufrimiento de Daniel, entre los que, como hemos dicho, tiene el papel fundamental Juana.

Una vez conocido el significado del título y la anécdota que da pie al argumento, el resultado de la obra excede con mucho las expectativas del posible lector que pretenda llegar, mediante la trama que se esboza en el capítulo III, al nudo y al desenlace lógico de la historia. Es el subtítulo, *Theologiae tractatus*, sorprendente a primera vista, el que desvela el tema principal de la obra y le da su sentido profundo.

Hemos hablado en la primera parte de este trabajo sobre la importancia de “lo teológico” para Espinosa y del sentido en que lo entiende. Gonzalo Sobejano, en la magistral introducción de la obra, “Comento de Comentos”, interpreta fielmente las ideas teológicas de Miguel Espinosa:

Dios importa como finalidad hacia la que el hombre tiende esencialmente, y es esa finalidad divina [...] dignifica al hombre y le urge a dar razón ante sí y ante el otro de aquello que hace, sin dejarse sumir en la gana, en la arbitrariedad, en el azar. Aun si todo fuese azar, el hombre debe vivirlo como necesidad libre, como elección responsable. Así lo entienden Daniel y Juana y sus amigos, y así no lo entienden Damiana y Lucía ni su cortejo de parásitos. Tal es la lección que, sin connotaciones sermonarias (tan ajenas al texto), se desprende para mí de esta novela de Espinosa.³⁰³

Pero es el propio Miguel Espinosa, quien, de forma metafictiva, en el *Comento* de la última parte de la obra, nos indica en qué momento preciso la historia deja de ser un caso particular (por doloroso que fuere) que sucede a unos personajes concretos para convertirse en una alegoría del combate entre el bien (representado por Juana y sus amigos) y el mal (encarnado por Damiana y toda la caterva que comparte su vida), lo que da un giro al sentido del libro que hace caer en la cuenta al lector del significado del subtítulo.

En la versión que Miguel Espinosa nos ofrece del caso, la fabulosa sustitución de antagonistas se columbra a partir del momento en que Daniel recibe la primera carta de Juana. Desde ese evento, el relato comienza a crecer en significación y a desbordar los límites de la cuestión original; de testimoniar las causas de una hembra homófila y de su sorprendido amator, pasa a testificar las causas de Dios y del Diablo. Por eso, alguien lo subtítulo, con razón, *Theologiae Tractatus*³⁰⁴.

³⁰³ Gonzalo Sobejano: “Comento de comentarios”, prólogo a nuestra edición, pp. XIII-XIV.

³⁰⁴ *Tribada. Theologiae tractatus*. Murcia, Editora Regional, 1987. Comento: “Damiana y Lucía. Anónimo Primero de la Escuela de Murcia”, p.459.

Pero lo más importante es que, constatada y aceptada esa lucha entre el bien y el mal, constante en toda vida, Daniel necesita a toda costa desentrañar el sentido de su sufrimiento y, además, reclama venganza: pretende que la mujer que ha causado su padecimiento al menos se haga consciente del mal que ha provocado. No lo consigue y Juana, en muchas de las cartas, reprende a Daniel por este motivo. En la carta 6, por ejemplo, intenta desviarlo de su obsesión dándole razones:

¿Desde cuando eres la santidad?; ¿quién te mandó restablecer el orden?, ¿quién te nombró vindicador? En cierta ocasión afirmaste que el mundo es la cara del Maligno, transparentado en las cosas. Acepta que la Voluntad así lo quiere, y no aborrezcas el mundo, aunque lo rehúyas; también es obra de la Divinidad. Apártate dulcemente de Damiana, pero no la odies.³⁰⁵

Otras veces, en sus cartas apela al amor que le profesa, que antes ha sido mutuo, en pasajes bellísimos como este:

¿Quieres volver a mirar los ojos que te miraron y miran para que seas testificado? ¿Quieres tornar a escuchar la voz que te habló y habla con modulación nunca repetida? ¿Estás desfallecido?, ¿estás cansado?, ¿estás triste?, ¿quieres venir a mí? ¡Ven a prisa! Si mi esfuerzo no lograra rescatarte de la aflicción que te corroe, estimaría mi vida carente de valor. Pues, si no soy capaz de reenamorarte, ¿para qué sirvo?, ¿para qué existo?³⁰⁶

O este otro, lleno además de alusiones intertextuales:

“Ámame, Daniel, para exorcizar la lepra del odio. Si no me amas, ¿cómo me amaré? [...] ¿No hablaba así Teresa de Ávila? Pues yo, Juana, otra Teresa, pienso igual y grito: “¡No desaparezcas como fundamento de ti y de mí!”. Por cierto que, entre las mujeres, no hallé ninguna semejante a Teresa de Ávila, sino a Mercedes Rodríguez García, la hija de Teodosio Rodríguez, que fue médico del Valle del Tabladillo, mi pueblo.”³⁰⁷

A partir del Capítulo IV de la *Tribada Confusa* citaremos en numerosas ocasiones al pie indicando el número de las cartas de Juana a Daniel.

³⁰⁵ *Ibíd.*, 6, p. 127.

³⁰⁶ *Ibíd.*, 10, p. 148.

³⁰⁷ *Ibíd.*, 9, p. 140. Nótese la referencia intratextual recurrente (ya vimos que apareció varias veces en *Escuela de mandarines*) sobre Mercedes Rodríguez.

Como en sus anteriores obras, aquí Miguel Espinosa mantiene el procedimiento metafictivo: al igual que en el *Quijote*, los personajes de la *Tríbada Confusa* ya conocen la existencia de la *Tríbada Falsaria*, el libro sobre los hechos acaecidos a Daniel publicado por Miguel Espinosa, que también actúa de forma autofictiva como uno más entre los personajes que comentan los sucesos. Así se lo explica Juana a Daniel en una carta al comienzo de la *Tríbada Confusa*: “Miguel Espinosa ha recogido parte de las cartas que te escribí durante cuatro de los seis primeros meses de tu pasmo, y las ha publicado con el título de *La Tríbada Falsaria*.”³⁰⁸

Sería muy prolijo señalar todos los ejemplos: la estructura misma de la obra, compuesta en su mayor parte por las cartas de Juana a Daniel, con el constante comentario de personajes (ficticios y “reales”, al mismo nivel), los textos de diversas modalidades incluidos en otros, y estos a su vez en las cartas, las reflexiones sobre el lenguaje, las críticas de libros, son todos aspectos de la técnica metafictiva de Espinosa.

Por ejemplo, en la carta 29 de Juana, esta le reenvía a Daniel dos textos que a su vez ha recibido de Miguel Espinosa.

Si bien ya era un procedimiento habitual en las anteriores novelas de Espinosa, aquí se incrementa la recurrencia a personas reales, algunas de las cuales ya habían aparecido con sus propios nombres en *Escuela de mandarines* y en *La fea burguesía*, entre otros López Martí, Antonio Abellán, Josefina Fernández, Ángeles Dorado, Dionisio Sierra y el propio Miguel Espinosa; o con nombres transformados: Mercedes es aquí Juana y más de la mitad de las cartas que le escribe a Daniel son reales.

Pero lo más significativo a este respecto (para que no le quepa la menor duda al lector) es la insistencia en la identificación de Daniel y Juana con Miguel Espinosa y Mercedes Rodríguez. En una de sus reflexiones sobre la naturaleza, Juana escribe a Daniel: “Te dije, cierta vez, que los espíritus viven en gremios; el nuestro consta de dos sustancias, y en ellas acontece el mundo; igual sucede a Mercedes Rodríguez y Miguel Espinosa.”³⁰⁹

³⁰⁸ *Ibíd.*, 28, p. 233.

³⁰⁹ *Ibíd.*, 28, p. 234.

Tendremos ocasión de confirmar esta técnica metaficcional tan característica del estilo espinosiano a continuación, a la par que evidenciamos los intertextos insertos en la obra.

4.2.1. Intratextualidad e Intertextualidad.

Junto a la metaficción, uno de los recursos narrativos más propios de Espinosa consiste en la recurrencia a sus obras anteriores. La intertextualidad interna, que se da también en sus otras novelas, se acentúa aquí por ser *Tribada* su última obra.

Así, por tratarse de una íntima confesión del autor (a la que se unen las voces de varios personajes, de forma polifónica), estamos, como en *Asklepios*, ante una novela poemática, lo que se refuerza por su modo expresivo, en su mayor parte en forma de cartas, que dan mayor sensación de privacidad o intimidad, sobre todo a las confesiones entre Daniel y Juana.

Pero especialmente en la *Tribada Confusa*, cuando ya hay distancia temporal entre los hechos ocurridos y la reflexión se hace más serena, Espinosa vuelve a cargar contra la fea burguesía casi en los mismos términos que en su obra homónima.

Daniel, aún herido por el sufrimiento, no ha tenido otra alternativa más que aceptar los hechos consumados, y ahora pone su atención en la forma de vida que llevan Damiana, Lucía y sus amigos, lo que también va a ser objeto de comentario. Como en *La fea burguesía*, destaca la sátira contra el relativismo moral (es normal mantener las dos relaciones amorosas al mismo tiempo, o con hombres y con mujeres indistintamente) y la banalidad de una sociedad en la que solo prima el afán de prosperar social y económicamente a cualquier precio.

Sería interesante, aunque muy prolijo, señalar todas las referencias a esta clase social imperante desde mediados de los años cincuenta del pasado siglo y cuyos comportamientos tanto irritaban a Miguel Espinosa, pero lo más significativo es que en

esta parte del libro aparecen escritos concretos (muchas veces incluidos en las cartas) con contenidos casi idénticos a algunos pasajes de *La fea burguesía*.

Tanta es la aversión de Miguel Espinosa hacia esta clase social que hace decir a Juana en su carta 44, para advertir a Daniel de que se cuide de ciertos burgueses que con su hipocresía le podrían hacer más daño que la propia Damiana:

¿Te apartarás para siempre de ellos, y dejarás de causarme padecimientos?
¿Evitarás provocarles con tu presencia? Damiana te arañó por anhelo de fricar y deseo de Lucía, pasiones ingenuas; los burgueses, empero, te lapidarán por desesperación de ellos y odio de la luz.

[...]

Ya somos tres, Alfredo Montoya, Pedro Martínez Cardona y yo misma, los que preferimos tu espiguita, y aun su Lucía, a las honradas señoras y buenos padres y esposos.³¹⁰

Así, vemos reflejados a estos burgueses en escritos como “Los cuyos de Damiana”, relato de Miguel Espinosa, con la descripción de Juan Rosendo³¹¹; “El Automóvil”³¹², de Carmen Barberá; “La niña Canedo”³¹³ y “Damiana y Paulino”³¹⁴, de Miguel Espinosa; “Damiana y el psiquiatra”³¹⁵, de Ángel Montiel; Orencio y Damiana” y “Damiana y Basilio”, de Miguel Espinosa, y los tres capítulos de Alfredo Montoya titulados “Damiana y María.”³¹⁶

Es especialmente significativa esta crítica en el fragmento de la carta 10, donde Miguel Espinosa, en boca de Juana, rememora el tiempo en que la odió por creerla adicta a la burguesía, en un episodio casi idéntico al de la segunda parte de *La fea burguesía*, cuando Clotilde (trasunto de Mercedes Rodríguez, como aquí Juana) recibe las cartas insultantes de Lanosa.

Así, Juana, en su carta, le hace a Daniel el comentario de las recibidas por ella en los tiempos en que la acusaba de haber sucumbido a los comportamientos burgueses:

³¹⁰ *Ibíd.*, 44: p. 329.

³¹¹ *Ibíd.*, 37, p. 286.

³¹² *Ibíd.*, 22, p. 211.

³¹³ *Ibíd.*, 47, p. 351.

³¹⁴ *Ibíd.*, 49, p. 365.

³¹⁵ *Ibíd.*, 50, pp. 374-376.

³¹⁶ *Ibíd.*, 58, 59, pp. 418-431.

El método que hoy uso para enjuiciar los comportamientos, me confirma que esa energía provenía de la seguridad que genera en tu alma el contacto de tu bolso repleto. ¡Ojalá que ese bolso no se agote, a fin de que la duda, el temor de Dios y el terror a la casualidad no tornen a tu espíritu!³¹⁷

Al tratar más arriba del carácter metafictivo de la obra se dijo que uno de sus rasgos más característicos era la referencia al lenguaje mediante el propio lenguaje, ya sea en forma de críticas de libros, inclusión de relatos en el interior de las cartas, comentarios de citas literarias, etc. De este modo, la intertextualidad en *Tríbada*, aunque no de forma explícita, constituye un homenaje a la literatura, especialmente a la de nuestros Siglos de Oro. Veremos algunos ejemplos, entre otros muchos que se manifiestan a lo largo del libro, para centrarnos en el próximo apartado en la intertextualidad bíblica.

Al final de la carta 10, además de hacer referencia a Lope de Vega, Juana transcribe uno de sus poemas cortos. Dice en su carta:

Estoy leyendo a Lope de Vega. ¿Sabes que Lope era como tú, igual de amador, igual de irresponsable, igual de culpable, igual de obseso, pero más trabajador? Entre Damiana y Damiana, no dejó de versificar y revelar el mundo. Escucha:

Aquel mancebito
que me vio en la iglesia
de San Sebastián,
me tiró mil flechas.
De ellas, con los ojos;
de ellas, con terceras;
unas, en palabras,
otras, en promesas.

También tú, como el mancebito de Lope, arrojaste mil flechas a esta castellana, y aquí estoy herida; mas no me recoges”³¹⁸

Extraído de de *La Arcadia*, de Lope, es este verso que aparece en la carta 16: “¿Qué amor nació que no muriese olvido? –ha dicho Lope de Vega”.³¹⁹

³¹⁷ *Ibíd.*, 10, p. 146.

³¹⁸ *Ibíd.*, 10, p.143.

³¹⁹ *Ibíd.*, 16, p. 179.

En la carta 11 vemos la expresión: “Madre, la mi madre: esta tortillera se lleva la flor, que las otras no”, que Espinosa usa intertextualmente de una expresión popular anónima³²⁰, y que, por cierto, empleó también, entre otros poetas, Cervantes en un poema inserto en su novela *El celoso extremeño*.

La carta 21 está llena de referencias intertextuales muy diversas, tanto en forma de alusiones como en forma de intertextos literales. Veamos varios ejemplos:

Dice Juana:

¿Sabes que me visitó un pintoresco hombre, todavía joven, llamado Tomás Lucio? Declaró estar al cabo de la historia completa de Damiana, tan famosa, según él, como Hero, Dido, Beatrice, Eloísa, Julieta, Dulcinea, Margarita, Azenaia Parzenós o Mercedes Rodríguez, aunque en otra parte y por otro motivo y propiedad. Garantizó que, en el futuro, las mujeres inclinadas hacia la ajena vulva se denominarán damianas, y semejante afición, damianismo. Aseguró conocer personalmente a la Damiana de carne y hueso, realidad inferior a tu visión, que inaugurará el Infierno de las Mujeres Celebradas.³²¹

En un pasaje cargado del sarcástico sentido del humor espinosiano, el personaje de Tomás Lucio, “el Loco”, como le llama Juana, presume de haber escrito varias versiones de un poemita sobre Damiana y Lucía (dice este personaje que cambiando las comas y los verbos de los segundos versos incluso podrían servir para situaciones diversas: “divisa en el automóvil, tejuelo de una casa, aeroplano, almorzar en un restaurante y epitafio”) cuyos versos, según él, solo podrían compararse a estos de Góngora, correspondientes a la primera estrofa de esta canción de 1602, que se transcriben íntegros en la carta:

Vuelas, oh tortolilla,
y al tierno esposo dejas
en soledad y quejas.
Vuelves después gimiendo,
recíbete arrullando,
lasciva tú si, él blando;
dichosa tú mil veces,
que con el pico haces
dulces guerras de amor y dulces paces.³²²

³²⁰ Recordemos que el poema comienza: “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis; / que si yo no me guardo, / no me guardaréis”.

³²¹ *Ob. cit.*, 21, pp. 202-203.

³²² *Ibíd.*, p. 205.

No debemos olvidar que *Tríbada*, mucho más que el desarrollo de los hechos que originan la historia es, como ya señalamos, un combate entre el bien y el mal que se libra con las armas de la palabra. Pero en esa guerra a la que Daniel, hombre pacífico, se ve abocado, las treguas las marcan las palabras de consuelo de sus amigos, sobre todo las de Juana, que expresan una constante declaración de amor, en su acepción más sublime. De ahí que en *Tríbada* podamos vislumbrar lo mejor de nuestra poesía mística, de la que hay infinidad de referencias. Por sus páginas, la mayor parte de las veces a través de las palabras de Juana, asoman sin disimulo los poemas mayores de San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual*, *Llama de amor viva* y, sobre todo, *Noche oscura*, y de Santa Teresa.

La carta 26 de Juana es toda ella un nítido ejemplo de lo que venimos diciendo. Entre otras, Juana, ante la próxima llegada de Daniel, le dice frases como estas, que muestran las distintas fases del recorrido espiritual, desde “la noche oscura” y la búsqueda del amado, hasta el deseo de unión definitiva, con los efectos que esta provoca.

He barrido la casa de mi alma, la he fregado, la he rociado y he preparado el servicio para su habitante.

[...]

Acógeme en el cobijo de tu pecho, amigo, hermano; dame los olores de tu huerto, escóndeme, cúbreme con el gozo de tu pupila,

[...]

Ensimísmame, embébbeme, anonádame, déjame buscarte en ti; no tengo premuras y eres inacabable.

[...]

Mi amado está en la noche, y yo estoy con mi amado en la noche...

[...]

Mi amado me elige y me aparta. Apártame, amigo, hermano;

[...]

Mi amado no quiere despreciarme, se ha dado en mi entrega, en mi busca me ha encontrado. “¿Adónde estabas, Amado? ¿Por qué no me respondías?” Sus manos

sobre mi cabeza, me consienten. Aureola son tus manos y nimbo que me nimba; no quieras retirarlas³²³.

En una de sus primeras cartas, toda ella una preciosa reflexión sobre el amor, llena además de referencias intratextuales y metaficcionales, Juana emplea una expresión literal (entrecomillada) procedente de un verso del *Cántico* de San Juan:

No puedo obligarte a transformar tus horas en memoria de mí; comprendo que una actualidad ha de suceder a cada instante; tienes derecho a “la presencia y la figura”. Haz, sin embargo, un esfuerzo supremo para evitar que esa presencia sea precisamente Damiana³²⁴.

En la carta 10 Juana cuenta a Daniel una pesadilla que tuvo la noche anterior, en la que le habían comunicado su muerte; y cómo vio, espantada, a la tríbada velando su cuerpo. La mujer le advierte: “No has de morir, sino después de que yo haya entrado en la noche oscura.”³²⁵

4.2.2. Paralelismos bíblicos

Después de haber comprobado cómo diversos textos literarios se entretajan magistralmente con el ya de por sí complejo entramado textual que es *Tríbada*, vamos a detenernos un poco más en la intertextualidad específica de la *Biblia*.

Antes hemos desentrañado el sentido del subtítulo y el tema de la obra, y en el apartado anterior hemos constatado la relación intertextual tan estrecha que mantiene *Tríbada* con la poesía mística de San Juan, que mucho antes que Miguel Espinosa había bebido en las fuentes bíblicas, especialmente de los libros poéticos el *Cantar de los Cantares* y los *Salmos*.

De ahí que, aunque su influencia esté presente en toda la obra espinosiana, incluso, como se ha visto, en una al parecer tan alejada del tema religioso como es *La*

³²³ *Ibíd.*, 26, p. 228.

³²⁴ *Ibíd.*, 5, p. 118.

³²⁵ *Ibíd.*, 10, p.146.

fea burguesia (recordemos que la novela ya comienza con una cita bíblica) la *Biblia* se constituya como el principal hipotexto para el estudio de la intertextualidad en *Tribada*.

Hay, por tanto, numerosas referencias bíblicas en la obra, tanto del *Antiguo* como del *Nuevo Testamento*, entre las que destacaremos como muestra unos cuantos ejemplos de intertextualidad muy evidentes:

En el profeta Isaías leemos estos versos: “Sí, en ti hay un Dios escondido / el Dios de Israel, el salvador.”³²⁶

Y en *Tribada* tenemos: “Dijo Josefina: Daniel es el hombre escondido al mundo, y esta resulta su completa definición. Para realizar su ocultación, precisa de la compañía de una mujer”.³²⁷

Y esto otro:

“Está ordenado que Daniel more en valle de lágrimas, no siendo de este mundo su reino. Busca con sufrimiento mirar la luz justa sin hallarla, hombre interior.”³²⁸. En el evangelio de Juan está escrito: “Jesús respondió: Mi reino no es de este mundo. Si mi reino fuera de este mundo, entonces mis servidores pelearían para que yo no fuera entregado a los judíos; mas ahora mi reino no es de aquí”³²⁹.

En efecto, Daniel (Miguel Espinosa) es el hombre interior, escondido al mundo, que, herido por la mundanidad, podría decir, como el evangelista Juan: “el mundo a mí me aborrece porque doy testimonio contra él de que sus obras son malas”.³³⁰

La expresión “Rey de los Terrores”, de la carta 21³³¹, para referirse al diablo, está tomada del *Antiguo Testamento*, concretamente del *Libro de Job*.³³² La emplea Juana cuando se escandaliza al comprobar que Daniel espía obsesivamente a Damiana y Lucía, lo que le hace parecer un endemoniado. En *Job* se emplea con un sentido semejante: Bildad de Súaj, un amigo, intenta consolarlo en su desesperación, recordándole la vida infeliz que devendrá a los malvados.

³²⁶ AA.VV: *La Biblia*. Traducida de los textos originales bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto. Madrid, San Pablo, 1989. En contraposición a los ídolos a los que el pueblo hebreo dio en adorar, *Isaías* (45, 15) habla del “Deus absconditus”. Ernst Bloch trasladó la expresión al hombre y habló de “homo absconditus.”

³²⁷ *Tribada*: 7, p.129.

³²⁸ *Ibíd.*, “Comento: Daniel III”, p. 480.

³²⁹ *Biblia: Evangelio de San Juan* 18, 36.

³³⁰ *Ibíd.*, 7, 7.

³³¹ *Tribada*: 21, p. 200.

³³² *Biblia: Job* 18, 14, 4: “Se le arranca del seguro de su tienda, se le lleva donde el Rey de los terrores.”

En otra ocasión Juana, que pena por ver a Daniel anclado en su sufrimiento, le escribe: “¿No recuerdas que se dijo: ‘maldito el que vuelve la vista atrás?’ Y también: ‘maldito el que tornare por el mismo camino’.”³³³

Como recordaremos, son casi exactas a las palabras que Lot y su mujer oyeron antes de que esta última se convirtiera en estatua de sal³³⁴ cuando, antes de la destrucción de Sodoma, instados por unos ángeles del Señor, huyen para refugiarse en Soar: “Ponte a salvo; no mires atrás ni te detengas; huye a la montaña para que no perezcas.”³³⁵

A veces se reproducen fragmentos bíblicos literales, como el del Evangelio de Juan³³⁶ que Juana transcribe en una de sus cartas:

¿Recuerdas el texto que me leíste un día?: “cuando eras joven, tú mismo te ceñías e ibas a donde querías; pero, cuando llegues a viejo, extenderás tus manos y otro te ceñirá y llevará adonde no quieras ir.” Durante ocho años, querido mío, te ceñiste y encaminaste en busca de Damiana, la lumbrecita. Al cabo del tiempo, Lucía te ciñó y condujo fuera de Damiana, a tu reclusión³³⁷.

Hay más referencias evangélicas casi exactas, como estas otras:

La carta 23 comienza así: “Nunca debiste haber escrito la última carta; nada conozco de ti más indigno, y eso que son muchas las indignidades que sé de tu persona. Si me hubieras dicho: ‘Vete, maldita, al fuego eterno’, no me habrías causado tanto pavor”³³⁸.

La frase entrecomillada en la obra se corresponde con la del evangelio de Mateo: “Entonces dirá también a los de su izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno que ha sido preparado para el diablo y sus ángeles.”³³⁹

En la carta 46 dice Juana, textualmente, en un párrafo que no transcribimos al completo, donde además apreciamos otros ecos evangélicos: “¿Recuerdas esta sentencia: No se os dará ninguna señal? ¡Qué hermosa garantía! Si Cristo me diera

³³³ *Tríbada*: 6, p. 127.

³³⁴ *Biblia*: Génesis 19, 26.

³³⁵ *Tríbada*: 19, 17.

³³⁶ *Ibíd.*, nota 326, 21, 18.

³³⁷ *Tríbada*: 13, p. 160.

³³⁸ *Ibíd.*, 23, p. 212.

³³⁹ *Biblia*: Mateo 25, 41.

señal, ¿qué probaría, sino que puede realizar esto o lo otro, lo cual resultaría poca cosa?”³⁴⁰

Las referencias evangélicas aquí son claras:

Entonces le respondieron algunos de los escribas y fariseos, diciendo: Maestro, queremos ver una señal de parte tuya. Pero respondiendo, Él les dijo: Una generación perversa y adúltera demanda señal, y ninguna señal se le dará, sino la señal de Jonás el profeta.³⁴¹

Como hemos visto, en esta lucha contra el misterio del bien y del mal que al fin y al cabo está en la esencia de *Tríbada* es básicamente Juana la que recurre en sus cartas a los textos bíblicos.

Como contraste con el mundo de Damiana, que representa el mal, la enamorada de Daniel, que pretende su liberación del sufrimiento, echa mano de la *Biblia* como argumento de autoridad y último recurso (cuando eran jóvenes la leían juntos y Daniel se la comentaba) para sacar al hombre de la obcecación en la que se halla. De ahí que Miguel Espinosa, a una obra cuyo título original, *Tríbada (Falsaria y después Confusa)* condensa a la perfección el contenido de la misma, termina añadiéndole el sintagma latino *Theologiae Tractatus*, con el que aporta el significado total al libro.

Debemos señalar en este punto que, aunque como hemos dicho, diversos libros bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento asoman en *Tríbada*, el giro brusco entre la anécdota que da pie al argumento de la obra y el resultado posterior, esa lucha entre el bien y el mal que se refleja sobre todo en las cartas de Juana, procede esencialmente del Evangelio de Juan.

Miguel Espinosa, gran lector de la *Biblia* como sabemos, en los últimos años de su vida intensificó la lectura del llamado Cuarto Evangelio, el más simbólico de todos, en el que el evangelista ahonda en el misterio y se vale de elementos materiales como el agua, el pan, la luz y las tinieblas, el nacimiento, etc., como signos de otras realidades espirituales superiores. Es, por ello, también el más teórico y, por tanto, se ha dicho que está especialmente destinado a adultos en la fe. También, y es esencial para entender la elección de Espinosa, estos textos joánicos son los que más ahondan en el Amor como respuesta al misterio, de modo que Juan es el único evangelista que en el capítulo 4 de

³⁴⁰*Tríbada*: 46, p.344.

³⁴¹ *Biblia*: Mateo 12, 38-39 y Lucas 11, 29.

su primera *Carta* identifica simbólicamente a Dios con el Amor.³⁴² A este respecto es muy significativo que Espinosa haya dado a la protagonista, trasunto como sabemos de Mercedes Rodríguez, el nombre de Juana.

En el personaje de Juana, por tanto, podemos ver en carne y hueso a la *donna angelicata*³⁴³ del Purgatorio de Dante: Juana, amada (que no amante) de Daniel desde su juventud estuvo siempre (a veces, por motivos ineludibles, en la distancia) haciendo todo el bien posible a Miguel Espinosa sin esperar nada a cambio, salvo lo que ella de verdad apreciaba más: tener el privilegio de poder gozar con exclusividad de su palabra y de su obra.

También, como hemos comprobado, antes se ha reflejado en ella la mujer bíblica del *Cantar de los Cantares*, así como la esposa de los Poemas Mayores de San Juan de la Cruz. Incluso, avanzando hacia el siglo XX, puede recordarnos, aunque con intención inversa, a Ángela Carballino, la protagonista de *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno; pero mientras esta inicia un proceso de canonización, Juana lo hace de “demonización”, con la finalidad de revelar la cara del mal para que Daniel pueda escoger la del bien.

Cerramos de momento aquí este recorrido, obviamente siempre incompleto dada la complejidad de la obra (afortunadamente, por otra parte, ya que nos sigue dando pie para futuros comentarios) por la intertextualidad bíblica en *Tríbada. Theologiae Tractatus* con un pasaje que, además, condensa fehacientemente todo lo que venimos exponiendo sobre los procedimientos metafictivos e intratextuales tan característicos de Espinosa en su producción literaria íntegra.

Procede de la carta 44, donde, por cierto, Juana comienza reflexionando sobre su propia escritura; sigue haciendo la crítica de un personaje, Juan Ginés (que aparece

³⁴² I Jn, 8: “El que no ama, no ha conocido a Dios; porque Dios es amor.”

³⁴³ Definida así por Guido Guinizelli, precursor de Dante, en la canción *Al cor gentil rempaira sempre amore* (Al corazón gentil retorna siempre amor), donde une el sentimiento de amor con la belleza de alma:

En corazón gentil se refugia siempre amor
como el pájaro de la selva en la espesura
no fue amor antes que gentil corazón
ni corazón gentil antes que de amor, su natura.

también en *La fea burguesía*); más adelante comenta opiniones de algunos amigos, entre ellos Alfredo Montoya, Pedro Martínez Carmona y Francisco Montijano (del que, a su vez, transcribe unas descripciones pormenorizadas que el hombre hizo del equipaje de Damiana); para terminar, al hilo de la “conversación”, con la transcripción de un relato independiente escrito por Carmen Barberá Blesa: “Damiana y la llanura”, del que transcribimos un fragmento con evidentes referencias bíblicas:

“Un día, esta clase de personas y buenas gentes te conducirán ante el Gobernador correspondiente, y proferirán: “¡Crucificalo!”. Aunque posean casas de campo, no dudarán en gritar: “¡Si no lo crucificas, serás enemigo de los pobres!” Y no resultará paradoja que así hablen, pues no les fue dado, como a ti, llegar a ser verdaderamente pobres; son la triste burguesía, y fea³⁴⁴.”

³⁴⁴ *Tríbada*: 44, p. 329.

5. CONCLUSIONES

Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.

Italo Calvino: *Por qué leer a los clásicos*

Como hemos visto ya desde las citas iniciales de este trabajo, la presencia efectiva de textos literarios anteriores, de forma más o menos explícita, incluso a veces literal, en otros de nueva creación, lo que modernamente llamamos *intertextualidad* (y, antes, con diversos matices, se trató como fuente, influencia o huella), es un fenómeno intrínseco a la literatura. Esto ha sido reconocido, además de por los grandes escritores, que antes han sido lectores, y, por tanto, se han ido nutriendo de la literatura anterior, por los críticos y teóricos literarios de forma unánime, que han ido haciendo, desde principios del siglo XX, con distintas perspectivas y puntos de vista, valiosas aportaciones teóricas a un hecho que es consustancial al arte en general y a la literatura en particular desde tiempos inmemoriales.

Por tanto, como dice Ricardo Senabre, el escritor, antes que nada, es un lector, por lo que, según sus lecturas (en número y en estilos), así será su intertexto lector y la riqueza que podrá aportar a su obra. Porque “en literatura nada se crea, en rigor, *ex nihilo*, sino que se repite servilmente o, en los casos auténticamente creativos, se transforma”³⁴⁵.

La obra artística, como toda otra obra humana, se produce en medio de unas circunstancias históricas, sociales y políticas que lógicamente la condicionan, así como en las personales e íntimas por las que atraviesa su autor en el momento creativo. De este modo, al hacer el estudio sobre la obra de un escritor concreto hemos de realizar un trabajo completo de hermenéutica, interpretando críticamente la historicidad y la biografía, pero también teniendo en cuenta los aportes que el intertexto lector de ese autor concreto hace de forma más o menos consciente en su obra.

Miguel Espinosa, aunque siempre quiso mantenerse al margen de modas literarias y no participó en los círculos literarios de su tiempo, no fue ajeno a esta influencia histórico-social ni, como ha quedado demostrado, a la de sus muchas y muy asimiladas lecturas.

Recordemos que en el contexto literario europeo nuestro autor pertenecía al llamado posmodernismo, que en España tuvo unos sesgos particulares debido a las especiales circunstancias que se estaban viviendo desde el final de la Guerra Civil. Literariamente, el largo período en que escribió Espinosa, durante el que compaginaba la redacción de varias de sus obras (desde mediados de los años 50 del pasado siglo, cuando comenzó a escribir sus primeros artículos y la primera redacción de *Escuela de mandarines* hasta finales de los 70, cuando finalizó *Tríbada* y *La fea burguesía*), discurrió entre las etapas donde predominó la novela existencial, que derivó en la llamada novela social, y, más adelante en la de renovación formal.

Espinosa, sin embargo, por su propia forma de pensar, se desgajó voluntariamente de las corrientes posmodernistas, y de forma más concreta de las tendencias novelísticas que se daban en España y en Hispanoamérica. Aunque, como hemos visto, reflejó en sus obras todas las preocupaciones de su época, fue muy crítico con ciertos modelos narrativos, como la novela social, por considerarla, a pesar de que

³⁴⁵ *Ob. cit.*, p. 317.

ponía de manifiesto la tremenda realidad por la que España estaba pasando, puro costumbrismo que se limitaba a ofrecer imágenes sucesivas de una sociedad concreta, pero que no reflejaba el fluir de toda vida ni, por supuesto, profundizaba en las preguntas, necesidades y deseos más profundos del ser humano, cuestiones universales de las que, a su parecer; debía ocuparse el arte en general y la literatura en particular, tal como lo había hecho históricamente desde sus primeras expresiones.

Esta concepción del arte, pues, conllevaba la vuelta a unos motivos literarios clásicos muy en desuso en su época, como el del viaje iniciático, que antes con más profundidad hemos tratado, y, sobre todo, a la preocupación religiosa (o teológica) como reflejo del misterio. Miguel Espinosa, como se ha podido constatar, hace de todo lo humano un problema que a su vez necesita sus correspondientes comentarios. De ahí la oportuna elección (a veces de forma consciente, otras, inconsciente), que hace de los hipotextos que conforman la intertextualidad presente en su obra y que hemos venido tratando.

Pero lo que, teniendo en cuenta lo anterior, hace original la obra de Espinosa es la utilización hipertrófica del lenguaje como materia artística, que es lo más característico de su estilo. Así, tomando, según hemos visto, como modelo estructural y lingüístico el *Quijote*, especialmente para *Escuela de mandarines*, el escritor emplea un lenguaje clasicista³⁴⁶ (que algunos han catalogado como neobarroco) donde lo más sobresaliente es el tratamiento peculiar de la sintaxis y del léxico.

Con esta forma de escritura Espinosa persigue dos objetivos aparentemente contrapuestos: por un lado, manifestar su pensamiento fielmente al lector a través de las palabra o expresiones exactas; y, por otro, sublimarla, convertirla en arte mediante el uso de todas las posibilidades expresivas de nuestra lengua, incluidas las del empleo de muchos vocablos ya en desuso, la creación de numerosos neologismos o las transposiciones de categorías gramaticales para mostrar claramente ciertas ideas o matices que no conseguía expresar con la lengua estándar.

Así, son muy propias del estilo espinosiano las largas enumeraciones (compuestas por sustantivos, adjetivos o verbos) de todo tipo: de nombres o apodos, de

³⁴⁶ En una entrevista concedida a Alfonso Martínez Mena publicada en *Pueblo* el 12 de marzo de 1975, el mismo escritor dijo que con el lenguaje clasicista “pretendo crear la realidad barroca y compleja que le va al país, ya barroco y complejo de por sí”.

profesiones, de elogios hacia la mujer, de las características o acciones de algunos personajes (la mayor parte en forma de parodia), de objetos poseídos por cierta clase social..., etc. Aunque, como ya hemos afirmado, y comprobado con sus propios textos, lo más característico de nuestro autor es la sintaxis, la escritura de fragmentos, a veces muy extensos, formados por períodos oracionales encadenados por la coordinación, pero sobre todo por la abundante subordinación.

Esta doble pretensión, como es de suponer, acarrea un gran esfuerzo para el lector, que, si consigue superar sus resistencias ante la avalancha lingüística, de ideas y de sentimientos que constituyen las novelas de Espinosa, quedará deslumbrado por su pensamiento y por su arte.

Genéricamente, como hemos visto, sus obras (por cierto, el escritor se refería a ellas no como novelas, sino como “libros”, en consonancia con la idea moderna de texto³⁴⁷, más que de obra adscrita a un género determinado), se caracterizan por el hibridismo, procedimiento literario que, por otra parte, no es nuevo en nuestra literatura (como hemos visto, también lo utilizó Cervantes y, mucho antes, por ejemplo, el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*), en el que tienen un papel muy importante el teatro y la poesía, tanto en prosa como en verso.

Mediante todos los moldes literarios posibles nuestro escritor vuelca también en sus libros sus ideas filosóficas, históricas y políticas. Recordemos que Espinosa empezó escribiendo ensayos ya desde su etapa universitaria, pero se decidió por la literatura por el afán de expresar íntegramente tanto sus ideas como a sí mismo. Podría haber hecho suyas estas palabras de Chesterton:

Mientras no tengamos en cuenta ese aspecto subjetivo de la historia, que podríamos denominar el alma de la historia, habrá siempre una limitación en esa ciencia que el arte podrá abordar con mejor tiento. Mientras el historiador haga eso,

³⁴⁷ Roland Barthes (*ob. cit.*, 1971, p. 2) al que ya nos hemos referido en la parte teórica de este trabajo, uno de los críticos que más ha profundizado en la caracterización del texto, dice que, en relación con la obra (con un género y unas estructuras narrativas fijas): “el texto no se reduce a la (buena) literatura; no puede ser tomado en el interior de una jerarquía, ni siquiera un recortado de los géneros. Lo que le constituye es, por el contrario (o precisamente) su fuerza de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones. ¿Cómo clasificar a Georges Bataille?, ¿es este escritor un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico?”

la ficción será más auténtica que la realidad y habrá más realidad en la novela, aunque se trate de una novela histórica.³⁴⁸

Pero, al igual que asoman en su obra muchos de los textos, tanto filosóficos como literarios, de los que se ha alimentado desde su adolescencia, tampoco (por su carácter reflexivo) puede dejar de discurrir en sus obras sobre la propia literatura, la suya misma y la de otros. La metaficción está presente en diverso grado y de varias formas en todas las novelas de Espinosa, especialmente en la crítica de libros, en las reflexiones sobre el arte y la literatura en general (sobre todo en las notas de *Escuela de mandarines*, pero también en sus demás obras) y en la referencia constante a ciertos aspectos de la realidad (de hechos, lugares y nombres objetivos) que hace en sus libros.

Esta técnica narrativa, como es obvio, no es tampoco nueva. Cervantes, sin ir más lejos, creador de la novela moderna, ya la utilizó, como hemos visto, en el *Quijote*. Pero es en la etapa de la posmodernidad, junto a otras innovaciones, donde se hace uso de ella de forma más consciente. En este sentido, Espinosa sí coincide totalmente con una de las tendencias de esta etapa literaria.

En relación con ella, desde 1977 ha tenido mucho predicamento en el mundo de la teoría y la crítica literaria el concepto de *autoficción* (neologismo, como dijimos, creado por Serge Doubrovsky para explicar su forma de novelar en su obra *Fils*). Desde entonces el término, y el concepto que designa, ha sido objeto de estudios críticos a partir de distintos puntos de vista. Si nos atenemos a la etimología de la palabra, su significado es claro: se refiere al hecho de que en una obra literaria, y por tanto, ficticia, el autor participe, con su nombre y en medio de sus circunstancias vitales, pero transformado en personaje. Es decir, tendría el carácter que Barthes ya concedía a la presencia del autor en la novela posmoderna:

No significa que el autor no pueda “regresar” al Texto, a su texto; pero, en este caso, lo hace, por así decirlo, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en él como uno de sus personajes, dibujados sobre el tapete; su inscripción no es ya privilegiada, sino lúdica: se convierte, por así decirlo, en un autor de papel: su vida ya no es el origen de sus fábulas, sino una fábula concurrente con su obra: hay una reversión de la obra sobre la vida (y no el caso contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra “biografía” alcanza de nuevo un sentido fuerte, etimológico, y, a la vez, la sinceridad de la enunciación,

³⁴⁸ Gilbert K. Chesterton: *El hombre eterno*. Madrid, Ediciones Cristiandad, p. 178.

auténtica “cruz” de la moral literaria, se convierte en falso problema: el *yo* que escribe el texto no es, tampoco, más que un *yo* de papel.³⁴⁹

Como hemos visto (y es una de sus principales recurrencias de estilo), en todos sus libros Miguel Espinosa se autocita (y cita a muchas personas reales de su entorno), o es citado por otros, de varios modos y con diversas intenciones, como persona “real” o como personaje ficticio, además de transformarse en trasunto de otros tantos personajes. Pero ante esta variedad de presencias, se nos plantea dilucidar si la intervención de nuestro autor en sus obras se puede calificar o no de autoficción. Sobre esto, hay que decir que los críticos que han tratado la obra de Espinosa no han utilizado nunca este neologismo a la hora de reconocer la efectiva presencia de Espinosa en sus obras.

En cuanto que actúa como personaje, bien podríamos decir que en sus obras (que no son biografías, sino novelas) se da la autoficción, pero sabemos que Miguel Espinosa expone su verdad e incluso derrama su intimidad en ellas, como hemos comprobado taxativamente, sobre todo, al analizar su última obra, *Tríbada. Theologiae tractatus*.

Aunque pensamos que esta no es una preocupación fundamental en cuanto a nuestros propósitos en esta tesis, hemos creído necesario detenernos un poco en este concepto en relación con la forma de novelar de Espinosa porque el término, que ha quedado ya fijado teóricamente como tal en la Teoría de la Literatura, señala un modo narrativo, muy empleado desde los años 80 en adelante, mediante el que el autor (que suele coincidir con el narrador y/o con un personaje) se hace presente en su obra sin pretender hacer una autobiografía. Así, solo en el ámbito hispano destacan en la literatura reciente numerosos títulos que utilizan esta escritura del *yo*, entre otros (aparte las novelas de Espinosa, objetos de nuestro estudio), *La noche que llegué al café Gijón* (1977), de Francisco Umbral; *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa; *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité; *La Habana para un infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante; *El mismo mar de todos los veranos* (1982), de Esther Tusquets; *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo; *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y la tetralogía *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005), de Enrique Vila-Matas; *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de

³⁴⁹ *Ob. cit.*, 1971, p. 4.

Félix de Azúa; *Todas las almas* (1989) y su pos-scriptum (1998) y *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías; *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *El año que viene en Tánger* (1998), de Ramón Buenaventura; *Soldados de Salamina* (2001) y *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas; *Naturaleza infiel* (2008), de Cristina Grande; o *La lección de anatomía* (de 2008; nueva versión en 2014), de Marta Sanz.

Como dijimos más arriba sobre la metaficción, tampoco esta técnica narrativa consistente en la inclusión del yo real en la obra de ficción es original en la literatura. Hay muchos ejemplos, de distintos períodos literarios, de intervención del autor en su propia obra, y, como ha quedado ya expuesto en nuestro trabajo, la emplea el propio Cervantes en el *Quijote*. Pero es a partir de la década de los 80 del pasado siglo cuando conscientemente se ha intensificado su uso en la narrativa, e incluso algunos críticos la han catalogado como género literario autónomo.

Según Manuel Alberca³⁵⁰, cuyo libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, publicado en 2007, es una de las aproximaciones teóricas más importantes y clarificadoras sobre la nueva forma literaria:

Hasta que Doubrovsky no lo formuló, no se había tenido conciencia teórica ni genérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, incomprensibles e inclasificables por su forma contradictoria [...] Ahora se puede observar en obras de escritores como Unamuno o Azorín que, pese a preceder en algunas décadas a la aparición de este neologismo, utilizan a todas luces recursos autoficcionales, pues ambos no cuentan lo que hacen, sino que aspiran a hacer lo que proyectan sus respectivos personajes.³⁵¹

Para referirnos al modo narrativo espinosiano con la terminología teórica actual preferimos emplear el término (que él considera un género narrativo distinto) que acuñó Gasparini: *autorécit* (autorrelato), para distinguirlo del de *autoficción*, ya que esta, por su propia etimología, supone lo ficticio, es decir, considera que el autor real aparece en sus obras como actor de una trama puramente imaginaria, lo que, como es palpable, no sucede en el caso de Espinosa.

³⁵⁰ Que, según la profesora Anna Caballé, en su artículo “¿Cansados del yo?” (*El País*. 6 de enero de 2017) se ha ido alejando de los estudios sobre autoficción (en una conferencia reciente a la que ella asistió el pasado invierno de 2017 dijo textualmente: “Me cansa ya la autoficción, los años empiezan a darme una visión más seria de la literatura”).

³⁵¹ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, pp. 141-143.

Il n'y a donc pas de règles ni de recettes pour que l'autobiographie accède à l'autorécit. Il est donc temps de le considérer comme un genre majeur et autonome, distinct de l'autobiographie ordinaire, et de l'autofiction.³⁵²

Hemos acentuado a lo largo de nuestro trabajo un aspecto específico de la intertextualidad muy característico y que contribuye a hacer de la obra espinosiana una obra total: la intratextualidad o intertextualidad interna, que hace que a pesar de las diferencias que hemos mostrado entre sus obras (a grandes rasgos, *Asklepios* es una novela poemática sobre las edades del hombre, *Escuela de mandarines*, una utopía, *La fea burguesía*, una sátira y *Tríbada*, una confesión), haya muchas recurrencias, tanto temáticas como estructurales, en las que reconocemos indubitablemente el sello personal del autor.

En fin, Miguel Espinosa saca a la luz en su obra mucho de lo que le ha aportado, según la teoría psicoanalítica, el poso cultural que ha acumulado en su subconsciente (en terminología de la crítica literaria, en su intertexto lector) a lo largo de su vida como lector. A veces, como hemos probado en nuestra tesis, no solo de forma inconsciente sino claramente explícita. Pero, como todo verdadero creador, nuestro escritor no trae por los cabellos a su propia obra los intertextos de sus obras preferidas, no imita por imitar, sino que, habiendo aprendido de sus modelos literarios, transforma la suya en una obra plenamente original.

Así, las novelas de Espinosa, como hemos expuesto, comparten con sus hipotextos, en especial con el *Quijote* y la *Biblia*, los dos libros a los que hemos dedicado más atención en este trabajo, sus principales características tanto estructurales como, fundamentalmente, temáticas, entre las que sobresalen el humor (irónico, a veces en forma de parodia) y el amor (de reminiscencias clásicas y bíblicas), junto con la importancia (aún en una obra de carácter utópico, como *Escuela de mandarines*) de lo cotidiano.

Esta utilización de la tradición literaria, fusionada con el uso creador del lenguaje³⁵³, mediante el que nuestro escritor explora todas las posibilidades de nuestra

³⁵²Philippe Gasparini: "De quoi l'autofiction est-elle le nom?" Conferencia pronunciada en la Universidad de Lausana el 9 de octubre de 2009 y publicada por Arnaud Genon en autofiction.org en abril de 2004.

lengua, hacen de Miguel Espinosa, como han señalado muchos de los estudiosos de su obra, “un escritor del siglo XXI, un escritor a contratiempo”³⁵⁴, que ha creado tres mitos o prototipos literarios modernos en sus tres obras principales: el Exiliado de su tiempo, en *Asklepios, el último griego*; el Rebelde, en *Escuela de mandarines*, y la Tríbada, en *Tríbada. Theologiae tractatus*.

Recapitulando sobre el estilo narrativo espinosiano, podemos deducir que, como el *Quijote*, libro que tanto amaba, la obra de Espinosa constituye una apología de la libertad en sentido amplio: en primer lugar de pensamiento, lo que lo aleja de las convenciones y modas literarias al uso, y, como consecuencia, de la forma narrativa, a la vez tan fiel a nuestra tradición literaria y tan novedosa en otros aspectos lingüísticos y textuales.

El propio Miguel Espinosa dijo en varias entrevistas, e incluso dejó escrito en alguna de sus novelas, que pretendía, aun en la historicidad inherente a lo humano, escribir *sub specie aeternitatis*, bajo la mirada de Dios. Tenía voluntad y conciencia clara de que su obra perduraría en el tiempo, de ahí la constante revisión y depuración a que sometía sus libros.

Harold Bloom, en su por otra parte controvertido libro *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, propone unas características para considerar una obra como canónica³⁵⁵ que compartimos, aunque no estemos de acuerdo en cambio con la idea del canon como un listado cerrado de obras cuyo valor las hace dignas, y solo a ellas, de pertenecer a él.

Según Bloom, no entraría en el canon ninguna obra por razones ideológicas o sociales, sino por su valor literario, que mide con estos criterios: la originalidad en simbiosis con la herencia literaria, la fuerza estética (dominio del lenguaje metafórico, exuberancia en la dicción, junto a un pensamiento poderoso), poder de contaminación (ser capaz de suscitar comentarios y relecturas) y superar el desafío del paso del tiempo.

Como vemos, las obras de Espinosa cumplen en lo artístico todas estas condiciones (aunque aún no sepamos, a pesar de que lo deseemos, si, como él mismo se

³⁵³ Como dice Barthes (*Ob. cit.*, p. 2) y es consideración general de la ciencia literaria, “la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje.”

³⁵⁴ Miguel García Jambrina: *La vuelta al logos: introducción a la narrativa de Miguel Espinosa*, p. 32.

³⁵⁵ Harold Bloom: *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 530-531.

propuso, se cumplirá en él la “profecía canónica” de Bloom: ser valorado un escritor como clásico dos generaciones después de su muerte).

Su obra, sobre todo al principio, fue más valorada por la crítica que por el gran público, y así, desde la publicación de sus libros hasta hoy, no ha dejado de ser objeto de diversos estudios críticos desde distintos puntos de vista, y debatida en congresos, simposios y encuentros literarios.

Hoy por hoy, aunque de forma lenta, cada vez hay más lectores devotos de la obra espinosiana, por lo que no dejan de reeditarse sus libros.

Francisco Miranda Terrer, otro escritor murciano³⁵⁶ (aunque nacido en Valencia se afincó desde niño en Murcia), también abogado como Espinosa, y que murió aún más prematuramente que nuestro autor, en 2015, a los 39 años de edad), muestra claramente en estas palabras su entusiasmo (que compartimos) cuando, tardíamente, descubrió a Espinosa como lector:

Leí *Asklepios* y sucedió el pasmo. ¿Aquel hombre había pasado su vida en Pantanosa?³⁵⁷ ¿Había estudiado derecho en aquella misma universidad? ¿Cómo no se había suicidado, cómo no había perdido el juicio? ¿Cómo era posible que de Pantanosa hubiera surgido semejante escritor? ¿Cómo habían pasado casi veinte años sin que nadie me hablase de él? ¿Por qué no lo leía la gente a voz en cuello en calles y plazas? ¿Cómo se podía vivir en Pantanosa sensatamente sin conocer lo que a partir de ella había dicho Espinosa? [...] Él, Espinosa, era la prueba irrefutable de que también en Pantanosa podía uno aspirar a la excelencia.³⁵⁸

Las novelas de Espinosa, ciertamente, tan densas y entretejidas de intertextualidad en sentido íntegro (histórico, filosófico y artístico) exigen cierto esfuerzo al lector, que debe contar con un intertexto lector y cultural bastante amplio.

Pero no obstante, al igual que Cervantes, que en realidad escribió su magistral obra (fuente inagotable de tantos tratados y estudios críticos) para deleite del pueblo llano, Espinosa no escribe solo para una clase de lector erudito o amante de la experimentación narrativa, ni para los estudiosos de las ciencias literarias, sino que a sus obras se les pueden atribuir estas palabras de Italo Calvino: “Se llama clásicos a los

³⁵⁶ Autor, además de artículos diversos, de dos libros de carácter autobiográfico, ambos publicados en Madrid por Ediciones Libertarias, muy reconocidos por la crítica en el panorama actual: *Pantanosa* (2010) y *El laberinto del Albayzín* (2012).

³⁵⁷ Como en su libro homónimo, se identifica con la ciudad de Murcia.

³⁵⁸ Francisco Miranda Ferrer: “Pantanosa”. Madrid, Ediciones Libertarias, 2010.

libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.³⁵⁹

6. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *la Biblia*. Traducida de los textos originales bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto. Madrid, San Pablo, 1989.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Las utopías en el mundo hispánico* (Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez). Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1990.

ALBADALEJO, Tomás: “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”. *Acta Poética*, 29 (2), UNAM, otoño de 2008, pp. 245-275.

ALBERCA, Manuel: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

³⁵⁹ Italo Calvino: *Por qué leer a los clásicos*, p. 8.

ALONSO, Cecilio: “Novelistas españoles del siglo XX”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* (ensayo), junio de 2003, pp. 1-10.

_____ : “Una estética a conciencia”. Barcelona, *Quimera*, 64, 1987, pp.42- 45. (“Dossier Miguel Espinosa”).

ALONSO, Santos: *La novela de la transición (1976-1981)*. Madrid, Libros Dante, 1983.

ARANGUREN, J. L.: “Sobre Miguel Espinosa y su obra”, Murcia, *Postdata*, 4, 1987, p.3.

_____ :”Un *Criticón* para nuestro tiempo”. *La Vanguardia*, 30-07-1975.

ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: “Los discursos en el *Quijote*: el hallazgo de una búsqueda narrativa”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, pp. 397-410.

ASÍS GARROTE, María Dolores de: *Última hora de la novela en España*. Madrid, Eudema, 1990.

AUBERBACH, Erich: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942). México, Fondo de Cultura Económica de España, 1983.

AYALA-DIP, J. Ernesto: “Tres reflexiones en torno al *Quijote*”. Madrid, *El País*, 6 de mayo de 2016, edición digital.

BADÍA FUMAZ, Rocío: “Devenir quijótiz. Dos calas del mundo pastoril en *el Quijote*”. *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* 10 (2012), pp.1-13.

BAJTÍN, Mijaíl: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

_____ : “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

_____ : *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Londres, University of Texas Press, ed. Michael Holquist (1934-35), reeditado en 1981.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Realismo y utopía en la literatura española*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio: *Yo he leído en Cervantes. La tradición clásica en el Quijote*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

BARTHES, Roland: "Théorie du Texte". *Encyclopaedia Universalis France S.A.*, 15, pp. 1013-1017, 1968.

_____ : "De la obra al texto". París, *Revue d'Esthétique*, 3, 1971. Disponible en <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com>

BENÍTEZ, Esther: "Encuentros con las letras". Programa de entrevistas en TVE-2, 1981.

BLASCO, Javier: "La compartida responsabilidad de la escritura desatada del *Quijote*". *Criticón*, 46, 1989, pp. 41-62.

BLECUA, Alberto: "Cervantes y su intertextualidad española". *Parole Rubate*, fascicolo 8, diciembre 2013. Disponible en <http://www.parolerubate.unipr.it>

BLOOM, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1973.

_____ : *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama, 1995.

BOBES NAVES, Carmen: *La novela*. Síntesis, Madrid, 1993.

BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*. Valencia, Emecé Editores, 1989.

BUCKEY, Ramón: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo veintiuno editores, 1996. Ampliado e incluido posteriormente en coautoría con RESINA, Juan Ramón, en RICO MANRIQUE, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, (Vol. 9, tomo 2, primer suplemento). Barcelona, Crítica, 2000.

CABALLÉ, Anna: “¿Cansados del yo?”. Madrid, *El País*, 6 de enero de 2017, edición digital.

CALVINO, Italo: *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets Editores (Marginales 122), 1992.

CALVO CARILLA, J. L.: *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España desde el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2008.

CARRILLO TORREMOCHA, Pedro C.: “Canon literario, canon escolar y canon oculto”. Universidad de Valencia, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Vol. XVIII*, 2013, pp. 17-31.

CASTRO, María Isabel de y Lucía Montejo: *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid, UNED, Aula Abierta, 1991.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa del IV Centenario de Cervantes. Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.

CHESTERTON, Gilbert K: *El hombre eterno*. Madrid, Ediciones Cristiandad, S.A., 2006.

CONTE, Rafael: "Un genio fuera del tiempo". Barcelona, *Quimera*, 64, 1987, pp. 36-39 ("Dossier Miguel Espinosa").

DURÁN, Jaime: *Miguel Espinosa y Camilo José Cela: dos clásicos contemporáneos* (Tesis doctoral dirigida por Agnes Moncy). Philadelphia, EEUU, University of Temple, 2000, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000.

ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen: *La literatura analítica de Miguel Espinosa (Una aproximación a "Escuela de mandarines")*. Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1989.

_____ : "Estudio preliminar" a *Escuela de mandarines*. Madrid, Ediciones de la Torre (Col. Germinal), 2001 (1ª ed.).

_____ : "Narrativa murciana actual: abstracción, humor y poesía". Murcia, *Monteagudo*, 85, 1984.

ESPINOSA ARTERO, Juan: *Miguel Espinosa, mi padre*. Granada, Comares, 1996.

ESPINOSA GIRONÉS, Miguel: "Cartas a Juan Ramón Masoliver y a Ignacio Soldevila". *Quimera*, 64, Barcelona, 1987, pp. 53-57 ("Dossier Miguel Espinosa").

_____ : Carta a Jean Tena. Murcia. *Postdata*, 4, mayo- junio de 1987, p. 47. (Monográfico: *Palabra sustantiva: homenaje a Miguel Espinosa*).

_____ : Cartas a Mercedes Rodríguez García (1956- 1987). *ABC*, 3 abril 1992, suplemento "Cultural/Literario", p. 21.27.

_____ : Carta a Takehiko Mitsukuri (Murcia, 29 mayo 1974). *Postdata*, Murcia, n.º 4, mayo-junio de 1987, p. 46 (monográfico: *Palabra sustantiva: homenaje a Miguel Espinosa*).

.

_____ : “Configuración del primer humanismo occidental”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 12 (abril de 1959), pp. 28-40.

_____ : *Asklepios, el último griego*. Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1987.

_____ : *Escuela de mandarines*. Madrid, Alfaguara Hispánica, 1992.

_____ : *La fea burguesía*. Madrid, Alfaguara Hispánica, 1990.

_____ : *Reflexiones sobre Norteamérica*. Murcia, Editora Regional, 1987.

_____ : *Tríbada. Theologiae Tractatus*. Murcia, Editora Regional, 1987.

_____ : *Textos inéditos*: dos capítulos de la segunda versión de *Escuela de mandarines* (h. 1960). *Diálogo de la Lengua*, 2 (1993), p. 11.

FRANCISCO, Miguel de: “Declaraciones”. Recogidas en *Quimera*, 64, Barcelona, 1987, pp. 40-41 (“Dossier Miguel Espinosa”).

GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel: *La vuelta al logos. Introducción a la narrativa de Miguel Espinosa*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

_____ y Teresa M. Vilarós, : *Miguel Espinosa*, en RICO MANRIQUE, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, tomo 2, primer suplemento: *Los nuevos nombres: 1975-2000* (pp.289-297). Barcelona, Crítica, 2000.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: “La literatura sin dolor”. *El País*, 8 de diciembre, 1982.

GARCÍA MARTÍNEZ, José: “¿Quién es Miguel Espinosa?”. Entrevista en *La Verdad*, Murcia, 30 de julio de 1978.

GARCÍA TEJERA, Carmen: *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA, 1989.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1997.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel y Luis Alburquerque García, (coordinadores): *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días 20 al 24 de junio de 2005*. Madrid, CSIC, 2008.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

GIL CASADO, Pablo: *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Madrid, Antrophos, 1990.

GONZÁLEZ, Ángel: “A propósito de la intertextualidad”. *ABC de Madrid*, 22 de abril de 1994.

GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe: “Teorías sobre la novela en los preceptistas españoles del siglo XIX”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, UCM, 2005, pp. 109-124.

GONZÁLEZ OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco Libros, 2005.

GOYTISOLO, Juan: *El bosque de las letras*. Madrid, Alfaguara, 1995.

GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets, 2005.

GULLÓN, Ricardo: 1994. *La novela española contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel: "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 1994. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx35h1>

HATZFELD, H: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1972.

HERNÁNDEZ HERRERO, Juan: *Léxico Español para Lectores de "Don Quijote de la Mancha"*. New York, Digitalia Publishing, Colección Crítica Literaria, 2009. Disponible en <https://books.google.es/books?isbn=1935242997>

HOLLOWAY, Vance R.: *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid, Fundamentos, 1999.

JAUSS, Hans Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986 (traducción parcial del original *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977).

JIMÉNEZ MADRID, Ramón: "Escuela de mandarines". *Diálogo de la Lengua*, 2, 1982, pp. 129-146.

KRISTEVA, Julia: "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". París, *Critique*, 239, 1967, pp. 438-465.

_____ : *Semiotiké*. Paris, Seuil, 1969.

LANGA PIZARRO, M. del Mar: *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

LÓPEZ MARTÍ, José: “El mundo como destrucción de la realidad”. *Márgenes*, 3, Murcia, (1981/82), pp. 13-24.

MANCING, Howard: “Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: the Metafictional Dialectic of Don Quijote”. *Cervantes*, I, Enero, 1981, pp. 63-81.

MANUEL, Frank E. (ed.): *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

MARASSO, Arturo: *Cervantes. La invención del Quijote*. Buenos Aires, Numen, 1954.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1986.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973.

MARTÍ MONTERNE, Antoni: “La literatura comparada según Sainte Beuve”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Francenses*, 30, 2015, pp. 93-113.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso: “La comparación como método de la crítica literaria”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 129-150.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: “De la influencia literaria a la huella textual”. *Exemplaria* 1, Universidad de Huelva, 1997, pp. 179-200.

_____ : *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid, Cátedra, 2001.

MARTÍNEZ MENA, Alfonso: “Conversación con Miguel Espinosa”. *Pueblo*, 12 de marzo de 1975.

MASOLIVER, Juan Ramón: “La creación de un mundo”. Barcelona, *Quimera*, 64, 1987, pp. 49-51 (“Dossier Miguel Espinosa”).

MENDOZA FILLOLA, Antonio: “El intertexto lector”. En *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994.

MORAZA, José Ignacio: *Miguel Espinosa: poder, marginalidad y lenguaje*. Kassel, (Alemania), Reichenberger, 1999.

MORIJÓN MOJICA, Carlos: “Asedio a la figura del narrador: Un ejemplo práctico: *La mano junto al muro*, de Guillermo Meneses”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 13, 1988, pp. 79-118.

MORO, Tomás: *Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía* (traducción del latín). Barcelona, Planeta, 2003.

MUÑOZ, Marianela: “Nostalgia, guerra civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX”. *Filología y Lingüística*, XXXIII (2), 2007, pp. 111-123.

MUSITANO, Julia: “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. Universidad de Concepción, *Acta literaria*, 52, julio 2018, pp. 103-123.

PLETT, Heinrich F: “Intertextualidades”. En H Plett (ed.): *Intertextuality*, Berlín, Walter de Gruyter, 1991.

POLO, Victorino (coord.): *Miguel Espinosa. Congreso*. Murcia, Editora Regional-V Centenario, Comisión Autonómica, 1994.

ARCAS RUANO, Carmen: “En torno a *La fea burguesía* (El canto del cisne)”. *Ibíd.*, pp. 261-274.

CERVERA SALINAS, Vicente: “Espinosa y Spinoza: *Asklepios* desde el prisma de la inmortalidad”. *Ibíd.*, pp. 319-331.

CHAVES ABAD, María José: “Ironía, alegoría y representación de la historia en *Escuela de mandarines*”. *Ibíd.*, pp. 333-345.

EGEA, Francisco Carles: “El *Asklepios*: una comparecencia mítica de Miguel Espinosa”. *Ibíd.*, pp. 291-298.

ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen: “Los laberintos literarios de Miguel Espinosa”. *Ibíd.*, pp. 361-368.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia: “*Escuela de mandarines*: la destrucción del discurso autoritario”. *Ibíd.*, pp. 369-384.

FERRERAS, Juan Ignacio: “Miguel Espinosa y su visión de la novela”. *Ibíd.*, pp. 147-158.

GARCÍA, Dionisia: “Personajes femeninos en *Escuela de mandarines*”. *Ibíd.*, pp. 393-400.

GARCÍA GARCÍA, Cristina: “La nominación en *Tríbada*, de Miguel Espinosa (un estudio del léxico)”. *Ibíd.*, pp. 401-411.

GARCÍA GARCÍA, Pascual: “El estado mítico en *Escuela de mandarines*. Crítica de la falsa utopía”. *Ibíd.*, pp. 413-419.

GARCÍA JAMBRINA, Luis: “Más allá del ensayo y la novela: Miguel Espinosa o la búsqueda del libro total”. *Ibíd.*, pp. 421-435.

GARCÍA LÓPEZ, José: “Grecia como pretexto en Miguel Espinosa: *Asklepios*”. *Ibíd.*, pp. 437-445.

GINESTA, Jean Marie: “*La fea burguesía* vista desde Francia”. *Ibíd.*, pp. 167-176.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Rosario. “El pensamiento comentado y la existencia nombrada. *Tríbada*”. *Ibíd.*, pp. 447-452.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen: “Los infiernos en la *Tríbada*”. *Ibíd.*, pp. 453-463.

LÓPEZ MARTÍ, José: “El nombre propio del Eremita”. *Ibíd.*, pp. 105-112.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro: “El elemento erótico en *Tríbada*”. *Ibíd.*, pp. 465-475.

M. VILARÓS, Teresa: “*La fea burguesía*, de Miguel Espinosa: el pre- y el post-del desencanto español”. *Ibíd.*, pp. 675-684.

MARTÍNEZ CACHERO, J.M.: “Burgueses y burguesas en la ventana (narrativa) de Miguel Espinosa”. *Ibíd.*, pp. 59-72.

MARTÍNEZ VALERO, José Luis: “La poesía en Miguel Espinosa”. *Ibíd.*, pp. 477-486.

MONTOYA, Alfredo: “Actuales, relevantes y pensarosos (Sobre *La fea burguesía* de Miguel Espinosa)”. *Ibíd.*, pp. 219-229.

MOYA, Francisca: “Notas de lectura de *Escuela de mandarines*”. *Ibíd.*, pp. 499-507.

MULA ACOSTA, José: “La ironía: distanciamiento intelectual de Miguel Espinosa”. *Ibíd.*, pp. 509-518.

ORRICO, Javier: “El arte de Miguel Espinosa: realidad, figuración y realidad”.
Ibíd., pp. 519-525.

PÉREZ BUENO, Luis Cayo: “Idea y contraidea del Derecho de Miguel Espinosa”. Ibíd., pp. 307- 311.

PÉREZ RAMOS, Bárbara: “*La fea burguesía*: El discurso de la irrealidad”. Ibíd.,
pp. 535-541.

RAMÍREZ MORENO, Pedro: “Sobre Miguel Espinosa: el hombre y la obra”.
Ibíd., pp. 583-590.

ROCAMORA ABELLÁN, Francisco, RAMÓN SALES, Elisa: “La estética de la
desmesura (Un estudio sobre las categorías narrativas de *Escuela de mandarines*”.
Ibíd., pp. 605- 626.

_____ : “Miguel Espinosa y la Universidad de Murcia”. Ibíd., pp. 591-597.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: “Miguel Espinosa: de la narrativa
posmoderna al discurso neobarroco”. Ibíd., pp. 559-582.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: “El Eremita en Murcia: los trabajos y los días de
Miguel Espinosa. Ibíd., pp. 125-146.

SÁNCHEZ SANZ, José: “Los griegos de Miguel Espinosa”. Ibíd., pp. 627-643.

SANTONJA, Gonzalo: La inactual hora clásica de Miguel Espinosa. Ibíd., pp.
159-166.

SANZ VILLANUEVA, Santos: “Espinosa o el arte de la denuncia”. Ibíd., pp.
177-209.

SAURA, Emilio: "Asklepios en los infiernos: sobre las etapas del itinerario espiritual en Miguel Espinosa". *Ibíd.*, pp. 645-663.

VICENTE FERNÁNDEZ, Alfonso: "La novela intelectual en Miguel Espinosa". *Ibíd.*, pp. 665-673.

PRECIOSO, Juan Luis y PARRA, Antonio: "Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía". Murcia, *Postdata*, 4 (mayo-junio de 1987), pp. 49-52 (número monográfico).

REY HAZAS, Antonio: "Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad". *Actas del I Coloquio Internacional de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 369-380.

REYES, Graciela: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.

RICO MANRIQUE, Francisco (dir.): *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, tomo II, primer suplemento: *Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona, Crítica, 2000.

_____ : "Entrevista con Miguel Espinosa", en el monográfico "Miguel Espinosa, la escritura extrañada". *El Urogallo* 119 (abril de 1996), pp. 16-21.

RIFFATERRE, Michael: *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979.

_____ : "Compulsory reader response: the intertextual drive", en WORTON, M. y J Still: *Intertextuality: Theories and practices*. New York, Manchester University Press, 1991, pp 56-78.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Mercedes: "Un talante eludido". Cuenca, *Diálogo de la Lengua*, 2 (1993), pp. 67-82.

ROZENBLAT, William: "Estructura y función de las novelas interpoladas en el Quijote". *Criticón* 51, 1991, pp. 109-116.

SANZ VILLANUEVA, Santos: *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*. Madrid, Gredos, 2010.

SCHMELING, M (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1981.

SENABRE SEMPERE, Ricardo: *Literatura y público*. Madrid, Paraninfo, 1987.

_____ : *El lector desprevenido*. Oviedo, Nobel, 2015.

SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo: “Comento de comentarios”. *Postdata*, 4, Murcia, 1987, p. 59.

SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo: *La novela española contemporánea: 1940-1995. Doce estudios*. Madrid, Marenostrom, 2003.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *La novela desde 1936 (Historia de la literatura española actual (Vol. II))*. Madrid, Alhambra, 1980, pp. 441-444.

STEINER, G.: *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1989.

TENA, Jean, Monique Joly e Ignacio Soldevila: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*. Montpellier, Université Paul Valéry, 1980.

TODOROV, Tzvetan: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Iris, 1988.

VALLEJO, Fernando: “El gran diálogo del *Quijote*”. *El País*, 10 de septiembre de 2005, edición digital.

VALLS, Fernando, Montserrat Amores, David Roas, y Enrique Turpin (eds.): “Miguel Espinosa, Juan Marsé y Luis Goytisolo. Tres autores claves en la renovación de la

novela española contemporánea”. *VI Simposio Internacional “Luis Goytisolo” de Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María, 18, 19 y 20 de noviembre de 1998. Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, 1999.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: “Tendencias actuales del comparativismo literario”. *Anuario de la Asociación de profesores de español Elio Antonio de Nebrija*, 2003, pp. 83-94.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2001.

VIDAL, Juan Carlos: “Entrevista a Francisco Guerrero y Mercedes Rodríguez”. *El Urogallo*, 59 (abril de 1991, número monográfico).

VILARÓS, Teresa: “Miguel Espinosa y los tiempos de cambio”. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1995)*. Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 84-99.

VILLANUEVA, Darío (coord.): *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid, Taurus, 1994.

VIRGILIO: *La Eneida*. Ediciones elaleph.com, 2000. Disponible en www.elaleph.com.

WEISSTEIN, Ulrich: *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Planeta, 1975.

ZAVALA, Iris: *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa- Calpe. 1991.

