

## LA IMITACIÓN DE LA LITERATURA Y DE LA REALIDAD EN EL *QUIJOTE*

ANTHONY CLOSE  
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

El título de este artículo parece referirse a dos tipos distintos de imitación, pero en la práctica el uno converge con el otro, por motivos señalados por Maxime Chevalier en un libro publicado en 1978. Tratando del realismo de los cuentecillos tradicionales del Siglo de Oro, pasa a ampliar sus reflexiones a la literatura cómica del período en general:

No fue, ni pudo ser, el [realismo] de la observación metódica y reconstrucción sistemática de la realidad ... el método de Flaubert, de los Goncourt, de Galdós, de hombres nutridos por el positivismo ... El realismo que late en las páginas de la novela picaresca y la ficción de Cervantes es un realismo de segundo grado, que remite constantemente a verdades comúnmente aceptadas que se encarnan en los cuentecillos tradicionales. Gozó de larga vida en la literatura occidental y fue perfectamente eficaz, puesto que persuadió a mentes inteligentes del siglo XIX a ver en la picaresca el ancestro legítimo del costumbrismo de su época (Chevalier, 1978: 152).

De estas reflexiones se sigue que si los personajes que pueblan las páginas del *Quijote* son sacados de moldes forjados por una realidad «de segundo grado», los dos tipos de imitación son difícilmente separables. Y ya que esos moldes son estereotipos que participan de la simplificación y exageración propias de cualquier leyenda folklórica, su relación con la observación empírica del siglo XIX será más aparente que real.

Las observaciones de Chevalier son importantes porque, además de ser acertadas, entran en conflicto con la idea de que el *Quijote* se anticipa al realismo de la novela tal como cristalizó en los siglos XVIII y XIX, cuando los hábitos intelectuales del empirismo moderno exigían que la ficción se aproximara a la experiencia realmente vivida y a la historia. Es una tesis fundamental del clásico libro de E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (original inglés, 1962), a la cual se adelantan otros estudios seminales del siglo XX: las *Meditaciones del «Quijote»* de Ortega (1914), el capítulo sobre la Dulcinea encantada en la *Mimesis* de Auerbach (1951), el artículo de Spitzer “Sobre el significado de *Don Quijote*” (1962).<sup>1</sup> Al contrario de lo afirmado por Chevalier, que da a entender que los novelistas del siglo XIX encontraron en el *Quijote* lo que querían ver en él más bien que lo que existía realmente, la tesis da por hecho que Cervantes es un auténtico precursor del “método de Flaubert, de los Goncourt, de Galdós”. Ahora bien, por lo que respecta al trasfondo social y físico de la acción del *Quijote*, así como a la caracterización, es innegable que hasta cierto punto lo es. Cuando, en el donoso escrutinio de la biblioteca del loco hidalgo, el cura elogia a *Tirante el Blanco* porque “aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen”,<sup>2</sup> precisa el nuevo tipo de mimesis descubierto por Cervantes, que opone a las quimeras caballerescas del hidalgo manchego un mundo retratado en tintes cotidianos, domésticos, y familiares. La lección sería aprovechada, entre otros muchos novelistas, por Flaubert, que reproduce en el ambiente provinciano de Yonville en Normandía, marco de la acción de *Mme Bovary*, los descendientes lejanos, aunque todavía reconocibles, de los vecinos de ese anónimo lugar de La Mancha.<sup>3</sup> Tampoco es casualidad

<sup>1</sup> Las fechas entre paréntesis son las de la publicación original del trabajo. El capítulo sobre Dulcinea no apareció en la versión original de *Mimesis*, publicada en alemán en 1946, sino que salió primero como artículo publicado en 1951. El artículo de Spitzer no fue publicado hasta 1962, pero está basado en conferencias que el autor había dado en distintas universidades de Estados Unidos desde 1948.

<sup>2</sup> *Don Quijote de la Mancha* I, 6, ed. Rico (1998: 83). En lo sucesivo, las citas del *Quijote* remitirán a esta edición, especificando primero la parte y el capítulo.

<sup>3</sup> Cfr. Galdós, para quien Cervantes es el novelista ejemplar al que deben imitar los escritores españoles si desean ofrecer un retrato fiel de la sociedad contemporánea, poniendo al descubierto sus principios dinámicos. El novelista canario piensa ante todo en su sector burgués. Véase el ensayo de Galdós,

que para los grandes novelistas ingleses del siglo XVIII –Fielding, Smollett, Sterne– el *Quijote* sería el punto de origen fundamental del nuevo rumbo que tomaron. Este consistiría en rechazar la moda desfasada del *romance* (novelas de aventuras sentimentales o heroicas como el *Amadís*, la *Astrée*, *Le grand Cyrus*, etcétera), y la adopción de un enfoque cómico-satírico del mundo contemporáneo, observado con una verosimilitud cercana a la historia. De manera más específica, el *Quijote* fue para ellos la gran fuente de inspiración del ambiente doméstico y familiar de sus novelas,<sup>4</sup> la conjugación de acciones cómicas y románticas, y el retrato de figurones quijotescos como el pastor Adams de *Joseph Andrews* o el tío Toby de *Tristram Shandy*.

Sin embargo, aunque Cervantes descubrió un nuevo camino para la novela, varios aspectos de su obra maestra, incluidos los apuntados por Chevalier, exhiben un sesgo manifiestamente anti-realista y arcaico. Entre ellos se cuentan el manejo ilógico y arbitrario del tiempo y del espacio,<sup>5</sup> el extremismo cómico inherente a supuestos fundamentales de la caracterización de don Quijote y Sancho,<sup>6</sup> y el mismo trasfondo físico y social del *Quijote* en la medida en que se opone más obvia y grotescamente a las ilusiones quijotescas. Ahora bien, los comentarios de Chevalier sobre el realismo del *Quijote* plantean dos problemas. Si sus personajes están confeccionados con materiales “de segundo grado”, más bien que basados en la observación empírica y sistemática, ¿cómo es posible que los imitadores de Cervantes de los siglos XVIII y XIX, convencidos precisamente de las ventajas de semejante empirismo, decidieran cortar sus propias creaciones por el patrón del *Quijote*? La explicación ofrecida por Chevalier –la de que Flaubert y Compañía lo leían a través de convicciones nutridas por el positivismo– es innegable, pero a la vez insuficiente. No excluye la posibilidad de que, no obstante los supuestos arcaicos con los que operaba, Cervantes haya logrado hasta cierto punto superarlos. Uno de los objetos de este trabajo es demostrarlo. La segunda cuestión es: ¿en qué medida se refleja en la

---

“Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, *Revista de España* (1870). Incluido en *Ensayos de crítica literaria*, ed. Bonet (1971).

<sup>4</sup> El aspecto doméstico de la mimesis cervantina fue investigado en Close (1996: 9-23) y el uso de coloquialismos en Close (2004: 25-39).

<sup>5</sup> Sobre las incongruencias espacio-temporales del *Quijote*, que resultan de la conjugación de la cronología mítica de los libros de caballerías con otra basada en la sucesión natural y diurna de las vivencias del protagonista, véase Murillo (1975).

<sup>6</sup> Véase Close (2007a: 200), y con más detalle Close (2007b: 41-45).

poética cervantina la nueva mimesis que iba inaugurando en la práctica? Mi segundo propósito es contestar esta pregunta. En lo que sigue, voy a centrarme en el *Quijote* de 1605, donde Cervantes echa los cimientos del nuevo tipo de mimesis que inaugura.

He dicho más arriba que los dos tipos de imitación –de la literatura y de la realidad– son de hecho inseparables. Sin embargo, Cervantes no es consciente de esta inseparabilidad, ya que de acuerdo con la preceptiva de su tiempo los considera como cosas distintas. Cuando, en el prólogo a la primera parte del *Quijote*, su amigo y consejero formula las normas que deben regir la composición de su novela, dice: “solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (ed. Rico: 17). Aquí, se refiere a la imitación de la naturaleza –o sea, de la realidad– regla del todo descuidada por los libros de caballerías, que él canónigo de Toledo tiraría de buena gana al fuego, “por ser falsos y embusteros y fuera del trato que pide la común naturaleza” (I, 49; ed. Rico: 562). El término tiene la misma acepción en una sentencia del licenciado Vidriera: “dijo que los buenos pintores imitaban a naturaleza, pero que los malos la vomitaban”.<sup>7</sup> En el *Quijote*, este tipo de buena imitación está implícita en el concepto de verosimilitud o verdad de la historia. Así, don Quijote, al ver en una librería barcelonesa la continuación de Avellaneda, le desea la misma suerte que han sufrido, sin que él lo sepa, los libros de caballerías de su propia biblioteca: “pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente, pero su San Martín se le llegará como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della” (II, 62; ed. Rico: 1146). Para él, por supuesto, este libro ni llega a la una ni a la otra.

Como es sabido, el concepto de la verdad de la historia constituye un tema recurrente del *Quijote*, teniendo tres aspectos principales. El primero es irónico e inherente a la figura contradictoria de Cide Hamete Benengeli, miembro de una raza de mentirosos del que se afirma reiteradamente que es un cronista puntual y verídico. Con este guiño al lector, Cervantes le da a entender claramente que no obstante la insistencia en su verdad, la historia de don Quijote es una obra de ficción. El concepto tiene además dos

<sup>7</sup> El licenciado Vidriera, en *Novelas ejemplares*, ed. García López: 285.

acepciones más serias. Una de ellas, que no nos concierne aquí, era corriente en la épica y la historiografía, y era equivalente a lo esencial del caso, despojado de materia ornamental o digresiva.<sup>8</sup> Vamos a la otra, que es la que nos interesa en este artículo. Su sentido metafórico fue señalado por Ted Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, capítulo 5, sección i. Para los personajes de la novela, el libro del moro es una crónica, y cuanto se relata en ella, así como cuanto les pasa en lo sucesivo, ocurrió y ocurre en realidad de verdad. En cambio, para nosotros los lectores designa metafóricamente una obra de ficción, cuya pretendida veracidad histórica equivale meramente a verosimilitud.

Es más, por medio de sus reiteradas alusiones a la verdad de la historia, Cervantes indica que se trata de un tipo de verosimilitud de características precisas, bien definidas por el ya citado elogio a *Tirant lo Blanc*. Contrapuesta a las quimeras fabulosas del protagonista, “la verdad” se asocia a adecuación a las leyes de la naturaleza, a la experiencia prosaica y cotidiana, a lo que suele verse u oírse de ordinario por estos lugares. A veces “verdad” es un concepto implícito, connotado por “el caso fue que” o “cuenta Benengeli que”, y por el mero hecho de ser una explicación verosímil que se opone a las fantasías quijotescas. El tema surge casi siempre en el contexto de las aclaraciones de lo que fue en realidad lo tomado por don Quijote por una aventura caballeresca, proviniendo a veces del narrador, y otras veces de los personajes. Veamos algunos ejemplos. Entre paréntesis y en cursiva, cuando sea necesario, explico el contexto en que viene cada uno:

Y era la verdad que por él caminaba. (I, 2; ed. Rico: 47. *Intervención del narrador en medio del soliloquio en que el héroe imagina cómo su futuro cronista narrará su primera salida a través del campo de Montiel*).

Viendo uno de los cabreros la herida, le dijo que no tuviese pena, que él pondría remedio con que fácilmente se sanase. Y tomando algunas hojas de romero, de mucho que por allí había, las mascó y las mezcló con un poco de sal, y aplicándoselas a la oreja, se la vendó muy bien, asegurándole que no había menester otra medicina, y así fue la verdad. (final de I, 11, ed. Rico: 127. *Esta cura sencilla se*

<sup>8</sup> De ello trato en Close (2007a: 167-70).

*contrapone implícitamente a los poderes milagrosos del bálsamo de Fierabrás, ponderados por don Quijote en el capítulo anterior.)*

Era el caso que aquel año habían las nubes negado su rocío a la tierra y por todos los lugares de aquella comarca se hacían procesiones, rogativas y diciplinas, pidiendo a Dios abriese las manos de su misericordia y les lloviese; y para este efecto la gente de una aldea que allí junto estaba venía en procesión a una devota ermita que en un recuesto de aquel valle había. Don Quijote, que vio los estraños trajes de los diciplinantes, sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto, se imaginó que era cosa de aventura y que a él solo le tocaba, como a caballero andante, el acometerla, y confirmóle más esta imaginación pensar que una imagen que traían cubierta de luto fuese alguna principal señora que llevaban por fuerza aquellos follones y descomedidos malandrines (I, 52; ed. Rico: 585).

Y sacudiéndose los dedos, se lavó toda la mano en el río, por el cual sosegadamente se deslizaba el barco por mitad de la corriente, sin que le moviese alguna inteligencia secreta, ni algún encantador escondido, sino el mismo curso del agua, blando entonces y suave. (II, 29; ed. Rico: 871. *El amo y el mozo están en una barca de pescadores, llevada por la corriente del río Ebro, y don Quijote, imaginándose que han navegado ya cientos de leguas en un barco encantado, manda a Sancho averiguar si se le han muerto los piojos, señal de que ya habrán pasado la línea equinocial.*)

Es, pues, el caso que el yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, sí; y, así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse, y otro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero y traía una bacía de azófar; y quiso la suerte que al tiempo que venía comenzó a llover, y porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza, y como estaba limpia, desde media legua relumbraba. Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y esta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado y caballero y yelmo de oro, que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos. (I, 21; ed. Rico: 224. *Explicación de quién fue realmente el caballero a quien el hidalgo quitó el yelmo de Mambrino.*)

Como demuestran estos ejemplos, el tenor de tales contextos explicativos suele ser sobrio, prosaico y factual, contraponiéndose de forma implícita o explícita a las conjeturas fantásticas del caballero. El último ejemplo atestigua la preocupación de Cervantes por ofrecer explicaciones detalladas y plausibles de fenómenos que él, en aras del suspense o de la ironía, presenta inicialmente bajo un aspecto potencialmente misterioso o enigmático. En vez de limitarse a decir que el jinete era un barbero que traía una bacía sobre la cabeza porque llovía, Cervantes inventa una mini-historia en torno al personaje: la circunstancia de ejercer su oficio en dos pueblos contiguos; cuál era el objetivo preciso de su viaje en esta ocasión, el inesperado aguacero; el sombrero nuevo; el asno pardo. En la segunda parte del *Quijote*, donde abundan misterios que necesitan aclaración, tales pasajes explicativos se hacen muy extensos, ocupando dos o tres páginas (p.ej. II, 27, 62, 70) o incluso un capítulo entero (II, 15). Podrían multiplicarse ejemplos como los arriba citados. Su misma frecuencia conlleva que Cervantes era perfectamente consciente del tipo de verosimilitud que deseaba lograr, aunque no necesariamente de su novedad revolucionaria, ni mucho menos de sus repercusiones futuras.

Por lo que respecta al otro tipo de imitación, el texto fundamental son las reflexiones teóricas con las que, en *Don Quijote* I, 25, el hidalgo manchego intenta justificar su penitencia por Dulcinea en Sierra Morena. Así, en base al axioma de que “cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas” (ed. Rico: 274), se resuelve a imitar a la flor y nata de los caballeros andantes, Amadís, cuando este, injustamente condenado por Oriana, se recogió a una ermita de la Peña Pobre para emprender una profana parodia de penitencia religiosa. En relación específica con la poesía, la idea de cómo este tipo de imitación debe realizarse se desarrolla con más detalle, aunque no se mencione esa palabra, en las observaciones de don Quijote en respuesta a la opinión negativa de don Diego de Miranda sobre la afición de su hijo a la poesía. Habiendo oído decir al padre que “todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas [Homero, Marcial, Virgilio], y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta” (II, 16; ed. Rico: 756), el hidalgo matiza de esta manera: “Pero vuestro hijo, a lo que yo, señor, imagino,

no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso” (758). A esto añade que el arte perfecciona la naturaleza, y que el poeta naturalmente talentoso que mejore su ingenio de esta manera será perfecto. Ahora bien, todo este pasaje remite a las observaciones de Fernando de Herrera y del Brocense sobre la imitación de los clásicos e italianos en la obra de Garcilaso, que para ambos exégetas es no sólo densa y profunda, sino también modélica.<sup>9</sup> A su vez, las amonestaciones de Herrera y el Brocense se hacen eco de textos como el *Dialogus Ciceronianus* de Erasmo (1528) y las *Prose nella volgar lingua* de Pietro Bembo (1525), que insisten en la importancia de la imitación de modelos ejemplares para cualquiera que desee escribir bien en latín o romance.<sup>10</sup> Ahora bien, para Erasmo, cuyas opiniones al respecto tuvieron una importante repercusión posterior si bien levantaron en un principio una acalorada polémica, hay una diferencia entre la buena imitación y la mala. Esta última es la practicada por aquellos humanistas que consideran a Cicerón el único modelo viable para cultivar un buen estilo latino, en vez de proceder como las abejas, que para fabricar la miel, beben el polen de diversas flores, destilándolo de tal modo que la obra resultante es inconfundiblemente suya. De las citadas reflexiones de don Quijote sobre la formación de los poetas, se infiere que, en teoría, él es partidario del método de las abejas.

Lo es en la práctica también, como demuestra la tendencia de su propia imitación literaria a ir mucho más allá de las fronteras de lo caballeresco, abarcando la épica antigua, la prosa y poesía pastoril, el romancero, la Biblia, Ovidio, crónicas, el folklore, cuentecillos tradicionales, diversos tópicos humanísticos, etcétera, junto con una gama heterogénea de registros y estilos, desde el lenguaje comercial y

<sup>9</sup> Recordemos al respecto las palabras del Brocense en su breve introducción a la edición anotada de Garcilaso: “No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan, por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para saber imitar”. Citado en Gallego Morell (1966: 25).

<sup>10</sup> Para los precedentes del diálogo de Erasmo y su recepción, consúltese la introducción de Antonio Gambaro a su edición de *Il Ciceroniano* (1965), que contiene el texto latino y la traducción italiana en paralelo.



notarial hasta la germanía.<sup>11</sup> Aunque esta heterogeneidad debe achacarse en parte a la índole particular de la locura quijotesca, el eclecticismo imitativo es asimismo propio de los hábitos compositivos de Cervantes. Esto tal vez se debe menos a la influencia de la preceptiva humanística que a la tendencia común tanto a él como a otros grandes escritores del barroco español –Alejandre de Alemán, Góngora, Quevedo, Lope– a asimilar a sus obras las tradiciones cultas y populares existentes y forjarlas en una nueva y sofisticada síntesis. Para demostrarlo, he escogido deliberadamente un ejemplo profundamente condicionado por estereotipos folklóricos, con el fin de resaltar la manera en que la poética de la verosimilitud cervantina consigue matizarlos y corregirlos.

Se trata de la acogida del caballero en la venta de Juan Palomeque tras la paliza que le infligen los arrieros, y más en particular, de su encuentro nocturno con Maritornes y la refriega que ocasiona (*Don Quijote* I, 16). Dentro del desarrollo de la concepción de la primera parte, es un capítulo importante pues contiene en germen la estructura de la novela desde el capítulo treinta y dos al cuarenta y seis, donde, dentro del armazón de la estancia de los personajes en esa misma venta, historias de amor en que intervienen personajes nobles alternan con escenas de farsa protagonizadas por don Quijote. Por supuesto, en el capítulo dieciséis, la historia de amor solo se realiza en la imaginación del manchego, que se inspira en un tipo de aventura del que hay varios precedentes en la literatura caballeresca. En esta, un caballero es acogido en un castillo o palacio, y habiéndose enamorado de él la hermosa hija del castellano o del rey, ella viene de noche a su alcoba a acostarse con él. El primer capítulo de *Amadís de Gaula* ofrece un ejemplo de ello, y Diego Clemencín, en su edición del *Quijote*, cita otros (vol ii: 33-35). Al lado de esta aventura imaginaria, y en contraste simétrico con ella, Cervantes desarrolla su réplica degradada: el compromiso de Maritornes de acostarse con el arriero, cuya cama improvisada está en el mismo pajar que la de don Quijote. Andando a tientas en la oscuridad hacia su amante, la gallega es interceptada por el loco hidalgo, y con esto las dos tramas se funden, desencadenando una pendencia caótica en que se hallan enzarzados todos los inquilinos del dormitorio.

<sup>11</sup> Ángel Rosenblat (1971: 207-221). Sobre el eclecticismo imitativo de don Quijote, Close (2007a: 407).

Las fuentes literarias y folklóricas de las que se sacan los materiales de la segunda trama son del todo distintas a las de la primera. Incluyen: (1) la consabida leyenda negra acerca de las ventas, que las pinta como abyecto escenario de incomodidad, de burlas, y de trampas, poblado de tipejos propios del mundo picaresco;<sup>12</sup> (2) el tercer tratado de *Lazarillo de Tormes*, en que se describe la execrable cama del escudero, precursora de la de don Quijote en el pajar de Juan Palomeque (ed. Cejador y Frauca: 156-57); (3) la desgracia de Guzmán de Alfarache en la venta de Malagón, cuando, esperando la prometida visita nocturna de la guapa moza de la casa, oye abrirse la puerta y tiende los brazos hacia la que cree es su dama, recibiendo un duro golpe en las narices dado por los hocicos de una burra suelta;<sup>13</sup> (4) una novela de Bandello en que un tonto y vanidoso galán, engañado por una mujer casada a la que quiere seducir, se acuesta con su fregona anciana, transformando en su imaginación sus repugnantes rasgos físicos en otros tantos atributos de belleza;<sup>14</sup> (5) varias novelas y cuentecillos tradicionales, así como algunas comedias de Lope de Vega,<sup>15</sup> que tratan de una serie encadenada de confusiones ridículas de noche en un dormitorio, con el resultado de que los inquilinos se acuestan en camas y con parejas que no son las suyas; (6) la estructura bilateral de múltiples comedias, incluidas casi todas las cervantinas, en que una trama romántica de tenor noble se yuxtapone con su equivalente cómico y plebeyo.

Esta lista, que no agota sin duda las fuentes y precedentes aprovechados, basta para demostrar lo denso y original de la síntesis lograda. Por ejemplo, respecto de la novela de Bandello mencionada en (4), no hay duda de que Cervantes imita muy de cerca el pasaje que describe el engaño sufrido por el galán enamorado, pues repite la contraposición sistemática de los encantos femeninos imaginados a la repugnante realidad.<sup>16</sup> Pero aun así, de una manera típica de sus

<sup>12</sup> Sobre ello, la segunda parte del estudio de Joly (1982) y el artículo reseña de Close (2008: 234-37).

<sup>13</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* I, ii, 8, ed. Gili Gaya, ii: 134.

<sup>14</sup> Parte IIa, novella 47, en *Opere*, ed. Flora, ii: 165.

<sup>15</sup> Como *La noche toledana* y *El mesón de la corte*. Cf. Boccaccio, *Decamerón* IX, 6; Bandello, *Novelle*, II, 11. La tradición repercute en España. Véase el *Sermón de Aljubarrota*, en BAE 176: 46-81 (53-54), y los entremeses 12 y 21 en la colección de Emilio Cotarelo y Mori, en NBAE 17.

<sup>16</sup> Compárese, por ejemplo, el siguiente fragmento del capítulo 16 del *Quijote* con el trozo correspondiente del texto de Bandello:

métodos compositivos, transforma radicalmente el original al castigar el error de su héroe por la violencia física en vez de la humillación sexual, y al hacer de su locura literaria la causa del engaño, en vez de la maliciosa explotación de la credulidad. La comicidad de la escena es dinámica e impactante, sin exhibir la alegre amoralidad de la tradición italiana, que por otra parte incluye las novelas mencionadas en (5). Una conclusión algo semejante vale para el terrible golpe descargado por el arriero en plena cara del hidalgo manchego, que pone fin a sus ilusiones amorosas de la misma manera, y con el mismo efecto sangriento, que los hocicos de la burra en la citada aventura del *Guzmán*. Lo brutal de la agresión recuerda también las represalias tomadas por los amos de Lazarillo de Tormes para castigar las picardías del muchacho. Pero el que la víctima de la burla es un pobre loco en vez de un taimado pícaro atenúa la malicia, si no la crueldad, de la risa que esas venganzas provocan en el lector.

En la medida en que este capítulo del *Quijote* imita la realidad, es una realidad muy “de segundo grado”, moldeada por estereotipos que, igual que en las primeras escenas venteriles de la novela (I, 2-3), tienden a reforzar al máximo el contraste entre las quimeras del hidalgo y su sórdido correlato en el mundo real. Pero hay una tendencia en la novela a matizar esta oposición burlesca, acercándola a la normalidad cotidiana y a la vida social histórica. Por ejemplo, sin alejarnos de la venta de Juan Palomeque, la mujer de este desmiente la imagen tópica asociada a su oficio –la de antigua prostituta de condición codiciosa– “porque naturalmente era caritativa y se dolía de las calamidades de sus prójimos” (I, 16; ed. Rico: 167)<sup>17</sup>. Su hija, que según el tópico tradicional, era una sirena encargada de pescar a clientes masculinos, solo lo es para la fantasía idealizante del

---

Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía, y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático (ed. Rico: 173).

Ben si può dire che in lui faceva l'immaginazione il caso: aveva la Togna duo labroni grossi da schiava, e il fiato fieramente le putiva; nondimeno a l'innamorato Simpliciano parve la più delicata bocca e i più dolci labri e il più soave fiato che trovar si potesse, e non si poteva saziar di basciare e ribasciare senza fine (ed. Flora: ii, 165).

<sup>17</sup> Para estas ideas tópicas sobre el personal del mesón, véase el capítulo ii de la segunda parte de la citada monografía de Monique Joly, “Pour une sémiologie des personnages”.

manchego, y cuando, en una escena posterior, se le pide su opinión sobre las lamentaciones de amor de los caballeros andantes (I, 32; ed. Rico: 370), responde verosímelmente con la candorosa sensatez de cualquier muchacha plebeya ignorante del código cortés. Ante su sugerencia de que las damas de esos caballeros se muestren más compasivas, su madre intenta cortarle la palabra, temerosa de que su hija meta la pata delante de tanto huésped distinguido, pero la chica vuelve por sus derechos:

“¡Y Jesús!, yo no sé qué gente es aquella tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado le dejan que se muera o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa”.

“Calla, niña”, dijo la ventera, “que parece que sabes muchos destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto”.

“Como me lo pregunta este señor”, respondió ella, “no pude dejar de respondelle”.

Cualquier madre con hija adolescente reconoce este tira y afloja entre la autoridad materna y la reivindicación juvenil de independencia. En esa misma escena, dedicada a ejemplificar las opiniones sobre el género caballeresco de lectores plebeyos, el ventero se refiere a la costumbre de reunirse en corro unos treinta segadores en tiempo de la siega para escuchar la lectura en voz alta de uno de esos libros.<sup>18</sup> Cuando dice cuánto gusto le da oír contar los terribles y furibundos golpes que los caballeros se pegan, su mujer interpone: “Y yo ni más ni menos ... porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces”. Esta pequeña llamarada de rencor conyugal es también universalmente reconocible. Así, la caracterización de Cervantes está en plena conformidad con el aspecto doméstico y casero de su poética de la verosimilitud, tal como se ha definido más arriba. Aun operando con materiales estereotipados, el corregirlos le permite alcanzar una “verdad” aristotélica y universal, solo anclada en parte en los usos de una época determinada. Se vale

<sup>18</sup> Aunque se ha puesto en tela de juicio el fundamento histórico de este dato, sabido es que la lectura en común ha sido un uso social hasta fechas recientes. Con Agustín Redondo (1995: 273), no veo ningún motivo para dudar que se practicara de vez en cuando en las ventas de La Mancha. Para la bibliografía pertinente, consúltese además la introducción de Sylvia Roubaud a este capítulo del *Quijote* en el volumen complementario de la edición de Rico: ii, 75-77.

del mismo truco de alquimia en el caso de las personalidades de don Quijote y Sancho.<sup>19</sup>

Si en las aventuras venteriles de la primera parte los estereotipos folklóricos y literarios pesan mucho más que la representación plausible de la vida social, las aventuras en el campo restablecen el equilibrio entre los dos factores. Esto se refleja en la topografía de los paisajes atravesados por don Quijote. La Sierra Morena era una región montañosa y salvaje recorrida por lobos, bandidos y manadas de cabras; pero para la tradición literaria, incluida la caballeresca, era también un marco idóneo para las congojas de amor.<sup>20</sup> El *Quijote* recoge ambos aspectos. Los molinos de viento, los batanes, y los rebaños trashumantes eran fenómenos familiares para cualquiera que conocía el campo de La Mancha en aquella época, pero el que Cervantes los elija como imaginados adversarios del protagonista se debe también a sus despectivas connotaciones simbólicas o literarias.<sup>21</sup> Si pasamos del ambiente físico al contexto humano y social encontramos el mismo dualismo. Pensemos en la primera aventura del héroe después de haber sido armado caballero, la fracasada liberación del muchacho Andrés (I, 4). Si por un lado el comportamiento del labrador y su criado remiten a tópicos tradicionales sobre la deshonestidad de pastores y villanos y la imprudencia de fiarse de las promesas de pícaros,<sup>22</sup> varios aspectos de

<sup>19</sup> Para el desarrollo más detallado de esta idea, véase Close (2007b: 51) y Close (1996).

<sup>20</sup> Sobre los dos aspectos, Redondo (1995: 265).

<sup>21</sup> Respecto de su realidad histórica, Redondo (1995: 267-68). Sabido es que la arremetida del manchego a los rebaños de ovejas tiene un precedente en la tragedia *Ajax* de Sófocles, donde el protagonista, enloquecido, acuchilla un rebaño, y después, al darse cuenta avergonzado de su error, se suicida. Las connotaciones simbólicas de molinos de viento y batanes están implícitas respectivamente en el giro “tener molinos de viento en la cabeza” (I, 8; ed. Rico: 96) y las voces *abatantar* o *batanear* (I, 20; ed. Rico: 223-34)

<sup>22</sup> Cf. el refrán “el hacer bien a villanos es echar agua al mar”, citado por don Quijote al principio de I, 23, y la imaginería tradicional respecto de pastores, lobos, perros y ovejas, empleada como símbolo del servicio desleal o del abuso de poder político o eclesiástico. Así es como se emplea en el episodio de los pastores lobos en el *Coloquio de los perros*, relacionado con la aventura de la liberación de Andrés. La imaginería tiene origen bíblico (Ezequiel cap. xxxiv, vv. 1-19; Juan cap. x, vv. 1-5). Su realización más celebre son las *Coplas de Mingo Revulgo* (1464), bien conocidas en el siglo XVI.

la relación de Juan Haldudo con Andrés se basan concretamente en la realidad, tales como el sueldo mensual cobrado por este, el castigo físico que le inflige aquel y la importancia económica de las pérdidas de ganado que lo provocan, la mención del costo de dos sangrías y tres pares de zapatos que, según el amo, deben descontarse del sueldo.<sup>23</sup> En este caso, la verosimilitud sí está anclada en usos específicos de la época; como demuestra Redondo, el no tenerlos suficientemente en cuenta ha engendrado las suposiciones cuestionables de lectores modernos respecto de la culpabilidad respectiva de las dos partes.

En aventuras posteriores las reacciones coléricas o atemorizadas de los adversarios del caballero suelen impedir que el diálogo entre ellos sea tan específico e informativo como lo es en el caso citado. A veces, por supuesto, no hay diálogo alguno porque los adversarios son inanimados. No obstante, en todos los casos las aclaraciones acerca de lo que son realmente las personas, animales u objetos transformados por la imaginación del protagonista bastan para ubicarlos en la esfera de “la común naturaleza”, es decir, asignarles, siquiera de modo esquemático, un contexto social concreto y una historia individual. Por ejemplo, de los mercaderes a quienes el caballero manda confesar que la empresa Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo el narrador nos dice que iban de Toledo a Murcia a comprar seda (I, 4). Este detalle, si bien mencionado de pasada, es revelador, y estimularía a los primeros lectores del *Quijote* a evocar por su propia cuenta algo de la actividad comercial de estos viajeros. En la España de entonces, Murcia era la principal región productora de seda, y Toledo era una próspera ciudad mercantil, famosa por la manufactura de tejidos y espadas.<sup>24</sup> Esos mercaderes debían recorrer a menudo ese camino real. Por otra parte, la actitud del personaje “un poco burlón y muy mucho discreto” frente a las amenazas del hidalgo está forjada en moldes teatrales, pues, como otros burladores de la primera parte, participa del espíritu atrevido e impertinente que suelen manifestar los graciosos del teatro cervantino frente a sus opresores.<sup>25</sup> En particular, sus insinuaciones insultantes acerca de la hermosura de Dulcinea recuerdan la réplica del pastor Corinto al paladín Reinaldos en *La*

<sup>23</sup> Sobre ello, Close (2000: 160-61), y el capítulo “El episodio de Andrés” en Redondo (1998: 318-19).

<sup>24</sup> Redondo (1995: 268).

<sup>25</sup> Véase *Los baños de Argel*, en *Comedias y entremeses* (ed. Schevill y Bonilla: i, 265-66), *El rufián viudo* (iv, 26-28); *La gran sultana* (ii, 169).

*casa de los celos*, cuando este le pregunta, con una efusiva descripción de su belleza, si ha visto a Angélica.<sup>26</sup>

Tenemos otro ejemplo del poder sugestivo de las alusiones de Cervantes al trasfondo social en los preliminares de la batalla de don Quijote con el vizcaíno. Esta surge del enfrentamiento del hidalgo con la pequeña escolta del coche de una dama vizcaína encaminada a Sevilla; allí, debe reunirse con su marido que acaba de ser nombrado a un cargo “muy honroso” en las Indias (I, 8). Como sabía entonces todo el mundo, el puerto de Sevilla era el gran emporio del comercio con las colonias occidentales y el principal punto de partida y llegada para las travesías del Atlántico. Aunque no se nos dice cuál era ese cargo “muy honroso”, se nos da una pista más tarde en la primera parte, cuando aparece en la venta de Juan Palomeque el hermano de Ruy Pérez de Viedma, acompañado de su hija Clara (II, 42). Juan Pérez acaba de ser nombrado oidor en la Audiencia de Méjico y se encamina a Sevilla, donde debe unirse a la flota, que zarpará dentro de un mes (ed. Rico: 499). Así, aunque no hay relación explícita entre los dos personajes, cabe suponer que la trayectoria de su viaje –de la corte a Sevilla y luego a las Indias– sería igual a la del marido de esa dama vasca.

Estos datos sobre Juan Pérez los sabemos cuando su hermano acaba de contar la historia de su vida, cuyo efecto sentido y personal se debe a la densidad de referencias a la autobiografía de Cervantes, coincidente en varios aspectos con la historia militar de España en la década de los 1570. Gracias a la curiosa manera en que estas referencias se conjugan con la dimensión leyendaria del relato, basada en cuentos tradicionales sobre la bella mora devota de la Virgen María que se escapa a tierra de cristianos amparada por un caballero cautivo,<sup>27</sup> la narración de Ruy Pérez viene a ser una versión idealizada de las vivencias del soldado y cautivo Cervantes. Esto hace que nos preguntemos por la biografía de Juan Pérez. En vista de su nombramiento reciente, ¿no sería su trayectoria una versión idealizada de lo que podía haber sido la del propio Cervantes, de habersele otorgado uno de los cuatro cargos que solicitó en 1590 en un

<sup>26</sup> *Comedias y entremeses* (i, 206-08).

<sup>27</sup> Una de esas leyendas se recoge en la comedia de Tirso de Molina, *Los lagos de San Vicente*, contemporánea con la publicación del *Quijote* de 1605. Para otras, véase el estudio de Márquez Villanueva sobre este episodio (1975: 77-146).

memorial dirigido al Consejo de Indias?<sup>28</sup> Sabemos que cuando el padre de Juan Pérez decidió dividir sus bienes entre los tres hijos, Juan, el más joven, optó por gastar su parte de la herencia acabando sus comenzados estudios de derecho en Salamanca. Pero ¿qué más hizo en los veintidós años transcurridos desde entonces? ¿Y qué fue de él en México? ¿En qué pararon los amores de su hija Clara con don Luis? Como ocurre con otras figuras secundarias del *Quijote*, tales preguntas surgen naturalmente de la manera en que Cervantes nos muestra meros retazos de la trayectoria vital de este personaje. Pensamos en el conocido dicho de Flaubert sobre el *Quijote*: “Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites!”.

Al llamar la atención sobre la dimensión autobiográfica de las dos historias, real en un caso, meramente potencial en el otro, mi objeto no es defender que los primeros lectores del *Quijote* se dieran cuenta de ella. Es posible que para algunos, tal vez muchos, lectores les pasara inadvertido el significado de la alusión de pasada al heroísmo de “un soldado español llamado tal de Saavedra” en medio del relato del capitán cautivo (I, 40; ed. Rico: 463).<sup>29</sup> Y solo los amigos íntimos de Cervantes tendrían noticia de la fracasada solicitud a Felipe II en 1590. Mi objetivo es más bien insistir en la proximidad a la realidad contemporánea que rige la poética de la verosimilitud de Cervantes, una proximidad tan íntima que a menudo llega a coincidir con conocidos datos de su propia vida. Obviamente, él no podía menos de darse cuenta de ella. Un aspecto candente de tal proximidad, evocado precisamente por el contraste entre los destinos de los dos hermanos, es el dilema planteado para la nobleza de España por el auge social y político de la nueva clase de letrados, cuyas carreras en las universidades de España solían desembocar en un bien remunerado oficio dentro del enorme aparato judicial y gubernamental montado por Felipe II. El padre de Ruy y Juan Pérez, cabeza de una noble familia de las montañas de León, define las opciones que deben guiar

<sup>28</sup> En base a su hoja de servicios, Cervantes solicitó uno de los siguientes puestos: «la contaduría del nuevo reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco, en Guatimala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de La Paz». Citado en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, p. 66.

<sup>29</sup> El autor del *Quijote* de 1605, según confesión propia en el prólogo a esa novela, había pasado años durmiendo en el silencio del olvido. Así, es probable que muchos lectores no estuvieran familiarizados con los datos de su autobiografía. Además, solo a partir de la publicación del *Quijote* llegaría el apellido Saavedra a ser conocido como uno de los apellidos de Cervantes.



la elección de destino de sus tres hijos en función del refrán “iglesia o mar o casa real”, o sea, iglesia, mercancía, corte o vida militar (I, 39; ed. Rico: 451). Aunque la primera alternativa seguía siendo vigente, la segunda había perdido importancia, cediendo cada vez más terreno a la primera, que no se limitaba en la práctica al estudio de la teología. También le había cedido terreno la opción militar, la vocación tradicional de la hidalguía española, que Cervantes, por motivos personales, consideraba la más noble. Es por ello por lo que los dos capítulos anteriores a la historia del capitán cautivo se dedican al discurso de las Armas y las Letras, dicotomía que resume el contraste entre los destinos de los dos hermanos. Aunque Ruy Pérez, lo mismo que don Quijote, estima en más la vocación militar, considera que la elección de carrera del menor fue la más discreta (ed. Rico: 452). El juicio encierra la intuición del advenimiento del estado moderno, en que quedarían desfasados los antiguos valores caballerescos.

La poética de la verosimilitud que fundamenta la acción principal del *Quijote* no tiene vigencia universal en la obra. El grado de su repercusión en los episodios intercalados depende del género al que pertenecen. Mientras su influencia en los dos episodios pastoriles de la primera parte es muy acusada, debido a su enfoque en parte satírico, disminuye notablemente en la historia trágica del *Curioso impertinente* y la heroica del capitán cautivo. Ello se debe a que la novela cortesana, a la que pertenecen las dos novelas citadas así como otros episodios intercalados, persigue efectos en parte propios de la épica o de la comedia noble. Lo atestiguan la insistencia en lo prodigioso e inesperado de los acontecimientos, las reacciones de admiración, suspense y compasión lacrimosa que suscitan en los oyentes, los atributos tópicos de belleza, virtud, nobleza y riqueza que manifiestan los personajes principales. Aunque la verosimilitud que se observa en estos relatos, igual que en el *Persiles*, supone el rechazo a lo fabuloso de los libros caballerescos, no aspiran a mantener un tenor familiar y cotidiano. No obstante, gracias a los esfuerzos sistemáticos de Cervantes de enlazarlos con la acción principal del *Quijote* el tipo de mimesis propio de dicha acción no deja de repercutir en ellos. Como ocurre en las aventuras de tono cómico, tiene que luchar con la influencia condicionante de modelos literarios.

Un ejemplo claro de ello es el primer episodio del *Quijote*, el de Marcela y Grisóstomo. Si bien de naturaleza trágica, con reminiscencias de las tragedias pastoriles de Juan del Encina, la

segunda égloga de Garcilaso, y el episodio de Lenio y Gelasia en el libro quinto de *La Galatea*, el asunto se enfoca en su primera mitad desde un punto de vista rústico, en que van mezclados en partes iguales la simpatía, el asombro y el sentido crítico. Mientras que en la novela pastoril la vida real del campo queda puesta entre paréntesis, en la narración del cabrero Pedro, que relata la historia del trágico amor de Grisóstomo por Marcela, los incidentes se destacan sobre el trasfondo de los usos, economía y chismes cotidianos de un pueblo de La Mancha, y desde esta perspectiva, la conducta tanto de él como de ella se presenta como una anomalía caprichosa, impropia de la clase hidalga a la que pertenecen. La llaneza y candor del estilo de este narrador, que no excluye la ironía, hace juego con la sensatez plebeya de su actitud. He aquí cómo comenta el caso insólito de que nadie acusó al tío de Marcela, tutor suyo tras la muerte de sus padres, de actuar por motivos interesados al no presionar a su sobrina a aceptar los numerosos partidos que le salían al paso: “que quiero que sepa, señor andante, que en estos lugares cortos de todo se trata y de todo se murmura, y tened para vos, como yo tengo para mí, que debía de ser demasidamente bueno el clérigo que obliga a sus feligreses a que digan bien dél, especialmente en las aldeas” (I, 12; ed. Rico: 132). No diría otra cosa Teresa Panza de la malicia de sus vecinos (II, 5; ed. Rico: 666-68). La perspectiva de Pedro se asemeja a la adoptada por Cervantes en el primer capítulo del *Quijote*, al ambientar la génesis de los sueños grandiosos de su protagonista en el marco de la rutina monótona y prosaica de ese anónimo lugar de la Mancha. La semejanza se extiende al parentesco espiritual de Grisóstomo con don Quijote. Cuando Marcela, para escándalo del pueblo, abandona la casa de su tío para llevar la vida de las pastoras castas y esquivas de la tradición bucólica, Grisóstomo y sus amigos siguen su ejemplo, haciendo el papel de pastores desdeñados y llorones. Tanto este escapismo literario como su sentimentalismo gratuito como el paganismo del entierro nos recuerdan aspectos de la conducta del loco hidalgo.

Por otra parte, la historia de Marcela y Grisóstomo, como ha advertido Canavaggio (1986: 144-57), tiene interesantes puntos de contacto con la vida que llevaría el propio Cervantes en Esquivias después de casarse con Catalina de Salazar. Estas semejanzas, basadas en la condición y actividades de los personajes como miembros de la hidalguía rural, vuelven a hacerse notar en dos episodios posteriores del *Quijote*: el de Dorotea y el de don Diego de Miranda. Cuando

Cervantes conoció a su futura esposa, ella, igual que Marcela, vivía bajo la tutoría de su tío, el cura de Esquivias. Al ocuparse, ya casado, de la gestión de la finca de los Salazar, el poeta y dramaturgo Cervantes desempeñaría un papel parecido al de Grisóstomo, quien, como hijo de un hidalgo labrador, aprovecha los conocimientos adquiridos en Salamanca para aconsejar a su padre sobre el cultivo de sus tierras, diciéndole: “Sembrad este año cebada, no trigo; en este podéis sembrar garbanzos y no cebada” (I, 12; ed. Rico, 129-30). Su gestión también se parecería a la de la discreta Dorotea, única y amada hija de sus padres, a quien encomendaban la administración de toda su hacienda. Cito: “por mí se recibían y despedían los criados; la razón y cuenta de lo que se sembraba y cogía pasaba por mi mano, los molinos de aceite, los lagares del vino, el número del ganado mayor y menor, el de las colmenas; finalmente, de todo aquello que un tan rico labrador como mi padre puede tener y tiene, tenía yo la cuenta y era la mayordoma y señora” (I, 28; ed. Rico: 321-22). En el verano de 1586 la suegra de Cervantes, Catalina de Palacios, le otorgaba poderes para encargarse de la administración de su hacienda. El creador de Dorotea y su criatura ejercerían, pues, el mismo oficio. Poeta entusiasta, Grisóstomo componía versos para las fiestas religiosas del pueblo: villancicos para la de Navidad y autos sacramentales para la del Corpus. No sabemos si Cervantes, un destacado exponente de la poesía popular, hacía otro tanto en Esquivias, pero sí que compartía la afición de su personaje a la poesía pastoril, sin llevarla al mismo extremo quijotesco. El primer año de su matrimonio marcó la publicación de *La Galatea*.

La especificidad social del episodio de Marcela y Grisóstomo, del todo insólita dentro de la novela pastoril española, obedece a su situación intermedia entre la tragedia y la sátira, y a la vez, como ocurre en el cuento del capitán cautivo, refleja de modo implícito las vivencias de Cervantes. La misma especificidad persiste en el episodio constituido por las narraciones complementarias de Dorotea y Cardenio. Aquí, a diferencia del episodio pastoril, no contribuye a un efecto satírico, sino que sirve para fundamentar el cuidadoso planteamiento de los problemas éticos que resultan, primero, de la seducción de una vasalla por parte del hijo segundón de uno de los grandes de España, y segundo, de la deslealtad de Fernando hacia su amigo Cardenio, al intentar casarse en secreto con su novia Luscinda, valiéndose de la ventaja que le confiere su superior rango social. En ambos casos, no les faltaría argumentos a los casuistas dispuestos a

defender el derecho de Fernando a pasar por alto sus obligaciones morales. Las narraciones de Cardenio y de Dorotea cargan los tintes del patetismo para hacernos ver su conducta como un atroz atropello, y la de Dorotea nos prepara para el hábil alegato retórico con el que más tarde convencerá a su seductor de que debe cumplir con lo que debe a Dios y a su propio honor (I, 36; ed. Rico: 427-29, 430-31). El punto culminante del episodio coincide con este discurso, y su eficacia dramática estriba en su poder persuasivo, basado, entre otras cosas, en el conocimiento de cómo se transmite la nobleza y en qué consiste el honor del caballero. Un tratadista de genealogía nobiliaria no pudiera haber dicho más y mejor que Dorotea.

Las dos narraciones complementarias son un buen ejemplo del ideal proceso imitativo prescrito por Erasmo en *Anti-Ciceronianus*, semejante a la transformación del polen en miel. Al rastrear sus fuentes, quedamos de nuevo asombrados ante lo denso y diverso de los materiales que Cervantes ha reunido en síntesis: en el caso de Cardenio, el tema de la locura de Orlando tal como lo cuenta Ariosto y repercute después en la comedia española,<sup>30</sup> junto con otros ejemplos de desesperación amorosa en el romancero, el cancionero, la *Cárcel de amor*, la novela pastoril, los libros de caballerías, la tradición de cuentos sobre el tema de los dos amigos.<sup>31</sup> En el caso de Dorotea, los modelos incluyen el cuento de Felismena en *La Diana* de Montemayor entre otros precedentes pastoriles y novelescos, así como el tema de la mujer burlada o disfrazada de hombre en comedias de Lope como *La fe rompida*, *El hijo venturoso*, *El arenal de Sevilla*, *La gallarda toledana*. Con estos elementos de diversa procedencia, algunos antiguos y otros recientes, Cervantes asienta la temática de la novela cortesana, estrechamente emparentada con la comedia contemporánea. Después de Cervantes y siguiendo su ejemplo, este género en prosa se dedicará a dramatizar las aspiraciones y valores de la nobleza menor española, reemplazando el viejo *ethos* guerrero de la tradición de los *Amadises* por otro en el que el honor se ve asegurado por la discreción al servicio del estatus y la integridad familiares, obediente con la ideología ética de ese estamento así como con la marital impuesta por Trento.<sup>32</sup> Las novelas cortesanas de Cervantes ejercen una poderosa influencia sobre la novelística barroca posterior

<sup>30</sup> Sobre ello, Chevalier (1966: 410 ss.)

<sup>31</sup> Tradición estudiada por A Valle-Arce (1957).

<sup>32</sup> La ideología de la novela del barroco español es estudiada por Laspéras (1987: 225 ss).

por la claridad con la que vinculan el nuevo *ethos* a una nueva mimesis, la cual, si bien sujeta a las normas neo-clásicas de decoro asociadas a personajes nobles, está diferenciada netamente de la del género caballeresco por su base histórica y por la atención prestada a los usos del mundo contemporáneo.

En conclusión, el objeto de este artículo ha sido defender que, si bien Chevalier tiene razón al afirmar que el realismo del *Quijote* es uno “de segundo grado” que remite constantemente a estereotipos fijados por el folklore y la literatura vinculada con él, también lo tienen quienes han visto en la verosimilitud de esa novela el auténtico embrión del realismo que llegaría a imponerse en épocas posteriores. El término embrión es el más adecuado en este contexto porque se trata de un realismo en ciernes que en la modalidad cómica intenta emerger, cual mariposa de su capullo, de los moldes folklóricos o literarios establecidos, mientras que en la modalidad noble o cortesana se halla en conflicto con las exigencias del decoro idealizante. Nace de un impulso crítico, empeñado en contraponer sistemáticamente a un mundo ficticio fabuloso uno regido por causas normales y naturales, cuanto más próximas a la experiencia cotidiana, mejor. Por tanto, no repercute directamente en las novelas cortesanas de Cervantes, pero sí lo hace indirectamente, como demuestran la detallada base histórica de la novela del capitán cautivo, las llamadas de atención sobre el inexorable encadenamiento de causas que llevan al desenlace del *Curioso impertinente*, la proximidad a las vivencias de Cervantes en casi todos los cuentos intercalados. Debido a que la mencionada motivación crítica es privativa del *Quijote*, el tipo de mimesis inaugurado por la obra maestra ni siquiera tiene equivalente exacto en las novelas ejemplares cervantinas de tono cómico o satírico. Cervantes no tuvo inconveniente en insertar *El coloquio de los perros* en el marco del *Casamiento engañoso*; dudo mucho que se le hubiese ocurrido intercalarlo en el *Quijote*, pues lo fantástico de las premisas del coloquio se lo habría prohibido. Por otra parte, un aspecto importante del realismo del *Quijote* es su vinculación con la vida de aldea y la de familia. Nada de esto existe en las novelas ejemplares: en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *La gitanilla*, *El coloquio de los perros*, no encontramos ningún homólogo u homóloga del cura Pero Pérez, del ama y de la sobrina, de don Diego de Miranda; ningún ambiente físico o social parecido a los habitados por Dorotea y Grisóstomo. El mundo pintado por las novelas ejemplares es, por la mayor parte, urbano, y aunque nos lo da en versión benigna y

humanizada, tiene parentesco con el inframundo de la novela picaresca y las *Celestinas*. El que nos retrata el *Quijote* rompe esos moldes tradicionales, y el impulso callado de esta novedad es su derivación de la experiencia personal de Cervantes.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo (1968), *Guzmán de Alfarache* ed. S. Gili Gaya, 5 tomos, Madrid, Espasa Calpe.
- Anon. (1969), *Lazarillo de Tormes*, ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa Calpe.
- Auerbach, Erich (1950), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva, E. Imaz, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1957), “Una tradición literaria. El cuento de los dos amigos”, *NRFH* 11 (1957), 1-37.
- Bandello, Matteo (1952), *Tutte le opere di Matteo Bandello*, ed. Francesco Flora, 2 tomos, Verona, Mondadori.
- Bembo, Pietro (1960), *Prose e rime di Pietro Bembo*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, Unione, 1960.
- Canavaggio, Jean (1986), *Cervantès*, Paris, Mazarine.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, i, p. 83.
- (1833-39), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, 6 tomos, Madrid.
- (2001), *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- (1915-22), *Obras completas de Cervantes: Comedias y entremeses*, 6 tomos, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, Bernardo Rodríguez.
- Chevalier, Maxime (1978), *Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de oro*, Barcelona, Crítica.
- (1966), *L'Arioste en Espagne*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.
- Close, Anthony (1996), “La comicidad innovadora del *Quijote*: del extremismo tradicional a la normalidad casera”, *Edad de Oro* 15: 9-23.

- (2000), “¿Cómo se debe remunerar a un escudero: a salario o a merced?: la cuestión del realismo del *Quijote*”, en *Silva. Studia Philologia in Honorem Isaías Lerner*, ed. I. Lozano-Rinieblas y J. C. Mercado, Madrid, Castalia, pp. 153-65.
- (2004). “Los clichés coloquiales como aspecto del humor verbal del *Quijote*”, en *Le mappe nascoste di Cervantes*, ed. Carlos Romero, Edizioni Santi Quaranta, pp. 25-39.
- (2007a), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2007b), “La construcción de los personajes de don Quijote y Sancho”, en *Cervantes y el «Quijote»*, Actas del Coloquio Internacional, Madrid, Arco, pp. 39-53.
- (2008), “La aportación de tres hispanistas franceses al estudio del folkllore en el *Quijote*”, en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 233-46.
- y otros autores (1995), *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Erasmus, Desiderio (1965), *Il Ciceroniano o dello stilo migliore*, ed. Antonio Gambaro, Brescia, La Scuola.
- Gallego Morell, Antonio (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Universidad de Granada.
- Joly, Monique (1982), *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Lille, Université de Lille III.
- Laspéras, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Université de Montpellier.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975), *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus.
- Murillo, Luis Ángel (1975), *The Golden Dial: Temporal Configuration in «Don Quijote»*, Oxford, Dolphin.
- Ortega y Gasset, José (1932) *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1-82.
- Pérez Galdós, Benito (1971), *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona, Edicions 62.
- Redondo, Agustín (1995), “Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico- social”, en Anthony Close y otros Autores, pp. 257-93 (véase arriba).
- (1998), *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid, Castalia.

- Riley, Edward C. (1989), *Teoría de la novela en Cervantes*, tercera edición española, Madrid, Taurus.
- Rosenblat, Ángel (1971), *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos.
- Spitzer, Leo (1980), “Sobre el significado del *Quijote*”, en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 387-401.