

Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías

Ocho acercamientos a Don Quijote

Quijotexte, Quijothemen, Quijotheorien

Acht Annäherungen an Don Quijote

ed. por / hrsg. von Marco Kunz

UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

Romanische Literaturen und Kulturen 2

Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von
Dina De Rentis, Albert Gier und Marco Kunz

Band 2



University of Bamberg Press 2009

Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías

Ocho acercamientos a Don Quijote

Quijotexte, Quijothemen, Quijtheorien

Acht Annäherungen an Don Quijote

ed. por/ hrsg. von Marco Kunz



University of Bamberg Press 2009

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-
Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der
Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke
dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch
angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Erlangen
Titelillustration: Großes humoristisch satyrisches Quodlibet: ein
Fastnachtzug gehalten am Fastnachtmontag den 9. März 1835 in
Basel (Ausschnitt). Staatsarchiv Basel-Stadt

© University of Bamberg Press Bamberg 2009
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042
ISBN: 978-3-923507-47-4 (Druckausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-2005

Índice/ Inhaltsverzeichnis

Marco KUNZ: Prólogo/ Vorwort	7
Albrecht BUSCHMANN: Der Roman ist ein Roman ist ein Roman. Die Autoren des <i>Don Quijote</i>	13
José Miguel SARDIÑAS: Interrelaciones de la <i>Historia del Curioso Impertinente</i> con otras zonas de la Primera Parte del <i>Quijote</i>	33
Ana María MORALES: Apuntes sobre la Cueva de Montesinos y el desencanto de la caballería en el <i>Quijote</i>	51
Miorita ULRICH: «Rióse Camila del A,B,C, de su doncella». Das Sprechen über Sprache im <i>Don Quijote</i>	75
Henriette PARTZSCH: <i>Don Quijote</i> globalisiert: Übersetzung und Universalität eines Klassikers der Weltliteratur	117
Tobias BRANDENBERGER: La posteridad perística del <i>Quijote</i> : cinco lecturas	147
Harm DEN BOER: «En cierto sentido, él es España». Sobre <i>Don Quijote</i> llevado al cine	173
Marco KUNZ: Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea	209

Prólogo

Los héroes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicado en dos partes en 1605 y 1615, son dos personajes literarios conocidos en todo el mundo, incluso por personas que nunca han leído el libro que protagonizan, y en los países hispanohablantes hasta los niños reconocen fácilmente la imagen inconfundible del caballero autodeclarado don Quijote y de su rústico escudero Sancho Panza. El hidalgo enjuto con su larga lanza, montado sobre un rocín raquítico, la cabeza cubierta de una bacía de barbero, seguido del gordo bajito en su burro: así los vemos hoy, no sólo en España, en un sinnfín de anuncios publicitarios, carteles, camisetas, tazas de café y un largo etcétera de *gadgets* que demuestran en qué grado la desigual pareja se ha grabado en la memoria colectiva... ¡y comercializado!

Para celebrar el cuarto centenario de la publicación de la Primera Parte del *Quijote*, organicé con mi colega Miorita Ulrich una modesta *Jornada quijotesca* que se celebró en la Universidad Otto Friedrich de Bamberg, en la noche del 10 y la mañana del 11 de noviembre de 2005. A las cuatro conferencias leídas en aquella ocasión se han añadido en este volumen otros tantos artículos de colegas europeos e hispanoamericanos, con la idea de enfocar el *Quijote* desde dentro y desde fuera, es decir, de estudiar aspectos de su técnica narrativa, su estructura, sus fuentes y su lenguaje, por un lado, y de mostrar su recepción en forma de traducciones, adaptaciones operísticas y filmicas y resonancias literarias, por otro.

Homenajear al autor del *Quijote* significa, bien mirado, rendir honor a toda una serie de autores, reales y ficticios: a Miguel de Cervantes Saavedra, ante todo, pero también a sus dobles ficticios, al "primer autor" que no quiere acordarse del nombre de aquel lugar en la Mancha donde empezó la historia del Caballero de la Triste Figura, y al "segundo autor" que, por leer hasta los papeles tirados en la calle, encontró un manuscrito árabe en Toledo, al sufrido traductor morisco y, por supuesto, al historiador moro Cide Hamete Benengeli, y también al escritor tordesillesco que ocultaba su identidad tras el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, quien provocó algunos de los hallazgos más geniales de la Segunda Parte del *Quijote*. Es lógico, pues, que este volumen se abra con las reflexiones de Albrecht Buschmann (Potsdam) sobre la autoría del *Quijote*. Los lectores de

la Primera Parte de 1605 criticaron las dos novelas cortas intercaladas por considerarlas como injertos mal integrados en el conjunto de la obra: José Miguel Sardiñas (La Habana) refuta estos reproches mostrando las sutiles relaciones que existen entre la novela del "Curioso impertinente" y otras partes del libro. Ana María Morales (México) estudia el descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos y lo relaciona, entre otras fuentes posibles, con varias obras del ciclo artúrico y el *Orlando* de Ariosto. A partir del alfabeto amoroso de Leonela en el "Curioso impertinente", la contribución de Miorita Ulrich (Bamberg) analiza las distintas formas del discurso metalingüístico en el *Quijote*, destacando la importancia de la reflexión cervantina sobre el lenguaje y juego de palabras.

De la recepción del *Quijote* se ocupan los artículos restantes de este libro. Henriette Partzsch (St Andrews) cuenta la historia de las traducciones del *Quijote* en los cinco continentes mostrando cómo la obra de Cervantes ilustra los cambios históricos y culturales de las prácticas y funciones de la traducción. Aunque existen numerosas adaptaciones al teatro musical, las óperas basadas en el *Quijote* han sido poco estudiadas, laguna que se propone colmar Tobias Brandenberger (Gotinga/ Basilea) en su contribución que se concentra en una serie de versiones operísticas con libretos en lenguas románicas. También es ya muy copioso el elenco de películas inspiradas en el *Quijote*, de las cuales Harm den Boer (Basilea) ha sometido media docena a un examen crítico. Se cierra el volumen con un artículo mío acerca del influjo que el *Quijote* ha ejercido sobre la narrativa española contemporánea.

Todos estos artículos muestran no sólo que la obra maestra de Cervantes sigue viva y productiva, sino también que hay muchos *Quijotes*, tantos como escritores, cineastas, músicos, artistas que se contagiaron del ingenio cervantino, más aún, tantos como lectores que, en épocas, países y lenguas diferentes, actualizan su *Quijote* personal en cada lectura. Pues hace mucho que el *Quijote* dejó de ser un libro divertido del Siglo de Oro español, y entretanto se ha convertido en un clásico que también pertenece, y con pleno derecho, a nuestro siglo XXI.

Marco Kunz

Vorwort

Die Helden aus Cervantes' *Der scharfsinnige Junker Don Quijote von La Mancha*, dessen beiden Teile 1605 und 1615 erschienen, sind zwei in der ganzen Welt bekannte literarische Figuren, selbst Menschen vertraut, die nie das Buch gelesen haben, in dem die beiden die Hauptrollen spielen, und in den spanischsprachigen Ländern erkennen sogar Kinder mit Leichtigkeit das unverwechselbare Bild des selbsternannten Ritters Don Quijote und seines bäuerischen Knappen Sancho Panza. Der dürre Edelmann mit seiner langen Lanze, auf einem klapprigen Gaul reitend, den Kopf von einer Rasierschüssel bedeckt, gefolgt von dem kleinen Dicken auf seinem Esel: So sehen wir sie heute, nicht nur in Spanien, auf einer Unmenge von Werbebildern, Plakaten, T-Shirts, Kaffeetassen und zahlreichen anderen *Gadgets*, die zeigen, in welchem Maße das ungleiche Paar sich ins kollektive Gedächtnis eingepägt hat... und kommerzialisiert worden ist.

Um das vierhundertjährige Jubiläum der Veröffentlichung des ersten Teils des *Don Quijote* zu feiern, organisierte ich zusammen mit meiner Kollegin Miorita Ulrich einen bescheidenen Bamberger *Quijote-Tag*, der am Abend des 10. Novembers 2005 und am Vormittag des 11. an der Otto-Friedrich-Universität stattfand. Zu den vier Vorträgen, die damals gehalten wurden, sind in diesem Band weitere vier Aufsätze europäischer und hispanoamerikanischer Kolleginnen und Kollegen dazugekommen, mit der Absicht, den *Don Quijote* von innen und außen zu beleuchten, das heißt, einerseits Aspekte seiner Erzähltechnik, Struktur, Quellen und Sprache zu untersuchen, andererseits seine Rezeption in Form von Übersetzungen, Opern, Filmen und literarischen Texten aufzuzeigen.

Den Verfasser des *Don Quijote* zu würdigen bedeutet im Grunde, einer ganzen Reihe realer und erfundener Autoren die Ehre zu erweisen: zuallerst natürlich Miguel de Cervantes Saavedra selbst, doch auch seinen fiktiven Doppelgängern, dem "ersten Autor", der sich an jenen Ort in La Mancha nicht erinnern mag, an dem die Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt begann, und jenem "zweiten Autor", der dank seiner Angewohnheit, jedes auf der Straße liegende Schriftstück zu lesen, in Toledo ein arabisches Manuskript fand, dann auch dem geduldigen Morisken, der es übersetzte, und natürlich dem maurischen Historiker Cide Hamete Benengeli, und

schließlich dem Schreiberling aus Tordesillas, der seine Identität hinter dem Pseudonym Alonso Fernández de Avellaneda verbarg und der Cervantes zu einigen seiner genialsten Einfälle im zweiten Teil des *Don Quijote* provozierte. Da liegt es nahe, diesen Band mit den Überlegungen Albrecht Buschmanns (Potsdam) über die Verfasserschaft des *Don Quijote* zu beginnen. Die Leser des ersten Teil von 1605 kritisierten besonders die beiden eingeschobenen Novellen, die sie als schlecht ins Gesamtgefüge passende Fremdkörper empfanden: José Miguel Sardiñas (Havanna) widerspricht diesen Vorwürfen, indem er zeigt, welche subtilen Beziehungen zwischen der Novelle des “Grübelnden Fürwitzigen” (wie Ludwig Tieck den “Curioso impertinente” übersetzte) und anderen Teilen des Buches bestehen. Ana María Morales (México D.F.) vergleicht den Abstieg des Don Quijote in die Höhle des Montesinos mit verschiedenen Werken des Artus-Zyklus und Ariosts *Orlando*, neben anderen möglichen Quellen. Ausgehend vom amourösen Alphabet der Leonela im “Curioso impertinente” untersucht Miorita Ulrich (Bamberg) in ihrem Beitrag die verschiedenen Formen des metasprachlichen Sprechens im *Don Quijote* und hebt dabei sowohl die Bedeutung von Cervantes’ Nachdenken über Sprache als auch seinen spielerischen Umgang mit Wörtern hervor.

Die übrigen Aufsätze dieses Buches behandeln die Rezeption des *Don Quijote*. Henriette Partzsch (St Andrews) erzählt die Geschichte der Übersetzungen des *Don Quijote* auf den fünf Kontinenten und zeigt dabei, wie Cervantes’ Werk den historischen und kulturellen Wandel der Praxis und der Funktionen der Übersetzung illustriert. Obwohl zahlreiche Bearbeitungen des Stoffes im Musiktheater existieren, wurden die auf *Don Quijote* basierenden Opern bisher nur wenig untersucht: Dies zu ändern hat sich Tobias Brandenberger (Göttingen/ Basel) in seinem Beitrag vorgenommen, der sich auf eine Reihe von Werken konzentriert, die Libretti in romanischen Sprachen haben. Auch die Zahl der *Quijote*-Verfilmungen ist bereits recht beträchtlich: Harm den Boer (Basilea) unterzieht ein halbes Dutzend davon einer kritischen Betrachtung. Am Ende des Bandes steht mein eigener Artikel, der sich mit dem Einfluss des *Don Quijote* auf die zeitgenössische spanische Erzählliteratur beschäftigt.

All diese Aufsätze zeigen nicht nur, dass Cervantes’ Meisterwerk immer noch lebendig und produktiv ist, sondern auch, dass es viele *Quijotes* gibt, so viele wie Schriftsteller, Filmregisseure, Musiker und Künstler, die

sich von der cervantinischen Erfindungsgabe haben anstecken lassen, mehr noch, so viele wie Leser, die in unterschiedlichen Epochen, Ländern und Sprachen mit jeder Lektüre ihren persönlichen, aktuellen *Quijote* schaffen. Denn längst ist *Don Quijote* nicht mehr nur ein komisches Buch aus Spaniens Goldenem Zeitalter, sondern er ist zu einem Klassiker geworden, der mit vollem Recht auch in unser 21. Jahrhundert gehört.

Marco Kunz

Der Roman ist ein Roman ist ein Roman. Die Autoren des *Don Quijote*

Albrecht BUSCHMANN
Universität Potsdam

Ist Miguel de Cervantes der Autor des *Don Quijote de la Mancha*? Anders als bei Shakespeare, an dessen Autorschaft für die ihm gemeinhin zugeschriebenen Werke immer wieder gezweifelt wurde, gibt es im Fall von Cervantes keinen Einspruch gegen seine Autorschaft im landläufigen Sinn. Zwar ging einer der namhaftesten spanischen Interpreten des *Quijote*, der spanische Schriftsteller Miguel de Unamuno so weit, die Figur Don Quijote gegen ihren Schöpfer Miguel de Cervantes auszuspielen, aber andere Versuche, ernsthaft einen Keil zwischen Autor und Werk zu treiben, gab es nicht. Im Gegenteil, viel häufiger finden sich Untersuchungen, die den Autor in seine Schöpfung projizieren und so den gerade in diesem Roman kunstvoll gewebten Schleier zwischen Fiktion und außerliterarischer Wirklichkeit rüde beiseite schieben.

Warum aber stellt sich dennoch die Frage nach den Autoren des *Don Quijote*, wenn die Lage der Dinge so klar ist? Zunächst einmal deshalb, weil es mindestens zwei Autoren gibt, die „den“ *Quijote* schreiben: den Endfünfziger Miguel de Cervantes, der bis 1605 am ersten Teil arbeitet, und den bald siebzigjährigen, der 1615 den zweiten Teil veröffentlicht.

Zu unterscheiden sind also in einem ersten Schritt die beiden Teile des Romans und ihre jeweiligen literarischen Voraussetzungen. Anschließend möchte ich all die Figuren betrachten, die innerhalb der Romanhandlung auch als Autoren in Erscheinung treten, sowie die Konstruktion des Erzählers in den beiden Teilen. Und schließlich werde ich mir denjenigen Autor im *Don Quijote* ansehen, der vielleicht am ehesten als ein verstecktes Double des historischen Autors Miguel de Cervantes dingfest gemacht werden kann, nämlich den Puppenspieler Maese Pedro.

1. Die beiden Teile des Romans und ihre literarischen Voraussetzungen

Heute nehmen wir den ersten und den zweiten Teil des *Don Quijote* in der Regel als Einheit wahr und lesen sie entsprechend. Ganz anders die Situation für das Publikum zu Lebzeiten von Cervantes. Als er daran ging, die Geschichte eines Landadeligen niederzuschreiben, der so lange Ritterromane liest, bis er beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden, dürfte er ein ziemlich genaues Bild eines idealen Lesers vor Augen gehabt haben, nämlich das Publikum jener Ritterromane, die im 16. Jahrhundert in Spanien außerordentlich beliebt gewesen sein müssen. Bücher wie der *Amadis von Gallien* oder der *Tirant lo blanc*, der Weiße Ritter, erschienen in zahlreichen Auflagen¹, und bei Hofe und in wohlhabenden Adelshäusern gefiel man sich in der aufwändigen Inszenierung repräsentativer Festlichkeiten im Dekor jener ritterlichen Welt. Der analphabetischen Bevölkerung waren die Motive der Ritterromane durch mündliche Überlieferung, durch Vorlesen, bekannt. Cervantes schrieb also über jenen Alonso Quesada, der sich eines Tages Don Quijote nannte, während er davon ausgehen konnte, dass sein Publikum wusste, wie ein fahrender Ritter zu sein hatte: hochgeboren, mit berühmtem Stammbaum, mutig, tapfer, immer siegreich, redgewandt und den hohen Damen gegenüber formvollendet. Wenn also auf der ersten Seite der Geschichte nicht einmal bekannt ist, aus welchem Ort der Mancha Don Quijote eigentlich stammt, wenn er sich seine Rüstung selbst basteln muss, wenn er im ersten Abenteuer nichts weiter tut, als einen Hirtenjungen vor den Prügeln eines Bauern zu erretten, dann ist die parodistische Absicht offensichtlich. Im Verlauf der ersten Ausfahrt werden dann noch zahlreiche weitere Grundregeln des Ritterromans auf den Kopf gestellt, und den moralisierenden Abschluss bildet das sechste Kapitel, in dem der Pfarrer und der Barbier das Übel bei der Wurzel packen. Sie durchforsten nämlich Alonso Quesadas Bibliothek, um die schädlichen Ritterromane verbrennen zu können. Allerdings nicht alle, denn da sie beide – kurioserweise – Kenner des Genres sind und zu jedem Buch, das in die Flammen wandert, etwas zu

¹ Vgl. die entsprechenden Statistiken in Maxime Chevalier 1976.

sagen wissen, sparen sie die drei besten Vertreter aus: die beiden schon genannten, den *Amadis* und den *Tirant*, sowie den *Palmarín de Inglaterra*.

So weit einige kurze Anmerkungen zum ersten Teil, der als Parodie der Ritterromane anhebt. Freilich entwickelt sich das Buch noch weiter, die Struktur der Abenteuer wird mit der folgenden Ausfahrt bald viel komplexer, und indem Sancho Panza hinzutritt, gewinnt die Geschichte erst richtig romaneskes Potenzial, aber all das möchte ich an dieser Stelle ausklammern und mir stattdessen die analoge Situation bei der Veröffentlichung des zweiten Teils, zehn Jahre später, ansehen. Cervantes ist inzwischen 69 Jahre alt, berühmt dank des Erfolges seines *Don Quijote de la Mancha*. Ein Jahr zuvor ist sogar eine Fortsetzung seines Buches von einem gewissen Alonso Fernández de Avellaneda erschienen. In der Zwischenzeit hat Cervantes seine heute ebenfalls berühmten *Exemplarischen Novellen* (1613) veröffentlicht, mit denen er beansprucht, das bis dahin ur-italienische Genre der Novelle erstmals für die spanische Kultur adaptiert zu haben. Aus dem um Anerkennung ringenden Autor ist also ein erfolgreicher und sehr selbstbewusster Autor geworden, der seinen zweiten Teil nicht einfach als additive Fortsetzung anlegen möchte. Entsprechend der genialen Idee des ersten Teils – einen Ritter im Modus der Verrücktheit durch das zeitgenössische Spanien zu schicken und damit sowohl Spanien als auch dem Rittergenre den Spiegel vorzuhalten – schüttelt er für den zweiten Teil eine ebenso bestechende Idee aus dem Ärmel: Er führt den ersten Teil des Romans im zweiten Teil als bekannt ein. Gleich zu Beginn der *segunda parte* erfahren Sancho und Don Quijote, die wieder wohlbehalten in ihrem Dorf leben, dass ihre Erlebnisse veröffentlicht und sogar schon übersetzt worden sind, und dass man allerorten über sie redet, über den wahren Hergang ihrer Taten streitet und so fort.

Damit ist der Modus des Parodistischen, der den ersten Teil weitgehend prägte, überwunden, und der Leser tritt ein in jenes komplexe Universum der Metaparodie, das dieser ganze zweite Teil bildet. Nun ist es nicht mehr Don Quijote, der auf die Welt zugeht mit seiner (vermeintlichen) Verrücktheit, die Werte des fahrenden Rittertums durchzusetzen (wenn nötig mit Gewalt), jetzt kommt die Welt zu Don Quijote und will ihr Spiel mit ihm treiben. Schon zum Ende des ersten Teils deutet sich dieses Verkehrte-Welt-Spiel an, als die Reisenden um ihn herum sich verkleiden und Don

Quijote vorspielen, er sei verzaubert, mit dem guten Zweck, ihn friedlich in einem Käfig sitzend nach Hause transportieren zu können. Nach diesem Muster geht es im zweiten Teil weiter: als Ritter kostümierte Studenten stellen sich Don Quijote in den Weg und fordern ihn zum Duell, ganze Schlösser werden in barocke Fantasia-Festspielhäuser verwandelt, in denen man spektakuläre Himmelsflüge inszeniert, Burgfräuleins simulieren Verliebtheit, um den Ritter von Dulcinea loszueisen, Sancho darf Gouverneur werden etc.. Über all diese Possenspiele verliert Don Quijote langsam die ritterliche Lebenslust, denn bei den meisten Spielen ist er weitgehend zu Passivität verdammt. Vom Subjekt seiner selbst gewählten und oft herbeigezwungenen Abenteuer ist er zum Objekt fremder Inszenierungen geworden.

Was also macht den Unterschied zwischen den beiden Teilen aus der Sicht der beiden Autoren aus? Der Autor Miguel de Cervantes des Jahres 1605 hatte den klassischen Ritterroman als Referenz für seine Parodie; der Autor Miguel de Cervantes des Jahres 1615 hingegen hat vor allem den ersten, von ihm selbst verfassten Teil als Bezugsrahmen, und indem er die Allgegenwart des ersten Teils im zweiten vorführt, konstruiert er die Parodie der Parodie.

Damit ist die erste Gruppe an Autoren genannt, die den *Don Quijote* mit-schreiben: Jene aus Fleisch und Blut, also die Autoren der Ritterromane, auf die sich Cervantes bezieht, der Plagiator Avellaneda (dessen Buch am Ende des zweiten Teils auch vorkommt und von Don Quijote mit strengen Worten abgemahnt wird), sowie die beiden ganz unterschiedlichen Autoren Cervantes, die die genannten Referenzdiskurse organisieren.

2. Weitere Genres im *Don Quijote*

Nun ist der Ritterroman nicht das einzige Genre, das Cervantes ins Visier nimmt. Da er, wie Erich Auerbach in seinem großartigen Quijote-Kapitel in *Mimesis* gezeigt hat, den Ritterroman nicht nur parodieren wollte, sondern vor allem auch einen literarisch hochwertigen und den rhetorischen wie poetologischen Ansprüchen der Zeit genügenden Ritterroman schreiben wollte, musste er einem erwartbaren Grundvorbehalt der Kritik seiner Zeit entgegentreten. Die postulierte nämlich, dass solche Romane nur der

Unterhaltung, nicht aber der Hebung der Moral beim Leser dienen könnten. In ihren Attacken gegen die verderbliche Wirkung der Ritterromane waren sich Humanisten wie Kirchenleute einig. Cervantes begegnet solchen Vorbehalten damit, dass er weitere Genres in seine Haupthandlung einwebt, in erster Linie Schäferromane sowie Abenteuerromane und Moriskenerzählungen. Den Höhepunkt des ersten Teils bildet, in den Kapiteln 33 bis 36, das Vorlesen der Novelle vom törichtem Vorwitz, eines Ehedramas mit Florentiner Personal und im Stil italienischer Novellen. Durch diese Operation wird der *Quijote* zunächst einmal – rein quantitativ betrachtet – zu einer Art Katalog der gängigen Prosagenres des frühen 17. Jahrhunderts, womit automatisch Dutzende weitere Autoren mit in den *Quijote* eingebunden sind: nämlich all jene explizit oder implizit mit diesen Genres aufgerufenen Verfasser von Schäfer- und Schelmenromanen, *novelas bizantinas* etc. Diese zweigleisige Konstruktion, hier die Haupthandlung mit Don Quijote und Sancho als Hauptpersonen, dort die eingeschobenen Geschichten, in denen die beiden meist nur am Rande auftauchen, wurde von den Zeitgenossen nicht goutiert, man empfand sie als störend. Im zweiten Teil wird deshalb unter den Figuren auch über die Kritik an den Einschüben gesprochen, und es gab sogar spätere Ausgaben und Übersetzungen, die all diese eingeschobenen Novellen im ersten Teil einfach herauskürzten.

Die eigentliche Leistung Cervantes' liegt in der qualitativen Verschränkung dieser eingeschobenen Geschichten mit der Haupthandlung, die höchst kunstvoll und elegant zentrale Motive der Haupthandlung variiert. Wenn man nämlich genauer hinschaut, stellt man fest, dass es zum Beispiel in allen Geschichten um Liebe und um Wahnsinn geht, also um die gleichen Motive, die auch Don Quijote, den Ritter im Kampf für die Ehre seiner Dulcinea, umtreiben.²

² Zur Beziehung zwischen Haupthandlung und eingeschobenen Novellen vgl. Neuschäfer 1989.

3. Figuren, die als Autoren auftreten

Nach dem historischen Autor Miguel de Cervantes und den intertextuell eingebliedeten Autoren, die über die Vielzahl der zitierten und parodierten Genres im *Don Quijote* präsent sind, möchte ich auf all die Figuren zu sprechen kommen, die sich im Verlauf der Handlung als Autoren zu erkennen geben, und das sind eine ganze Menge. Wenn man nicht nur schriftliche, sondern auch performative Autorschaft mit in Betracht zieht, also die zielgerichtete Inszenierung von Wirklichkeit, dann ist gerade der zweite Teil voll von solchen „autores“: Im Spanisch des 17. Jahrhunderts bezeichnet dieses Wort auch den Leiter einer Theatertruppe.

Im ersten wie im zweiten Teil sind zunächst einmal all jene Figuren zu nennen, die als Erzähler ihrer eigenen Vita oder der anderer Figuren die bereits erwähnten eingeschobenen Geschichten mit der Haupthandlung verknüpfen. Etwa der Schäfer Pedro, den Don Quijote und Sancho im 12. Kapitel treffen und der ihnen die tragische Geschichte des Studenten Grisóstomo erzählt, der sich, vom Liebeswahn zu Marcela gepackt, erst als Schäfer verkleidet habe, um schließlich Selbstmord zu begehen. Pedro ist als Erzähler besonders glaubwürdig, weil er selbst tatsächlich Schäfer ist, anders als der Student, von dem er erzählt, der sich, einer Mode der Zeit folgend, als Schäfer nur verkleidete, um ideale Liebe vor idealem Dekor zu inszenieren. Und auch dieser tote Grisóstomo ist ein Autor, denn im Kapitel 14 wird ein Brief aus seiner Feder, in dem er sein Liebesleid klagt, gefunden und verlesen. So geht es immer weiter, ständig begegnen Don Quijote und Sancho Menschen, die ihnen Lebensgeschichten erzählen, bis zum Kapitel 63/65 des zweiten Teils, wo Ana Felix, die Tochter eines Nachbarn der beiden Helden, auftritt und ihre abenteuerliche Odyssee rund ums Mittelmeer im Stil einer Moriskenerzählung ausbreitet. Diese ausgiebigen Einschübe machen im ersten Teil etwa ein Drittel des Umfangs, im zweiten Teil immer noch etwa ein Fünftel des Buches aus.

Daneben gibt es auch noch Figuren, die sich selbst explizit als Autoren vorstellen, ohne ihre Hervorbringungen jedoch *live* zu präsentieren. Etwa der sehr weise Domherr (I, 47/48), der als einziger seiner Profession sehr vernünftig über Ritterromane urteilt: Die, so schließt er seine langen Ausführungen, könnten durchaus

enseñar y deleitar juntamente [...] Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria [...] (550)

zugleich belehren und ergötzen [...] Denn der zwanglose Stil dieser Bücher gewährt dem Verfasser Freiheit und Raum, sich als epischer, lyrischer, tragischer, komischer Dichter zu zeigen, in der ganzen Vielseitigkeit, die in den holden und heiteren Künsten der Poesie und Beredsamkeit enthalten ist. (497)

Doch der Domherr weiß nicht nur klug zu reden und zu urteilen über Ritterromane, er hat auch selbst einmal versucht, einen zu schreiben:

Yo [...] he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escrito más de cien hojas [...] (551)

Ich selbst bin einmal in eine gewisse Versuchung geraten, ein Ritterbuch zu schreiben [...] und habe dabei alle Regeln beachtet, die ich soeben erwähnte; und wenn ich die Wahrheit sagen soll, so habe ich mehr als hundert Blätter vollgeschrieben [...] (497)

Doch dann habe er nicht weiterschreiben wollen, wegen seiner Amtspflichten und wegen der Dummheit der meisten Leser solcher Bücher, der er sich nicht habe unterwerfen wollen.

Noch ein zweiter Buchautor muss an dieser Stelle vorgestellt werden, nämlich jener Verbrecher, dem Don Quijote im 22. Kapitel begegnet, als er eine ganze Gruppe von künftigen Galeerensträflingen befreit. Zuvor jedoch lässt er sich von jedem Gefangenen sein Vergehen erläutern, und jener besonders gefährliche und von mehreren Ketten gehaltene stellt sich vor als „Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares“ (242)/ „Ginés de Pasamonte, dessen Leben beschrieben ist von diesen seinen eigenen Fingern“ (198). Das Buch sei besser als der berühmte Schelmenroman *Lazarillo de Tormes*, allerdings noch nicht fertig, schließlich beabsichtige er, der Autor, ja noch eine Weile zu leben. Die weitere Niederschrift werde ihm aber nicht schwerfallen, „porque me los sé de coro“ (243) / „da ich es all auswendig weiß“ (199), was ich noch zu schreiben habe.

So weit die zwei Beispiele der Autoren von Ritter- und Schelmenromanen, die im Buch selbst auftreten, bezeichnenderweise als Autoren von Büchern, die nicht oder noch nicht fertiggestellt sind. Beim einen aus beruflichen, also abstrakten Erwägungen heraus, beim anderen aus ganz vitalen

Gründen: Weil er noch lebt, kann seine Autobiographie ja noch nicht beendet sein. Diese Erklärung scheint auf den ersten Blick allein humoristisch motiviert zu sein. Denn entweder wird sein Buch nie fertig (weil er immer noch weiterlebt), oder er kann es nicht schreiben, weil das Leben beendet und er tot ist. Auf den zweiten Blick fällt allerdings auf, dass hier jemand sehr selbstbewusst darüber spricht, wie eigenes Erleben und dessen Darstellung in der Literatur zusammenwirken, und wie er beabsichtigt, diese Beziehung autonom zu kontrollieren.

Aber da ist noch eine dritte Figur, auf die ich kurz zu sprechen kommen möchte, die aber in ihrem fiktionalen Status nicht ganz einfach zu packen ist. Wie nämlich begreift man jenen Autor, der am Ende des 8. Kapitels als „zweiter Verfasser“ des *Don Quijote de la Mancha* selbst im Buch das Wort ergreift? Wir befinden uns als Leser mitten im Zweikampf Don Quijotes mit einem raufflustigen Biskayer, und da bricht das Manuskript an der spannendsten Stelle ab. Genau an dieser Stelle ergreift nun eine Autor- oder Erzählerfigur das Wort, bedauert, dass an der spannendsten Stelle Schluss sein soll, und schildert im folgenden Kapitel über mehrere Seiten hinweg, wie er schließlich auf einem Markt in Toledo ein Manuskript in arabischer Schrift von einem gewissen Sidi Hamete Benengeli findet, es sich übersetzen lässt und – welche Freude – glücklich die Fortsetzung des *Don Quijote de la Mancha* gefunden hat, die auch genau an der Stelle weitergeht, an der wir die beiden kämpfenden Ritter haben zurücklassen müssen. Dieser namenlose Autor oder Erzähler – ein begeisterter Leser, denn die Lektüre der ersten acht Kapitel bereitete ihm solches Vergnügen, dass er unbedingt die Fortsetzung finden wollte – tritt von nun an als handelnde Figur auf, allerdings außerhalb der Welt Don Quijotes, indem er immer wieder einmal das Wort ergreift und die Handlung kommentiert. Einerseits ist er Akteur – und an späterer Stelle wird er immer wieder als Stimme präsent sein –, andererseits ist er der Autor, der den Text organisiert, und manche Interpreten haben in ihm sogar Cervantes selbst gesehen. Warum ich diese Ansicht nicht teile, wird am Ende meines Beitrags deutlich werden.

Mit der zwitterhaften Figur des „zweiten Autors“ bin ich nun bei meinem vierten Punkt angelangt, der Frage nach der Modellierung der Autorschaft im Roman. Wer, so frage ich mich, hat eigentlich den Text ge-

geschrieben, den wir lesen, und in einem ersten Schritt möchte ich die Antwort nur innerhalb der Romanhandlung suchen.

4. Die Autorfunktion im Don Quijote

Die Autorfunktion im Roman ist verteilt auf mehrere Akteure: einen „ersten Autor“, der die Kapitel eins bis acht erzählt. Dann tritt der bereits erwähnte „zweite Autor“ auf, sucht und findet das Manuskript eines „arabischen Geschichtsschreibers“ namens Cidi Hamete Benengeli, das er sich von einem weiteren Akteur übersetzen lässt. Dieses Dreigestirn – zweiter Autor, Cidi Hamete und Übersetzer – ist von nun an gemeinsam für das Manuskript verantwortlich, das wir lesen, was Anlass zu zahlreichen Relativierungen und Kommentaren untereinander sowie durch die handelnden Figuren in Teil zwei gibt. So relativiert der „zweite Autor“ gleich im neunten Kapitel die Glaubwürdigkeit, mit der man das lesen müsse, was ein Nichtchrist niedergeschrieben habe. Ebenso im zweiten Teil (Kap. 27), wo Cidi Hamete einmal „als ein katholischer Christ“ (754) die Wahrfähigkeit seines Textes beschwört („Juro como católico cristiano“ (855)), worauf der Übersetzer eingreift und anmerkt, dass ihm dies als Muslim, der er unzweifelhaft sei, nicht zustehe und nicht möglich sei.

Doch nicht nur untereinander pfuschen sich Cidi Hamete, der Übersetzer und der zweite Autor immer wieder gegenseitig ins Handwerk, auch die Hauptfigur kommentiert deren Arbeit. Gleich zu Beginn des zweiten Teiles (Kap. 3) ist Don Quijote gar nicht erbaut, als er hört, wer der Erzähler seines Lebens ist – ein Maure,

wie aus dem Namen Cidi zu schließen, [und das betrübte ihn, weil] man die Wahrheit von den Mauren nicht erwarten könne, da sie sämtlich Betrüger, Fälscher und Schwindler sind. (564)

desconsolóle pensar que su autor era moro, según el nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas (646).

Allein die innerfiktionale Annäherung an die Autorschaft erweist sich bereits als recht kompliziert: Es ist ein bisschen wie in der Geschichte von den Kretern, die alle lügen. Die drei verantwortlichen Autorfiguren, die eigen-

tlich höchste Autorität genießen müssten, stellen sich wechselseitig in Frage, und auch von ihren Schöpfungen, den Figuren des Romans, wird die Wahrhaftigkeit ihres Werkes angezweifelt. Allerdings ist einer der Zweifler, Don Quijote, ebenfalls ein nicht immer verlässlicher Gewährsmann, was aber keine Klärung, sondern nur eine weitere Drehung der Frage nach der Glaubwürdigkeit des Autors bedeutet. Unterm Strich ist der Effekt vor allem der, dass dem Leser auf diversen Fiktionsebenen klargemacht wird, vorsichtig zu sein und überhaupt nicht allzusehnell jemandem zu trauen. Schon gar nicht einem Autor. Die tief gestaffelte und differenzierte Diskussion über Autorschaft, die wir hier vorgeführt bekommen, soll uns also vorsichtig machen: Wie beim Brechtschen V-Effekt wird jedesmal, wenn Cidi Hamete, der Übersetzer oder der Autor auftreten, die identifikatorische Lektüre unterbrochen und die Aufmerksamkeit auf die Frage gelenkt, wie Glaubwürdigkeit literarisch überhaupt erzeugt werden kann.

So weit die innerfiktionale Annäherung an die Autoren des *Don Quijote de la Mancha*. Bevor der Leser aber überhaupt den berühmten Eingangssatz „An einem Ort in der Mancha, an dessen Namen ich mich nicht erinnern will...“, liest, hat er ja etwas anderes gelesen, flüchtig meist, wenn nicht gar überblättert: das Vorwort nämlich und die Widmungsgedichte zum Roman. Oft geben solche Paratexte Aufschluss über den Status und die Identität dessen, der im Folgenden schreibt. Anders im *Don Quijote*. Denn jenes Ich, das hier ein Vorwort schreiben soll, sieht sich dazu mangels „literarischer Bildung“, wie es von sich sagt, eigentlich außer Stande. Ein Freund tritt hinzu, es entspinnt sich ein Wortwechsel über das Vorwortschreiben, in dem vor allem der Freund ausführlich darlegt, wie man es machen könnte. Erneut erkennt man hier die Aufspaltung der Autorfigur in ein Ich und ein Alter Ego. Damit nicht genug: Auch die diesen Paratext abschließenden Widmungsgedichte hat der „Autor“ nicht selbst geschrieben, sondern sie von Figuren aus relevanten Intertexten schreiben lassen. Also lesen wir Sonette, die Amadís von Gallien, Don Belanís von Griechenland und andere berühmte (literarische) Ritter an Don Quijote von der Mancha schreiben, und die Krönung dieser Parodie eines Vorwortes ist ein Sonett, das das Zwiegespräch von Rocinante mit Babieca, dem Pferd des berühmten Epenhelden Cid, wiedergibt. Der Autor des Vorworts delegiert also seine Aufgabe, ein Vorwort zu schreiben, zunächst an einen Freund und dann an literarische Figuren, bis hin zu Pferden, weil die alle besser dazu in

der Lage seien als er. Weil die offenbar alle mehr „literarische Bildung“ haben als er.³

Wenn ein unbekannter Freund, phantastische Ritter und ein klappriger Gaul mehr literarischen Sachverstand haben als der Autor selbst, dann bleiben dem Leser nur zwei Schlussfolgerungen. Entweder kann der Autor nicht schreiben, oder er will ihn auf den Arm nehmen. Beide Varianten sind wenig geeignet, das Vertrauen in das Ergebnis der Arbeit des Autors zu fördern, also in den *Quijote*, den er anschließend lesen soll.

Bereits im Vorwort beginnt also die Infragestellung der Autorität der Autorschaft, die in der Autorfiktion der Romanhandlung selbst noch weiter untergraben wird: durch die Diskussion der drei verantwortlichen Autoren untereinander, durch kritische Kommentare der Figuren über Cidi Hamete, sowie durch die Tatsache, dass die in der Handlung auftretenden Autoren (der Domherr, der Ginés de Pasamonte) im Buch nur unvollendete Werke präsentieren können. Wir bewegen uns im *Don Quijote* in einer Welt voller Autoren, die zwar höchst literaturbegeistert sind, aber wie der „Nicht-Autor“ des Vorworts nicht in der Lage sind, ihre Aufgabe konventionsgerecht zu Ende zu bringen.

5. Die Maske des Spielers: Maese Pedro alias Ginés de Pasamonte

Eine der Figuren, die als Autoren in der Handlung auftreten, soll abschließend etwas genauer betrachtet werden, und zwar der Puppenspieler Maese Pedro, der im zweiten Teil (Kap. 25/26) eine Schänke betritt und dort seine Dienste als Unterhaltungskünstler anbietet. Zum einen hat er einen Affen bei sich, der auf Zuruf Fragen beantworten kann, indem er die Antwort seinem Herrn ins Ohr flüstert. Der nimmt vom neugierigen Publikum für die Übersetzung der Antworten zwei Reales. Zum zweiten tritt er mit einem Puppentheater auf, in dem er, zusammen mit einem Gehilfen, ein auf Romanzenmotive zurückgehendes Ritterstück aufführt.

Die Figur des Maese Pedro wird mit einem für den zweiten Teil typischen *coup de théâtre* eingeführt. Als nämlich Don Quijote und Sancho wie

³ Zur ausführlichen Analyse des Prologs vgl. Dirscherl 1982.

vom Meister gewünscht eine erste Frage gestellt haben und der Affe an Maese Pedros Ohr „daba diente con diente muy apriosa“ (841)/ „hastig mit den Zähnen aufeinander klappt“ (740), wirft Pedro sich vor den beiden auf den Boden, um von dort in höchsten Tönen den Lobpreis des berühmten Ritters Don Quijote de la Mancha und seines Schildknappen Sancho anzu- stimmen. Die beiden Helden sind ebenso überrascht wie angenehm berührt, aber immerhin wissen sie – wir sind ja im zweiten Teil –, dass ihre Mit- menschen den ersten Teil ihrer Abenteuer gelesen haben können. Im Fall des Puppenspielers liegen die Dinge aber anders, er ist kein Leser des ersten Teils, wie Cidi Hamete zu Beginn des 27. Kapitels aufklärt: jener Maese Pedro, erklärt der „arabische Geschichtsschreiber“, sei niemand anders als jener befreite Galeerensträfling Ginés de Pasamonte des ersten Teiles, der nunmehr als Betrüger mit dem Affen sein Geld verdiene. Bevor er an einen Ort komme, heißt es, ziehe er Erkundigungen ein, um die Mundbewegun- gen seines Affen in möglichst glaubwürdige und einträgliche Antworten ummünzen zu können. Der Affe sei nur darauf dressiert, ihm auf Zuruf „ins Ohr zu flüstern oder doch so zu tun“ (755) / „que [...] le murmurase, o lo pareciese, al oído“ (856).

Der Schelmenromanautor Ginés de Pasamonte ist also identisch mit dem Autor erfundener Antworten Maese Pedro, der zugleich noch „autor de comedias“ ist, der Leiter einer Wanderbühne, auf der er ritterliche Abenteuer inszeniert. Es ist nicht nur diese eigentümliche Trias, die es rechtfertigt, Maese Pedro hier besonders ausführlich vorzustellen, hinzu kommt noch etwas anderes und ganz Einzigartiges. Maese Pedro ist der einzige Akteur des Romans, der sich verkleidet oder im Modus einer Inszenierung seine Identität ändert, ohne dass die ihn umgebenden Akteure das früher oder später auch erfahren würden. Alonso Quesada verkleidet sich als Ritter, ebenso der Baccalaureus Sansón Carrasco – die anderen Figuren erfahren das. Ob auf den Wiesen der Schäferspiele oder am Fürstenhof der Fantasia- Festspiele – immer wissen die Figuren voneinander, dass sie in Rollenspie- len agieren. Nicht jedoch im Fall von Ginés/Pedro, von dessen Doppellexis- tenz allein Cidi Hamete und der Leser wissen. Insofern ist er als Autor im *Quijote* gegenüber allen andern Autoren herausgehoben. Ihn allein umgibt das Geheimnis einer ungelüfteten Identität.

Betrachten wir seine Werke genauer. Der unvollendete Schelmenro- man des ersten Teils wurde bereits erwähnt, nun präsentiert er ein Spiel mit

einem Affen und eine Theateraufführung. Der Affe, diese Besonderheit wird betont, kann allein Fragen beantworten, die die Vergangenheit und die Gegenwart betreffen, in die Zukunft schauen kann er nicht. Sancho mokiert sich darüber, schließlich wisse er selbst am besten, was ihm früher widerfahren sei. Don Quijote hingegen kommt diese Fähigkeit wie gerufen, denn seit er im 23. Kapitel in der Höhle von Montesinos war und dort leibhaftigen Rittern und auch Dulcinea begegnet ist, zweifelt er an sich selbst; vielleicht habe ich alles nur geträumt, argwöhnt er und befragt auf Anraten Sanchos den Affen dazu. Ob es „Traum oder Wirklichkeit“ („soñadas o verdaderas“, 845) sei, was er in der Höhle erlebt habe, will der Ritter wissen; nach seinem Eindruck hätten sie etwas von beidem. Pedro übersetzt die Frage an den Affen mit den Worten, ob seine Erlebnisse „wahr oder falsch“ („falsas, o verdaderas“ (845) gewesen seien. Mit der Antwort zieht sich Maese Pedro elegant aus der Affäre, er nimmt nämlich den von Don Quijote geäußerten Zweifel einfach wieder auf. Das, was er in der Höhle erlebt habe, „sei teilweise falsch und teilweise wahrscheinlich“ (743)/ „falsas, y parte verisimiles“ (845), so die salomonische Antwort.

Auch das Theaterstück, das anschließend aufgeführt wird, steht in Bezug zu Don Quijotes (vermeintlichem) Abenteuer in der Höhle von Montesinos, denn der Stoff des Puppenstückes stammt aus dem gleichen karolingischen Epenkreis, dem auch die Figuren entstammen, denen Don Quijote in seinem Höhlentraum begegnet zu sein glaubt. Über dieses Motiv sind das für den Ritter zentrale Abenteuer des zweiten Teils und die für das Verständnis der Bauweise des Gesamtromans zentrale Maese-Pedro-Episode also sehr eng miteinander verknüpft.

Der Affe und das Puppentheater, sie lassen sich begreifen als die zwei Medien, deren sich Maese Pedro bedient, um auf die Wirklichkeit zu reagieren und sie in seinem Sinne zu beeinflussen. Das Double aus Tier und Theater bildet dabei genau die Modi des Schreibens ab, die in der antiken Poetik einander gegenübergestellt wurden: die Geschichtsschreibung und die Dichtung. Nach den auch zu Cervantes Zeiten noch geltenden Regeln antiken Ursprungs könne der eine Modus nur Vergangenes und Gegenwärtiges abbilden, der andere auch Künftiges; der eine nur tatsächliche Vorkommnisse, der andere auch mögliche Vorkommnisse. Unter dieser Perspektive erscheint Maese Pedros Ausrüstung, seine zweifache Fiktionsmaschinerie als

wandernde Komplementärpoetik, insofern sie in ihrer Doppelung die poetologische Dimension ihrer Analyse gleich mit aufruft.

Angesichts der nun erreichten Schachtelung von (literarisch inszenierten) Kommentaren über Grenzen und Möglichkeiten von Autorschaft erstaunt es nicht mehr, dass auch bei der Aufführung des Puppentheaters die Verfahren der Herstellung von Fiktionalität und ihrer Glaubwürdigkeit thematisiert sind. Allein schon dadurch, dass wir ähnlich wie im *Quijote* eine Vielzahl konkurrierender Autoren erkennen können. Einmal ist da Maese Pedro, der die Puppen spielt, dann ein Bursche, „Dolmetsch“ („trujamán“, „intérprete“) genannt, und Don Quijote, der sich ständig einmischt, mit Worten zuerst, später tätlich. Denn der „Dolmetsch“ erzählt ihm zu weiterschweifig und umständlich, worauf der Ritter ihm ins Wort fällt: geradlinig möge er erzählen, ohne Quersprünge. Auch Maese Pedro kommentiert, er solle sich „nicht auf kontrapunktische Figuren einlassen, die gewöhnlich vor lauter Künstlichkeit in die Brüche gehen“ (747) und auch bei einfachen Worten bleiben, „denn geziertes Wesen mißfällt immer“ (748) / „Muchacho [...] sigue con tu canto, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles“ (848), [...] „que toda afectación es mala“ (849).

So weit die stilistischen Kommentare zum Text des Stückes, die die Entfaltung des vorgetragenen Textes um die Befreiung der schönen Melisendra durch Don Gaiferós mehrfach unterbrechen. Doch dann spricht der Dolmetsch von Glocken, die auf den Türmen der Moscheen erschallen, worauf Don Quijote Einspruch erhebt, schließlich kenne der Islam und dessen Moscheen keine Glocken, nur Pauken und eine Art von Holzflöten, ähnlich unseren Schalmeyen. Diese sachliche Kritik jedoch teilt Maese Pedro nicht, Don Quijote solle sich nicht so haben, schließlich werde auf allen Bühnen Spaniens noch weitaus Ungehörigeres und Verkehrtes gespielt.

Diese winzige Episode ist sehr aufschlussreich. Nicht deshalb, weil Don Quijotes umfassendes Weltwissen auch über abgelegene Details betont wird, sondern weil wir sehen, wie gut er zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden vermag. Obwohl es in dem Stück um sein Lieblingsthema, den Kampf des Ritters für das Gute – konkret: für die Befreiung der Frau – geht, versenkt er sich nicht so weit in die Fiktionsebene des Stückes, dass er den Bezug auf die außerliterarische Referenz vergessen würde. Vielmehr ist er ständig in der Lage, aus der dargebotenen Handlung hervorzutreten und sie zu kommentieren, und seine zentrale Forderung zielt auf

äußerste Präzision bei der Konstruktion von Wahrscheinlichkeit, was Maese Pedro offenbar anders sieht. Noch interessanter an dieser Episode sind jedoch die Rückschlüsse, die sich aus ihrer Analyse für das Verständnis der Haupthandlung ergeben. Betrachten wir vor allem die Parallelen: Wie bei den drei Autoren der Haupthandlung sind bei der Aufführung dieses Stücks drei Akteure für den Fortgang verantwortlich, und einer von ihnen ist eine Übersetzerfigur. Don Quijotes wirksamster Eingriff, gewissermaßen als Co-Autor, erfolgt jedoch nicht sprachlich, sondern als tätlicher Angriff: Als das Liebespaar Melisendra und Don Gaiferós in der nun folgenden Szene beinahe auf seiner Flucht von maurischen Kämpfern eingeholt wird, zieht Don Quijote sein Schwert und schlägt zu; nicht nur auf die Puppen der verfolgenden Mauren, sondern auf das ganze Theater, bis alles zerstört ist. Anschließend preist er sich noch als den das Liebespaar rettenden fahrenden Ritter, und es dauert eine Weile, bis er seine Tat als Zerstörungswerk erkennt. Zur Erklärung müssen erneut die Zauberer herhalten, die ihm beständig alles vor den Augen „verwandeln“.

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. (852)

Wirklich und wahr, sage ich euch [...] ist mir alles, was hier geschehen, als wenn es buchstäblich so geschehen und Melisendra wäre Melisendra und Don Gaiferós wäre Don Gaiferós und Marsilius wäre Marsilius und Karl der Große wäre Karl der Große. (751)

Womit schon wieder über die Modalitäten der Herstellung von Fiktionalität diskutiert wird, und das mit Worten, die so enigmatisch seriell dastehen, als habe sie nicht Miguel de Cervantes 1615, sondern Jorge Luis Borges im 20. Jahrhundert formuliert.

So weit die Betrachtung Don Quijotes, des tätlich eingreifenden Rezipienten, schauen wir nun auf den Regisseur Maese Pedro. Sein auffälligstes Merkmal ist die Bewusstheit für sein eigenes Tun. Maese Pedro schlüpft ja in eine Rolle, wenn er, der eigentlich Ginés ist, als Puppenspieler auftritt, und wie wir gesehen haben, ist er der einzige, dessen Doppelidentität nie aufgedeckt wird. Wahrscheinlich deshalb trägt er auch eine Art Maske, die sein halbes Gesicht verdeckt, wie der Erzähler gleich bei seinem ersten Auftritt betont:

Olvidábase de decir como el tal Maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo. (840)

Ich vergaß zu bemerken, daß Meister Pedro das linke Auge und fast die halbe Wange mit einem Pflaster von grünem Taft bedeckt hatte, ein Zeichen, daß diese ganze Seite an einem Schaden litt. (738)

Dass diese Maske des Spielers bis zu seinem Abtritt erhalten bleibt, ist für ihn überlebenswichtig, schließlich droht ihm für seine zahlreichen Vergehen jahrelange Galeerenstrafe. Will er frei bleiben und überleben, muss er unerkannt bleiben – das unterscheidet seine Verkleidung von der aller anderen Figuren, deren Masken für sie keine existenzielle Bedeutung haben, im Gegenteil. Nur wenn die Mitspieler wissen, dass sie verkleidet sind, erfüllt sich deren Spaß im Spiel. Ginés/Pedro hingegen darf nicht erkannt werden, wenn er frei bleiben will, deshalb muss er alle täuschen. Der Preis dafür ist die Isolation in der Rolle, nur so bleibt seine erste Identität unerkannt.

Man kann die Kapitel 25/26 auch als die Begegnung zweier Menschen betrachten, die sich verkleiden, um eine andere Identität anzunehmen: Alonso Quesada, der als Don Quijote auftritt, trifft auf Ginés de Pasamonte, der als Maese Pedro auftritt. Ginés ist sich seiner Rolle, die er spielt, hundertprozentig bewusst, was man an der klugen Inszenierung von Affe und Theater sowie an seinem unerkannten Verschwinden nach dem Ende des Kapitels gut erkennen kann. Quesada hingegen ist sich seines eigenen Rollenspiels nur in ausgewählten Momenten bewusst, und seine fiktive Rolle entgleitet im zweiten Teil zunehmend seiner gestalterischen Kraft, bis hin zum Schluss der Handlung, wo er sie folgerichtig ablegt. Bei Quesada/Quijote erkennt man eine Ambivalenz im Verhältnis zur eigenen Rolle (träume ich meine Abenteuer vielleicht? was tun die Zauberer mit mir?), während Ginés seine Rolle kontrolliert durchspielt. Auf dem Höhepunkt der Konfrontation der beiden fällt Quesada/Quijote aus seiner Rolle (statt Zuschauer zu bleiben, wird er destruktiver Co-Autor) und zerstört das Theater; der Preis dafür ist das Geld, mit dem er den Schaden ersetzt. Maese Pedro hingegen, der seine Rolle durchgehend spielt, wird reichlich entlohnt. Ginés *ist* Maese Pedro, was strukturell dem Verhältnis zwischen dem Autor Ginés und der Figur Ginés in seinem Schelmenroman entspräche, von dem er im ersten

Teil erzählt hatte. Dort war er zugleich Autor und Hauptperson des Roman seines Lebens, hier ist er Autor und Schauspieler seiner selbst.

Don Quijote hingegen wusste im ersten Teil nicht, dass über ihn geschrieben wird, und auch im zweiten Teil kann er nicht kontrollieren, was Cidi Hamete aus seinen Erlebnissen macht. Anders bei Ginés, der weiß, dass er selbst Gegenstand seines Buches ist, und der kontrolliert, wie dieser Gegenstand dargestellt wird. Wie wichtig diese Kontrolle über das eigene literarische Geschick ist, scheint auch Don Quijote zu ahnen. Als er nämlich im vorletzten Kapitel des zweiten Teils zu Hause angekommen ist, plant er, in der einjährigen Zwangspause als Ritter nun zur Abwechslung als Schäfer loszuziehen. Als ersten Schritt für dieses Projekt verteilt nun er die Rollen an seine Freunde, legt er die Textsorten fest, die jeder zu dichten hat, und vor allem möchte er diesmal gleich selbst seine Erlebnisse dieses Jahres niederschreiben (vgl. Kap. 73, dt. S. 1093, span. S. 1213f.). Sein Wunsch ist es also, genau so autonom, kontrollierend und frei als Autor zu agieren wie Ginés, allein, plötzlich wird ihm Übel, und es beginnt die Krankheit, die ihn im folgenden Kapitel sterben lässt.

In dem Echo, das Ginés/Maese Pedros Auftreten als Autor seiner selbst in Don Quijotes Vision vom eignen Schäferroman findet, sticht ein weiteres Element heraus, das eine Besonderheit des Puppenspielers als Autor ausmacht und das bisher noch nicht erläutert wurde: Ginés kontrolliert, indem er delegiert. Er erzählt nicht einfach sein Leben, wie so viele andere im Verlauf des *Quijote*, er schreibt sein Leben nieder im Modus des Schelmenromans. Er, der Verbrecher, erschafft sich neu als Autor. Betont wird die Autonomie dieser Autorschaft in der Formulierung, mit der er sein Manuskript beschreibt, es sei nämlich „escrita por estos pulgares“ (242), „von diesen seinen eigenen Fingern“ (198) und ohne jede fremde Hilfe. Ähnlich im zweiten Teil: Nicht er gibt vor, weissagen zu können, er delegiert die Aufgabe an den Affen. Nicht er selbst in Fleisch und Blut tritt in Verkleidung auf, um die Befreiung des Ritterfräuleins auf der Bühne darzubieten, er bedient sich dazu der Puppen, die er tanzen lässt, sowie des „Dolmetschs“, der den Text dazu spricht. Beim Affen wie beim Theater besteht kein Zweifel daran, dass er es ist, der bestimmt, was gesagt wird. Man könnte es auch lehrbuchgerecht in der Terminologie der klassischen Rhetorik formulieren: Einmal delegiert er die „Erfindung“ (*inventio*) der

Rede (an den Affen), beim andermal die „Darbietung“ (*actio* an die Puppen, *elocutio* an den „Dolmetsch“). Dieses Zurücktreten hinter das eigene Werk bis hin zur kritischen Kommentierung der eigenen Inszenierung kann er sich erlauben, weil er doch immer absoluter Herr der beiden Fiktionsmaschinen „Affe“ und „Theater“ ist.

Mit dieser letzten Wendung der Dinge bin ich so weit, dass ich den Blick um die letzte Ecke wage, um einen Blick auf den Schatten des Autors Miguel de Cervantes zu erhaschen, wie er in der Konstruktion der Figur Maese Pedros Hinweise darauf gibt, wie er selbst in seinem *Don Quijote de la Mancha* die Fiktionsmaschinerie in Bewegung setzt und am Laufen hält. Die Formel lautet: Kontrolle der Fiktion durch Herstellung von Distanz, und darum lautet der Titel der grundlegenden Studie von Ruth El Saffar, auf die ich mich hier stütze, *Distance and Control in Don Quijote*. Wie Maese Pedro spaltet auch Cervantes die Autorfunktion auf (etwa im Vorwort oder in der Konstruktion des Trios aus Cidi Hamete, Übersetzer und Erzähler), auch er bedient sich verschiedener Illusionsebenen (Haupthandlung, Einschübe). So wie beim Puppentheater die Zuschauer wissen, dass sie jetzt Theater schauen, wissen auch die Leser und die meisten Figuren im *Don Quijote*, wenn wieder einmal ein Mummenschanz um Don Quijote aufgeführt wird; in diesen Fällen ist das Fingieren offen sichtbar. In anderen Fällen, beim Affen Maese Pedros ebenso wie beim Auftritt des Spiegelritters (den wir und die Figuren erst im Nachhinein als Sansón Carrasco erkennen) enthüllt sich das Fingieren erst später. So wie Ginés unerkannt verschwindet, so ist auch Cervantes eben nicht platt als „zweiter Autor“ identifizierbar, sondern nur hinter einem System sich wechselseitig kontrollierender und relativierender Autoren im Text zu erahnen. Cervantes – wie Maese Pedro – kann seine Geschöpfe nur deshalb so gut kontrollieren, weil er sich seiner Rolle hundertprozentig bewusst ist, weil er sich maskiert (Cervantes Maske wäre Cidi Hamete) und weil sein wahres Ich als Schöpfer und Kritiker seines Werkes unerkannt außen vor bleiben.

Nur deshalb, damit der wahre Autor unerkannt bleiben kann, ist im *Don Quijote* der Autor der Autor der Autor der Autor.

Bibliographie

Ausgaben

- Miguel de Cervantes Saavedra (1979): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, aus dem Spanischen von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann, München: dtv.
- (1998): *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica.

Literatur

- Chevalier, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- Dirscherl, Klaus (1982): “Lügner, Autoren und Zauberer. Zur Fiktionalität der Poetik im *Quijote*“, in: *Romanische Forschungen* 94 (1), S. 18-49.
- El Saffar, Ruth S. (1975): *Distance and Control in Don Quijote. A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Neuschäfer, Hans Jörg (1989): “‘El curioso impertinente’ y el sentido del *Quijote*“, in: *Anthropos* XCVIII-XCIX, S. 104-107.

Interrelaciones de la *Historia del curioso impertinente* con otras zonas de la primera parte del *Quijote*

José Miguel SARDIÑAS

Casa de las Américas/ Universidad de La Habana

La *Historia del curioso impertinente* (*HCI*), versión cervantina en forma de *novella* de un relato de larga tradición literaria (Avalle-Arce 1961b: 163-235), se lee con placer por sí misma, independientemente de la obra mayor en que se encuentra inserta, por varias razones, entre ellas el modo hábil en que su narrador va ofreciendo la información, el tipo de conflicto, tan peculiar desde el punto de vista psicológico, que aqueja a Anselmo, su protagonista, y la serie gradual de cambios que van experimentando Lotario y Camila, en su destrucción.

En esto parece haber habido consenso desde su publicación como sección integrante del *Quijote* de 1605. Ya en lo que, de 1614 en adelante, pasó a ser la segunda parte del *Quijote*, aparecen juicios que, de tomarse como reflejos de la acogida que dieron lectores y críticos a la que se convirtió en primera¹, testimoniarían una valoración positiva del relato como unidad. Así, Sansón Carrasco comenta con Sancho y don Quijote que si algo se le reprocha a la *HCI* no es el que sea mala ni mal razonada (II,3; 63)²; y posteriormente aparece otro comentario, esta vez del narrador, que reproduce quejas de Cide Hamete Benengeli, en que se califica de entretenidas a las novelas intercaladas, en general, y sobre todo se destaca “la gala y artificio que en sí contienen” (II,44; 366) la *HCI* y la del cautivo, en particular.

¹ Voy a partir del supuesto de que sí puede reflejar esos juicios, aunque estoy de acuerdo en que “it matters very little whether Cervantes heard or imagined such criticism”, pues “the essential thing is that the objections to his tales occurred to him as conceivable” (Wardropper 1957: 589, nota 7).

² Las citas del *Quijote* corresponden a la edición de L. A. Murillo, Madrid, 1978, 3 ts., ts. 1 y 2, y se incluyen en el cuerpo del trabajo, siguiendo el orden convencional de parte (en este caso también tomo), capítulo y página.

Incluso sin necesidad de ir a la segunda parte, en la primera hay un comentario del narrador que manifiesta obvia satisfacción por sus *novelle*: “gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia” (I,28; 344).

Sin embargo, si bien tanto el autor como los críticos de entonces y posteriores han estado de acuerdo respecto a los valores de la pieza tomada independientemente de la historia principal, o simplemente no los han cuestionado, ni aquél parece haber aprobado a la larga su intercalación, ni los críticos la aceptan sin reparos. Pues, por un lado, el autor se abstuvo de repetir el procedimiento tal cual en la segunda parte³, y por el otro la pertinencia o no pertinencia de la *HCI* ha devenido tópico de la crítica cervantina⁴.

De modo que la coexistencia del texto interpolado con el que le da cabida ha sido desde hace varios siglos un problema⁵, y uno ya planteado por la propia obra, desde dentro, mediante juicios puestos en boca de personajes y del narrador. El mismo Sansón Carrasco, por ejemplo, dice además que “una de las tachas que ponen a la tal historia [el *Quijote*] es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente* (...), por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (II,3; 63). Y es criterio que reproduce el narrador, remitiéndose a Cide Hamete, al decir que la *HCI* y la del cautivo “están como separadas de la historia, puesto que [aquí con valor causal] de las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse” (II,44; 366).

Ahora bien, no porque la enuncie el narrador hay que tomar esa valoración como definitiva o incuestionable, pues muchas de sus opiniones a lo largo de toda la obra, de seguirse a pie juntillas, sólo desviarían la atención

³ El episodio de las bodas de Camacho (II,22-23) está concebido con tanto artificio y ligado tan débilmente, desde el punto de vista argumental, a la historia principal como la *HCI*; vid. Wardropper 1957: 594, nota 20.

⁴ Cf. *Bibliografía fundamental del Quijote*, preparada por Murillo, ed. cit., t. 3, apartado 470, pp. 114-115.

⁵ Pueden verse reseñas del estado de la cuestión en diferentes momentos, de los románticos alemanes en adelante, en Castro 1925: 121-123, Wardropper 1957: 587, Immerwahr 1958: 121-125, Avalle-Arce 1961: 124-125 y Hahn 1972: 129-130.

del lector de los procesos que están ocurriendo en profundidad (sus juicios acerca de la locura de don Quijote y de la condición de tonto de Sancho, por ejemplo, se mantienen invariables; los cambios son sutiles y normalmente no acontecen en el nivel del enunciado, sino en el de la enunciación). Aunque, para hacer honor a la verdad, lo que el narrador dice exactamente no es que las historias estén separadas de la principal, sino *como* separadas (Wardropper 1957: 590), que es una forma de tomar distancia respecto a lo que había opinado Sansón Carrasco. Y si refleja críticas del momento, es igualmente una valoración relativa.

El problema, pues, sigue en pie, y este trabajo dirige sus miras a estudiarlo. Pero, a diferencia de otros que se han escrito sobre el tema, no pretende juzgar la pertinencia de la *HCI* en el *Quijote*, sino –aceptándola de antemano, por principio– observar algunos rasgos de su texto y del resto del texto del *Quijote* que pueden considerarse como marcas de esa pertinencia, al configurar relaciones mutuas. Sigue, en este sentido, la postura generalizada en la crítica sobre el tema por lo menos desde 1925, fecha de publicación de *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro. Es la misma posición claramente expuesta por Wardropper 1957, Avalle-Arce 1961a y otros estudiosos.

Dentro del *Quijote*, este trabajo se limita a la primera parte no sólo por ser una sección genéticamente autónoma respecto a la segunda –que no goza del mismo *status*–, sino porque las interrelaciones que puedan darse pertenecen a un plan no influido por las reacciones de la crítica, o, dicho en otras palabras, porque esos posibles nexos se encuentran al abrigo de cualquier intento del autor de forzar paralelos, encadenamientos causales, etc., para introducir enmiendas. Lo cual no significa que, en los casos en que tiene lugar, este último tipo de relaciones carezca de interés, sino que el problema, como se ha planteado desde el principio, atañe a su contexto inmediato en el *Quijote* de 1605, no a los intentos que haya podido hacer el autor en la segunda parte para atenuarlo.

Serán objeto, pues, de este trabajo referencias y alusiones a la *HCI*, paralelos entre pasajes de la historia central y otros de la que por comodidad seguiré llamando interpolada, y en general asociaciones que puedan establecerse y trasladar significados lo mismo del relato hacia la historia central que en dirección inversa. Si el sentido de un texto va surgiendo gradualmente, a medida que se lee, y como resultado de la interacción de

todos los elementos que componen la obra, la *HCI* tiene, teóricamente por lo menos, tantas probabilidades como otra zona cualquiera del *Quijote* de entrar en contacto con las restantes para ir formando significados. Para comprobarlo, basta suprimirla. Y aunque sea una obviedad, lo primero que saltará a la vista en la lectura serán referencias y alusiones que carecerán de referente dentro del texto, tanto en la primera parte como en la segunda, aunque me ceñiré a la primera, como he especificado.

Para comenzar con un episodio que ya R. Immerwahr y J. Hahn han relacionado con la *HCI*, puede tomarse el del degollamiento del gigante enemigo de Micomicona (I,35; 437-438), y advertirse que no sólo tiene que ver con Anselmo, como advirtieron dichos estudiosos⁶, sino también con el falso intento de suicidio de Camila (I,34; 434-435), aunque el vínculo emerge de afinidades más aparentes.

En ambos casos, estamos frente a escenas de sangre, que coinciden además en ser esencialmente falsas en su condición de escenas sangrientas: la herida de Camila no pasa de rasguño y el desangramiento del gigante se reduce a derramamiento de vino, vistos ambos desde la perspectiva del lector, que sabe lo que sucede en realidad, no desde la de los personajes engañados (Anselmo y don Quijote).

En el caso de Camila, la escena muestra un esfuerzo por conservar algo que no buscó (el amor de Lotario) y por alejar la infamia, cada vez más inminente, y que no se le puede imputar del todo, a pesar de las opiniones insistentemente denigratorias que el narrador vierte sobre ella, como mujer. Es, ciertamente, un acto de engaño que frisa en la crueldad, y un acto teatral, en sentido estricto, pero también una situación dramática, con toda la carga de desesperación que puede adquirir ese término. Camila protagoniza –y en ese momento está intentando mantener bajo control– la situación más importante de su vida, antes de su destrucción completa; la situación de la cual dependía aún la conservación de su estado de equilibrio precario, pero

⁶ Para el primero hay en el *Quijote*, parte I, una simetría estructural entre las siete historias intercaladas, que se ordenan en tres pares alrededor de la *HCI*, y es significativa la coincidencia del momento de máxima locura del caballero, que interrumpe la lectura de la novella, con el de castigo de Anselmo: “Quijote’s insane credulity reaches its apex in his confusion of waking reality with the dream just before we learn the price that Anselmo must pay for the hybris of his curiosity” (Immerwahr 1958: 126); según Hahn, Anselmo es un exponente del pecado de *curiositas*, y por ende de soberbia, que don Quijote castiga en la figura simbólica del gigante (Hahn 1972: 131 et sqq.).

equilibrio, en fin. Pero su esfuerzo acaba por resultar infructuoso. No importa que haya logrado engañar a Anselmo una vez más. Poco tiempo después de su representación, encontrará el fracaso y la muerte. Y aquélla quedará como el último intento de evitar la derrota.

Don Quijote, por su lado, protagoniza una escena ambivalente, sólo que no de modo voluntario. Lo que para él es su mayor hazaña, una de las pocas auténticamente caballerescas de la primera parte, es desde otro punto de vista un acto tan incierto como el suicidio fingido.

Aparece ante el lector gesticulando, dando cuchilladas al aire y dando voces, como si estuviera trabado en una batalla descomunal. Pero su combate está más lejos de la realidad que cualquiera de los otros que ha tenido o tendrá, pues no ocurre ni siquiera en su imaginación, como fue el caso de los molinos de viento o del choque de los ejércitos de cabras, sino en una dimensión más distante: en el sueño. Y lo que los personajes de la venta que entran pueden ver, lo que como lectores además percibimos, es un hombre que se mueve agitadamente, con ademanes exagerados que recuerdan los de un actor sobre el escenario.

El resultado real, esto es, el que narrador, personajes y lectores podemos identificar, no conduce a la destrucción de don Quijote, pero es el fracaso; es su visión caballerisca e imaginaria del mundo confrontada desventajosamente con la visión real. Poco después la reina Micomicona habrá encontrado esposo, que era todo lo que necesitaba para sentirse feliz, y habrá abandonado esa especie de juego en que participaba con el caballero. Puede incluso retomarlos, por conmiseración, pero ya no es una desdichada que, aunque fuera por seguir la corriente, había entrado en el mundo de las fantasías caballerescas, sino una mujer satisfecha que sólo busca ocasiones para disfrutar los placeres del reencuentro. Frente a ella don Quijote aparece como ingenuo, como persona que se aferra a algo en lo que no se cree ya (aunque es cierto que fue algo en lo que nunca se creyó verdaderamente, pero por momentos parecía que sí). El juego terminó y el haber degollado al gigante de nada ha servido⁷.

⁷ El aspecto de don Quijote en la escena del combate acentúa la sensación de fracaso que produce su situación y enfatiza sus diferencias respecto a los personajes, nobles en su mayoría y de buen porte, que lo rodean. Se lo ve con camisa corta, que no alcanza a cubrirle áreas del cuerpo que el pudor normalmente oculta a la vista ajena, y se subrayan rasgos como el tener las piernas “muy largas y flacas, llenas de vello y no nada

Es ese carácter de representación vacua, incierta, de su combate, por una parte, y lo que, por otra, puede tener no sólo de engaño de adúltera, sino también de situación límite la farsa de Camila, lo que pretendo realzar al acercar ambas escenas.

Otros dos pasajes entre los que se produce relación son la argumentación de Lotario ante Anselmo sobre el sacramento del matrimonio (I,34; 411) y la similar de Dorotea ante Fernando para hacerlo cumplir su palabra (I,36; 450-451). En el primer caso, Lotario, para disuadir a su amigo, ofrece una explicación clara de los fundamentos del matrimonio cristiano: se trata de un lazo sancionado por la divinidad, indestructible y definitivo mientras los esposos vivan. Luego Dorotea recurrirá a estas mismas razones para recuperar a Fernando, pero ya el texto no necesitará abundar en ejemplos ni remontarse a Adán y Eva, pues antes se ha hecho, en la *HCI*. La primera aparición *in extenso* del tema puede entonces fungir como preparación de la segunda, al ahorrar información y evitar la redundancia. Si Dorotea en su elocuente discurso no tiene que echar mano a la teología no es porque no lo desee (pues ganas no le faltarían), ni sólo porque el matrimonio como sacramento fuera un conocimiento compartido y formara parte de la ideología corriente entre los lectores, sino también porque ya el texto había sido prolijo al tratarlo.

Pero no es esta la única semejanza entre un pasaje de la narración interpolada y otro de la de marco que modifique la lectura del último. En el reclamo de libertad de Luscinda a Fernando (I,36; 449-450), se producen tres coincidencias con el discurso de Camila en la escena teatral, que acaso no tendrían mayor relevancia si no fuera porque son varias.

La primera pide a su captor: “dejadme, señor don Fernando (...) llegar al muro de quien yo soy yedra, al arrimo de quien no me han podido apartar vuestras importunidades, vuestras amenazas, vuestras promesas ni vuestras dádivas” (p. 449), y finalmente le advierte que, ya que no logrará otra cosa, puede incluso acabar con su vida: “que como yo la rinda delante de mi buen esposo, la daré por bien empleada; quizá con mi muerte quedará satisfecho de la fe que le mantuve hasta el último trance de la vida” (p. 450). Y poco antes pensaba Camila en voz alta y fingidamente, del amor de Lotario,

limpias” (I,35; 438), en contraste sensible además con la elevación de la hazaña que sueña.

que no “lo creyera jamás, si su insolencia no llegara a tanto, que las manifestas dádivas y las largas promesas y las continuas lágrimas no me lo manifestaran” (I,34; 431).

En ambos parlamentos es patente el tono teatral, aunque no sea exclusivo de ellos. En el de Camila, como ya he dicho, no hay lugar a dudas; se trata de una situación que incluye actores, conflicto y un destinatario que hace las veces de espectador. En el de Luscinda, no llega a estructurarse una situación de esa índole, pero el lenguaje elevado, la gestualidad (los personajes se quedan mudos, mirándose unos a otros; Fernando sujeta a Luscinda y ella trata de soltarse; Dorotea se ha desmayado) y el uso del viejo tópico lírico del amante o la amada como yedra de su pareja contribuyen a dar un aspecto artificial, de escena actuada, a sus palabras. También en los dos casos se recurre a la muerte como prueba de amor irrefutable y de fidelidad, y finalmente tanto Luscinda como Camila hablan de dádivas y promesas mediante las cuales los hombres han tratado de conquistarlas.

Dádivas y promesas, con modificadores gramaticales o sin ellos, son una especie de estructura estable, que se repite en otras ocasiones en el texto —en una intervención del propio Anselmo (I,33; 403), por ejemplo—, y que acaso fuera parte del lenguaje literario de la época, por lo cual su reiteración en los discursos de estos personajes podría no verse como significativa. Sin embargo, dada la proximidad de los sitios en que aparecen y las otras similitudes señaladas, establecen una relación entre las situaciones de Camila y Luscinda que beneficia poco a esta última.

Sus argumentos, como los comentados antes, de Dorotea, se contaminan de algún modo del carácter falaz de los de Camila e inscriben el pasaje en una dimensión más amplia y compleja, en la ambigüedad. No quiere esto decir que, por mostrar afinidades las secciones mencionadas, las palabras de Luscinda se lean como fingidas, sino que al ser posible acercarlas a otras marcadas por la mendacidad se cargan de un valor que de otra manera les sería extraño.

Por otra parte es interesante observarlo porque uno de los efectos que se han atribuido a la intercalación de la *HCI* es subrayar, por contraste, la

ilusión de realidad de los acontecimientos de la venta⁸, y de este modo parece obrar en sentido contrario: los personajes se expresan de formas parecidas, usan argumentos similares, y hasta se desmayan con la misma facilidad (Camila, fingidamente, en I,34; 434, Dorotea en I,36; 449, Luscinda poco después en el mismo capítulo, p. 452, y Clara en I,44; 544). Más que de un nivel narrativo a otro, lo que por momentos parece haber pasado es que se haya cambiado simplemente de un espacio novelesco a otro, en virtud de la identidad de las convenciones entre segmentos que pertenecen a géneros diferentes.

Sin embargo, si hasta ahora los puntos de contacto advertidos proyectaban la influencia de la narración interpolada hacia la principal, hay un concepto recurrente a lo largo de varios capítulos de esta última que remite su significado a una acción originada en la *HCI*.

Como se recordará, Camila, en un momento de arrepentimiento, se acusa de haberse conducido con excesiva premura y de haber ofrecido poca resistencia al asedio que le puso Lotario:

Corrida estoy, amiga Leonela, de ver en cuán poco he sabido estimarme, pues siquiera no hice que con el tiempo comprara Lotario la entera posesión que le di tan presto de mi voluntad. Temo que ha de estimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle (I,34; 423).

El tipo de metáfora tópica que usa el narrador para describir los pasos de los enamorados hasta aceptarse mutuamente, tomadas originalmente del lenguaje militar y empleadas de manera sostenida con evidente cuidado, destaca el papel defensivo y pasivo de la dama y, al convertirlo en equivalente de una derrota o rendición, sobre todo rápida, le resta valor, lo rebaja⁹. Su ligereza recibirá entonces censuras indirectas, de distintos hombres, cada vez que se toque el tema, y la traición cometida en la historia de Camila se volverá una suerte de eco o punto de referencia común para acciones semejantes.

La primera vez que se tiende ese puente ocurre de una forma muy sutil, dentro del bloque argumental de la venta. El joven Luis canta

⁸ Es la función que le atribuyeron Julián Marías en un artículo que Avallé-Arce (1961: 125) cita y suscribe, y en alguna medida también Wardropper (1957: 591 et seq.) al sustentar su trabajo en la oposición renacentista naturaleza-arte.

⁹ Algunos términos de la identificación, de larga tradición literaria, entre el combate y el escaqueo amoroso son los siguientes: *apretar el cerco a aquella fortaleza, rinda, encastilladas torres, minó, pertrechos, viniera al suelo, rindióse Camila* (I,34; 419-420).

desconsolado la indiferencia de Clara y se la explica a sí mismo en los versos siguientes:

Que amor sus glorias venda
caras, es gran razón, y es trato justo;
pues no hay más rica prenda
que la que se quilata por su gusto;
y es cosa manifiesta
que no es de estima lo que poco cuesta (I,43; 523).

Camila había constatado la existencia de esta opinión generalizada prácticamente en los mismos términos: “también se suele decir [...], que lo que cuesta poco se estima en menos” (I,34; 424). Y como no sólo se reitera la idea, sino que se hace con la misma formulación verbal y retórica, la asociación brota espontáneamente, en detrimento de la mujer considerada fácil.

Unos capítulos más adelante, entre las razones que tiene el canónigo para juzgar defectuosos los libros de caballerías, se encuentra “la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero” (I,47; 565). Es cierto que en esta ocasión lo que al parecer se impugna no es principalmente la transgresión de una norma ética por un personaje, sino lo inverosímil o increíble de ese comportamiento, por no ser el que normalmente tendría lugar en la realidad, a juicio del canónigo, y por no corresponderse con el decoro propio de las reinas. Como también hay que tener en cuenta que las opiniones de este personaje no gozan de credibilidad, porque el autor las usa para ridiculizarlo, como antes había hecho con el cura, al final de la lectura de la *HCI*. Pero ambas circunstancias son irrelevantes a los fines que motivan la mención del pasaje. El tema de la liviandad femenina está presente, marcado de forma negativa, suscitando un nexo con la culpabilidad que sintió Camila, aun cuando sea un argumento más para mostrar lo risible que es quien lo trata.

Hacia el final de la primera parte, dentro del segmento ocupado por Eugenio, el pastor, se ubica la última mención de este tema. Se trata de una mención breve, inserta en una historia que comparte con la de Camila el nombre de un personaje –Anselmo–, la referencia a Diego García de Paredes –sobre el cual se había discutido pocas líneas antes de la *HCI*–, y el carácter de narración de amor en que la dama acaba degradada: uno de los pretendientes de Leandra, comenta Eugenio, “la condena por fácil y ligera”

(I,51; 595), mientras otros asumen actitudes distintas. Leandra, como Camila, tendrá que internarse en un convento, para intentar recuperar con el tiempo la moral perdida.

La misma falta, pues, cada vez que aparezca será objeto de idéntico tratamiento por los personajes y no hará sino recalcar lo vituperable de la actuación de quien incurrió más estrepitosamente en ella. El caso de Dorotea puede servir para comprobarlo, aunque se ubica antes de la *HCI*. Ella también se condujo con premura ante Fernando, o por lo menos fue incapaz de rechazarlo cuando él fue a tomarla por la fuerza. Pero Dorotea no recibe censura porque fue capaz de concertar un matrimonio secreto momentos antes de entregarse¹⁰.

Los hombres con los que las mujeres se condujeron con ligereza tienen poco en común entre sí y terminan sus aventuras de modos diferentes; ellas, en cambio –las que alcanzan el rango de personajes plenos, y no se quedan en la mera referencia: Camila y Leandra–, perduran por sus yerros, para los cuales no hay intentos de comprensión, cuestionamiento de las causas, ni siquiera en el final. Esto, pues, no es un problema en el texto, ni para los personajes ni para el narrador (trátese del de la *HCI* o del narrador del resto de la obra). Las mujeres fáciles son, todo el tiempo, simplemente seres proclives por naturaleza al pecado.

Así lo mantiene Eugenio, entre otros lugares de su relato, cuando comenta que “los que conocían su discreción [de Leandra] y mucho entendimiento no atribuyeron a ignorancia su pecado, sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta” (I,51; 594). Y su comentario no hace más que reiterar un tópico que el narrador de la *HCI* repitió machaconamente en varios momentos.

Hay además otra posible marca de relación temática de esta historia con el conjunto, en el paralelo que se produce entre la forma conflictiva de Anselmo encarar ese fragmento de la realidad que es su esposa y el problema en que se convierte la dilucidación de la identidad de un objeto real como la bacía del segundo barbero (I,44; 539-I,45; 543).

¹⁰ “ 'Todo esto he dicho, porque no es pensar que de mí alcance otra cosa alguna el que no fuere mi legítimo esposo'. –Si no reparas más que en eso, bellísima Dorotea (...), ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos desta verdad los cielos, a quien ninguna cosa se asconde, y esa imagen de Nuestra Señora que aquí tienes” (I,28; 352).

Anselmo duda de alguien, de un ser real dentro de la ficción, que en sí mismo no ha dado motivos para las dudas; quiere poner a prueba a su esposa porque lo tortura el no saber si es esencialmente una mujer tan virtuosa como la realidad se lo muestra o si oculta una identidad, dormida, en potencia, que no se corresponda con lo que ve. De paso, también confía plenamente en otro ser real, su amigo Lotario, y por eso no vacila en pedirle que se preste para la prueba.

La bacía, por otra parte, hará aflorar el mismo tema, al ser objeto de una discusión acerca de su verdadera identidad, entre su dueño, que asegura que es eso, una bacía, y no otra cosa, y don Quijote, que asevera con igual convicción que se trata del yelmo de Mambrino. Los demás personajes adoptan otras posiciones, por conveniencia (Sancho, quien en otras ocasiones también se muestra partidario del eclecticismo, dice, como al descuido, que es un baciyelmo), o por diversión (la mayoría de los personajes de la venta que conocen a don Quijote deciden seguirle la corriente), y el narrador califica su opinión de desatino (I,45; 540).

Sin embargo, desechando esa postura del narrador y la impresión que en general trata de provocar al insistir en la identidad única e indudable del objeto, hay dos factores que sustentan su carácter problemático: 1) de don Quijote se podrá decir que es un loco tantas veces como se desee, y él afirmarlo al final de la segunda parte, pero su locura en muchos momentos demuestra ser algo mucho más complejo que una enfermedad, luego no es posible simplificar el hecho de que él vea un yelmo donde los demás ven una bacía recurriendo a la patología; 2) el narrador, a pesar de lo que declara, adopta, por la forma de hacerlo, una actitud ambigua, como tantas veces, al denominar al objeto indistintamente yelmo y bacía¹¹. De manera que si en una lectura rápida cualquiera puede terminar pensando que no se trata sino de una locura más de don Quijote, cuando uno repara en estos detalles del discurso narrativo, se da cuenta de que su agente comparte la duda en algún grado. Lo cual da otra magnitud a la discusión de la identidad del objeto y hace que el pasaje sea algo más que un episodio cómico entre otros.

¹¹ Dice, por ejemplo, “entró en la venta el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino” (I,44; 538), y en la siguiente página, en el mismo capítulo: “Sancho fue a do estaba la bacía y la trujo” (p. 539), en tanto que el autor pone como subtítulo al capítulo 45 lo siguiente: “Donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino (...)” (p. 540).

En la incapacidad de Anselmo para definir si lo que conoce es verdadero o falso, si su esposa es lo que parece o si es otro tipo de persona, está manifestándose entonces el mismo tema, de la realidad problemática, que surge cuando don Quijote asegura estar mirando algo que para los personajes restantes es otra cosa.

Dos situaciones, derivadas de las anteriores, ayudan a delinear el paralelo, aunque una de ellas no esté enunciada por Anselmo. Son situaciones en que determinados personajes, a saber Camila y maese Nicolás, colocan lo falso en lugar de lo verdadero de modo tal que llega a producirse ironía dramática: afirman cosas que los lectores saben que significan lo contrario. Llevan el fingimiento al extremo de no conformarse con ocultar la verdad o con mostrar un simulacro de ella que desvíe la atención de los engañados, sino de fabricar la mentira justamente encima de la verdad y con sus propios ropajes. En la primera de ellas, Leonela se lamenta con las siguientes expresiones por el desmayo de su señora: ¡Ay, desdichada de mí si fuese tan sin ventura, que se me muriese aquí entre mis brazos la flor de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad...! (I,34; 430). Y ésta, volviendo en sí, pide a su doncella: “¿Por qué no vas (...) a llamar al más leal amigo de amigo que vio el sol, o cubrió la noche?” (I,34; 430). Maese Nicolás, por su parte, asegura al otro atónito barbero que el objeto en cuestión está tan lejos de ser bacía “como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira” (I,45; 541). Ciertamente, para convencer a Anselmo de la virtud de su esposa no era necesario tocar puntos tan delicados como la honestidad y la castidad de ella, ni para quitarse de encima al barbero había que mencionar a la mentira; bastaba con la complicidad de los demás personajes. Al hacerlo, los textos revelan una afinidad de procedimientos que pone de relieve los vínculos de los conflictos que contienen.

Finalmente, merecen tomarse en cuenta una alusión y una referencia explícita a la *HCI* que ayudan a imbricarla en el *Quijote*. Han pedido al capitán cautivo que narre la historia de su vida y, tras algunas prevenciones, accede y dice lo siguiente, unas líneas antes de comenzar: “Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse” (I,38; 472). Se trata de una frase ricamente reticente, que insinúa mucho más de lo que dice. En primer lugar, resulta de sumo interés el que se llame a sí misma *discurso verdadero*, pues el narrador de la

historia principal ha estado denominando *verdadera historia* a la suya todo el tiempo, y teniendo en cuenta el significado de *historia* en la época de Cervantes —obra de ficción no atendida a ordenamiento artístico riguroso, por oposición a la forma artística de las novelas y cuentos (Wardropper 1957: 593-594) —, el tipo de invención al que lo aplica y las referencias reales, extratextuales, que contiene el relato del cautivo, puede deducirse que éste intenta distinguir lo que va a contar del resto del *Quijote*, al llamarlo *discurso*.

Pero, por una parte, su relato se aproxima mucho a la historia, en el sentido antes mencionado; es un relato estructural y temáticamente próximo a la novela de aventuras bizantina (Krömer 1979: 213-214), en la que impera la forma episódica y laxa. Tiene, además, elementos de narración folclórica, como los tres hermanos que son enviados por el padre a conocer mundo, al llegar a cierta edad. Y, por otra, ya el narrador del *Quijote* había atribuido los mismos valores de verdad a historia y cuentos, que se suponen menos verídicos en sus pretensiones (I.28; 344). Con lo cual había disuelto, por lo menos en un lugar del texto, las diferencias genéricas a las que parece estar apelando el capitán.

En segundo lugar, está la oposición entre *discurso verdadero* y discursos *mentirosos*, con sus demás modificadores, que abarcan términos significativos como *curioso* y *pensado artificio*. Todo lo cual hace que uno se pregunte qué necesidad tiene el cautivo de aclarar que su discurso es verdadero, si nadie lo ha cuestionado, y cuáles son “los mentirosos que [...] suelen componerse”.

Es conveniente recordar que —prescindiendo de posibles referencias a obras contemporáneas que pudiera contener la alusión—, dentro del *Quijote*, el único reparo que puso el cura a la *novella* italiana del curioso impertinente fue su inverosimilitud, y que en su juicio crítico usó prácticamente el mismo término a que ahora recurre el cautivo: verdad. “No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor” (I,35; 446), decía el cura. Y en cuanto al adjetivo *curioso*, en este pasaje, no se sabe a primera vista qué puede significar, incidiendo sobre *artificio*. Por lo que es preciso indagar sus sentidos fuera del texto, para luego regresar a él y tratar de encontrar uno que pueda ajustarsele.

Curioso, en la lengua de la época, a juzgar por Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades*, tenía básicamente tres acepciones:

1) una que indica cualidad positiva: “el que trata las cosas con diligencia, o el que se desvela en escudriñar las que son muy ocultas y reservadas”, ejemplificada en una frase que no deja lugar a dudas sobre su valoración: “Era de su ingenio tan esmeradamente curioso, que procuraba aprender con toda exacción el oficio en que le ponían”;

2) otra, con signo negativo, servía para calificar al “que desordenadamente desea saber las cosas que no le pertenecen”, que tanto *Autoridades* como Covarrubias ejemplifican con textos en los que la curiosidad es pecado¹²;

3) y otra más bien neutra, que destaca el aspecto de algo, su condición estética: “lo que está dispuesto con mucho aseo, primor y hermosura” (*Aut.* 1, s.v.).

De ellas, la primera queda descartada por no corresponderse con el sentido despectivo de las palabras del capitán, y la segunda, por no guardar relación con la materia, literaria, no ética ni teológica, a que aquéllas se están aplicando. Resta la última, que en el uso puede ser lo mismo una censura que un elogio, dependiendo de las intenciones del que escribe, y que el sustantivo al cual aporta significación deberá precisar.

Artificio, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, que es de las dos fuentes la que mejor lo define, es “el primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa” y la obra así ejecutada, pero también, con sentido metafórico, “fingimiento, cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente”.

Y considerando que es poco probable que el capitán elogie discursos de los que dice que no llegarían al suyo, por razones de credibilidad y de elaboración artificial, hay que pensar que no está empleando *artificio* con el valor de obra primorosamente hecha, sino en el otro, de obra confeccionada con habilidad, pero mañosamente, con algún fin poco loable (engañar, presentar como cierto lo que es pura ficción, acaso).

¹² “Y siendo así que experimentamos los daños de aquella culpa, aun no queremos escarmentar de curiosos” (*Aut.* 1, s.v.); y Covarrubias comenta, construyendo una ingeniosa etimología: “Yo digo que la palabra curioso u curiosidad se deriva de este adverbio de preguntas [cur], y del nombre ociosidad, porque los curiosos son muy de ordinario holgaçanes y preguntadores como su maestro, que su primera palabra que habló, fue quando dixo a Eva: Cur praecepit vobis Deus (...)”.

Si *artificio* bastaba por sí sola para marcar la diferencia de la historia del capitán con otras historias posibles, y *pensado*, por otra parte, ya le añadía valor, oponiéndola como espontánea y, desde esa perspectiva, auténtica, a las creadas con alguna tendencia, *curioso* entonces redundaba desde el punto de vista semántico. Y aunque no sería esta la única ocasión en que el texto mostrara redundancia, puede suponerse que, al emplearse, el objetivo que se busque sea el de dar una pista para identificar la alusión. Pues establece un nexo con el título de la historia intercalada más reciente y próxima a la suya, ya antes además impugnada como falaz por el cura.

Pero el capitán no estuvo presente durante su lectura en voz alta; llegó justamente después. Luego su alusión puede atribuirse a una entidad situada por encima de su “persona” y que sí tiene en sus manos todos los hilos de la trama: el autor. Esto hace que el sentido o los sentidos de la alusión se hagan mucho más complejos. Pues unas serían las inferencias posibles en caso de que la alusión perteneciera al personaje, y otras, más complicadas, tratándose del autor.

La primera observación quizá sea tan simple como que resulta casi imposible extraer una conclusión juntando cabos sueltos en el *Quijote*, porque su autor se encarga, más cuidadosamente de lo que a menudo se supone, de dinamitar la monosemia, la uniformidad conceptual y todo cuanto permita una lectura carente de contradicciones. Puede servir de ejemplo lo que hace con términos como *historia* y *verdadera*; si los hubiese usado siempre de la misma forma, en una frase que luego en boca del capitán sería sólo una variante, podría deducirse que de sus palabras se derivaba un juego según el cual se calificaba de verdadero un relato, para demostrar después que era ficción, por el encuadramiento genérico, los elementos folclóricos y la forma de comenzar, alusiva al comienzo de todo el *Quijote*. Y para marcar, de modo similar, que lo mismo que un relato que se dice verdadero acaba por ser ficticio, la historia que lo contiene y que se proclama verdadera reiteradamente es de la misma índole. Pero ocurre que los ha entremezclado; *verdadero* se aplica lo mismo al argumento principal que a un relato bizantino o a todas las narraciones intercaladas de la obra. Y en unos casos lo aplica el narrador extradiegético, pero en otro el capitán, de modo tal que no puede ser sino el autor quien lo está empleando. De manera que pierde el valor único y obliga a analizar casuísticamente los pasajes en que aparece usado.

La otra observación puede referirse también a la forma en que está hecho el *Quijote*, en lo que atañe a este trabajo, y es la constatación de la densa red de relaciones que lo recorre internamente, pues de una alusión como la analizada parten hilos que conducen a la *HCI*, pero también al comienzo de la antigua cuarta parte de la obra de 1605, en que historia principal e intercaladas son vistas como verdaderos y artificiosos por igual, desestabilizando una oposición estética que formaba parte del ambiente literario de la época. Los hilos se extienden asimismo hasta el principio de toda la narración, y obligan a tocar uno de sus grandes temas, el de la forma de concebir las relaciones entre la ficción y la realidad, pues no se puede estudiar la alusión al carácter verdadero de la historia del cautivo, sin tener en consideración que uno de los puntos de contacto radica en las palabras de un personaje tan ridiculizado como el cura.

En cuanto a la referencia explícita, no precisa mayor comentario. Pertenece al narrador de la historia principal, y ocurre cuando se está poniendo fin al extenso bloque argumental de la venta. Menciona entonces el narrador, como atando cabos, a todos los personajes que la han animado, incluso a los que, como Zoraida y el capitán, hacía mucho tiempo que estaban callados, a modo de espectadores, y recuerda la *novella* que el ventero ha regalado, por haberla abandonado su dueño: “El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Historia del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos...” (I,47; 559). Los papeles son la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, que años después se convertirá en un referente extraliterario respecto del *Quijote*. En este caso parece como si, al unir en un haz a todos los personajes del nivel narrativo principal, el agente del discurso tuviera que llamar la atención sobre la otra novela, ya que no era posible nombrar a sus personajes por ubicarse en otro nivel de narración.

De todo lo anterior puede concluirse, una vez más, que la *HCI* está complejamente imbricada no sólo a otras historias intercaladas, sino también a la principal, si bien es cierto que la mayor parte de los ligamentos –por lo menos de los detectados aquí– la unen a aquéllas.

Bibliografía

- Aut.* 1980: Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, ed. facsimilar, 3 vols. Madrid: Gredos, 1980.
- Avalle-Arce 1961a: Juan Bautista Avalle-Arce, “El cuento de los dos amigos”, en *Deslindes cervantinos*, Madrid: Edhigar, 1961, pp. 163-235.
- Avalle-Arce 1961b: *id.*, “‘El curioso’ y ‘el capitán’”, *ibid.*, pp. 121-161.
- Castro 1925: Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 1a. ed., Madrid: Hernando, 1925.
- Covarrubias: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer. Barcelona: Imprenta de S. A. Ortha de Impresiones y Ediciones, 1943.
- Hahn 1972: Juergen Hahn, “*El curioso impertinente* and Don Quijote's Symbolic Struggle Against *Curiositas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), pp. 128-140.
- Immerwahr 1958: Raymond Immerwahr, “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One”, *Comparative Literature*, 10 (1958), pp. 121-135.
- Krömer 1979: Wolfgang Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, trad. J. Conde. Madrid: Gredos, 1979.
- Wardropper 1957: Bruce W. Wardropper, “The Pertinence of *El curioso impertinente*”, *PMLA*, 72 (1957), pp. 587-600.

Apuntes sobre la Cueva de Montesinos y el desencanto de la caballería en el *Quijote*

Ana María MORALES

Universidad Nacional Autónoma de México

El descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos ha sido considerado, creo que con razón, uno de los episodios más importantes, sino el que más, de la Segunda Parte de la novela de Cervantes. Su influencia en episodios posteriores, la red de relaciones y resonancias de toda la obra con él y las consecuencias de lo sucedido en la cueva contribuyen a que podamos ver este pasaje como uno de los definitivos en ese tema terrible que es el desencanto de la caballería que es uno de los más importantes en la Segunda Parte del *Quijote* y que marca la distancia de mucho más que unos años entre la Primera Parte de la obra y ésta segunda. Puede ser éste el episodio más complejo desde el punto de vista de la verosimilitud que hay en todo el *Quijote*,¹ ya que cuando Cide Hamete Benengeli declara que ésta es una aventura de la cual no vamos a tener certeza si es o no verdadera,² la dota de

¹ Habría que recordar que aunque la motivación para bajar a la cueva de Montesinos parece la más caballeresca que podría encontrarse: a la vez la gloria que el amor (lo mismo la hazaña buscada para lograr la fama que el deseo de desencantar a la pobre Dulcinea convertida en una campesina apestosa a ajo), ésta termina en un fracaso terrible, no sólo el caballero no llevará a su conclusión el desencanto de aquellos que están presos en la cueva, sino que cuando Don Quijote cuenta su historia no es apreciada ni por Sancho ni por el primo humanista y finalmente es puesta en duda incluso por el narrador y por el falso autor representado.

² “Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: «No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito; la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles; pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables; pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan

un status diferente a las demás y la hace central en todo el problema de realidad, la ficción, la apariencia y la representación que tan importante es en la novela de Cervantes.

Como en casi cualquier episodio del *Quijote*, la crítica se ha acumulado y las aproximaciones han sido diversas, sin embargo, creo que es evidente que parte de la atención que ha merecido descansa directamente en que se trata de un viaje al Otro Mundo. Ahondando, uno de los grandes temas, no sólo de los relatos caballerescos sino de cualquier clase de narraciones, es el viaje al Otro Mundo. Lo mismo en textos de aventuras que en alegorías y reflexiones casi místicas, ir al Más Allá –y sobre todo volver de ahí– puede lo mismo ser la prueba iniciática que marca la pertenencia a una elite que la desesperada odisea que devela el destino.³ Ahora bien, visitar el Otro Mundo nunca es gratuito y siempre trae cambios demoledores en aquellos que cruzan el umbral, y es, casi por definición, la prueba a la que se debe enfrentar un héroe para probar que en verdad lo es. Empezar el camino que –como dice la Sibila en la *Eneida*– está abierto para todos, pero casi nadie puede tomar de regreso,⁴ equivale a colocar a aquel que emprende el viaje en una galería heroica particular que en muchas ocasiones se encuentra repartida en el mismo paisaje ultramundano.

Ahora bien, desde el punto de vista de la narración y la lógica narrativa, la visita al Otro Mundo exige un tránsito que permite cambiar de código

gran máquina de disparates, y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y así, sin afirmarla por falsa o verdadera la escribo.” (II.24, p. 223, cito por la edición de Murillo)

³ No quisiera ahondar en este tema que evidentemente escapa a los alcances de este trabajo haciendo un recuento de los viajes al Otro Mundo, ni siquiera en particular de los viajes de los héroes caballerescos al Otro Mundo, pero convendría recordar que los más grandes héroes de las distintas tradiciones y mitologías hacen el viaje a un Otro Mundo y regresan exitosamente a éste: Gilgamesh que no sólo visita a su antepasado Utanapistin en la isla más allá de las aguas de la muerte, sino que desciende al inframundo guardado por los hombres escorpión; Orfeo que acude al Hades para conmovier a los señores infernales con su canto y obtener el don de la vida para su amada Eurídice; Hércules para robar a Cerbero o, cambiando de tradición, Pwyll en su regreso triunfal tras vivir un año en Annwryn y vencer al señor infernal Hafgan; Lanzarote que consigue la libertad de los prisioneros de esa tierra del no retorno que es el País de Gore; Arturo que permanece en Avalón esperando el momento en que la isla de Bretaña lo necesite para regresar. No sólo Eneas entra y sale de Inframundo, también lo hacen Odín, Hunahpú e Ixbalanqué (los gemelos del Popol Vuh) y Quetzalcoatl, y como ellos héroes y dioses de cuanta cultura se quiera recordar. El tema es casi universal.

⁴ Véase *Eneida*, canto VI, vv. 125-130.

de realidad. En ocasiones éste puede darse cuando el alma es arrebatada del cuerpo para poder penetrar al reino de los muertos (los ejemplos son muchos, recuérdese tan sólo la *Visio Drythelm* de Beda el venerable), en otras se recurre al sueño y la visión onírica, como en el *Sueño de Escipión*.⁵ Otras son las de héroes y caballeros que penetran a un Otro Mundo físico que se ubica más allá de grietas en las montañas, en islas, en cuevas o en pasajes solitarios que muchas veces se dejan localizar en un mapa. Tal parece el caso en la Cueva de Montesinos que no por el hecho de ser ubicable geográficamente deja de ser un lugar legendario.

Dejando de lado las islas –paradigma del Otro Mundo en los textos caballerescos– se puede decir que las montañas y las simas de las montañas y los lagos y lagunas que los circundan, son de los parajes más socorridos para albergar el Otro Mundo. Las razones parecen evidentes:

[...] i luoghi di fama paurosa, le solitudine de' monti che si credevano infestate dai demonii, i laghi portentosi di cui da tempo antichissimo si diceva non potervisi gettar dentro un sassolino senza che se ne levassero tempeste devastatrici, dovevano, naturalmente, attrarre a sé la leggenda, dovevano, o almeno potevano, diventare monti e laghi di Pilato. In Italia monti e laghi così fatti erano meno frequenti che altrove, ma non mancavano: l'Etna aveva le sue leggende, le aveva il Lago d'Averno presso Pozzuoli, e Giovanni Boccaccio parla del lago Scaffajolo negli Apennini, il quale suscitava procelle spaventose, come appena ci si gettasse dentro alcuna cosa. I monti e il lago di Norcia avevano un'antica riputazione diabolica e magica diffusa per tutta Italia. Quivi ponevasi un antro della Sibilla, che diè luogo a leggende molto simili a quelle sorte in Germania intorno al Monte di Venere. (Graff, p. 252)

Arturo Graff se refiere sobre todo a las creencias relacionadas con la Sibila y su reino de damas melusinas que constituyen el núcleo ficcional de *El Paraíso de Sibila* de Antoine de la Sale, texto que –con sus múltiples cambios de narrador, perspectiva y focalización de la historia– al igual que el cervantino pondera un discreto énfasis en los problemas de la verosimilitud y la credibilidad de los narradores permitiendo que se pueda afirmar que en su conjunto podría tratarse de un texto fantástico.⁶

⁵ A pesar del tiempo transcurrido y de los detalles que pueden corregirse y anotarse, creo que el libro de Howard Rollin Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, sigue siendo una estupenda guía para adentrarse en el universo de los viajes transmundos.

⁶ Cuando el episodio de la Cueva de Montesinos es puesto en duda por los oyentes de la historia de Don Quijote, por el narrador y por el propio Cide Hamete Benengeli, que prefiere, de una manera perturbadoramente moderna, permitir que el lector opte por dirimir su veracidad e incluso su verosimilitud, la historia se transforma en una fantásti-

Junto con estas historias sobre el Venusberg, existen otras muchas que presentan el interior de las montañas como paraísos feéricos o demoníacos.⁷ Igual los celtas *Shide* (montículos) de los Tuatha de Dannann –quizá el más famoso la colina de Tara, pero también importantes el Tir-na-N’Og (Tierra de los jóvenes) y el Tir-na-Mbân (Tierra de las mujeres)–⁸ que los mundos de los duendes como el que da hospedaje por una noche a Rip van Winkle y lo hace perder 20 años de su vida.⁹ En un texto románico que casi seguramente estuvo influido por los relatos celtas, *Yonec*, uno de los *lais* de Marie de France, la dama acude a buscar a su amante hada que ha sido herido por su celoso esposo humano. Tras seguirlo por el campo, entra por una hendidura a la montaña y sale a un país delicioso, “una bellísima pradera” (255) que la lleva a un castillo hermoso y rico donde encuentra una sucesión de lechos con gente durmiendo. El lugar, sin embargo, es peligroso para la

ca cuya pertenencia a la normalidad del texto depende de la perspectiva adoptada. Otro de los detalles por los que me parece interesante la mención de este texto es porque Don Quijote afirma que a la Cuerva de Montesinos “A obra de doce o catorce estados de la profundidad desta mazmorra, a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas; éntrale una pequeña luz por unos resquicios o agujeros que lejos le responden, abiertos en la superficie de la tierra” (II. 23, p. 211), elemento que recuerda la curiosa abertura de la Cueva de Sibila: “A mano derecha está la entrada de la cueva, pequeña y en forma de escudo, cuya punta miraría hacia arriba y la parte más ancha hacia abajo. Delante hay una roca y [...] una pequeña cámara cuadrada, que está a la derecha del hueco de la entrada. Unos asientos tallados en la pared rodean aquella cámara que mide unos ocho o diez metros de largo y otro tanto de ancho y alto, con un agujero redondo del tamaño de la cabeza de un hombre, pero debido al espesor de la roca, todo queda en penumbra y apenas logra penetrar la luz”. (pp. 13-14)

⁷ Conviene recordar que la montaña, en la medida en que su forma recuerda los túmulos mortuorios– es no sólo un lugar de hadas, también lo es de muertos. Se ha dicho que en buena medida “los relatos sobre las colinas huecas se basan en la tradición y (hasta cierto punto, sin duda) en las creencias germánicas (Patch: 87). Sin embargo, esto dejaría fuera la larguísima tradición celta de los *Shide* y los paraísos feéricos subterráneos.

⁸ El pueblo de la diosa Dana, antiguos pobladores de Irlanda que según el *Leabhar Gabhala* (*Libro de las invasiones*) terminaron, a pesar de sus poderes, por ser derrotados por los hombres y se retiraron a vivir en los montículos que construyeron en lugares solitarios. Se trata de los seres que dieron origen a muchas de las hadas célticas.

⁹ El texto fue incluido por Washington Irving en su libro *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, junto con la famosísima *Legend of Sleepy Hollow*. En resumen, trata de un aldeano holandés que para librarse de los maltratos de su mujer se va al bosque y al caer la noche encuentra a unos curiosos jugadores de bolos que hacen retumbar la montaña. Tras pasar la noche en su compañía y beber su cerveza despierta en un montículo para descubrir que han transcurrido 20 años desde el día que saliera de su casa.

dama, y su amigo, yaciente como los otros, pero herido de muerte, le pide que lo abandone,¹⁰ lo que la dama debe hacer por más que le pese.

Así es casi siempre, toda montaña (igual que todo abismo) es la admisión de un eje vertical que le permite a un hombre establecer un nexo entre el cielo y la Tierra, entre el hombre y los poderes del arriba y del abajo.¹¹ Es por ello que el Monte Olimpo es la morada de los dioses griegos y que el dios hebreo se manifiesta en el Sinaí, es por eso que el infierno celta se llama Annwvyn (abismo) y los infiernos de Dante tienen la tipografía de la montaña invertida. La montaña es lo mismo la entrada a un mundo inferior morada de la muerte y los más viles peligros que el camino a otro superior donde habitan los dioses; así pues, las aventuras en la montaña o en sus simas tienen entonces la marca de lo extraordinario e incluso de lo divino, que las leyes de naturaleza (espacio, tiempo, causalidad) no funcionan tal como lo esperamos no es sino consecuencia del cambio de eje en el que se sitúa todo aquel que dirige hacia ahí sus pasos.

Con tal material previo y que en diversas formas y vehículos se filtró en tantos textos caballerescos, ¿cómo extrañarnos entonces de que don Quijote identifique —apenas con la noticia de la sima de Cabra mencionada por el Caballero de los Espejos— el llamado de la aventura y asuma que ésta está destinada para él (como después lo confirmará Montesinos)? En el momento en que don Quijote escucha el relato sobre la cueva de Montesi-

¹⁰ Algunos de los estudiosos que han trabajado este motivo en el episodio de la Cueva de Montesinos han mencionado la influencia de “el paraíso subterráneo” de las leyendas artúricas y su filiación con las “historias del Grial”, sin embargo, me atrevería a disentir e incluso a preguntar a qué paraíso subterráneo artúrico se refieren, ya que fuera del peligroso mundo féérico aparecido en *Las maravillas de Rigomer* no hay verdaderos mundos subterráneos en las historias artúricas, no así los mundos insulares y subacuáticos que sí son frecuentes. Por lo que toca a las historias del Grial, el eje vertical suele estar invertido a lo que ocurre en la Cueva de Montesinos, el castillo del Grial se sitúa en casi todas las historias en lo alto de la montaña, no necesariamente bajo ella y el énfasis ultramundano suele estar sobre el puente que conduce al castillo, no en su carácter subterráneo. Sin embargo, existe, es cierto, una tradición más tardía que relaciona al rey Arturo con estos mundos bajo la montaña, particularmente con el monte Etna, donde Gervasio de Tilbury en sus *Otia Imperialia* nos presenta al legendario monarca en la montaña siciliana. Otro de los posibles nexos de la cueva con los mundos escondidos en cuevas es la tumba de Merlín que estudio más adelante.

¹¹ Tal vez por ello es que cuando Don Quijote es descolgado al abismo de la cueva, el mundo exterior parece suspenderse. Se ha efectuado un intercambio entre lo que era horizontal y ahora es vertical, se han intercambiado las leyes que rigen la vida y el tiempo de los hombres con aquellas del círculo de los tiempos del Más Allá.

nos –cueva con leyenda folclórica, pero que al mismo nombre indica la íntima relación con los romances de temática carolingia– oye la campanada que da cuenta de su destino y se apresta a la aventura. Parece entonces que Don Quijote reconoce que es aquella aventura por la cual puede devenir en héroe y es la puerta por donde puede entrar a la galería de excelencia que abarca lo mismo a Gilgamesh que Odiseo, igual a Lanzarote que a Eneas.¹² Aquí, Merlín, a la manera de la maligna Morgana o del feroz Meleagrate de la real tradición artúrica, mantiene encerrados a algunos héroes y, con ellos, a las damas correspondientes, entonces se trata del rescate de los prisioneros del Otro Mundo, de uno de los motivos más difundidos en los textos de inspiración caballeresca. Y tal vez ésta es la razón por la que la aventura en la Cueva puede ser considerada iniciática para Don Quijote, ya que un héroe sólo prueba que lo es cuando vence a la muerte; cuando regresa del Más Allá con saberes sobre el futuro, su destino, nuestra naturaleza o la suerte de nuestro mundo y restituye en él la sabiduría de los héroes. Sólo aquel que pisa el Otro Mundo y regresa a éste es capaz de reclamar un espacio en la galería de la heroicidad. Así pues, en el episodio de la bajada de don Quijote a la Cueva de Montesinos –donde muchos especialistas han reconocido los motivos y el relato de un viaje al Otro Mundo–¹³ el terreno es tentador para empezar a elaborar una topografía del Más Allá: el despoblado que

¹² Es de recordar que para la tradición heroica de los viajes al Otro Mundo, éste no sólo es la morada de las hadas o los demonios, sino es el lugar de reposo de los héroes que parecen esperar ahí el momento de regresar a nuestro mundo. Muchos de aquellos que van al transmundo lo hacen para visitar a los héroes. Si Gilgamesh tiene que entrevistarse con Enkidú, también Eneas necesita hablar con los héroes de Troya.

¹³ Por mero ejemplo, ya que la bibliografía sobre el asunto es muy amplia, me permito mencionar “La visión de transmundo en las literaturas hispánicas” donde María Rosa Lida de Malkiel reconoce en el episodio “varios motivos de la ultratumba frecuentes en las novelas de caballerías” y subraya la afinidad con la literatura de visiones que tiene la discrepancia temporal (pp. 422-423); Marasso, enfatiza y se extiende sobre los nexos con la *Eneida* y la *Odisea*; William T. Avery analiza la relación con la *Divina Comedia*; Márquez Villanueva llevará a la discusión el *Baldo* de Folengo; Percas de Ponseti pondrá énfasis en las fuentes clásicas, y particular en la *Eneida* –además de otras curiosas consideraciones relacionadas con el cautiverio de Cervantes en Argelia y “los abusos de que fue objeto [Cervantes] a manos del sodomita Hazán Haga” (p. 175). Aurora Egido en “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba” y en “La de Montesinos y otras cuevas” destaca la influencia paródica de Luciano de Samosata (la *Historia verdadera* –o *Relatos verídicos*– que es durante los siglos áureos la verdadera fuente de los viajes paródicos). Muchos de los estudiosos que han atendido al episodio de la Cueva de Montesinos han notado los elementos ultramundanos y han procurado identificar las fuentes, mi tema, entonces, no es ni será novedoso por ello.

antecede a la sima –no sólo lugar común, sino elemento presente y casi indispensable para encontrar la puerta al Transmundo igual en la *Eneida* que en los cuentos de duendes decimonónicos–; el abismo que resguarda la caverna encantada –la abertura en la roca de la montaña es ya de por sí un terreno de excepciones que igual en el *Paraiso de Sibila* que en *Yonec* avisa con eficiencia que lo que aguarda al otro lado será por definición extraordinario–; el motivo del sueño –nunca suficientemente estudiado como umbral entre este y el otro mundo–; los cuervos –igual relacionados con Arturo y Owein (otro de los visitantes artúricos del Otro Mundo) que con los negativos augurios que aparecen documentados en el *Poema de Mio Cid*–,¹⁴ la visión –el momento en que el héroe se convierte en un eje entre este mundo y la divinidad y por ello le son revelados los secretos vedados a los demás–, son todos elementos de una escenografía ultramundana que pareciera anunciar la gran aventura de don Quijote o la más inmensa burla de la novela. No podría ser de otro modo, ya que el viaje al Otro Mundo es de capital importancia para los textos caballerescos.

Pero, ¿para qué textos caballerescos específicamente? En muchas ocasiones se señalan las fuentes, lo mismo visiones cristianas que libros de caballerías,¹⁵ igual el Romancero (Menéndez Pidal) que los sueños (Egido).

¹⁴ De hecho, si no considerará que es excesivo, podría decirse que la presencia de los cuervos, símbolo del Otro Mundo extendido en numerosas tradiciones regionales, tiene, con su papel de intermediarios entre el arriba y el abajo, entre el ámbito de la sabiduría y el de la estupidez y la burla, un lazo de significación con el propio Don Quijote que también parece vivir entre ambos. Además, no hay que olvidar que desde la perspectiva de otras tradiciones –irlandesas y escandinavas, en particular– la visión de los cuervos son el presagio de la muerte de los héroes. Tal vez entonces cabría preguntar si la muerte enfrentada por Don Quijote en la sima de Montesinos no es la de su ilusión de transformar el mundo y el sepulcro de Durandarte no también alberga la creencia quijotesca en los hechos caballerescos.

¹⁵ Por ejemplo, Aurora Egido en “La de Montesinos...” apunta como previa al descenso de Don Quijote a que el caballero Platir hace en el libro homónimo; Maxime Chevalier esboza la posibilidad de que *El espejo de príncipes* sea una fuente importante del episodio. Ahora bien, la edición de Clemencín, cuyas notas están orientadas casi siempre a la ilustración de estas fuentes, destaca las *Sergas de Esplandián* como inspiración; también María Rosa Lida de Malkiel, tras mencionar esta posibilidad en “La visión...”, en “Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*” elabora sobre la afinidad de la bajada a la Cueva de Montesinos con un episodio en que Montalvo cae a una sima. Sin embargo, hay que reconocer que, como dice Eisenberg, se puede poner “en duda el crédito que merece Clemencín, ya que [en relación a la Cueva de Montesinos] su fuente se encuentra en una obra que se supone él había estudiado. Entre otros ejemplos de cuevas, Clemencín cita uno del *Espejo de príncipes y caballeros* (última nota a *Don Quijote* II, 22), pero como ilustración más importante de esta aventura cita un episodio

Daniel Eisenberg, haciéndose eco de Chevalier, consideró que la fuente única o al menos principal del episodio es la visita que Rocicler hace a la cueva de Altidón en el *Espejo de príncipes y caballeros*, y no *Las sergas de Esplandián* como ha sido tradicionalmente considerado.¹⁶ Ahora bien, tal vez habría que reconocer que el Más allá que encuentra en la cueva es uno que, a pesar de sus nexos con la ficción caballeresca toda, es una mezcla variopinta de mundos lo mismo de muertos que de hadas, lo mismo de héroes que de seres encantados, tenemos que admitir que ese Otro Mundo albergado por la Cueva de Montesinos es la fusión a veces incoherente de distintas concepciones y aceptar la influencia de distintos textos, pero dado el carácter paródico del episodio, tal vez lo mejor sería asumir la importancia de un texto que ya de por sí ronda esta característica: el *Orlando Furioso* de Ariosto. Es posible, sin dejar de reconocer que como Eisenberg considero que una de las fuentes válidas es el *Espejo de príncipes*, que sea necesario recordar el pasaje del *Furioso* donde la hermosa Bradamante, cae en una grieta que se abre a una caverna. En ella la doncella guerrera del mundo carolingio escucha a un Merlín encantado profetizarle la futura grandeza de la casa de Este.¹⁷ Si se tratara de buscar similitudes y trasgresiones,

de las *Sergas de Esplandián* (nota 41 a *Don Quijote*, II, 23). María Rosa Lida desarrolló este paralelo. Pero las semejanzas entre la aventura de la Cueva de Montesinos en el *Quijote* y la aventura de la Cueva de Artidón en el *Espejo de Príncipes* son tan numerosas que sugieren que el *Espejo de príncipes* fue, si no la única, al menos la fuente principal de esta importante aventura. Mientras que en las *Sergas de Esplandian* 99, es el autor, Montalvo quien, por accidente, cae en un pozo innominado, tanto en *Don Quijote* II, 22 como en el *Espejo de príncipes* II,4 y 5 es un protagonista quien entra a una famosa cueva en busca de aventuras. Tanto Rosicler, quien lleva a cabo la aventura en el *Espejo de príncipes*, como Don Quijote se preocupan por sus respectivas damas, a diferencia de lo que ocurre con Montalvo. Don Quijote llega a “ver” a su dama, hecho de gran importancia para él; Rosicler se entera de la suya. En ambas cuevas, la de Artidón y la de Montesinos, nos topamos con un amante muerto, en un caso con el corazón al descubierto, en el otro extirpado; ambos hablan cuando es necesario pero parcamente. En ambos casos la dama deseada se encuentra ahí también” (pp. 141-142)

¹⁶

Ver nota anterior.

¹⁷

Aunque ya Chevalier desmintió la influencia directa de Ariosto en muchos pasajes del *Quijote*, la influencia de Ariosto en este episodio me sigue pareciendo evidente. La crítica en general se ha abocado a considerar que escenario y sucesos derivan directamente del frustrado viaje de Astolfo a los infiernos (cantos XXXIII y XXXIV) (véase Marasso) y últimamente Javier Gómez Montero ha anotado un rasgo importante: “La celebrada suspensión del juicio por parte de Cide Hamete a propósito del episodio de la cueva de Montesinos (a comienzos del capítulo II, 24) es análoga a la puesta en entredicho de la veracidad y verosimilitud de un episodio en el canto XLII (20-22) donde socarronamente el narrador alude a las reservas del almirante genovés Federico Fulgo-

podríamos empezar por la descripción del espacio de ambas simas, el tema del sueño que Don Quijote acepta y Bradamante insinúa, las figuras yacientes de Durandarte y Merlín y los elementos que construyen los edificios del transmundo en ambos textos, la crítica a la veracidad del episodio; pero, antes que otras cosas, podría indicarse que la mención de Merlín en medio de un episodio relacionado con la materia de Francia casi seguramente es influencia de Ariosto,¹⁸ aunque sea de segunda mano. Es cierto que el mago de la corte artúrica gozó de enorme popularidad antes y después del poeta italiano, pero su presencia e influencia se habían mantenido alejadas de las historias carolingias hasta que Ariosto decide incorporarlo, primero en su faceta de profeta y después en la de mago en el *Orlando Furioso*.¹⁹ En el *Orlando*, Merlín aparecerá en el episodio que he mencionado y que, desde mi punto de vista, es inspiración directa del de la Cueva de Montesinos, en

so.” (en línea). Pero habría que añadir que en las notas de la edición del *Orlando Furioso* preparada por Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, se pone especial atención en señalar los pasajes que los editores perciben como fuente del texto cervantino. En el caso de la de Montesinos, la afiliación con la cueva de Merlín a la que llega Bradamante (“[...] una caverna./ che si profunda più di trenta braccia./ Tagliato a picchi e a scarpelli il sasso / scende giù al dritto, et ha una porta al basso” [Canto II, estrofa 70]), es considerada por Segre y Muñiz en la que “se inspirará Ercilla para la cueva de Fitón ‘Debajo de una peña socavada?’ (*Arauc.* XXIII, 47), y Cervantes para la de Montesinos” (vol. I, p. 183, nota 124).

¹⁸ El origen de la denominación de "Materias" y su división en Francia, Roma y Bretaña está en la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel:

Ne sont que iiij matieres a nul home antandant:
De France et de Bretagne et de Rome la Grant;
Et de ces iiij matieres n'a nule samblant.
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant;
Cil de Rome sont sage et de san apparant;
Cil de France son voir chacun jor apparant (vv. 6-11)

La materia de Bretaña narra las hazañas de los héroes artúricos; la de Roma o antigua, las de la guerra de Troya, de la fundación de Roma y las historias de Alejandro Magno; la de Francia, la más antigua e identificada con la historia y la gesta, las de mundo carolingio. Mas que una distinción meramente temática, las materias también son formas de narrar, indicadores genéricos, por ello se puede decir que los *Orlando*, el de Boyardo ya, pero principalmente el de Ariosto, mezclan la temática, los personajes y los espacios carolingios (o *Materia de Francia*) con las formas narrativas, las motivaciones y el status de maravilla de las narraciones artúricas (o *Materia de Bretaña*).

¹⁹ Como he mencionado en otras ocasiones, fue Ariosto el autor que logró la verdadera fusión entre la materia de Bretaña y la materia de Francia. En “El Orlando Furioso y lo maravilloso” y “La locura de amor de Orlando” estudio desde distintos puntos de vista esta característica de la obra de Ariosto de combinar elementos de dos de las principales materias narrativas medievales.

un fêretro de cristal desde donde vaticinará para Bradamante. Es posible que el momento en que la guerrera, tras recuperarse del golpe que ha sufrido, encuentra primero a la maga Melisa y después a Merlín sea la primera ocasión en la que éste último participa activamente en una narración carolingia. Al darle Ariosto a Merlín el papel de profeta también de la Casa de Este lo hace uno de los personajes realmente importantes e influyentes de la obra.

En el canto III del *Orlando* poema Bradamante despierta del duro golpe, que ha sufrido con la caída y tras reconocer que ha caído en “la pietra dura” encuentra una puerta que la conduce a “la seconda assai più larga cava” (III, 6). Ahí encontrará una extraña estancia que tiene una planta cuadrada y diáfana, semejante a la de una iglesia, con “colonne alabastrine e rare”, en medio de las cuales se hallaba un altar con una “lampada accesa” que iluminaba toda la sala (III, 7). Es entonces que oye abrirse un postigo y la maga Melisa sale y le aclara a Bradamante lo sucedido para terminar narrándole la historia de Merlín.

[...] –O generosa Bradamante,
non giunta qui senza voler divino,
di te più giorni m’ha predetto inante
il profetico spirito di Merlino,
che visitar le sue reliquie sante
dovevi per insolito camino:
e qui son stata acciò ch’io ti riveli
quel c’han di te già statuito i cieli.

Questa è l’antiqua e memorabil grotta
ch’edificò Merlino, il savio mago
che forse ricordare odi talotta,
dove ingannollo la Donna del Lago.
Il sepolcro è qui giù, dove corrotta
giace la carne sua; dove egli, vago
di sodisfare a lei, che glil suase,
vivo corcossi, e morto ci rimase.

Col corpo morto il vivo spirito alberga,
sin ch’oda il suon de l’angelica tromba
che dal ciel lo bandisca o che ve l’erga,
secondo che sarà corvo o colomba.
Vive la voce; e come chiara emerga,
udir potrai da la marmorea tomba,
che le passate e le future cose
a chi gli domandò, sempre rispose.

Più giorni son ch’in questo cimiterio
venni di remotissimo paese,

Apuntes sobre la Cueva de Montesinos

perché circa il mio studio alto misterio
mi facesse Merlin meglio palese:
e perché ebbi vederti desiderio,
poi ci son stata oltre il disegno un mese;
che Merlin, che 'l ver sempre mi predisse,
termine al venir tuo questo di fisse. (III, 9-12)

Bradamante, emocionada ante la perspectiva de oír a Merlín, permanece atenta y maravillada, pero apenas puede creerlo: “et ha si pieno il cor de maraviglia, / che non sa s’ella dorme o s’ella è desta” (III, 13) y sigue confiadamente a Melisa hasta la sepultura donde:

[...] chiudea di Merlin l’anima e l’ossa.
Era quella arca d’una pietra dura,
lucida e tersa, e come fiamma rossa;
tal ch’alla stanza, ben che di sol priva,
dava splendore il lume che n’usciva.

O che natura sia d’alcuni marmi
che muovin l’ombre a guisa di facelle,
o forza pur di suffumigi e carmi
e segni impressi all’osservate stelle
(come più questo verisimil parmi),
discopria lo splendor più cose belle
e di scultura e di color, ch’intorno
il venerabil luogo aveano adorno. (III, 14-15)

En la cueva de Montesinos, Don Quijote, seguramente tan maravillado como Bradamante, pero en un registro diferente, es conducido por el propio Montesinos que lo introduce a un

cristalino palacio, donde en una sala baja fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido largo a largo, no de bronce ni de mármol ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos. Tenía la mano derecha, que, a mi parecer, es algo peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño, puesta sobre el lado del corazón; y antes que preguntase nada a Montesinos, viéndome suspenso mirando al del sepulcro, me dijo: «Este es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo; tiénele aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. (II.23, 213-14)

Ahora es Durandarte la figura yaciente que, sin corazón que justifique su vida, se queja dolorosamente y no Merlín profetizando encomiásticamente.

La perversión de la materia caballerescas (tanto carolingia como bretona) puede, entonces, empezar por el papel designado en el texto a Merlín, ya que aunque se sabe que éste es un mago, dista mucho de ser como los otros encantadores a los que se ha hecho referencia a lo largo del *Quijote*. Dentro de la tradición artúrica que incluso Ariosto respeta, Merlín es el encantado y no el encantador, de manera que es radical el cambio que hace que se dedique a apresar a los personajes de los romances carolingios y a Dulcinea. Es cierto que antes de entrar, Don Quijote tiene “a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados” (II. 23, 212). El cristal, feérico por naturaleza en tanto que es algo que parece estar y no al mismo tiempo, bien puede ser recuerdo de la torre de aire que aprisionaba al mago en la *Estorie Merlin* –la versión más difundida de la prosa francesa–, sin embargo, la ubicación de la gruta o cueva en el bosque parece proceder en Ariosto sobre todo del *Merlín Huth* y poco de Robert de Boron. Si Ariosto saca de ahí su material para la cueva de Merlín, al parecer en la versión del *Furioso* se inspira el *Quijote*, ya que la presencia de Durandarte yacente en un sarcófago de piedra preciosa, es un rasgo que parece muy cercano a esta tradición donde Merlín yace en una tumba dentro de una gruta, separado de la acción de los hombres por dos barreras, la de la distancia espacial y la de la muerte. Es posible que los ricos materiales del sepulcro de Montesinos no deriven directamente de la tradición artúrica transmundana, sino del concepto de riqueza que el *Orlando Furioso* manejaba y que hacía, para un público acostumbrado a tales manifestaciones de lujo, un hermoso contraste cuando aparecían enmarcadas en un lugar agreste y crudo como una gruta, pero hay también que señalar, además de la tradición de ver en el Otro Mundo un cúmulo de riquezas imposibles de reseñar, su presencia en las versiones españolas de *El baladro del sabio Merlín*, donde la tumba de Merlín estaba en una “montaña muy espesa [...] era todo peña viva [...] en el fondo del valle [...] y] en una cueva que estaba en aquel valle”, y el sepulcro propiamente dicho es “un monumento de extraña manera hecho, que era de mármol bermejo” (XL, p. 445).

Se trate de una u otra fuente, la inspiración parece clara, el mágico encierro de Merlín parece estar presente en el redactor de la aventura de la cueva de Montesinos, pero no así el rol desempeñado por el mago. Sin embargo, más allá de esta trasgresión a su papel tradicional de encantado,

no sorprende que hay un encantador apresando a los paladines carolingios y manteniendo un encanto que pesa sobre el propio caballero incapaz de desencantar a su dama. Pero, al margen de quien sea el responsable de la presencia y poder de los encantadores, sabemos que éstos son el último recurso del *Quijote* para crear oposición entre las perspectivas de los personajes y explicar rupturas narrativas, para ayudarse en la coexistencia de visiones y reglas antagónicas, desde el momento en que aparece esta lógica otra que son los poderes de los encantadores ya los hechos inexplicables no lo son más, pertenecen a un sistema mágico del que cabe esperar sorpresas, pero no la inquietud de que cimbren la comprensión que de la realidad tienen los personajes. Como casi siempre que se cuenta una aventura que podría no caber en un discurso mimético de la realidad, el encantador es el argumento invocado por Don Quijote cuando sale de la cueva y da razón del mundo encantado, del diferente sistema de reglas de funcionamientos de naturaleza²⁰ y de la flexibilidad con que el tiempo se ha manejado para los diferentes personajes.²¹ Eso no es, entonces, lo que hace imposible la aventura.

Si bien la fractura temporal que se presenta parece obligar a Don Quijote a recurrir a la explicación del encantamiento, habría que recordar que este argumento siempre aparece cuando la realidad excluye su fantasía; tenemos un recurso desesperado en el cual la credibilidad descansará ya sólo

²⁰ Un caballero que, sin corazón, habla y da razones; la vida de los encantados que parece alargarse infinitamente en la Cueva; las transformaciones de seres humanos en ríos y lagunas; la falta de necesidad de comer o de excretar.

²¹ El tiempo que Don Quijote cuenta haber pasado en el palacio de Montesinos no corresponde al tiempo vivido por Sancho y el primo; creo que lejos de ser necesario recurrir a Avicena, Bergson o Deluze para explicar esta falta de coordinación habría que considerar como inspiración la tradición feérica de tiempos flexibles y autónomos que puede ilustrarse con ejemplos de los mundos feéricos que en ocasiones se desliza hacia los libros de caballerías. Uno de los ejemplos extremos podemos constatarlo en el lai bretón de Guingamor donde el protagonista llega –tras un jabalí blanco– a un castillo encantado y obtiene el amor de una hermosa hada que le festeja durante unos cuantos días. Al término de una semana Guingamor expresa su deseo de regresar a la corte que abandonó para mostrar la presa que ha cobrado. La dama feérica intenta disuadirlo de semejante propósito alegando algo que al caballero le parece imposible: mientras ellos han vivido una semana de placeres en el reino hádico, en el mundo del caballero han pasado trescientos años.

en una convención.²² Pero en medio de este discurso narrativo que abiertamente se plantea como una aventura caballerescas que respeta su verosimilitud genérica surge la incongruencia del discurso de Don Quijote que no es capaz de hacerle justicia a la oportunidad de consagrarse como héroe. Sabemos que la Cueva de Montesinos es un episodio que se cuenta para convencer de la verdad caballerescas a quien lo escucha, que Don Quijote trata de conquistar la verdad imaginada, pero atendemos a una historia, que de inmediato es tachada de falsa y apócrifa por casi todas las instancias narrativas de la obra. Entonces hay que reconocer que algo ha fallado en el intento por llenar las expectativas caballerescas que abre el motivo del rescate de los prisioneros de Otro Mundo. Este proceso es ya de por sí un desencanto, subrayado por el hecho de que la fractura de la credibilidad suceda juntamente en relación a uno que es de los que mayor carga caballerescas puede tener.

Antes de calificar a la aventura de inverosímil porque suceda en un Otro Mundo o porque aparezcan personajes inadmisibles en el mundo coteráneo de Don Quijote, hay que considerar cuidadosamente las razones por las cuales Sancho será capaz de declarar “¿Es posible que tal hay en el mundo, y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura” (II.23, pp. 22-223), hay que pensar que para preparar la ruptura de la credibilidad de Don Quijote, primero debemos presenciar cómo uno de los verdaderos bastiones de su visión de mundo se resquebraja: su confianza en los modos y discursos de la caballería como medios suficientes para crear un espejismo capaz de disfrazar la realidad. En otra parte, a propósito de las locuras en Sierra Morena, defendí que el *Quijote* podía parodiar, podía burlarse de algunos de los manidos recursos del libro de caballerías, podía mostrarse grotesco en relación a temas o motivos de los que se había abusado, pero que eso no implicaba un abandono de los ideales caballerescos ni el desencanto de la visión de un mundo mejor y más perfecto cuando las personas se apegaban a sus reglas.²³ Sin embargo, eso es porque en Sierra Morena Don Quijote cabalga en una Primera Parte de la novela en la que el

²² Sin embargo, cabría señalar que sí, es una convención, pero que puede ser vista como una convención genérica, una aceptación del pacto de lectura que cada texto requiere cuando identificamos su verosimilitud genérica.

²³ Véase mi artículo: “La penitencia en Sierra Morena”.

desengaño aún existe sólo en la realidad exterior al protagonista, donde apenas se está creando el mundo y donde la representación cumple con su papel de dotar al caballero de los instrumentos para modificarlo. En la Cueva de Montesinos parece que aún los ideales caballerescos de Don Quijote se han anquilosado en formas yertas y se han pervertido, de manera que ya no hay esperanza de que un ritual artificioso sea capaz de comprar la fantasía y encantar la imaginación. En ambos casos Don Quijote, obligado por la realidad, se esfuerza teatralmente en hacer o decir locuras, en adaptarse al devenir de la vida con un discurso y acciones que se muestran en lucha perpetua con un mundo que no sólo parece excluir su visión, sino que lo considera gracioso y lo usa para su entretenimiento. Así, mientras en Sierra Morena el regreso de Sancho con noticias sobre su dama parece anunciar que su representación tuvo éxito y la realidad se rindió ante sus expectativas, en la Cueva no queda sino un intento fallido de crear un mundo en donde los encantamientos existan fehacientemente y por lo tanto puedan ser desbaratados, no queda sino la constatación que todo esfuerzo es insuficiente para desencantar a Dulcinea o convencer a Sancho, pues la muy famosa distancia que se dice media entre el encanto de la primera parte y el desencanto de la segunda es fácil de percibir en este episodio y tal vez tenga un nexo, aunque sea semántico, con el encantamiento de Dulcinea.

Las semejanzas y relaciones entre estos dos pasajes han sido ya notados, pero independientemente de los paralelismos que se puedan señalar,²⁴ hay que poner énfasis en una correspondencia diferente: se trata de episodios creados artificialmente, en los que Don Quijote no se está engañando o ilusionando con una realidad soslayada, sino que está intentando construir una realidad alternativa mediante ese rito antiguo de repetir los sucesos y las maneras artísticas que habían trazado el mundo en otros textos y, de esa forma poética, está enunciando (cantando) un encantamiento para que aparezca de nuevo un universo caballeresco capaz de contener una realidad encan-

²⁴ Como meros detalles, pueden señalarse que Sancho llama purgatorio a los tres días de la locura en Sierra Morena; habría que recordar que en la cueva de Montesinos Don Quijote dice pasar tres días y que Sancho y el primo consideran que estuvo en el infierno. Otro detalle podría ser que, sin los elementos necesarios para llevar a cabo correctamente su penitencia, Don Quijote rompe su camisa y con ella hace nudos para las cuentas de un rosario que parece harto desmesurado, casi como el que carga Montesinos. Las dos Sierras, las parejas de amantes que se juntan gracias a Don Quijote, etcétera.

tada. Y sí, es Dulcinea el lazo que parece unir estos dos episodios, ya que como causa directa de las aventuras de Sierra Morena Sancho creará a la señora del Toboso –la misma a la que procederá a encantar en la Segunda Parte. Esta creación, que se presenta a los ojos de Don Quijote como un premio –tal vez inesperado– por su penitencia queda completamente trasvertida en la Segunda Parte donde Sancho intenta engañar a su amo para que tome a tres labriegas apestosas a ajo por la señora de sus amores. Esta imagen dolorosa de un ideal tan bruscamente rebajado por la realidad se convierte en una obsesión para toda la Segunda Parte. Don Quijote ya no podría olvidar la grosera caricatura en la que se ha convertido Dulcinea y esos rasgos villanos parecieran contaminar el resto de su ficción de ser un caballero andante. Pareciera que en el momento en que Dulcinea es encantada, Don Quijote ya no puede construir un mundo que no sea sino una farsa que se corresponda con el nuevo carácter de Dulcinea. Y esa directriz será la que conduzca al desencanto más absoluto cuando en la Cueva de Montesinos el propio Don Quijote represente a su dama como una de las tres labriegas saltarinas que permanecen presas en el grotesco mundo que es el panteón de los paladines del Romancero carolingio.

Como en el caso de la Penitencia en Sierra Morena, antes de emprender la aventura, don Quijote ha estado hablando de la caballería. Ha defendido el papel de los caballeros andantes como honra de las cortes y socorro de las dueñas (II.17, p. 167) y ha discutido con don Lorenzo sobre el tema:

–Páreceme que vuestra merced ha cursado las escuelas: ¿Qué ciencias ha oído?

–La de la caballería andante –respondió don Quijote–, que es tan buena como la de la poesía, y aun dos deditos más.

–No sé qué ciencia sea ésa –replicó don Lorenzo–, y hasta ahora no ha llegado a mi noticia.

–Es una ciencia –replicó don Quijote– que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito y saber leyes de la justicia distributiva y conmutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuese pedido; ha de ser médico, y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada trinquete buscando quien se las cure; ha de ser astrólogo, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las matemáticas, porque a cada paso se le ofrece tener necesidad de ella; y dejando a parte que ha de estar adornado de todas las virtudes teologales y cardinales, descendiendo a otras menudencias, digo que ha de saber nadar [...], ha de saber herrar un caballo y aderezar su silla y el freno, y, volviendo a lo de arriba, ha de

guardar la fe a Dios y a su dama; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla [...].

—Si eso es así —replicó don Lorenzo—, yo digo que se aventaja esa ciencia a todas. (II.18, p. 171-172)

Don Quijote se ha comportado espléndidamente en las bodas de Camacho, donde gracias a él Basilio y Quiteria tienen un futuro compartido y finalmente parece que está recibiendo su premio caballeresco cuando se dirige a la Cueva de Montesinos y constata toda la decoración transmundana que la rodea. Todo esto, que pareciera entorpecer nuestra capacidad de juzgar la importancia de la trasgresión del mundo caballeresco que se realizará con la visión atroz del trasmundo que Don Quijote presenta, deberían ser los elementos de prueba de que Don Quijote estaba caminando por la tierra firme de los valores y el mundo caballerescos, pero son los avisos de una realidad que al presentarse tan agudamente verdadera no hacen sino enmarcar la imposibilidad de que sea transformada por una voluntad también encantada ya. Sin que apenas podamos percibirlo, algo se ha roto, las certezas más propias del personaje, y la comunión entre Don Quijote y su ilusión de un mundo andantesco ya no puede lograrse por más que la circunstancia sea propicia y todo esté listo para vivir la más grande y memorable aventura.

La burla es feroz, pero sutil, el *Quijote* nos deja llegar a la cueva de Montesinos basculando entre la expectativa de la gran hazaña y el escenario y el recorrido más común y corriente. Don Quijote llega por el campo, con un guía que parece completamente improvisado, llega guiado por el primo humanista, por el eje horizontal que es el de la Mancha que está recorriendo, para llegar al pozo que contiene la cueva. En ese momento Don Quijote y nuestras expectativas se enfrentarán al otro eje, al vertical, del arriba y el abajo que hacen que el viaje a la cueva pueda ser interpretado como un viaje al Inframundo. Es cierto, se pueden marcar los distintos elementos que crean familiaridad con los relatos del descenso al infierno que puede leerse igual en el viaje de Eneas que en el de Dante, pero hay que recordar que no necesariamente es el Eneas, ni siquiera en la versión medieval o en sus recuerdos áureos, donde Don Quijote centra su imaginario. Es cierto que también la cueva de Montesinos puede ser interpretada como un viaje de descubrimiento, como un viaje iniciático que hace que Don Quijote se enfrente por fin no

sólo a Dulcinea encantada, sino a su propia incapacidad para adquirir los medios para desencantarla. Como quiera que se vea, como quiera que enfrentemos esta aventura, sabemos que Don Quijote está haciendo un viaje al Otro Mundo y con ello uno al conocimiento, a la develación de secretos que ante todo le están vedados al mismo caballero. Sin embargo, es también el punto desde donde se quebrará la validez de la empresa caballeresca que le permite a Don Quijote tener autoridad para convertir el mundo en una representación de otro en el que los valores caballerescos prevalezcan, es el momento en que su palabra no será creída ni por él mismo.

Este episodio obliga a replantearse la posibilidad de que una vez olvidada la convención caballeresca ni siquiera la realidad, es más la ficción que se construye, sean aceptables en un mundo en el que debe privar el desencanto. Mientras en la Primera Parte del *Quijote* el conflicto central parece centrar en la expresión y sus alcances para representar el mundo, en esta segunda, pareciera haberse problematizado aún más la distancia que media entre historia, realidad y la ficción y la verdad, entre ficción y realidad. No podemos olvidar que esta Segunda Parte empieza con la llegada del Bachiller Sansón Carrasco que le informa a Don Quijote que su historia está siendo ya leída, editada y traducida, de manera que toda aventura no sólo tendrá relaciones con otros libros, sino que presentará directamente una intertextualidad con esa primera parte que ya rueda por el mundo y de la que no puede desligarse esta segunda. En el episodio de los duques, Don Quijote dirá: “y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros”. (II.31, p. 274) Es decir, ¿nunca antes Don Quijote creyó en su fantasía sino hasta que la realidad la legitima?

Si aceptamos que la aventura fue un sueño, ¿qué dice esto de Don Quijote que es el que lo tiene sino que su visión estrambótica del mundo caballeresco ya está deformada y pervertida? Don Quijote dice ver a los héroes del Romancero, pero no es capaz de reconstruir el mundo caballeresco al que deberían pertenecer. En la oportunidad dorada —que es un episodio donde él está solo, donde únicamente importa su perspectiva, donde está narrando algo que en todo caso debe convencerlo aunque sea a él—, no es capaz de recrear correctamente el mundo caballeresco, de hecho, la cueva es la más acabada expresión de la sátira y lo grotesco que pueda hacerse a valores y estructuras caballerescas. Con el episodio de la Cueva de

Montesinos acudimos a un desencanto tal que resulta doloroso cuando se contrasta la visión de Don Quijote con la imagen que él siempre había pretendido manejar de la caballería. De hecho la amojamada Belerma y el cadáver sin corazón de Durante parecen lo mismo tétricos fantasmas de ficción gótica que caricaturas, por no mencionar la auténticamente saltimbanquesca aparición de Dulcinea y sus compañeras.

Otro tanto de lo mismo se puede decir en caso de que Don Quijote esté inventando lo sucedido ¿por qué Don Quijote cuenta esta historia que parece acorde al viaje al Otro Mundo de los caballeros andantes pero pletórica de elementos absolutamente viles? ¿Por qué esta historia tan poco congruente con la idea que antes ha manejado de la aventura caballeresca? ¿Por qué producir él mismo una parodia de ese discurso que parecía tan respetable en su ideología? Tal vez sea esto lo que hace que el narrador declare que el episodio es apócrifo, no necesariamente lo no tético de los elementos ultramundanos o lo maravilloso del pasaje, sino que esto resulta aún menos aceptable que si la narración hubiera respetado la convención del Otro Mundo sobriamente heroico; menos aceptable porque es enunciada desde la voz y responsabilidad del personaje que hasta ese momento ha defendido ese discurso como alto y valioso. Así, esta visión degradada no puede ser la representación de un mundo posible, menos aun cuando se la contrasta con la visión quijotesca que se había mantenido en toda la Primera Parte y que sostiene después. Con la historia del apócrifo, un narrador se declara incapaz de dar legitimidad al episodio y por lo tanto delega en los lectores la responsabilidad más que de considerarlo falso o verdadero, de si es verosímil dentro de la historia, de si pertenece o no con derecho al libro.

Cuando Don Quijote se halla en la fría oscuridad de la sima, pareciera que su propia razón se adormece y, usando ese recurso del sueño –Cervantes, finalmente autor realista no puede permitir que su héroe camine con sus pies físicos por el Otro Mundo– finalmente da de cara con las sombras de los héroes que, para subrayar aún más la incompatibilidad con el discurso que se ha manejado como clásico de la aventura caballeresca, serán los personajes de los romances carolingios, los fantasmas creados por una imaginación popular que ha hecho de una espada un caballero y que ahora hará de un escudero un río. Para completar la parodia heroica, Montesinos le mostrará, como en un espantoso aparador que remeda las salas de los enamorados, a su labriega dama, a Dulcinea encantada e impúdica. Es ese alcázar

precioso, lugar del Otro Mundo, lugar de la prueba que lo hará héroe, Don Quijote no podrá siquiera comprar la prenda de su dama, la insignia que podría llevar al exterior, como flor de Coleridge, como prueba de que estuvo en el paraíso.

El fracaso y la parodia parecen completamente inadecuados ante el discurso consagratorio con que lo recibe e ilustra Montesinos, ante la misión que le confía el antiguo y anquilosado héroe de dar noticia de la sin igual aventura y la de desencantar a las víctimas del cruel hijo del diablo Merlín. Don Quijote por única vez, solo y dueño y señor del discurso, no es capaz de crear un mundo verosímil.

Habiendo elaborado el mismo Don Quijote una farsa en la Cueva, todas las instancias narrativas deben ponerse a salvo de ser arrastradas por este discurso que no es verosímil en boca del personaje. Es entonces que lo que sucede en la Cueva de Montesinos se muestra como un intento del narrador del Quijote por ilustrar la imposible admisión de la realidad contemporánea a su personaje, la imposibilidad de que su personaje encaje con los usos de su realidad, incluso que pueda volver a fusionar las escalas, ideales y expectativas de la épica antigua, la del romancero y la heroica con los discursos de su época. Toda la Segunda Parte, Don Quijote hace equilibrio con las apariencias, esto es porque tiene que pelear contra carretas de actores de teatro, mamarrachos y fingimientos, pero también se supone que por dentro lleva la verdad de su sueño y de la imagen que colma sus ideales. Pero en realidad, cuando Don Quijote puede dotar de vida a esas imágenes que parecían poblar los sueños, como en la cueva de Montesinos, no alcanza a dar una respuesta suficiente para el encantamiento caballeresco que abarcaba a todo el mundo que recorría y que supuestamente anhelaba. No será entonces la apariencia lo que vea, será un artificio construido para contentar a su público.

Cuando Don Quijote se propone narrar su aventura casi podría decirse que está preocupado por la correcta recepción de sus oyentes y que incorpora los elementos que considera necesarios para que sea apreciada por Sancho y el primo. Acorde con la creación de Sancho, ha presentado a Dulcinea con la apariencia que tiene cuando Sancho trata de hacerla aparecer ante sus ojos como la cortés dama de su ensueño. Su visión en la cueva no sólo respeta la imagen de las tres labradoras, sino que lleva a sus últimas consecuencias

esta caracterización con los grotescos saltos que dan y con la oferta de venta del falderín de su saltarina dama.

Cuando explica –por boca de Montesinos– los orígenes del Guadiana y las lagunas de Ruidera, intenta dar al primo humanista las noticias que el mismo le pidió antes de bajarlo a la sima. La explicación, no sólo de la cueva sino de la propia muerte de Durandarte se intenta construir en una dimensión casi mítica que sólo se explica en la medida que él, nada menos que don Quijote de la Mancha, estuvo ahí para transmitir la noticia, para traerles a los vivos las noticias de los muertos, del *illo tempore* donde tienen explicación viviente los accidentes geográficos. Sin embargo, aun esto fracasa ante el recibimiento de su discurso como falaz y quedar matizado de ocioso ante el recuerdo de aberrante libro que planea escribir el primo humanista.

Tenemos entonces el momento en que el narrador, el supuesto narrador, el autor supuesto, el mismo Sancho, todos, incluso el lector está invitado, se unen para dar cuenta de que lo acaecido en la cueva no es creíble, estamos viendo directamente como la palabra de Don Quijote es puesta en duda y con ella la validez de su empresa caballeresca. Esta aventura resonará a lo largo de la Segunda Parte con una fuerza indiscutible que tenderá a la parodia más abierta cuando ni siquiera un oráculo mono la legitime como verdadera, cuando sea Sancho el apaleado para desencantar a una Dulcinea que él mismo encantó y cuando se reproduzca el esquema en el cruel juego de la cabalgata en Clavileño.

Lo más paradójico de toda esta aventura es que en lugar de aprovechar la circunstancia de que su palabra sea la única que puede presentar y representar la realidad, Don Quijote no da muestra de mantener su ideal heroico. Pareciera que al faltar la perspectiva de la realidad, al no tener la visión de Sancho para desengañarle, la fantasía no sólo es libre, sino disparatada. Don Quijote baja a la cueva pendiente de un hilo,²⁵ una soga que sostienen aquellos que después serán su público: Sancho y el primo. De no ser por ese único hilo que lo sigue manteniendo unido con la realidad, Don Quijote es libre de dejar volar su imaginación y engolosinado con la oportunidad

²⁵ Real, pero también metafórico, el hilo que lo une con la realidad apenas le sirve como guía para regresar a ésta en la medida en que enrosca y lo convierte en un círculo de anillos que no conducen a nada.

rompe el otro hilo –o tal vez lo desperdicia, lo enrosca como hizo con la sogá que le tendían Sancho y el primo–, el que ligaba a su ficción y a su discurso con la credibilidad.

El fracaso de la invención de la Cueva es tal vez determinante para el desencanto que permite a Don Quijote seguir avanzando a una muerte tan desencantada, en la que se retractó de tantas aventuras presentadas como verdaderas pero, si Cide Hamete Benengeli dice que esta historia no es verosímil y parece apócrifa: “Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere” (II.24, pp. 223), pero ten presente que “debe de ser un sabio encantador el creador de nuestra historia” (II.2, p. 57)

Obras citadas

- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002.
- Avery, William T. “Elementos dantescos del *Quijote* (Segunda Parte)”, *Anales Cervantinos* 13-14 (1974-75), 3-36.
- El Baladro del sabio Merlin*. Ed. José Javier Fuente del Pilar. Madrid: Miraguano, 1988.
- Bodel, Jean. *Chanson des Saisnes*. Ed. Annette Brasseur. Gèneve : Droz, 1989.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Clásicos Castalia, 1978.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Diego Clemencín. 6 vols. Madrid, 1833-39.
- Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne 1530-1650. Recherches sur l'influence du «Roland furieux»* Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-américaines, 1966
- Egido, Aurora. “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba” y “La de Montesinos y otras cuevas”, en *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*. Barcelona: PPU, 1994, 179-222.
- Eisenberg, Daniel. “*Don Quijote* y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen”, en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, 131-141.

- Gómez-Montero, Javier. Reseña a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*. Traducción, introducción, edición y notas de José María Micó. Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2005. *TIRANT. Butlletí Informatiu i Bibliogràfic* 7 (2004) (en línea), consultado el 20 de julio de 2007. [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.7/Ressenya-Furioso\(Gomez-Montero\).htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.7/Ressenya-Furioso(Gomez-Montero).htm)
- Graf, Arturo. Miti, legende e superstizioni nel Medio Evo. Prefazione, note, appendice di Giosue Bonfanti. Milano: Mondadori, 1984.
- Guingamor. En *Nueve lais bretones y La sombra de Jean Renart*. Introd. y trad. Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1987, 45-57.
- La Sale, Antoine de. *El paraíso de la reina Sibila*. Ed. Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela, 1985.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “Dos huellas del Esplandián en el Quijote y en el Persiles.” *Romance Philology* 9 (1955), 156-162
- . “La visión de transmundo en las literaturas hispánicas”. Apéndice de Howard Rollin Patch. *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, 371-449.
- Marasso, Arturo. *Cervantes: La invención del ‘Quijote’*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1944.
- . *Cervantes*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947.
- María de Francia. *Yonec*, en *Lais*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Editora Nacional, 1975, 203-237.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón. “Un aspecto de la elaboración del *Quijote*”, en *De Cervantes y Lope de Vega*. 4.^a ed. Buenos Aires-Madrid: Espasa-Calpe, 1964, 9-60.
- Morales, Ana María. “La locura de amor de Orlando”, en: Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, eds., *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Filosofía y Letras, México, 1997, 63-75.
- . “El *Orlando Furioso* y lo maravilloso”, en: Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, eds., *Italia: la realidad y la creación*, Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Filosofía y Letras, México, 1999, 109-119.

- . “La penitencia en Sierra Morena: lo caballeresco en la encrucijada del libro de caballerías y la ficción sentimental”, *La experiencia literaria*, 8-9 (1998-1999), pp. 77-90.
- Patch, Howard Rollin. *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Percas de Ponseti, Helena. “¿Quién era Belemra?” *Revista Hispánica Moderna* 49 (1996) [1997], 375-92.
- . “Unas palabras más sobre Belemra (*Quijote* II, 23).” *Cervantes* 19.2 (1999), 180–84. Consultado en línea el 6 noviembre de 2006 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf99/percas.pdf>
- Virgilio. *Eneida*. Traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 2000.

«*Riöse Camila del A,B,C de su doncella*»

Das Sprechen über Sprache im *Don Quijote*

Miorita ULRICH

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

„Man brachte den Wolf in die Leseschule und sprach ihm vor «a, b, c». Er aber sagte: «Schaf, Ziege, Böcklein.» (Arabisches Sprichwort)

Sprache wird primär dazu verwendet, über die außersprachliche Wirklichkeit zu sprechen, über Sachen, Tatbestände und nicht zuletzt Ereignisse. Dies ist auch in *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* der Fall, handelt es sich doch um einen ausgesprochen ereignisreichen Abenteuerroman – wenn auch als Parodie. Doch auch die Welt der Sprache selbst stellt im *Don Quijote* ein Abenteuer dar und ist somit jegliche – sprachliche – Auseinandersetzung wert.

Gliederung

- I. Eine alphabetische *ad-hoc*-Formel und ihre sprachwissenschaftlichen Folgen
- II. *Schriftlich vs. mündlich* am Beispiel der Buchstaben und ihrer Namen
- III. Phraseologien mit Buchstaben und Buchstabennamen
- IV. *Primärsprache vs. Metasprache (Metasprache der Einzelsprache und Metasprache der Rede)*
 - A. Begriffliches und Terminologisches: Haupttypen der Metasprache
 - B. Die *Metasprache der Einzelsprache* im *Don Quijote*
 - C. Die *Metasprache der Rede* im *Don Quijote*
 - D. Kombiniertes metasprachliches Sprechen (*grama+tica*)
Exkurs: Metasprachliches in *Rinconete y Cortadillo*
- V. Verborgene Metasprache im *Don Quijote*: Veränderte Sprichwörter
Exkurs: Schachtel[sprich]wörter in Guillermo Cabrera Infantes *Tres tristes tigres*
- VI. Schlusswort: Eine Lanze für *Don Quijote* brechen
Nachwort: Cervantes' „verschobene Sterblichkeit“

I. Eine alphabetische *ad-hoc*-Formel und ihre sprachwissenschaftlichen Folgen

Im Teil I des *Don Quijote*, Kapitel XXXIV (CA, S. 217), *Donde se prosigue la novela del Curioso Impertinente*, begegnet man folgender Sequenz:

[Lotario] (...) no sólo tiene las cuatro **SS** que dicen que han de tener los buenos enamorados, sino todo un **A, B, C** entero: (...) Él es, según yo veo y a mi me parece, *agradecido, bueno, caballero, dadivoso, enamorado, firme, gallardo, honrado, ilustre, leal, mozo, noble, onesto, principal, quantioso, rico*, y las **SS** que dicen, y luego, *tácito, verdadero*. La **X** no le cuadra, porque es letra áspera; la **Y** ya está dicha; la **Z**, zelador de tu honra.

Rióse Camila del **A, B, C** de su doncella (...)

„Da lachte Camila über das **ABC** ihrer Zofe“.

Die Protagonistinnen dieser Passage sind die frisch verheiratete Camila und ihre Zofe Leonela, die die positiven Eigenschaften Camilas Mannes, Lotario, hervorhebt. Dieser kann nicht nur die „vier S“ zu seinen Tugenden zählen – *sabio, solo, solícito, secreto*, ein literarischer Topos, der zu Cervantes Zeit eine häufig gebrauchte Redewendung war¹ –, sondern ist überdies (wörtlich, d.h. gemäß der Bezeichnung, übersetzt):

(...) dankbar, gut, ritterlich, freigebig, verliebt, in sich gefestigt, stolz, ehrlich, vornehm, treu, jung, edelmütig, anständig, angesehen, bedeutend, vermögend, die erwähnten S, außerdem schweigsam, wahrheitsliebend. X passt nicht auf ihn, weil es ein harter Buchstabe ist²; Y haben wir schon erwähnt³; Z auf deine Ehre bedacht.

¹ Wörtlich übersetzt: „weise, beständig, eifrig bemüht, diskret“. Der Topos der vier – von Frauen ersehnten – männlichen Eigenschaften, die im Spanischen durch Adjektive bezeichnet werden, die alle mit dem Buchstaben *s*- beginnen, ging bereits vor Erscheinen des *Don Quijote* (1605) in literarische Werke ein: Man begegnet ihm von der *Cancionero*-Lyrik bis einschließlich Calderón. Seinen Ursprung hat er in *Las lágrimas de Angélica* (1586) von Luis Barahona de Soto:

² Die Renaissance teilte alle Laute in *ásperas*, „harte“, und *suaves*, „weiche“, ein. Siehe jedoch die Interpretation von Vicente Gaos in CC, Bd. I, Kapitel XXXIV, Anm. 208, S. 689: „*No le cuadra*, no tanto por su relativa aspereza, como por no existir en el alfabeto italiano“ (Lotario ist Italiener!)

³ Es handelte sich beim *Y* um eine graphische Variante des *I*. Vicente Gaos vertritt hier jedoch eine andere Auffassung: „*Ya está dicha* porque en italiano no la hay, y nuestra *y griega* equivale a la *i latina* de aquel idioma.“ (CC, *ibid.* Anm. 209^a).

Im spanischen Originaltext liegt freilich ein Spiel mit der Sprache vor, denn bei der Aufzählung der Adjektive fallen nicht nur die ausgesprochen positiven Charakterzüge des jungen Gemahls, d.h. der semantische Inhalt der angeführten Wörter, auf, sondern auch deren spezifische materielle Eigenschaften: Die Anfangsbuchstaben der jeweiligen Adjektive bilden die Reihenfolge der Buchstaben im lateinisch-spanischen Alphabet ab (a-, b-, c-, d-...)⁴. Es handelt sich demnach um einen polyfunktionellen Text, in dem nicht nur *mit* der Sprache (primärsprachliche Verwendung) gesprochen wird, sondern gleichzeitig auch *über* sie (metasprachliche Verwendung). Gewiss ein Fall von Intertextualität: Der erste – primärsprachliche – Text, stellt eine Aufreihung der gelobten männlichen Eigenschaften dar, während der zweite – verborgene – Text, ein metasprachlicher Text ist, der anhand der Anfangsbuchstaben der genannten positiven Adjektive das komplette Alphabet vorführt.⁵

Derartige Sprachspiele mit den Buchstaben des Alphabets – im Spanischen *abecegramas* genannt – erfreuten sich in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts generell großer Beliebtheit. So findet man zum Beispiel bereits neun Jahre nach dem Erscheinen des *Don Quijote* in Lope

⁴ Diese doppelte – semantische bzw. materielle – Funktion des Originaltextes kann und will die oben angegebene Übersetzung gemäß der Bezeichnung natürlich nicht leisten. Eine richtige, sinngemäße Übersetzung ins Deutsche, die beiden Funktionen des Originaltextes – der Bezeichnung positiver männlicher Eigenschaften anhand von Adjektiven, die mit einem bestimmten Buchstaben des Alphabets beginnen – Rechnung trägt, finden wir bei Ludvig Braunfels, CD, S. 351f:

„(...) er [Lotario] hat nicht nur die vier *S*, die, wie es heißt, jeder richtige Liebhaber zu eigen haben muss, sondern auch das ganze *Abc*. Lotario ist also, soviel ich ersehe und wie ich glaube: *auf*richtig, *bieder*, *chavaleresk*, *dienstwillig*, *edel* von Geburt, *freigebig*, *großmütig*, *hochherzig*, *inbrünstig*, *jung*, *klug*, *lieb*evoll, *mutig*, *nachsichtig*, *offenherzig*, *pflicht*getreu; das *Q* fehlt, weil es *quer* ist; *reich*; dann, was die vier *S* besagen, nämlich *scharf*sinnig, *stand*haft, *sorg*fältig, *schweigs*am, und das *X* passt nicht auf ihn, es ist ein harter altmodischer Buchstabe; das *Y* haben wir nicht und das *Z* heißt *zorn*mütig, wenn es Eure Ehre gilt.“ Camila lachte über das *Abc* ihrer Zofe (...).

⁵ Anders im arabischen Sprichwort, das zum Motto dieses Beitrags gewählt wurde: Der Versuch eines metasprachlichen Sprechens durch den Bezug auf die Anfangsbuchstaben des Alphabets («a,b,c») wird hier durch die Bodenständigkeit jenes Wolfes schlicht boykottiert, der mit seiner Antwort („Schaf, Ziege, Böcklein“) in der konkreten Realität – und damit der Primärsprache – verhaftet bleibt. Dieses Sprichwort enthält damit ebenfalls sowohl Primär- als auch Metasprachliches, beide Sprachverwendungsarten treten jedoch nicht konkomitant am selben Wort auf („*agradecido*, *bueno*, *caballero*“...), sondern werden strikt voneinander getrennt.

de Vegas Komödie *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614) das berühmt gewordene – doppelte – „*abecedé de los recién casados*“. Hier schildern sich die frisch vermählten Casilda und Peribáñez gegenseitig, auch jeweils in Form eines Abcs, welche Erwartungen sie aneinander als Ehepartner haben. (I. Akt, IX. Szene; siehe Anhang I) Im Gegensatz zum Abc-Text von Cervantes, der mit wenigen Ausnahmen die Buchstaben lediglich in initialer Position der entsprechenden Wörter vorführt (s.w.o.), begegnet man bei Lope de Vega den Buchstaben jedoch nicht nur als Bestandteilen der Abc-Wörter – in Form von Initialbuchstaben –, sondern zusätzlich auch als Buchstabenfiguren in isolierter Position:

„La **V** te hará verdadera“ (cf. Peribáñez' Alphabet)

Oder in Casildas Alphabet:

“La **F**, de **f**ácil trato,
la **G**, galán para mí,
la **H**, **h**onesto, y la **I**
sin pensamiento de **í**ngrato.
(...)
Por la **R** regalarme,
y por la **S** servirme,
por la **T** tenerte firme,
por la **V** verdad tratarme”.

Zu beachten ist in all diesen Versen jedoch: Bei den Buchstaben in isolierter Position wird jeweils ihr Buchstaben**name** vorgelesen: „La **uve** te hará verdadera“, „La **efe**, de fácil trato“ ... (siehe Kap. II)

Als kontinuierliche Abc-Texte hingegen – und nicht nur als Anreihung isolierter Wörter – sind Buchstabenspiele dieser Art oftmals in Form von didaktischen mnemotechnischen Formeln anzutreffen. Zur Erlernung des Alphabets dient z.B. deutschen Grundschulkindern dieser Merksatz: „Als **B**auer **C**hristoph **D**üwels-**E**ck **f**ünf **G**ulden **h**atte **i**m **J**acquett, **k**am **l**eider **m**it **n**er **o**llen **P**istole **Q**uintilius **R**äuber **R**abenstätt, **s**tahl **T**aler **u**nd **V**erschiedenes **w**eg, **X**, **Y**, **Z**.“ Alphabets-Formeln dieses Typs gehen bekanntlich auf eine lange didaktische Tradition zurück, die mit dem tschechischen Humanisten und Pädagogen Comenius (Jan Amos Komenský) beginnt. Sein 1658 in Nürnberg verlegtes Buch *Orbis sensualium pictus* („Die sichtbare Welt“) enthält u.a. ein bebildertes Abc, in dem die verschiedenen

Buchstaben mit Hilfe von Tierbildern und ihren sprachlichen Bezeichnungen vorgeführt werden. Anfang des 18. Jahrhunderts erschienen in Europa zahlreiche Abc-Bücher, in denen die Bilder (die oft Tiere darstellten) von versifizierten mnemotechnischen Formeln, so genannten „Merkverse“, begleitet waren. Ob diese Formeln zu „Stilblüten“ wurden, hing dabei natürlich auch von der Begabung und dem persönlichen Geschick der Lehrenden, die solche Formeln entwarfen, ab:

„Ein **L**öwe isset nicht mit **L**öffeln,
Die **L**eisten mißt man nicht mit Scheffeln.“

In der deutschen Tradition sind als bebilderte Abc-Gedichte Jean Pauls „Fibels ABC-Merkverse“ und Wilhelm Buschs „Naturgeschichtliches Alphabet“ berühmt, die freilich keine naiven Buchstabenspiele, sondern humorvolle Parodien auf die Abc-Merkverse sind (siehe Anhang II).

Das Verfahren der Illustration von Buchstaben mittels Wörtern mit bestimmten Initialbuchstaben findet übrigens auch im Bereich der Werbung der Gegenwart Einsatz. Zu beobachten ist dies z.B. bei folgendem einmaligen Werbetext der ersten spanischen Ausgabe der französischen Frauenzeitschrift *Marie Claire*, in dem jeder Buchstabe des Frauenvornamens stellvertretend für ein Adjektiv steht, das der Leser/die Leserin positiv mit der Zeitschrift assoziieren darf:

M- Magnética, *Ma* – apasionada, *Mar* – rebelde, *Mari* – imaginativa, *Marie* – excéntrica, *Marie C* – Creativa, *Marie Cl* – liberal, *Marie Cla* – activa, *Marie Clai* – inquieta, *Marie Clair* – romántica, *Marie Claire* – española.

Mit der Leonela in den Mund gelegten Abc-Formel erweist sich Cervantes also als Pionier im Gebrauch eines Typs von Sprachspiel, das in späteren Jahrhunderten in verschiedenen Textgattungen eine beachtliche Karriere gemacht hat. Um die Leistung der „abecé“-Formel im *Don Quijote* genauer zu bestimmen, haben wir sie gegenüber anderen Autoren des Siglo de Oro wie Lope de Vega, sowie auch anderen Texttypen wie didaktischen mnemotechnischen Formeln bzw. Werbetexten abgegrenzt. Je nach Texttyp und Finalität wurde das Buchstabenspiel verschiedentlich eingesetzt: um Humor zu erzeugen (in literarischen Texten), für didaktische Zwecke (im Elementarunterricht), zum Zwecke der literarischen Parodie und schließlich mit

„manipulativer“ Finalität in Werbetexten. Dabei wurden folgende textlinguistische Aspekte angestreift: Intertextualität, polyvalente Texte, wörtliche vs. sinngemäße Übersetzung, bis hin zu literarischen Traditionen des Siglo de Oro.

Das *abecegrama* Cervantes' verbirgt jedoch noch mehr linguistisches Potenzial: Es bietet sich auch als Ausgangspunkt an, um weitere –in der cervantinischen Forschung weniger beachtete – sprachwissenschaftliche Erscheinungen und Aspekte näher zu beleuchten:

- Schriftlich vs. mündlich am Beispiel der Buchstaben und ihrer Namen (Kap. II).
- Phraseologie mit Buchstaben und Buchstabennamen (Kap. III).
- Primärsprache vs. Metasprache (Metasprache der Einzelsprache und Metasprache der Rede) (Kap. IV).
- Verborgene Metasprache im *Don Quijote*: Veränderte Sprichwörter (Kap. V).

II. *Schriftlich vs. mündlich* am Beispiel der Buchstaben und ihrer Namen

In den verschiedenen spanischen Ausgaben des *Don Quijote* begegnet man in Leonelas Abc zwei graphischen Varianten: „*las cuatro SS*“⁶ bzw. *las cuatro eses*“. Was für eine Unterscheidung liegt hier aber genau vor? Eine kurze Klärung der Sprach- und Textfunktionen von Buchstaben und Buchstabennamen ist hierzu angebracht. Jeder Buchstabe kann grundsätzlich auf zwei Arten in einem Text vorliegen: Zunächst einmal – und dies ist in der Regel der Fall – kann er als Bestandteil eines Wortes funktionieren (z.B. *S* als Initialbuchstabe in *sabio*, *solo*, *solicito* und *secreto*). Zusätzlich dazu kann er jedoch auch in isolierter – d.h. nicht wortgebundener – Position, und zwar als Buchstabenfigur, auftreten, wie es im obigen idiomatischen Ausdruck „*las cuatro SS*“ der Fall ist: Der Buchstabe an sich ist hier

⁶ Bei der „Pluralform“ *SS* liegt die Ausprägung einer Sondernorm des Spanischen vor, wonach bei Buchstabennamen die „Vielheit“ nicht nur morphologisch (mittels des Morphems *-s* bzw. *-es*), sondern auch mittels Verdoppelung von Buchstaben erfolgen kann. Siehe auch die Abkürzung *EE.UU.* für *Estados Unidos*.

Gegenstand metasprachlichen Sprechens, er wird explizit zum Thema des Sagens gemacht. Als sprachliche Einheit, über die gesprochen werden kann wie über jede andere sprachliche Funktion oder Kategorie auch (wie z. B. *Diathese, Plural, Nominativ, Fragezeichen, Komma* usw.), verfügen auch die Buchstaben einer Einzelsprache über einen eigenen Namen, mit dem sie bezeichnet werden, so trägt z.B. das *S* im Spanischen im Singular den Namen *ese*, die entsprechende Pluralform – gewiss eine Eigentümlichkeit des Spanischen⁷ – lautet *eses*. Es fällt allerdings auf, dass in vielen Sprachen – auch im Spanischen – diese Namen oft nicht als solche ausgeschrieben werden, sie werden lediglich für das Lesen bzw. für die mündliche Benennung der geschriebenen Buchstaben, d.h. für die Übertragung auf das Gesprochene, stillschweigend angenommen: span. „La **b** [*be*] tiene en español la misma pronunciación que la **v** [*uve*]“, dt. „Das **z** [*zett*] ist der letzte Buchstabe des deutschen Alphabets“. Die Buchstaben können m.a.W. ihre eigenen Namen vertreten, sozusagen als schriftliche Abkürzungen dieser Namen funktionieren. Während in der ersten Variante „*las cuatro SS*“ das *S* ausschließlich als Buchstabenfigur auftritt (die beim Lesen benannt wird (= *eses*)), stellt die zweite Variante „*las cuatro eses*“ also nichts anderes dar als eine schriftliche Wiedergabe der *mündlichen* Aussprache der Textpassage, und entspricht damit direkt dem Lautbild des Vorgelesenen (<*SS*> → [*eses*]).

Vgl. dazu folgende synoptische Tabelle, bei der vor allem der Unterschied zwischen *geschrieben₁* und *geschrieben₂* von Relevanz ist:

<i>geschrieben₁</i>	<i>gesagt (gelesen)</i>	<i>geschrieben₂</i> (<i>schriftliche Wiedergabe des Gesprochenen</i>)
SS	eses	eses

In Cervantes' Formel kommen übrigens neben *A, B, C* (gelesen: *a, be, ce*) noch drei weitere Buchstaben als Buchstabenfiguren vor, und zwar: *La x no le cuadra; (...) la y ya está dicha; la z zelador de tu honra*. Sie werden stillschweigend als *equis, i griega* bzw. *zeta* vorgelesen.

⁷ Das Spanische neigt offensichtlich zur Explizitheit bzgl. des Ausdrucks der Vielheit, denn es besitzt nicht nur Pluralformen bei Buchstabennamen (*enes, eles, ies* etc.), sondern auch bei dem Interrogativpronomen *quièn* vs. *quiènes*.

Bezüglich der Verfahren zur Bildung von Buchstabennamen, die traditionell als *feststehende Lexeme* zu bewerten sind, gelten in den europäischen Sprachen und insbesondere im Spanischen folgende Normen:

- 1) Als Name für die Vokalzeichen gilt – mit Ausnahme von *y* (dt. *Ypsilon*, span. *i griega*) – ihre phonische Realisierung in isolierter Stellung: *a, e, i, o, u*.
- 2) Für die konsonantischen Zeichen hingegen, mit Ausnahme von *h, j, k, q, x, z*, zum Teil auch von *v, w**, der entsprechende konsonantische Sprachlaut mit einem nachgestellten oder vorgestellten Vokal (nachgestellt bei den Okklusiva *c, g, t, d, p, b*, also *ce, ge, te, de, pe, be*, vorgestellt bei *f, l, ll, n, ñ, m, r, rr, s*), und mit Anpassung an die einzelsprachliche Phonemdistribution. (Deshalb: span. *efe, ele, elle, eme, ene, eñe, ere, erre, ese*.) Der „Stützvokal“ ist bei Vorstellung stets *e*, bei Nachstellung meist *e*, im Italienischen und Englischen jedoch *i* (cf. ital. *bi, ci, di...*).

* Für diese Buchstaben gelten bekanntlich meist anders gebildete traditionelle Namen.

So: span. *h - hache; j - jota; k - ka; q - cu; v - ve* oder *uve*, in Amerika meist *ve corta*, im Gegensatz zu *be larga*; *w - ve doble, doble ve* (oder *uwe doble*); *x - equis, z - zeta* oder *zeda*.

III. Phraseologien mit Buchstaben und Buchstabennamen

In den romanischen Sprachen, und insbesondere im Spanischen gibt es zahlreiche Sprichwörter und Redewendungen mit Buchstaben und Buchstabennamen, die – auf den ersten Blick – keiner bestimmten funktionellen Systematizität unterliegen. Bei genauerer Betrachtung fällt aber auf, dass den Buchstaben und ihren Namen im Rahmen ihrer Bezogenheit auf ein bestimmtes Alphabet in den Sprachen auch im Bereich der Phraseologien (fixierte Redewendungen) verschiedene Funktionen zukommen können, und zwar

- a) aufgrund ihrer materiellen Gestalt,
- b) aufgrund ihres Status im jeweiligen Schriftsystem und
- c) aufgrund ihres Stellenwerts in der Kultur und im Bildungswesen.

Im Folgenden werden zu den obigen drei Kategorien jeweils spanische, deutsche sowie französische, evtl. italienische Ausdrücke und Redewendungen angeführt:

Ad a) a) Ausdrücke, die die Buchstabenfiguren als solche betreffen:

Bsp: span. *poner los puntos sobre las **ies***, „acabar o perfeccionar una cosa con gran minuciosidad“ (RAE, *Dicc. manual*), dt. *der Punkt* (bzw. *das Tüpfelchen*) *auf dem I, I-Punkt*, „letzte Feinheit“, „Vollendung“; dt. *jemandem ein X für ein U vormachen*, „täuschen“, „jemandem etwas weismachen wollen“⁸; frz. *mettre les points sur les i*, „s’exprimer nettement, clairement“ (Petit Robert); engl. *to dot the i’s and cross the t’s*;

b) Ausdrücke, die andere Gegenstände auf Buchstabenfiguren beziehen:

Bsp: span. *un camino que hace **eses***, „kurvenreiche Straße“ [anstelle von *un camino que hace SS!*] (zit. bei Corominas, *DCELC*, s.v. *zigzag*); dt. *L-Form, U-Form*, für eine Sitzordnung, für Möbel und Gebäude mit entsprechender Form, *O-Beine, X-Beine, S-Kurven, S-Rohr, T-Träger, V-Ausschnitt, Y-Halskette, A-Linie* (Schnittform von Kleidern); frz. *les deux routes font un X*, X für „Kreuzung“ (Petit Robert).

Ad b) Die mit dem „Status“ der Buchstaben im jeweiligen Schriftsystem zusammenhängenden Ausdrücke beziehen sich:

a) auf die entsprechende alphabetische Reihenfolge:

Bsp: span. *de la **a** a la **zeta***, dt. *von A bis Z*, frz. *de a à z*. Dt. *Wer A sagt, muss auch B sagen*, „Wer mit einer Sache anfängt, muss damit fortfahren“; dt. *das Alpha und das Omega, das A und das O*,

⁸ Der Ausdruck geht historisch auf die römischen Zahlen X und V zurück und bedeutet soviel wie „absichtlich aus einer V (d.h. „5“) ein X (d.h. eine „10“) machen.“

„(der) Anfang und (das) Ende“, bzw. „das Wichtigste bzw. Wesentliche an einer Sache“;

- b) auf die materiellen Oppositionen zwischen Buchstabenfiguren:

Bsp: span. *jota*, “cosa mínima”, *no saber una jota, ni jota, sin fallar jota* bzw. *una jota*; dt. *Jota*, “Kleinigkeit, Spur” (z.B. *um kein Jota von einer Meinung abweichen, das ist um kein Jota anders* [Wahrig]), frz. *sans changer un iota*, „sans rien changer“

Dieser Ausdruck bezieht sich in zahlreichen Sprachen auf die Verwendung von *Jota* in Matthäus 5, 18 („... wird nicht ein *Jota* vom Gesetz vergehen“) und beruht auf der Tatsache, dass es sich bei *Jota* um den kleinsten und einfachsten Buchstaben des griechischen Alphabets handelt;

- c) auf den phonischen Wert der Buchstaben:

So bezieht sich der Ausdruck *llámele hache* – wörtlich „Nennen Sie es *H*“, sinngemäß aber „lo mismo es una cosa que otra“, dt. „es ist gleichgültig“, „es ist belanglos“, „Jacke wie Hose“ – auf den funktionellen Status des Buchstabens *h* (und zwar darauf, dass diesem Buchstaben im Spanischen kein phonischer Wert entspricht, anders als etwa im Deutschen oder Englischen). Cf. auch ital. *non ci capisco un'acca*, „ich verstehe kein *H*“, *non ne so un'acca*, „ich weiß kein *H*“, „ich habe keine Ahnung“.

Ad c) Zahlreiche Redewendungen vieler Sprachen beweisen, dass die Kenntnis der Buchstaben als Grundlage der Bildung und der Kultur angesehen wird. Umgekehrt ist ein Analphabet ein Unwissender, dem der Zugang zur Kultur versperrt bleibt. Insbesondere Ausdrücke mit den ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets, die diesem selbst seinen Namen gegeben haben (cf. auch semit. *Alpha, Beta* bzw. span. *abecedario*), bezeichnen ein Elementarwissen auf einem beliebigen Gebiet. So z.B. span. *saber el abecé de una profesión*, „tener rudimentos o principios de una ciencia o facultad“; umgekehrt steht die Unkenntnis der Buchstaben für “nichts wissen”: span. *no saber el abecé*, “ser muy ignorante”. Dt. *das ABC eines Wissensgebietes*; frz. *l'a b c du métier*; ital. *l'abbicci della medicina*.

Im *Don Quijote* selbst begegnen wir zwei Stellen, die auf die ersten drei Buchstaben des lateinischen Alphabets Bezug nehmen:

Im ersten Fall liegt der unter **e)** angeführte Typ bzgl. der Kenntnis bzw. Unkenntnis der Buchstaben als Grundlage des Wissens im Allgemeinen vor. Der Sinn des Ausdrucks *no sé la primera letra del A, B, C* ist im folgenden Beispiel “nicht die geringste Ahnung über Belange der Messe haben”:

–Para eso será menester –replicó Sancho– que el escudero no sea casado, y que sepa ayudar a misa, por lo menos; y si esto es así, ¡desdichado de yo, que soy casado y no sé la primera letra del **A, B, C!** (T. 1, Kap. XXVI; CA, S. 155)

Im zweiten Fall hingegen liegt diese weit gefasste Bedeutung des „kompetent Seins“ nicht vor. Hier bezieht sich der Ausdruck *saber el A, B, C* speziell darauf, des Lesens und Schreibens – und damit tatsächlich des Alphabets – kundig zu sein.

(...) Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la insula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas.

–Letras –respondió Sancho–, pocas tengo, porque aun no sé el **A, B, C** (...).
(T. 2, XLII; CA, S. 526)

IV. *Primärsprache vs. Metasprache (Metasprache der Einzelsprache und Metasprache der Rede)*

A. Begriffliches und Terminologisches: Haupttypen der Metasprache

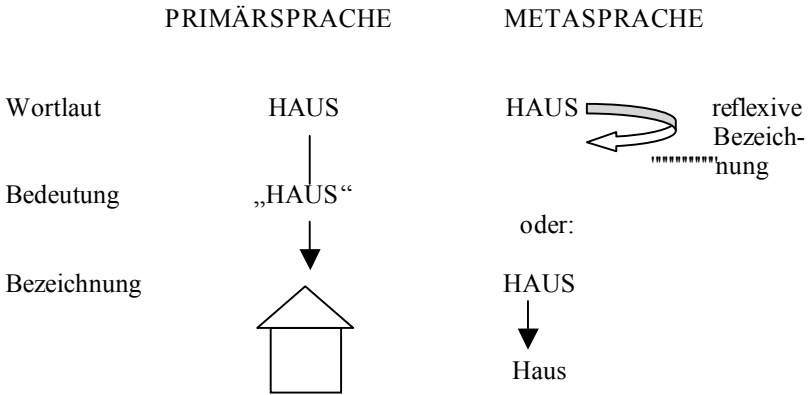
Die Alphabetsformel Cervantes' eignet sich ebenfalls vorzüglich dazu, die bereits mehrfach erwähnte Opposition *Primärsprache/Metasprache* näher zu erörtern. Unter *Primärsprache* (irrtümlich auch *Objektsprache*⁹ genannt) versteht man die Sprache, mit der über die außersprachliche Wirklichkeit gesprochen wird, über Sachen, Sachverhalte, über Tätigkeiten und Tatbestände. Diese Art von Sprachverwendung stellt die primäre, eigentliche

⁹ Irrtümlich insofern als der Eindruck erweckt wird, nur die Primärsprache verfüge über ein Objekt, während die Metasprache objektlos sei.

Verwendung einer Einzelsprache dar. Mit der Sprache kann allerdings auch über die Sprache selbst gesprochen werden, und dies in zweierlei Hinsicht:

Beim ersten Typ metasprachlichen Sprechens handelt es sich um die so genannte *Metasprache der Einzelsprache*, mit Hilfe derer die sprachliche Realität eingeteilt und gestaltet wird, im Grunde nicht anders als bei der Einteilung der „geologischen“ Wirklichkeit in *Sand, Kies, Geröll, Stein, Felsen* usw. oder der botanischen Wirklichkeit in *Pflanzen, Büsche, Bäume* etc.. Diese Art von Metasprache spiegelt die Einteilungen wider, die die reflektierte Sprachwissenschaft für eine bestimmte Einzelsprache vorgenommen hat, und zwar gemäß ihrer spezifischen sprachlichen Kategorien und Funktionen. Gemeint ist hier freilich die fachsprachliche, sprachwissenschaftliche Terminologie – Begriffe und Termini wie *Genus, Akkusativ, Plural, Konjunktiv, Fragesatz, Diathese (Genus verbi), Kongruenz, Modus, Nominativus pendens, Interjektion, Satzgliedstellung, Diminutivsuffix, Imperativ, definite Artikel, Determination, Hypotaxe/Parataxe, Maskulinum* usw. Auch die Ausdrücke *Abc* und *Alphabet* stellen Termini der Sprachwissenschaft dar und sind damit selbstverständlich Bestandteil der *Metasprache der Einzelsprache*.

Die zweite Art des Sprechens über die Sprache ist die so genannte *Metasprache der Rede*. Bei dieser Art von Sprachverwendung werden explizit bestimmte Eigenschaften sprachlicher Einheiten besprochen: *Haus fängt mit H an, Haus hat vier Buchstaben*, usw. Das Wort *Haus* bezeichnet in diesem besonderen Fall nicht seinen gewöhnlichen außersprachlichen Referenten – ein Gebäude – sondern sich selbst als Wort, weshalb man –nicht anders als bei den Reflexivpronomina– auch im Bereich der Metasprache von ‚reflexiver‘, d.h. „selbstbezogener“ Sprachverwendung spricht. Den Unterschied zwischen primärsprachlichem und metasprachlichem, reflexivem Gebrauch zeigt auch das folgende Schema auf:



Im Übrigen begegnet man gelegentlich in der Fachliteratur zum Thema ebenfalls dem Terminus ‚autonyme‘ Verwendung, der bekanntlich auf den Logiker Rudolf Carnap zurückgeht.¹⁰

B. Die Metasprache der Einzelsprache im *Don Quijote*

Der erste Typ des metasprachlichen Sprechens, die *Metasprache der Einzelsprache*, kommt in beiden Teilen des *Don Quijote* erwartungsgemäß nur in begrenztem Maße vor. Es wäre auch nicht adressatengerecht, über sprachliche Kategorien (Genus, Numerus), über Präfixe und Suffixe, über Tempora und Modi, über Verbalperiphrasen und Wortstellungsverfahren in der Parodie eines Ritterromans zu sprechen. Sprachwissenschaftliche Belange werden vielmehr paraphrastisch in der Gemeinsprache abgehandelt. Exemplarisch dafür zwei besonders anschauliche Textpassagen, in denen anstelle der terminologischen Abstraktion eine Analogie der Beispiele bemüht wird:

–¿Qué son *albogues* –preguntó Sancho–, que ni los he oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida? –*Albogues* son –respondió don Quijote– unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, (...) y este nombre *albogues* es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en *al*,

¹⁰ Carnap (1934), S. 106: „Häufiger (...) kommt es bei einem Sprachausdruck vor, daß man als Bezeichnung für ihn **ihn selbst** nimmt. Einen derart verwendeten Sprachausdruck nennen wir *autonym*.“ (Unter *autonymer Verwendung* versteht man die ‚Anführung‘ oder ‚Erwähnung‘ eines sprachlichen Zeichens.)

conviene a saber: *almohaza, almorzar, alhombra, alguacil, alhucema, almacén, alcancía*, y otros semejantes, que deben ser pocos más; y solos tres tiene nuestra lengua que son moriscos y acaban en *í*, y son *borceguí, zaquizamí* y *maravedí. Alhellí y alfaquí*, tanto por el *al* primero como por el *í* en que acaban, son conocidos por arábigos. (T. 2, Kap. LXVII; CA, S. 646)

In der obigen Passage wird nicht explizit von Verfahren der spanischen „Wortbildung“ mittels des arabischen Artikels *al* (der als solcher gar nicht erkannt wird, cf. *la al + mojada*) bzw. des Suffixes *-í* gesprochen, auch die Etymologie dieser Affixe wird streng genommen nicht thematisiert.

Ähnlich verhält es sich mit dem folgenden Beispiel, in welchem nicht die Wortart (hier: ein Adjektiv) bestimmt wird, sondern analoge Beispiele der konkreten Sprachverwendung aufgeführt werden:

(...) ¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que de los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronce, y la *retórica* ciceroniana y *demostina* para alabarla?

–¿Qué quiere decir *demostina*, señor don Quijote? –preguntó la Duquesa–, que es vocablo que no he oído en todos los días de mi vida?

–*Retórica demostina* –respondió don Quijote– es lo mismo que decir *retórica de Demóstenes*, como *ciceroniana*, de *Cicerón*, que fueron los mayores retóricos del mundo.

(T. 2, Kap. XXXII; CA, S. 485)

Metasprache der Einzelsprache liegt allerdings mehrfach (*lengua, mezcla de todas las lenguas*) an folgender Stelle vor, an der über das so genannte *sabir* des Mittelalters (zur Zeit der venezianischen und genuesischen Republiken) gesprochen wird, eine Mischsprache, d.h. Verkehrssprache, die als *lingua franca* an den Küsten des Mittelmeers und im Norden Afrikas fungierte, bestehend insbesondere aus arabischen, berberischen, romanischen (spanischen, französischen, italienischen und katalanischen) sowie türkischen Wörtern:

(...) y la primera persona con quien encontré fue con su padre, el cual me dijo en *lengua* que en toda la Berbería, y aun en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni castellana, ni de otra nación alguna, sino *una mezcla de todas las lenguas*, con la cual todos nos entendemos (...) (T. 1, Kap. XLI; CA, S. 260)

C. Die Metasprache der Rede im *Don Quijote*

*No sé –respondió el Ama– se se llamaba **Frestón** o **Frítón**; solo sé que acabó en **tón** su nombre.
(I, VII; CA S. 43)*

Eine weitaus wichtigere Rolle als die *Metasprache der Einzelsprache* spielt im *Don Quijote* die *Metasprache der Rede* (*reflexive* Verwendung), d.h. die explizite Besprechung sprachlicher Formen. So stellt im oben angeführten Zitat ein Wortteil (-*tón*) den Gegenstand der Aussage dar und bezeichnet somit sich selbst. Mit anderen Worten: Die Realität, über die gesprochen wird, befindet sich nicht außerhalb des Sprechens, sie ist im Sprechen selbst als solche gegeben. Auch in den vorherigen Beispielen, in denen über die Bedeutung der Ausdrücke *albogues* bzw. *demostina* reflektiert wurde, traten bereits viele Wörter in autonymer Verwendung auf: *albogues*, *almohaza*, *almorzar*, *alhombra*, *alguacil*, *alhucema*, *almacén*, *alcancia*, *borceguí*, *zaquizamí*, *maravedí*, *alhelí*, *alfaquí*; (*retórica*) *demostina*, *retórica de Demóstenes*, *ciceroniana*, *Cicerón*.

Im folgenden Beispiel wird ebenfalls nicht *mit* der Sprache sondern *über* diese gesprochen: Nicht recht viel anders als in der heutigen Sprachgeographie bezieht sich der Erzähler zunächst auf die diatopischen Varianten der Bezeichnungen einer Fischart, nämlich des Kabeljaus – ohne natürlich den *terminus technicus* ‚*diatopisch*‘ zu bemühen.

A dicha, acertó a ser viernes aquel día, y no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado que en Castilla llaman *abadejo*, y en Andalucía *bacallao*, y en otras partes *curadillo*, y en otras *truchuela*. (T. I, Kap. II; CA, S. 25)

Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass Cervantes gleich vier dialektale Bezeichnungen des Kabeljaus bekannt waren – und dies zu Beginn des 17. Jahrhunderts! Eine mögliche Erklärung hierfür wäre sein fünfjähriger Aufenthalt in Italien (1570 bis 1575) als Infanterie-Soldat der – auf Initiative von Papst Pius V gegründeten – venezianisch-spanischen Heiligen Liga. (Als solcher nahm er u.a. an der berühmten, durch die osmanische Eroberung Zyperns provozierten Schlacht von Lepanto 1571 teil, bei der die christliche Flotte die Osmanen besiegte und somit den Niedergang der osmanischen Vorherrschaft im Mittelmeer einleitete. Bei dieser Schlacht verlor Cervantes

bekanntlich die linke Hand.) Während seines Aufenthaltes an verschiedenen Orten Italiens (Genua, Neapel, Sizilien und Navarino) gab es natürlich auch mit Sprechern verschiedener spanischer Dialekte zahlreiche Gelegenheiten des Sprachkontaktes. Nachdem Cervantes' Schiff bei seiner Rückkehr aus Italien von berberischen Piraten gekapert wurde, wurden er und seine Kameraden fünf Jahre lang in Algier gefangen gehalten (1575 bis 1580). Auch während dieser Zeit des gemeinsamen Wartens auf den Freikauf ergab sich die Möglichkeit, mit weiteren dialektalen Varietäten des Spanischen in Berührung zu kommen. Abgesehen hiervon hielt sich Cervantes auch generell – sowohl beruflich als auch privat bedingt – oft an verschiedenen Orten Spaniens auf: Im Zuge seiner zehnjährigen Tätigkeit als Steuereintreiber für das spanische Heer bereiste er häufig Andalusien; auch andere Teile Spaniens wie z.B. Madrid und Valladolid kannte er gut. Nicht zuletzt sollten auch seine vier Gefängnisaufenthalte (in Sevilla und Madrid) als mögliche Gelegenheit für den Kontakt mit dialektalen Ausdrücken in Betracht gezogen werden.¹¹

Besonders beachtenswert im Hinblick auf die Unterscheidung Metasprache – Primärsprache ist aber auch der Weiterverlauf des Textes an dieser Stelle:

Preguntáronle si por ventura comería su merced *truchuela*; que no había otro pescado que dalle a comer.

–Como haya muchas *truchuelas* –respondió don Quijote–, podrán servir de *una trucha*; porque eso se me da que me den ocho reales en sencillos que una pieza de a ocho. Cuanto más, que podría ser que fuesen estas *truchuelas* como la ternera, que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabrón. (Ebd.)

Der Begriff *truchuela* durchläuft hier einen interessanten Wechsel zwischen beiden Arten der Sprachverwendung – und gibt darüber hinaus Anlass zu einem amüsanten Sprachspiel. Hatte im ersten Beispiel der Erzähler *tru-*

¹¹ Dass gerade die dialektalen Varietäten einer Fischart bei Cervantes und seinen Mitsreitern bzw. Mitgefangenen Erwähnung fanden, darf dabei kein Zufall sein: Durch Salz konservierter Meeresfisch – darunter auch der besonders geschmacksintensive und daher sehr geschätzte Kabeljau – stellte bekanntlich über Jahrhunderte eines der zuverlässigsten Nahrungsmittel während Kriegen, Kreuzzügen, aber auch Entdeckungswanderungen dar. Namhafte Pökelfabriken, die bereits in römischer Zeit entstanden waren (Ende des 5. bzw. Anfang des 4. Jhs. v. Chr.) und noch im 16. Jh. betrieben wurden, gab es an der Mittelmeerküste, etwa in Cádiz, Cartagena und Almuñécar (Málaga). Besondere Berühmtheit erlangte letztere *fábrica de salazones*: Ihre gut erhaltene Überreste stellen heute noch mit Recht eine touristische Attraktion dar.

chuela autonym als Beispiel für eine spanische Regionalform – also als *Metasprache der Rede* – verwendet, wird der Begriff nun *primärsprachlich* gebraucht, wenn Don Quijote von einem Einheimischen der Region, in der *truchuela* die geläufige Bezeichnung des „Kabeljau“ ist, eine solche als Mahlzeit angeboten wird. Don Quijote, der sich überaus für das Thema Sprache interessiert, und aus dessen Mund auch nicht nur einmal im Laufe des Romans detaillierte Überlegungen über die Logik der Sprache sowie die Richtigkeit und Falschheit von Sprachverwendungen zu hören sind, begnügt sich nun nicht damit, den Begriff in seiner primärsprachlichen Verwendung anzunehmen: Seinem linguistisch geschulten Geist ist es nicht entgangen, dass das Wort – rein formal betrachtet – ein Diminutivsuffix enthält: *-uela*. Obwohl *truchuela* bereits lexikalisiert ist („Kabeljau“, nicht etwa „kleiner Kabeljau“ oder gar „kleine Forelle“), gibt Don Quijote vor, den Begriff als Verkleinerungsform zu interpretieren: „Como haya muchas *truchuelas* (...) podrán servir de *una trucha*“. Er schafft sich hiermit also selbst eine idiosynkratische Opposition, *trucha/truchuela*, die er im Folgenden sogar dazu nutzt, eine Verbindung zu weiteren bereits existierenden primärsprachlichen Oppositionen wie *ternera/vaca*, *cabrito/cabrón* herzustellen, bei denen jeweils das Fleisch des Jungtieres eine besondere kulinarische Zartheit aufweist. Don Quijote verwendet im Nexus „muchas *truchuelas*“ *truchuelas* somit zwar auch primärsprachlich als Bezeichnung für eine außersprachliche Wirklichkeit, gleichzeitig liegt aber *implizit*¹² Metasprache der Rede vor: Der Sinn der gesamten Passage, der durch die Verflechtung der doppelten primärsprachlichen Bezeichnung (1. „Kabeljau“, 2. „kleine Forellen“) mit der metasprachlichen Bezeichnung (*truchuelas* = *truch* + Diminutivsuffix *-uela*) entsteht, ist nur zu verstehen, indem gerade der Begriff an sich mit seinem morpholexikalischen Erscheinungsbild als Gegenstand der metasprachlichen Betrachtung mitschwingt. Die gesamte Passage wird damit bewusst ambivalent gehalten.

¹² Implizites metasprachliches Sprechen liegt i.d.R. bei Sprachspielen vor. So war unlängst auf einem Plakat ein Schneemann abgebildet, der um den Hals ein Schild mit der Aufschrift „Schneemann sucht Schneefrau zum gemeinsamen **Schneetreiben**“ trug. Dieser Minimaltext enthält eine doppelte Anspielung: 1. Auf einzelsprachlicher Ebene liegt eine Anspielung auf die Bedeutungen des deutschen Verbs *treiben* vor; 2. auf Textebene hingegen eine Anspielung auf Friedrich Dürrenmatts Theaterstück „Grieche sucht Griechin“.

Bei seiner wohl fingierten Interpretation von *truchuela* als „kleine Fohelle“ erweist sich Don Quijote als „naiver“ Linguist, der den wesentlichen Unterschied zwischen ‚sprachlicher Form‘ und ‚sprachlicher Funktion‘ unbeachtet lässt: *Formal* liegt zwar eine Diminutivform vor, *funktional* ist diese jedoch aufgehoben, sodass *truchuela* gleichwertig mit den anderen dialektalen Bezeichnungen des Kabeljaus ist (cf. *abadejo*, *bacalao*, *curadillo*). Nicht anders als im Falle von fiz. *abeille*, das die Gattung „Biene“ schlechthin bezeichnet, auch wenn es etymologisch auf die lateinische Diminutivform *apicula* zurückgeführt werden muss.

Meistens jedoch begegnet man erwartungsgemäß metasprachlichen Besprechungen und Erläuterungen in Form von Korrekturen gebildeterer Personen wie Don Quijote gegenüber dem fehlerhaften oder schlichtweg umgangssprachlichen Sprachgebrauch von Romanfiguren niedrigerer soziokultureller Schichten wie Bauern, Ziegenhirten usw.. Gerade zu Don Quijotes ritterlichem Ideal gehört eine absolut korrekte Sprachbeherrschung und eine geschliffene, Bildung anzeigende Ausdrucksweise, so dass er keine Gelegenheit auslöst, sprachliche Fehler oder stilistische Missgriffe anderer zu kritisieren. Es liegt auf der Hand, dass sich Latinismen und Buchwörter – mit einem gewissen Anspruch verbunden und daher nicht sehr volksnah – an erster Stelle für derartige metasprachliche Berichtigungen anbieten. Als z.B. der Ziegenhirte Pedro die traurige Liebesgeschichte Grisóstomos‘ erzählt, sieht sich Don Quijote gleich an drei Stellen genötigt einzugreifen. In den ersten zwei Beispielen fungieren als Alternativen für die Buchwörter *eclipse*, ‚Sonnenfinsternis‘, bzw. *estéril*, ‚unfruchtbar‘, die populären, erbwortlichen Bezeichnungen *cris*¹³ bzw. *estil*.

(...) a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto era un hidalgo rico, (...) el cual había sido estudiante muchos años (...) Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el *cris* del sol y de la luna. – *Eclipse* se llama, amigo, que no *cris*, el oscurecerse esos dos luminare mayores – dijo don Quijote. (T. I, Kap. XII; CA, S. 62)

Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:

- Asimesmo adevinaba cuándo había de ser el año abundante o *estil*.
- Estéril* queréis decir, amigo – dijo Don Quijote.
- Estéril* o *estil* –respondió Pedro–, todo se sale allá. (Ebd.)

¹³ Vgl. CB, Anm. 15, S. 129.

Auch im nächsten Beispiel kann Don Quijote nicht widerstehen, den „grammatischen“ Zeigefinger zu erheben. Hier handelt es sich jedoch nicht mehr wie oben um etymologische Dubletten sondern um eine – wie Don Quijote letzten Endes selbst eingestehen muss – durchaus nachvollziehbare und daher sinnvolle Volksetymologie:

(...) Y quiéroos decir agora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza: quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que *sarna*.

–Decid *Sarra* – replicó don Quijote, *no pudiendo sufrir el trocar de vocablos del cabrero*.

–Harto vive la *sarna* –respondió Pedro–; y si es, señor, que me habéis de andar zaheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año.

–Perdonad, amigo –dijo don Quijote–; que por haber tanta diferencia de *sarna* a *Sarra* os lo dije; pero vos respondisteis muy bien, porque vive más *sarna* que *Sarra*; y proseguid vuestra historia, que no os replicaré más en nada. (T. 1, Kap. XII; CA, S. 63)

Beide Dialogpartner beziehen sich zwar sprichwörtlich auf dieselbe Sache – extreme Langlebigkeit –, der Ziegenhirte rekurriert dabei jedoch auf die im einfachen Volk geläufige Redewendung *más viejo que la sarna* („älter als die Krätze“), Don Quijote als Gelehrter hingegen will zunächst allein die auf die Bibel zurückgehende Wendung *más viejo que Sarra* („älter als Sara“, bezogen auf die Frau Abrahams) gelten lassen. Durch die phonische Nähe zwischen *Sarra* und *sarna* sowie die Tatsache, dass tatsächlich auch die Krankheit ‚Krätze‘ ein passendes Beispiel für Langlebigkeit darstellt, verwandelte sich die gelehrte Wendung *via* Volksetymologie in den umgangssprachlichen Ausdruck. Die Stelle zeigt damit deutlich das Aufeinanderprallen verschiedener Lebenswelten – und damit auch sprachlicher Welten –, zumal die Krankheit Krätze bekanntlich gerade bei Ziegen oft vorkommt.

Den häufigsten Anlass zur Kritik bietet Don Quijote jedoch sein ständiger – ebenfalls einfachem bäuerlichen Milieu entstammender – Begleiter Sancho Panza. Dessen unfreiwillige Verunstaltungen der Sprache gehen sogar so weit, dass Don Quijote ihn einmal zum „prevaricador del buen lenguaje“, ‚Sprachverderber‘ (und Spielverderber zugleich) deklariert (T. 2, Kap. XIX; CA, S. 421, s.w.u.) – natürlich verdienstermaßen, wie aus dem nächsten Beispiel ersichtlich ist:

–Y ¡montas que no sabría yo autorizar el *litado* ! –dijo Sancho.

–*Dictado* has de decir, que no *litado* –dijo su amo.

(T. 1, Kap. XI; CA, S. 119)

Besonders ergiebig bezüglich der metasprachlichen Verwendung ist die folgende Passage – und zwar insofern, als in ihr nicht nur zwei Sprachkorrekturen seitens Don Quijotes enthalten sind, sondern auch zwei Sprachspiele. Bei den Sprachkorrekturen handelt es sich um die Wortpaare *relucida/reducida* bzw. *fócil/dócil*. Das erste Sprachspiel fußt darauf, dass Sancho den Begriff *relucida* (“überzeugt”) zu *relucida* verfremdet – der zeitgenössische Leser assoziierte hiermit mit Sicherheit das Verb *lucir*, das zu Cervantes’ Zeit u.a. die Bedeutung “verprügeln” besaß.¹⁴ Das zweite Sprachspiel ergibt sich aus der Möglichkeit, das von Sancho geäußerte *fócil* als *facil* (mit Betonung auf der *última*) aufzufassen, das soviel bedeutete wie “jähzornig”.¹⁵

–Señor, ya yo tengo *relucida* a mi mujer a que me deje ir con vuesa merced adonde quiera llevarme.

–*Reducida* has de decir, Sancho –dijo don Quijote– ; que no *relucida*.

–Una o dos veces –respondió Sancho, si mal no me acuerdo, he suplicado a vuesa merced que no me emiende los vacablos, si es que entiende lo que quiero decir en ellos, y que cuando no los entienda, diga: “Sancho, o diablo, no te entiendo”; y si yo no me declarare, entonces podrá emendarme; que yo *soy tan fócil*...

–No te entiendo, Sancho –dijo luego don Quijote–, pues no sé qué quiere decir *soy tan fócil*.

–*Tan fócil* quiere decir –respondió Sancho– *soy tan así*.

–Menos te entiendo agora –replicó don Quijote.

–Pues si no me puede entender –respondió Sancho–, no sé cómo lo diga; no sé más, y Dios sea conmigo.

–Ya, ya caigo –respondió don Quijote– en ello: tú quieres decir que eres *tan dócil*, blando y mañero, que tomarás lo que yo te dijere, y pasarás por lo que te enseñare.

(T. 2, Kap. VII; CA, S. 362)

Bei *dócil* liegt im Übrigen ein von Juan de Valdés empfohlener, jedoch äußerst selten verwendeter Latinismus vor, der selbst im Gesamtwerk Cervantes’ nur dieses einzige Mal anzutreffen ist.¹⁶ Es gleicht freilich fast einer Auszeichnung, dass Sancho Panza dieses Wort – wenn auch in leicht verunstalteter Form – überhaupt kennt.

Beim nächsten Beispiel geschieht die sprachliche Abweichung bei dem in der Welt Sancho Panzas gewiss selten vorkommenden Ausdruck

¹⁴ Siehe hierzu CB, S. 679, Anm. 14.

¹⁵ Siehe hierzu ebd., Anm. 16.

¹⁶ Cf. Rosenblat 1978, S. 34.

hacaneas, “,jaca robusta apreciada por su paso tranquilo’, que facilitaba que la montasen las damas con jamugas”¹⁷, das er zu *cananeas* deformiert.

(...) y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres *cananeas* remendadas, que no hay más que ver.

–*Hacaneas* querrás decir, Sancho.

–Poca diferencia hay –respondió Sancho– de *cananeas* a *hacaneas*; pero vengan sobre lo que vinieran, ellas vienen las más galanas señoras que se puedan desear (...) (T. 2, Kap. X; CA, S. 375)

Auch mit den Wörtern *asolviese* und *fiscal* ist Sancho verständlicherweise überfordert. Es liegt fast auf der Hand, dass er diese durch *sorbiese* bzw. *fiscal* – wohl Eigenkreationen – ersetzt. Dem letzten Sprachschneider hat er schließlich den Titel “prevaricador del buen lenguaje” zu verdanken.

–Todo lo que vuesa merced hasta aquí me ha dicho –dijo Sancho– lo he entendido muy bien; pero, con todo eso, querría que vuesa merced me *sorbiese* una duda que agora en este punto me ha venido a la memoria.

–*Asolviese* quieres decir, Sancho –dijo don Quijote–. (T. 2, Kap. VIII; CA, S. 368)

(...) Pero no importa: yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho; sino que vuesa merced, señor mío, siempre es *fiscal* de mis dichos, y aun de mis hechos.

–*Fiscal* has de decir –dijo don Quijote–; que no *fiscal*, *prevaricador del buen lenguaje*, que Dios te confunda. (T. 2, Kap. XIX; CA, S. 421)

Nicht nur Don Quijote, auch andere gebildete Personen des Romans, wie z.B. der *Barbero* und der *bachiller Sansón Carrasco*, nehmen im Übrigen sprachliche Unsicherheiten anderer eifrig zum Anlass, um Kritik zu üben.

–Pues, por ventura –dijo el ventero–, ¿mis libros son herejes o *flemáticos*, que los quiere quemar?

–*Cismáticos* queréis decir, amigo –dijo el Barbero–; que no *flemáticos*. (T. 1, Kap. XXXII; CA, S. 198).

–Y de mí –dijo Sancho–; que también dicen que soy yo uno de los principales *presonajes* della.

–*Personajes*, que no *presonajes*, Sancho amigo –dijo Sansón. (T. 1, Kap. III; CA, S. 347)

¹⁷ CB, S. 705, Anm. 43.

Das Vorbild der ständig kritisierenden und verbessernden „reprochador[es] de voquibles“ (T. 2, Kap. III, S. 347) verfehlt zumindest bei Sancho seine Wirkung jedoch nicht vollständig: Seinem neuen gebildeten Umfeld naheifernd nimmt Sancho seiner Frau Teresa gegenüber auch selbst einmal die Rolle des Korrigierenden ein und erweist sich damit als sprachlicher „Purrist“.

–Yo no os entiendo, marido –replicó Teresa–; haced lo que quisiérades, y no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas. Y si estáis **revuelto** en hacer lo que decís...

–**Resuelto** has de decir, mujer –dijo Sancho–, y no **revuelto**.¹⁸ (T. 2, Kap. V; CA, S. 357)

Über die expliziten Korrekturen hinaus kommt es an einigen Stellen auf Grund Sanchos mangelnder Sprachkenntnis jedoch auch zu schlichten Verständnisschwierigkeiten. Den komplizierten lateinischen Cultismo *redemptio*, ‚Erlösung‘, verfremdet Sancho so unfreiwillig einmal zu „retencio“, was die prompte Nachfrage Don Quijotes bewirkt:

–Quien ha infierno –respondió Sancho– **nula es retencio**, según he oído decir.

–No entiendo qué quiere decir **retencio** –dijo don Quijote.

–**Retencio** es –respondió Sancho– que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede. (T. 1, Kap. XXV; CA, S. 146)

Ein weiteres Mal charakterisiert Cervantes seinen Protagonisten Sancho humorvoll dadurch, dass er ihn den gelehrten, für ihn unverständlichen Begriff *homicidio*, ‚Mord‘, fälschlicherweise als *omecillo*, ‚Männlein‘, interpretieren lässt.¹⁹ Hierdurch ergibt sich folgender Dialog:

–Y ¿dónde has visto tú, o leído, jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más **homicidios** que hubiese cometido?

–Yo no sé nada de **omecillos** –respondió Sancho–, ni en mi vida le caté a ninguno (...). (T. 1, Kap. X; CA, S. 54)

¹⁸ Siehe zu *revuelto* ebd., S. 670, Anm. 71: „trastornado, atarugado“. Sancho lleva a su molino lo que quiere suponer equivocación de su mujer.“

¹⁹ Nach der Formulierung Sanchos zu urteilen („ni en mi vida le caté a ninguno“ – das Akkusativmorphem *a* verweist eindeutig auf ein humanes direktes Objekt!), verwendet Sancho *omecillos* als Diminutiv von *ome* („Mensch“, „Mann“). Die anderen beiden Bedeutungen von *omecillo*, „Abneigung“ bzw. „Homizid“, kommen daher im vorliegenden Kontext wohl nicht in die nähere Betrachtung.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Mit Recht hat Cervantes die Existenz lexikalischer Dubletten in seiner Zeit festgestellt (*palabra popular* vs. *cultismo*, wie z.B. *cris – eclipse, estil – estéril*), und beweist nun hierauf aufbauend auch in anderen Fällen, in denen er lediglich über die *cultismo*-Form verfügte, wiederholt sprachliche Kreativität, indem er – *mutatis mutandis* – die dazugehörige *palabra popular* rekonstruiert:

palabra popular	cultismo
<i>cris</i>	<i>eclipse</i>
<i>estil</i>	<i>estéril</i>
<i>x</i>	<i>redemptio</i>

D. Kombiniertes metasprachliches Sprechen (*grama+tica*)

Welch amüsante Blüten Sanchos sprachliche Unbedarftheit, ja Unkultiviertheit, mitunter treibt, beweist schließlich auf prägnante Weise auch die folgende Stelle, an der *Metasprache der Einzelsprache* und *Metasprache der Rede* auf gelungene Weise miteinander kombiniert auftreten:

–Esos no son gobernadores de insula –replicó Sansón–, sino de otros gobiernos más manuales; que los que gobiernan ínsulas han de saber *gramática*.

–Con la *grama* bien me avendría yo –dijo Sancho–; pero con la *tica*, ni me tiro ni me pago, porque no la entiendo. (T. 2, Kap. III; CA, S. 348)

Sancho, der einen Bauernhof betrieb, bevor er sich Don Quijote anschloss, und somit mit *grama*, einer „hierba silvestre que sirve de pasto“²⁰ („wildes Weidengras“), bestens vertraut ist, meint also, den ihm geläufigen Begriff in dem ihm unbekanntem Nexus *gramática* identifizieren zu können. Während bei dem von Sansón gebrauchten Ausdruck *gramática* *Metasprache der Einzelsprache* (sprachwissenschaftliche Terminologie) vorliegt, begegnen wir in der von Sancho vorgenommenen – nicht zulässigen – Segmentierung des Wortes in **grama* und **tica* der *Metasprache der Rede*. Diese Stelle funktioniert *cum grano salis* freilich nur auf der geschriebenen Ebene,

²⁰ Ebd., S. 651, Anm. 39.

denn der Akzent liegt bei *grama* auf dem ersten *a*, während er bei *gramática* auf der zweiten Silbe, d.h. auf der *penúltima*, liegt.

Die oben von Sancho vorgenommene Segmentierung des Lexems *gramática* in die Bestandteile *grama* und *tica* kann freilich verschiedentlich interpretiert werden:

gramática kann als Kompositum (Pseudokompositum?) verstanden werden, wie etwa *compraventa*, *pelirrojo*, *hombre-rana*, wobei Sancho nur den ersten Teil (*grama*) kennt und versteht;

gramática kann auch als Schachtelwort (frz. *mot-valise*, engl. *portmanteau word*, „aus mehreren, i.d.R. zwei ineinandergefügten *signifiants* gebildetes Wort, dem auch die entsprechende mehrfache Bedeutung zukommt, bzw. spielerisch zugeschrieben wird“²¹) aufgefasst werden, bestehend aus *grama-* + *-tica*, wobei das zweite Element des Schachtelwortes mittels Aphärese aus Wörtern wie *plática* (1. „conversación, acto de hablar“, „Zwiegespräch“, 2. „sermón“, „Kurzpredigt“), *práctica*, *óptica* oder gar *romántica* [*gramática romántica*] gewonnen werden könnte;

Schließlich kann es sich auch um zwei selbstständige Wörter handeln: *grama* und *tica*. Von dieser Option ging wahrscheinlich Sancho aus, der wohl eine Wortgruppe (*grama tica*), bei der er nur den ersten Teil versteht (*grama*), zu interpretieren versucht.

Auf welches der drei Verfahren seine Interpretation letztendlich zurückgeht, können wir mit Sicherheit nicht entscheiden. Wie dem auch sei, Sancho betätigt sich hier als „naiver“ Linguist, genauer gesagt als Lexikologe, auch wenn ihn die Sprache stiefmütterlich behandelt, denn ein *tica* gibt es zu Sanchos Verdruss – noch – nicht.

Das oben beschriebene Verfahren der nicht zulässigen Segmentierung einer lexikalischen Einheit ist übrigens als Sprachspiel auch dem Leser neuerer deutscher Literatur nicht ganz unbekannt. Dies beweist geradezu genial die dritte Strophe des Gedichtes Christian Morgensterns *Der Werwolf*: Obwohl es sich bei *Werwolf* um eine lexikalische Einheit handelt, wird der Wortbestandteil *Wer-* hier spielerisch als Interrogativpronomen

²¹ Cf. span. mártirmonio (= martirio + matrimonio), „Wehestand“ (= Wehe + Ehestand), span. monarquía, „forma de gobierno en el que el poder reside en un mono“ (= mono + monarquía), frz. sorbonnagre (= Sorbonne + onagre), frz. franglais (= Français + Anglais), frz. écrivain (= écrit + vain), dt. geheim (= geh heim!).

aufgefasst und als solches sogar dekliniert. – Ein Vorgehen, das noch umso gewagter erscheint, bedenkt man, dass *Wer-* hier etymologisch eigentlich auf das althochdeutsche *Wer*, „Mann“ (cf. lat. *vir*) zurückzuführen ist.²²

Der *Wer*wolf, – sprach der gute Mann,
des *Wes*wolfs, Genitiv sodann,
dem *Wem*wolf, Dativ, wie man's nennt,
den *Wen*wolf, – damit hat's ein End'.

Christian Morgenstern hat dabei vielleicht lediglich ein altes cervantinisches Verfahren (*grama + tica*) für den deutschen Leser (*wer + Wolf*) neu entdeckt.²³

Exkurs: Metasprachliches in *Rinconete y Cortadillo*

Dieses von Cervantes durchaus geschätzte Verfahren der kontrastiven Gegenüberstellung grammatisch unkorrekter oder umgangssprachlicher Sprachformen und ihrer anschließenden Berichtigung mit der Finalität die Romanfiguren zu charakterisieren – um letztendlich Humor zu erzeugen – tritt im Übrigen nicht nur im *Don Quijote* auf, sondern ist auch in einem anderen Werk anzutreffen, nämlich in den *Novelas ejemplares*. Diese wurden zwar erst 1613 gedruckt – d.h. acht Jahre nach Erscheinen des ersten Teils des *Don Quijote* (1605) – ihr Großteil (die so genannten *novelas cortas*) lag jedoch bereits vor 1604 in der Endfassung vor. Die Arbeit an beiden Werken verlief also weitgehend parallel, weshalb es nicht erstaunlich ist, dass der Autor auf ähnliche Textverfahren zurückgreift.

Die Novelle *Rinconete y Cortadillo* erzählt die Geschichte zweier Gauner im Sevilla des späten 16. Jhs.: Zwei junge Taugenichtse – *Rincón y Cortado* – werden in die Unterwelt von Sevilla eingeführt, in der sie Dieben und Dirnen, zwielichtigen Gestalten und Zuhältern, Taschendieben und

²² Das Gedicht von Christian Morgenstern eignet sich übrigens vorzüglich für die Illustration der Metasprache der Rede bzw. der Metasprache der Einzelsprache (siehe Anhang III).

²³ Ähnlich wie Christian Morgenstern hier ein neues Kompositum erfunden hat, schlägt er der Natur in seinen *Galgenliedern* noch weitere neue sprachliche Tier- und Pflanzenbildungen – als Pseudokomposita oder gar *mots-valises* – vor: *Werfuchs*, *Turtelunke*, *Gänseschmalzblume*, *Süßwassermops* etc. (siehe Anhang III)

Totschlägern, einem Räubergeneral und einer Räuber-Großmutter begegnen. Selbstverständlich bietet die Darstellung dieses Milieus nicht nur einmal die Gelegenheit, diese spezielle, abtrünnige Welt auch sprachlich abzubilden. Stehen sich im *Don Quijote* gebildete und ungebildete Gestalten zu annähernd gleichen Teilen gegenüber, so überwiegt in unserer Kurznovelle der Anteil der ungebildeten Personen, die jedoch unerwartet sprachliche Ambitionen – insbesondere im Hinblick auf die Verwendung von Latinismen – an den Tag legen, und somit also ebenfalls zu „prevaricadores de la lengua“ werden. Angesichts der Kürze der Erzählung ist es bemerkenswert, dass wir hier sogar drei verschiedene Verfahren des Sprechens über Sprache antreffen:

- a) Korrekturen gebildeter Sprecher am Sprachgebrauch ungebildeter Personen (ebenso wie im *Don Quijote*, cf. „*personajes*, que no *personajes*“);
- b) Ausdrücke, die grobe Verstöße gegen Grammatik oder auch Weltkenntnis darstellen, ohne dass sie jedoch an der jeweiligen Stelle explizit angeprangert würden oder ihnen die korrekte Form gegenübergestellt würde, sodass es am Leser und dessen Bildung liegt, sie als fehlerhaft zu entlarven und stillschweigend zu korrigieren;
- c) Nachträgliche explizite, metasprachliche Wiederaufgriffe einiger unter B) erwähnten Sprachverstöße, die nun der jeweiligen korrekten Form gegenübergestellt werden

Ad a) Dieser im *Don Quijote* mit Abstand bevorzugte Typ liegt in unserer Kurzerzählung nur in den folgenden beiden Fällen vor. Beim ersten Beispiel ist es gerade der Protagonist Rincón, der offenbar etwas mehr von der Sprache der Gebildeten versteht:

–¿Pues qué tiene de malo? –replicó el mozo– ¿No es peor ser hereje, o renegado, o matar a su padre y madre, o ser *solomíco*?

–*Sodomita* querrá decir vuesa merced –respondió Rincón.

–Eso digo –dijo el mozo. (CE, S. 46)

(...) y hallándome imposibilitado de poder cumplir lo prometido y de hacer lo que llevaba en mí *destrucción*...

–*Instrucción* querrá vuesa merced decir –dijo el caballero–; que no *destrucción*.

–Eso quise decir –respondió Chiquiznaque–. (CE, S. 112)

Ad b) Insgesamt fallen an elf Stellen derartige Verstöße auf:

(...) porque tenemos de costumbre de hacer decir cada año ciertas misas por las ánimas de nuestros difuntos bienhechores, sacando **el estupendo** [statt span. *estipendio*, “Sold, Abgabe”] para la limosna de quien las dice de alguna parte de lo que se garbea (CE, S. 58)

(...) y estas tales misas, así dichas como pagadas, dicen que aprovechan a las tales ánimas por vía de **naufragio** [cf. span. *sufragio*, “Fürbitte für die Verstorbenen”] (CE, S. 58)

(...) porque eran no pagar media **nata** [cf span. *annata*, “jährliche Steuer”] del primer hurto que hiciesen (CE, S. 64)

No le abra vuesa merced, señor Monipodio; no le abra a ese marinero de Tarpeya, a ese tigre de **Ocaña** [cf. span. *Hircania*, “Hyrkanien”]²⁴ (CE, S. 94)

Ya quisieras tú que lo fuera contigo, y antes lo sería ya con una **sotomía** [cf. span. *notomía*, “Skelett”, später durch span. *esqueleto* ersetzt] de muerte que contigo! (CE, S. 98)

¿No veen que va enojado, y es un **Judas Macarelo** [cf. span. *Judas Macabeo*] en esto de la valentía? (CE, S. 102)

(...) y en verdad que oí decir el otro día a un estudiante que ni el **Negrofeo** [cf. span. *Orfeo*], que sacó a la **Arauz** [cf. span. *Euridice*] del infierno, ni el **Marión** [cf. span. *Arión*²⁵], que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler (...) nunca inventaron mejor género de música (...) (CE, S. 106)

Están recibidos treinta a buena cuenta. **Secutor** [cf. span. *ejecutor*, “Exekutor/ Ausführender”], Chiquiznaque. (CE, S. 120)

(...) publicación de **nivelos** [cf. span. *libelos*, “Schmähchriften”] (CE, S. 122)

(...) yo soy el **tuautem** [cf. lat. *tu autem*, “aber du”, “zuständiger Mann”] y **esecutor** [s.o. **Secutor**] desa niñería (...) (CE, S. 122)

Monipodio había de leer una **lición de posición** [cf. span *lección de oposición*, “Verteidigung einer These an der Universität”] (CE, S. 130)

²⁴ Cf. CE, Anm. 46 und 47, S. 139: „Der *marinero de Tarpeya* ist die pausbackige Abwandlung des ersten Verses einer alten Romanze:

Mira Nero, de Tarpeya / A Roma cómo se ardía;
Gritos dan niños y viejos / Y él de nada se dolía”.

Hyrkanien ist ein Gebiet südlich des Kaspischen Meeres, das wegen seiner wilden Tiere berühmt war.

²⁵ Cf. CE, Anm. 52, S. 140: „Arión war ein Sänger der griechischen Sage, der vor dem sicheren Tode von einer Schar Delphine gerettet wurde, die er mit dem Wohlklang seiner Leier bezaubert hatte.“

Ad c) Im Schlusswort des Erzählers zu dieser *novela corta* wird beschrieben, wie Rinconete die bei seinen Ganovenfreunden verbrachte Zeit – auch sprachlich – Revue passieren lässt:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, *sabía algo de buen lenguaje*, y dábale gran risa *pensar en los vocablos* que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir *per modum sufragii*, había dicho *por modo de naufragio*; y que *sacaban el estupendo*, por decir *estipendio* de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un *marinero de Tarpeva* y un tigre de *Ocaña*, por decir *Hircania*, con otras mil impertinencias a éstas y a otras peores semejantes. (CE, S. 130)²⁶

Diese Passage stellt ein einmaliges, gerade für den Beginn des 16. Jhs. außergewöhnliches Beispiel für explizites metasprachliches Sprechen in einem literarischen Werk dar.

V. Verborgene Metasprache im *Don Quijote*: Veränderte Sprichwörter

Die Typen des Sprechens über Sprache sind vielfältig. Bei den bisher besprochenen Fällen von Metasprache der Rede liegt – sowohl im *Don Quijote* als auch in *Rinconete y Cortadillo* – ein explizites und transparentes Sprechen über sprachliche Belange vor, insbesondere bei den Dubletten *falsche Form – korrigierte Form* („*personajes*, que no *presonajes*“). Im *Don Quijote* begegnen wir aber auch einer impliziten, ja sogar verborgenen Art des Sprechens über die Sprache, und zwar in Form von veränderten Phraseologien, genauer gesagt von veränderten Sprichwörtern.

Ein von Cervantes bevorzugtes und auch bewährtes sprachliches Mittel für die Illustration der Opposition gebildeter vs. ungebildeter Gesprächspartner besteht in der Verwendung bestimmter Typen von Phraseologien: Während der belesene Don Quijote unentwegt Latinismen im Munde führt, fällt Sancho Panza durch den exzessiven Gebrauch volkstümlicher Sprich-

²⁶ Die unterstrichenen Begriffe und Wendungen werden im Original durch Kursivschrift hervorgehoben.

wörter²⁷ auf. Beides dient der Charakterisierung der erwähnten Romangestalten als zu einer bestimmten sozialen Klasse gehörend.

Die Sprichwörter, die Sancho Panza gebraucht, werden – erwartungsgemäß – überwiegend primärsprachlich verwendet, und zwar ihres Sinnes wegen. Es wird m.a.W. *mit* dem Sprichwort gesprochen. Eine metasprachliche Verwendung der *refranes* hingegen liegt dann vor, wenn diese in veränderter Form auftreten: Alle Typen von Phraseologien einschließlich der Sprichwörter stehen in Opposition zu der so genannten „freien Technik des Sprechens“²⁸ und stellen somit i.d.R. nicht veränderbare, „petrifizierte“ Redewendungen dar. Anders ausgedrückt: Es handelt sich um Stücke früherer Reden, die sich wiederholen. Diese „wiederholten Stücke“ können vergangenen Systemen entsprechen, die ihre Gültigkeit verloren haben, und damit einen überholten Sprachstand widerspiegeln. Die Phraseologien (ob lateinische oder sonstige Zitate, feste Redewendungen, Titel von Büchern, bekannte Sprüche oder Sprichwörter) weisen jedoch – paradoxerweise – insofern ein dynamisches, kreatives Moment auf, als sie für bestimmte kommunikative Zwecke (z.B. Werbesprache) und in einem bestimmten Kontext doch – meist geringfügig – geändert werden können. Oft beruhen derartige Veränderungen nur auf dem Austausch eines Phonems (so z.B. „Ehrlich *währt* am längsten“/„Ehrlich *führt* am längsten“: Slogan der Münchner S-Bahn). Es versteht sich von selbst, dass die veränderten Phra-

²⁷ Das gesprochene Spanisch des Siglo de Oro schöpft in der Tat aus einem bemerkenswerten Fundus von Sprichwörtern, wie dies sowohl in einem Spanisch-Lehrwerk für Italiener von 1569 als auch in Reiseberichten der damaligen Zeit („los españoles gustan expresarse en dichos y refranes cortos y llenos de agudeza e intención“, zit. n. Rosenblatt 1978, S. 35) erwähnt wird. Bei Sancho Panza fällt jedoch auf, dass er a) hinsichtlich der Frequenz der von ihm geäußerten Sprichwörter schlicht übertreibt, und b) sie auch nicht immer in angemessener Weise verwendet, sodass die häufigen Mahnungen Don Quijotes durchaus berechtigt sind: *ad a*): „No más refranes, Sancho, por un solo Dios –dijo Don Quijote–; que parece que te vuelves al *sicut erat*: habla a lo llano, a lo liso, a lo no intricado, como muchas veces te he dicho; y verás cómo **te vale un pan por ciento**.[!]“ (T. 2, Kap. LXXI; CA, S. 662); *ad b*): „–Mira, Sancho; yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo; pero tráelos tan por los cabellos que los arrastras y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito antes es disparate que sentencia.“ (T. 2, Kap. LXVII; CA, S. 647)

²⁸ Die *freie Technik des Sprechens* enthält alle Normen und Regeln einer Einzelsprache, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Gültigkeit haben, m.a.W. sie enthält alles, was zur Bildung neuer, korrekter Ausdrücke notwendig ist.

seologien nach wie vor zum Bereich der Phraseologie gehören und nicht etwa der freien Technik des Sprechens, werden sie doch stets mit Verweis auf das unveränderte Muster verwendet und verstanden, das heißt, sie existieren stets als Anspielung auf ein Original (Zitat oder Sprichwort). So wird man z.B. einen – pietätslosen – Spruch wie „Verde, que te **hielo**, verde“ [bezogen auf Tiefkühlgemüse] als Anspielung auf Federico García Lorcas „Verde, que te **quiero**, verde“ verstehen. In wiefern liegt hier aber ein metasprachliches Spiel vor? In sofern als der Leser gezwungen ist, den fehlenden, elliptischen Teil des Zitates [*quiero*] stillschweigend zu rekonstruieren. Was die Sprichwörter betrifft, funktionieren diese bekanntlich auf der Ebene des Sinnes, des Gemeinten, und ihre einzelnen lexematischen Bestandteile, d.h. Bezeichnungen, stellen lediglich sprachliche Instrumente dar, um den erwünschten Sinn zu erlangen. So ist bzgl. ihres Sinns die deutsche Wendung „einen **Bären**hunger haben“ der spanischen „tener un hambre de **lobo**“ gleichzusetzen, auch wenn hier jeweils auf verschiedene Bezeichnungen („Bär“, „Wolf“) rekuriert wird. Durch die – auch nur minimal – veränderten Sprichwörter wird nun aber gerade die Einheit des Sinnes in Frage gestellt, wohingegen die einzelnen sprachlichen Instrumente, die *Bezeichnungen*, in den Vordergrund gestellt und somit bewusst wahrgenommen werden. Werden die Sprichwörter vollständig zitiert, liegt also eine Lesart gemäß des Sinnes vor, werden sie hingegen verändert oder segmentiert (cf. Exkurs zu Cabrera Infante), entsteht eine neue Lesart gemäß der *Bezeichnung*, die allerdings nur mit Bezug auf das ursprüngliche, vollständige Sprichwort, und zwar als Anspielung, funktioniert. So wird ein Spruch wie „Zu viele Köche verderben **die Köchin**“ als Anspielung auf „Zu viele Köche verderben **den Brei**“ und „Alles hat ein Ende, **nur die Wurst hat zwei**“ als Anspielung auf „Alles hat ein Ende“ als Sprichwort verstanden. Der Leser wird somit zu einer doppelten Lektüre gezwungen: eine gemäß des Sinnes und eine andere gemäß der Bezeichnung.

In der Sekundärliteratur (z.B. Rosenblat 1978, S. 35, „El refranero y el habla de Sancho“) wird mit Recht darauf hingewiesen, dass Sancho gelegentlich Sprichwörter nicht in ihrer Originalgestalt sondern in leicht veränderter Form verwendet. Dabei kann es sich freilich auch lediglich um regionale Varianten eines Sprichwortes handeln, wie z.B. im Fall von „váyase el muerto a la **sepultura** y el vivo a la hogaza“ (T. 1, Kap. XIX; CA, S. 103), das im 16. Jh. noch in folgenden Varianten registriert wurde: „el

muerto a la **fosada** y el vivo a la hogaza“ bzw. „el muerto a la **cava** y el vivo a la hogaza“. Sancho Panza werden jedoch auch absichtlich veränderte Sprichwörter in den Mund gelegt, die metasprachlich auswertbar sind. So begegnet man anstelle des ursprünglichen Sprichwortes „Quien bien tiene y mal escoge, **por mal que le venga no se enoje**“ bei Sancho dem bewusst verunstalteten Spruch „Quien bien tiene y mal escoge, **por bien que se enoja no se venga**“ (T. 1, Kap. XXXI; CA, S. 193). Derselbe Sancho verwendet in T. 2, Kap. X: „(...) y que donde **no hay tocinos, no hay estacas**“ (CA, S. 374) an Stelle des von Correas registrierten *refráns* „A do pensáis que **hay tocinos, no hay estacas**“ („se espera encontrar tocinos y no se encuentran ni las estacas donde se cuelgan“). Dieses von Correas aufgezeichnete Sprichwort erfährt zwei weitere Veränderungen im *Don Quijote*, und zwar: „muchos piensan que **hay tocinos, y no hay estacas**“ (T. 1, Kap. XXV; CA, S. 141) bzw. „donde **hay estacas, no hay tocinos**“ (T. 2, Kap. LXXXIII; CA, S. 667). Die von Cervantes gewählten Verfahren der Veränderung von Sprichwörtern bestehen in der Änderung der Anordnung von Satzteilen (wie etwa in „Das Schiff verlässt die sinkenden Ratten“ an Stelle von „Die Ratten verlassen das sinkende Schiff“), oder aber in der Negierung von Satzteilen, die im Original in affirmativer Form vorlagen. („**no hay tocinos**“ an Stelle von „hay tocinos“). Auch Teresa Panza verwendet gelegentlich modifizierte Sprichwörter, was natürlich Humor erzeugt: „a mí, por ser vuestra mujer, me llaman Teresa Panza (que a buena razón me habían de llamar Teresa Cascajo, pero **allá van reyes do quieren leyes**)“ (T. 2, Kap. V; CA, S. 356) an Stelle des Originalsprichwortes „**allá van leyes do quieren reyes**“, das wir übrigens an anderer Stelle (T. 2, Kap. XXXVII, CA, S. 508) wiederfinden. Derartige Veränderungen von Sprichwörtern nimmt Sancho vor, um die Sprüche an eine konkret vorliegende Situation anzupassen, wie z.B. auch im Falle von: „Todos los duelos con pan son **buenos**“ (T. 2, Kap. LV, CA, S. 589) an Stelle des Originalsprichwortes „Los duelos con pan son **menos**“. Ebenso sieht sich Sancho als zukünftiger *gobernador* veranlasst, das altbewährte Sprichwort „**La mujer honrada, la pierna quebrada y en casa**“ *pro domo* zu verändern: „Eso no –respondió Sancho–: **el buen gobernador, la pierna quebrada y en casa**“ (T. 2, Kap. XXXIV; CA, S. 496).

In der Sekundärliteratur wird durchaus auf die veränderten Sprichwörter bei Cervantes hingewiesen, ohne jedoch ihren eigentlichen Stellenwert

zu erkennen. Mit seinem bewussten Verstoß gegen den eigentlichen Status der Phraseologien – Unveränderbarkeit – gelingt dem Autor ein verborgenes metasprachliches Spiel, das in der neueren Zeit vor allem im Bereich der Werbesprache gang und gäbe ist. Cervantes geht nämlich nicht weniger pietätslos mit manch spanischem Sprichwort um als z.B. der Erfinder des modernen Werbeslogans „O *Sohle* mio“ [Reklame für Schuhsohlen, bezogen auf das italienische Lied „O sole mio“].

Exkurs: Schachtel[sprich]wörter in Cabrera Infantes *Tres tristes tigres*

Die veränderte Phraseologie – in Form von modifizierten Sprichwörtern –, der wir in *Don Quijote* begegnen, gehört zum weiten Bereich der sprachlichen Kreativität. Cervantes darf so freilich auch als Vorreiter der experimentellen Sprache des 20. Jhs. betrachtet werden, die bei dem kubanischen Schriftsteller Guillermo Cabrera Infante in Reinform vorliegt. In seinem berühmten Buch *Tres tristes tigres* geht dieser im Hinblick auf den freien Umgang mit Sprichwörtern noch einen Schritt weiter: In einer Passage werden spanische Sprichwörter nicht etwa auf lexematischer Ebene modifiziert, sondern segmentiert und völlig neu miteinander kombiniert und verschachtelt, sodass ein amüsanter „Sprichwort-Cocktail“ entsteht. Die dabei verwendete Technik ist denkbar einfach, das Ergebnis ein gelungenes Sprachspiel auf Satzebene:

In der Regel werden zwei – maximal drei – allgemein bekannte Sprichwörter via Aphärese, Apokope oder auch Insertion zerteilt und darauf folgend scheinbar wahllos wieder zusammengesetzt:

A ruidos sordos ganancias de pecadores. A oídos revueltos cuñas de palabras necias. No hay peor sordo que del mismo palo. Cría cuervos y te sacarán astillas. De tal palo tal colmillo. A caballo más temprano no se le miran los ojos. No por mucho regalar amanece más ayuda. A quien madrugá dios castiga sin palo ni piedra. (Cabrera Infante 1983, S. 345)

Die segmentierten Sprichwörter der obigen Passage lauten in Originalform wie folgt:

«Rióse Camila del A, B, C, de su doncella»

A oídos sordos, palabras necias.
En río revuelto ganancias de pecadores.
No hay peor cuña que la del mismo palo. / No hay peor cuña que la de la misma madera.
De tal palo tal astilla.
Cría cuervos y te sacarán los ojos.
A caballo regalado no se le mira colmillo. / A caballo regalado no se le miran los dientes.
No por mucho madrugar amanece más temprano.
A quien madruga, Dios ayuda.
Dios castiga sin piedra ni palo.

Der deutsche Übersetzer Wilfried Böhringer hat im Übrigen diese Passage mit dem Mittel der deutschen Sprache sinngemäß rekonstruiert und dabei gekonnt dieselben Verfahren (Aphärese, Apokope und Insertion) eingesetzt:

Je hohler der Laut, desto leerer das Maul. Der Kopf fängt am Zahn an zu stinken. Gebrannter Fisch scheut das Wasser. Ein geschenktes Kind schüttet man nicht in den Brei. Blinde Köche nehmen auch mal ein Bad. Volles Huhn probiert man gern. Was man nicht im Bauch hat, muß einem die Augen verderben. Ein Herd hackt dem andern nicht die Beine ab. Es ist nicht alles voll, was kräht. Reden ist Schweigen, Silber ist Gold. (Cabrera Infante 1990, S. 409)

Dahinter verbergen sich folgende Sprichwörter:

Der Fisch fängt am Kopf zu stinken an.
Gebranntes Kind scheut das Feuer.
Einem geschenkten Gaul schaut man nicht ins Maul.
das Kind mit dem Bade ausschütten
Viele Köche verderben den Brei.
Ein blindes Huhn findet auch mal ein Korn.
Ein voller Bauch studiert nicht gern.
Was man nicht im Kopf hat, muss man in den Beinen haben.
Eine Krähe [kräht] hackt der anderen kein Auge aus.
Es ist nicht alles Gold, was glänzt.
Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.
Je später die Nacht, desto schöner die Gäste.

Guillermo Cabrera Infante bereichert hier das Inventar der Metasprache der Einzelsprache („Schachtelwort“), indem er eine neue Art der Verschachtelung einführt: das „Schachtelsprichwort“.

VI. Schlusswort: Eine Lanze für *Don Quijote* brechen

Die obigen Beispiele zeigen, dass „Sprechen über Sprache“ im *Don Quijote* kein Selbstzweck ist. Es verweist vielmehr auch auf Funktionen außerhalb seiner selbst:

- Wir erhalten, und dies ist im Abstand der 400 Jahre umso bedeutender, über den Roman selbst als Sprachdokument hinaus eine Sprachreflexion und –diskussion, die *sprachhistorische Auskünfte* über Sprachstand, Sprachnorm und Sprachverwendung des Siglo de Oro gibt.
- Die metasprachlichen Passagen veranschaulichen eine *soziale Differenzierung* des Romanpersonals, insbesondere die Ungebildetheit und Provinzialität Sanchos, aber auch das hinter der vermeintlichen Bildung Don Quijotes steckende anachronistische Verhaftetsein im Vergangenen.
- Das „Sprechen über Sprache“ exemplifiziert auch eindringlich das *spielerisch-kreative Potenzial der Sprache* und gibt Zeugnis vom neuen Selbstbewusstsein des Spanischen als dem Lateinischen ebenbürtiger Literatursprache.
- Und nicht zuletzt zeugen diese Passagen von der *stilistischen Feinarbeit* des gesamten Romans als Sprachkunstwerk, von dem man annehmen darf, dass jedes Wort wohlherwogen und wohlgesetzt ist.

Nachwort: Cervantes' „verschobene Sterblichkeit“

Der holländische Schriftsteller Cees Nooteboom (*1933) hat mit seinem Begriff der „verschobenen Sterblichkeit“ neue Hoffnungen erweckt: Die Endgültigkeit des Sterbens relativierend gewährt er herausragenden Schriftstellern und Künstlern – auf Grund der Einmaligkeit ihrer Werke – einen „Aufschub“ an Lebensdauer. Miguel de Cervantes Saavedra hat sich mit

Don Quijote de la Mancha den Anspruch auf “verschobene Sterblichkeit” jedenfalls gesichert – nicht zuletzt dank seiner kunstfertigen Art über die Sprache zu sprechen.

Bibliographie

Primärliteratur

Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Colección Austral, ²⁹1981.

[Cervantes A = CA]

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, hg. von Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/ Crítica, 1998.

[Cervantes B = CB]

Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 3 Bde. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

[Cervantes C = CC]

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. München: Dtv, ⁷1991. (Übertragung und Anmerkungen von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann und Johannes Steiner).

[Cervantes D = CD]

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Novelas ejemplares*.

[Cervantes E = CE]

Busch, Wilhelm: *Und die Moral von der Geschichte*. Sämtliche Werke. München: C. Bertelsmann, 1982. S. 111ff.

Cabrera Infante, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1983. (1967)

Cabrera Infante, Guillermo: *Drei traurige Tiger*. Aus dem kubanischen Spanisch von Wilfried Böhringer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Lope de Vega y Carpio, Félix: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña y la Dama Boba*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. S. 24ff.

Morgenstern, Christian: *Alle Galgenlieder. Galgenlieder. Palmström. Palma Kunkel. Der Gingganz*. Zürich: Diogenes, 1981. S. 86f. bzw. S. 29.

Sekundärliteratur

Abercrombie, D.: „What is a ‘letter’?“, in: *Lingua* 2 1949, S. 54-63.

Carnap, Rudolf: *Logische Syntax der Sprache*. Wien: 1934, 2. Aufl. 1968.

Diringer, D.: *L’alfabeto nella storia della cività*. Firenze: 1937.

Février, J.G.: *Histoire de l’écriture*, unv. Neudr. der 2. Aufl. Paris 1959, Paris³1984.

Flórez, Luis: “El castellano en el Quijote”. In: *Lengua española*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1953. S. 77-90. http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/colombia/florez.htm <23.06.2008>

Rosenblat, Ángel: “La lengua de Cervantes”. In: Avalle-Arce, J.B./Riley, E.C.: *Suma cervantina*. Madrid: Ediciones Castilla, 1973. S. 323-355.

Rosenblat, Ángel: *La lengua del „Quijote“*. Madrid: Gredos, 1978.

Skubic, Mitja: “Sancho, prevaricador del buen lenguaje”. In: *Verba Hispanica*, VI, 1996, S. 113-116. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/0001/skubicVI.pdf> <23.06.2008>

Spitzer, Leo: “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. In: *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1955 (1948), 2. Aufl., S. 135-187. http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/spitzer.htm <06.08.2008>

Ulrich, Miorita: *Die Sprache als Sache. Primärsprache, Metasprache, Übersetzung*. Untersuchungen zum Übersetzen und zur Übersetzbarkeit anhand von deutschen, englischen und vor allem romanischen Materialien. Tübingen: Gunter Narr, 1997.

Anhang I

Félix Lope de Vega y Carpio: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, I.
Akt, IX. Szene

CASILDA. ¿Qué ha de tener para buena
una mujer?

PERIBÁÑEZ. Oye.

CASILDA. Di.

PERIBÁÑEZ. Amar y honrar su marido
es letra de este *abecé*,
siendo *buena* por la *B*,
que es todo el bien que te pido.
Haráte *cuerda* la *C*,
la *D* dulce y *entendida*
la *E*, y la *F* en la vida
firme, *fuerte* y de gran *fe*.
La *G*, grave, y para *honrada*
la *H*, que con la *I*
te hará *ilustre*, si de ti
queda mi casa *ilustrada*.
Limpia serás por la *L*,
y por la *M* maestra
de tus hijos, cual lo *muestra*
quien de sus vicios se duele.
La *N* te enseña un *no*
a solicitudes locas;
que este *no*, que aprenden pocas,
está en la *N* y la *O*.
La *P* te hará *pensativa*,
la *Q* bien *quista*, la *R*
con tal *razón*, que destierre
toda locura excesiva.
Solicita te ha de hazer
de mi regalo la *S*,
la *T* tal que no pudiese
hallarse mejor mujer.
La *V* te hará *verdadera*,
la *X* buena *cristiana*,
letra que en la vida humana
has de aprender la primera.
Por la *Z* has de guardarte
de ser zelosa; que es cosa
que nuestra paz amorosa
puede, Casilda, quitarte.
Aprende este canto llano;
que, con aquesta cartilla,

CASILDA. tú serás flor de la villa,
y yo el más noble villano.
Estudiaré, por servirte
las letras de ese *abecé*;
pero dime si podré
otro, mi Pedro, decirte,
si no es acaso licencia.

PERIBÁÑEZ. Antes yo me huelgo. Di;
que quiero aprender de ti.

CASILDA. Pues escucha, y ten paciencia.
La primera letra es *A*,
que *altanero* no has de ser;
por la *B* no me has de hacer
burla para siempre ya.
La *C* te hará *compañero*
en mis trabajos; la *D*,
dadivoso, por la fe
con que regalarte espero.
La *F*, de *fácil* trato,
la *G*, *galán* para mí,
la *H*, *honesto*, y la *I*
sin pensamiento de *íngrato*.
Por la *L*, *liberal*
y por la *M* el *mejor*
marido que tuvo amor,
porque es el *mayor* caudal.
Por la *N* no serás
necio, que es fuerte castigo;
por la *O* solo conmigo
todas las *horas* tendrás.
Por la *P* me has de hacer obras
de *padre*; porque *quererme*
por la *Q*, será ponerme
en la obligación que cobras.
Por la *R* *regalarme*,
y por la *S* *servirme*,
por la *T* *tenerte firme*,
por la *V* *verdad* tratarme;
por la *X* *con abiertos*
brazos imitarla así, (Abrázale.)
y como estamos aquí
estemos después de muertos.

PERIBÁÑEZ. Yo me ofrezco, prenda mía,
a saber este *abecé*.

Anhang II

Wilhelm Busch: Naturgeschichtliches Alphabet *Für größere Kinder und solche, die es werden wollen*

- A** Im Ameishaufen wimmelt es,
Der Aff frisst nie Verschimmeltes.
- B** Die Biene ist ein fleißig Tier,
Dem Bären kommt das g´spaßig für.
- C** Die Ceder ist ein hoher Baum,
Oft schmeckt man die Citrone kaum.
- D** Das wilde Dromedar man koppelt,
Der Dogge wächst die Nase doppelt.
- E** Der Esel ist ein dummes Tier,
Der Elefant kann nichts dafür.
- F** Im Süden fern die Feige reift,
Der Falk am Finken sich vergreift.
- G** Die Gems´ im Freien übernachtet,
Martini man die Gänse schlachtet.
- H** Der Hopfen wächst an langer Stange,
Der Hofhund macht dem Wanderer bange.
- I** Trau ja dem Igel nicht, er sticht,
Der Iltis ist auf Mord erpicht.
- J** Johanniswürmchen freut uns sehr,
Der Jaguar weit weniger.
- K** Den Kakadu man gern betrachtet,
Das Kalb man ohne weiters schlachtet.
- L** Die Lerche in die Lüfte steigt,
Der Löwe brüllt, wenn er nicht schweigt.
- M** Die Maus tut niemand was zuleide,
Der Mops ist alter Damen Freude.
- N** Die Nachtigall singt wunderschön.
Das Nilpferd bleibt zuweilen stehn.
- O** Der Orang-Utan ist possierlich,
Der Ochs benimmt sich unmanierlich.
- P** Der Papagei hat keine Ohren,
Der Pudel ist meist halb geschoren.
- Q** Das Quarz sitzt tief im Berges-Schacht,
Die Quitte stiehlt man in der Nacht.
- R** Der Rehbock scheut den Büchsenknall,
Die Ratt´ gedeihet überall.
- S** Der Steinbock lange Hörner hat,
Auch gibt es Schweine in der Stadt.
- T** Die Turteltaube Eier legt,
Der Tapir nachts zu schlafen pfllegt.
- U** Die Unke schreit im Sumpfe kläglich,
Der Uhu schläft zwölf Stunden täglich.

- V** Das **V**ieh sich auf der Weide tummelt,
Der **V**ampir nachts die Luft durchbummelt.
W Der **W**alfisch stört des Herings Frieden,
Des **W**urmes Länge ist verschieden.
Z Die **Z**wiebel ist der Juden Speise,
Das **Z**ebra trifft man stellenweise.

Anhang III

a) Christian Morgenstern: Der Werwolf

Ein Werwolf eines Nachts entwich
von Weib und Kind, und sich begab
an eines Dorfschullehrers Grab
und bat ihn: Bitte, beuge mich!

Der Dorfschulmeister stieg hinauf
auf seines Blechschilds Messingknauf
und sprach zum Wolf, der seine Pfoten
geduldig kreuzte vor dem Toten:

‚Der **W**erwolf, - sprach der gute Mann,
‚des **W**eswolfs, Genitiv sodann,
‚dem **W**emwolf, Dativ, wie man’s nennt,
‚den **W**enwolf, - damit hat’s ein End’.

Dem Werwolf schmeichelten die Fälle,
er rollte seine Augenbälle.
Indessen bat er, füge doch
zur Einzahl auch die Mehrzahl noch!

Der Dorfschulmeister aber musste
gestehn, daß er von ihr nichts wusste.
Zwar Wölfe gäb’s in großer Schar,
doch ‚**W**er’ gäb’s nur im Singular.

Der Wolf erhob sich tränenblind –
er hatte ja doch Weib und Kind!!
Doch da er kein Gelehrter eben,
so schied er dankend und ergeben.

[Die grafische Hervorhebung kennzeichnet die *Metasprache der Rede*.]

«Riöse Camila del A, B, C, de su doncella»

Ein Werwolf eines Nachts entwich
von Weib und Kind, und sich begab
an eines Dorfschullehrers Grab
und bat ihn: Bitte, **beuge** mich!

Der Dorfschulmeister stieg hinauf
auf seines Blechschilds Messingknauf
und sprach zum Wolf, der seine Pfoten
geduldig kreuzte vor dem Toten:

,Der Werwolf, - sprach der gute Mann,
,des Weswolfs, **Genitiv** sodann,
,dem Wemwolf, **Dativ**, wie man 's nennt,
,den Wenwolf, - damit hat's ein End'.

Dem Werwolf schmeichelten die **Fälle**,
er rollte seine Augenbälle.
Indessen bat er, füge doch
zur **Einzahl** auch die **Mehrzahl** noch!

Der Dorfschulmeister aber musste
gestehn, daß er von ihr nichts wusste.
Zwar Wölfe gäb's in großer Schar,
doch ,Wer' gäb's nur im **Singular**.

Der Wolf erhob sich tränenblind –
er hatte ja doch Weib und Kind!!
Doch da er kein Gelehrter eben,
so schied er dankend und ergeben.

[Die grafische Hervorhebung kennzeichnet die *Metasprache der Einzelsprache*.]

b) Christian Morgenstern: Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen

Der Ochsenspatz
Die Kamelente
Der Regenhöwe
Die Turtelunke
Die Schoßeule
Der Walfischvogel
Die Quallenwanze
Der Gürtelstier
Der Pfauenochs
Der Werfuchs
Die Tagtigall
Der Sägeschwan
Der Süßwassermops
Der Weinpintcher
Das Sturmspiel
Der Eulenwurm
Der Giraffenigel
Das Rhinopezonny
Die Gänseschmalzblume
Der Menschenbrotbaum

Don Quijote globalisiert: Übersetzung und Universalität eines Klassikers der Weltliteratur¹

Henriette PARTZSCH
University of St Andrews

Die vielfältigen Aktivitäten, die 2005 zur Feier des vierhundertsten Geburtstag von Don Quijote und Sancho Panza veranstaltet wurden, haben eindrücklich vor Augen geführt, dass *Der scharfsinnige Edle Herr Don Quijote de la Mancha* (um den Titel der Übersetzung von Anton M. Rothbauer² zu benutzen) zum engsten Kanon der Weltliteratur gehört: *Don Quijote* wird nicht nur von den heutigen KollegInnen des Miguel de Cervantes hoch geschätzt, wie 2002 eine Umfrage des Nobelpreis-Komitees ergab, er ist auch den LeserInnen der fünf bewohnten Kontinente in einer verwirrenden Vielzahl von Sprachen und Versionen zugänglich, von der die dem Roman gewidmeten Sammlungen von Privatleuten, Bibliotheken und anderen Institutionen ein eindrucksvolles Zeugnis ablegen. Der Erfolg und die schnelle Verbreitung, die sich bereits 1605 abzuzeichnen begann,³ hat sich damit auf erstaunliche Weise gefestigt und ausgeweitet.

¹ Bei dem folgenden Artikel handelt es sich um eine vollständige Neubearbeitung von Henriette Partzsch, "Para universal entretenimiento de las gentes: en torno a las traducciones del Quijote", in Alicia Villar Lecumberri (2004), ed.: *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 1-5 septiembre 2003. Asociación de Cervantistas, 1645-1657 und id., "El Quijote en el mundo", in Carlos Alvar et al. (2004), *La imagen del Quijote en el mundo*. Alcalá de Henares / Madrid: Centro de Estudios Cervantinos / Lunwerg, 101-127. Die Arbeit konnte realisiert werden dank des Projektes "Gran Enciclopedia Cervantina (fase final)" BFF 2002-00917 des Ministerio de Ciencia y Tecnología de España.

² Miguel de Cervantes Saavedra (s. a.): *Gesamtausgabe in vier Bänden*. Herausgegeben und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins (Originalausgabe Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1963).

³ Den unmittelbaren Erfolg belegen die zahlreichen Editionen und Raubdrucke des Romans, die bereits ab 1605 erscheinen. Ein Teil der ersten Auflage wurde nach Amerika verschifft, ab 1606 war *Don Quijote* in Lima erhältlich (Irving A. Leonard (1940): "Don Quixote and the Book Trade in Lima, 1606", *Hispanic Review* 8, n. 4 (october), 285-304).

Die komisch-hyperbolische Äußerung über den Bekanntheitsgrad der Geschichte des Don Quijote, die Cervantes 1615 im zweiten Teil des Romans dem Baccalaureus Sansón Carrasco in den Mund legt, kann somit im 21. Jahrhundert fast wörtlich verstanden werden: “[Y] a mí se me trasluce que no ha de haber nación donde no se traduzca.”⁴ Doch gerade der andauernde Erfolg des Romans lädt dazu ein, das homogenisierende Konzept der Universalität in Frage zu stellen, in dessen Namen *Don Quijote* gleichsam als großer Globalisierungsgewinner *avant la lettre* gefeiert wird. Das Buch, sowohl als materielles Objekt wie auch als symbolische Konstruktion, hat sich im Laufe der Zeit verändert: wir lesen heute nicht den gleichen Roman, der im 18. Jahrhundert Charlotte Lennox zu ihrem *The Female Quixote* inspirierte, die deutschen Romantiker verzauberte, den französischen Hof Ludwigs XIII zum Lachen brachte oder der im 20. Jahrhundert in den Lehrplan der koreanischen Schulen aufgenommen wurde. In der konkreten Rezeption des Textes spiegeln sich die unterschiedlichen Interessen und Ideologien der jeweils betroffenen kulturellen und gesellschaftlichen Gruppen wider, die selbstverständlich ihre Cervantes-Lektüren in Bezug zu ihren Weltanschauungen setzen. Dies wird besonders deutlich anhand der Übersetzungen: der Versuch, einen fremden Text im eigenen sprachlichen und kulturellen Kontext sinnvoll lesbar zu machen, schreibt sich immer auch ein in das komplexe Netz der Machtverhältnisse, die jede Gesellschaft artikulieren und Länder, Staaten und Kulturen zueinander in Beziehung setzen. Die Geschichte der Übersetzungen des *Don Quijote* erlaubt uns einen faszinierenden Einblick in diese Mechanismen, die durch den nicht reflektierten Gebrauch von Begriffen wie “Weltliteratur” und “Universalität” häufig gerade überdeckt werden.

Die ersten Übersetzungen des Romans⁵ (englisch 1612/1620, französisch 1614/1618, italienisch 1622, deutsche Teilübersetzung 1648, niederländisch 1657) entstehen in einem Europa, das in der Epoche des dreißigjährigen Krieges zwangsläufig in direktem Kontakt (und häufig Konflikt)

⁴ Miguel de Cervantes (1993): *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, en *Obras completas* I, ed. Antonio Rey Hazas und Florencio Sevilla Arroyo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 578.

⁵ Vgl. Germán Colón (1974): *Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des Don Quijote* (I. Teil, 16. Kapitel). Bern: Francke.

mit der spanisch-habsburgischen Großmacht steht.⁶ Selbst die Gegner des Kaiserreiches zeigten sich fasziniert oder zumindest interessiert an der spanischen Kultur und Sprache, wie das Beispiel Englands zeigt: wie viele der gebildeten Adligen ihrer Zeit sprach auch Elisabeth I Spanisch, und wie das Verhalten der Gesandtschaft belegt, die auf Befehl von Elisabeths Nachfolger Jakob I 1605 zum feierlichen Friedensschluss mit Philipp III nach Valladolid reiste, zeigten zumindest einige englische Adlige durchaus ein individuelles Interesse an spanischer Literatur.⁷

Die Präsenz des *Don Quijote* in der Vorstellungswelt der Machtelite jener Zeit zeigt sich beispielhaft an der ersten französischen Übersetzung. Ihr Autor, César Oudin, war Dolmetscher und Übersetzer am Hofe Heinrichs IV. Neben Werken zur spanischen Sprache gab er auch die französische Fassung (1611) von Cervantes' Schäferroman *La Galatea* heraus und übersetzte bereits 1608 die Novelle vom *Curioso impertinente*. Offensichtlich bekundete Ludwig XIII persönlich ein Interesse an *Don Quijote*, denn immerhin belohnte er die Übersetzung mit 300 *livres*. Dies ist nicht weiter verwunderlich: die Mode der Ritterromane, die Cervantes aufgriff und parodierte, war keineswegs auf Spanien beschränkt. Für die Adligen war sie insofern von besonderer Bedeutung, als die literarische Welt der allseits bekannten Helden ein großes Repertoire von Elementen bereitstellte, die besonders gut für die theatralische Zurschaustellung der Macht bei Hofe geeignet waren.⁸ Noch unter dem Sonnenkönig wurde für das Hofspektakel der *Tragédie lyrique* auf Ariosts *Orlando furioso* und den *Amadis de Gaula* zurückgegriffen. Die parodistischen und kritischen Seiten des *Don Quijote* wurden dabei ganz offensichtlich nicht als subversiv wahrgenommen, denn sehr schnell tauchen Figuren aus dem Roman bei Hoffesten und Umzügen in Europa und jenseits des Atlantik auf, z. B. anlässlich der Hochzeit des

⁶ In diesem Zusammenhang muss auf die europäische Bedeutung von Cervantes' posthum veröffentlichtem Roman *Persiles und Sigismunda* verwiesen werden, der während der gesamten Kriegszeit auf ausserordentliches Interesse stieß, um im neugeordneten Europa dann langsam aus dem Bewusstsein der Leserschaft zu verschwinden (vgl. Michael Nerlich (1996), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, proyecto histórico ilustrado de una cultura europea*. Valencia: Eutopías).

⁷ Vgl. Lee Bliss (1987): "Don Quixote in England: The Case for 'The Knight of the Burning Pestle'", *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 18, 368-376.

⁸ Diese Verklärung des Rittertums findet zu einer Zeit statt, in der die Kriege längst von mit Schießwaffen ausgerüsteten Landsknechten ausgetragen werden.

Friedrich von der Pfalz mit Elisabeth Stuart in Heidelberg (1613).⁹ Nur wenige Jahre später forderte das weitere Schicksal Friedrichs als „Winterkönig“ von Böhmen und später geächteter Flüchtling seine direkte Identifizierung mit dem Ritter von der traurigen Gestalt heraus. Wie wir dank der Forschungen von Pavel Štěpánek wissen, war spätestens 1620 das erste Exemplar des *Quijote* nach Böhmen gelangt, und zwar in den Besitz des Kardinals von Dietrichstein und Bischofs von Olomouc, der selbst in Spanien studiert hatte. Die Annäherung von Friedrich von der Pfalz an die Gestalt des Don Quijote zu Beginn des großen europäischen Konfliktes im 17. Jahrhundert erhält im Nachhinein eine Bedeutung, die über das rein Anekdotische hinausgeht, stellt sie doch einen der frühesten Belege für die Entfaltung des kritischen Potentials des cervantinischen Diskurses dar.¹⁰

Die Begeisterung für den verliebten Ritter beschränkte sich jedoch keineswegs auf die höfischen Kreise. So entstammte etwa Thomas Shelton¹¹, der erste der mittlerweile so zahlreichen Übersetzer des Textes ins Englische, einem völlig anderen Hintergrund, der ihn mit den Zentren der Machtentfaltung in Konflikt brachte: Shelton war irischer Katholik, der wie viele seiner Lands- und Glaubensgenossen im *Colegio de Irlandeses* einer spanischen Universität (in seinem Fall Valladolid) studiert hatte und direkt von den Auswirkungen der politischen und religiösen Unruhen der Zeit betroffen war. Sein Vater starb im Kerker, wo er aus politischen und religiösen Gründen festgehalten wurde, sein Bruder wurde als Verschwörer gegen die Herrschaft Elisabeths I hingerichtet. Shelton verfasste seine *History of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don Quixote of the Mancha* im flämischen Exil (offensichtlich benutzte er als Ausgangstext die Brüsseler Edition von 1607), und zwar dem Vorwort zufolge auf Bitte eines Freundes und zunächst nicht in Hinblick auf eine spätere Publikation. Shelton, dessen Freundschaft mit dem englischen Gesandten in Brüssel einen irischen Geistlichen dazu veranlasste, ihn beim Papst als Spion zu denunzieren, scheint in

⁹ Christian Weyers (2002): „Don Quijote políglota: Zu einigen philologischen, onomastischen und ikonographischen Aspekten einer literarischen Migration“, in: Georg Fehrmann, Helmut Siepmann, eds.: *Sprachkultur und Kultursprachen. Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag*. Bonn: Romanistischer Verlag, 243.

¹⁰ Štěpánek, Pavel (1991): „Los destinos de don Quijote en Checoslovaquia“, *Anales Cervantinos* XXIX, 192.

¹¹ Zum Folgenden vgl. Edin B. Knowles (1958): „Thomas Shelton, Translator of Don Quixote“, *Studies in the Renaissance* 5, 160-175.

den Augen seines „Biographen“ Knowles geradezu romantisch-quijoteske Züge anzunehmen¹², eine Interpretation, die umso verführerischer erscheint, als seine Übersetzung die ungewöhnlichste seiner Zeit ist. Sein *Wittie Knight-Errant* lässt die Welt der derben Komik hinter sich zurück, was der in seiner Zeit gängigen Lektüre des Romans entgegenläuft und bereits auf viel spätere Deutungen des Romans verweist.¹³ Bereits anhand der allerersten Übersetzungen lassen sich somit Spuren verschiedener Lesarten ausmachen, die den Roman in unterschiedliche diskursive Kontexte stellen – damit wird deutlich vor Augen geführt, dass natürlich auch die frühe Rezeption keineswegs homogen war, sondern auch die ersten LeserInnen den Ritter von der traurigen Gestalt auf unterschiedliche Art und Weise in ihren persönlichen Erfahrungshorizont einbrachten.

Das relativ späte Erscheinen der letzten der Erstübersetzungen des 17. Jahrhunderts, der niederländischen Version des Lambert van den Bosch, ist laut Francis Luttikhuizen¹⁴ einerseits auf den jahrzehntelangen Konflikt des protestantischen Landes mit der habsburgischen Großmacht zurückzuführen, andererseits aber auch auf die Vertrautheit der niederländischen Gesellschaft mit der französischen Sprache und Kultur: Warum einen Text übersetzen, wenn er für die lesenden Eliten ohne Schwierigkeiten zugänglich ist? Damit zeichnet sich eine Verschiebung der Machtverhältnisse ab, deren Auswirkungen sich in der gesamten europäischen Kultur niederschlagen werden. Frankreich entwickelt sich zu einem zentralen Machtfaktor, sein kulturelles (und sprachliches) Prestige entfaltet eine ungeheure Anziehung auf den Rest Europas, was auch anhand der Rezeption des *Quijote* ablesbar wird. Der „unsterbliche Roman“ des Miguel de Cervantes verwandelt sich in einen französischen Text¹⁵, was zu zahlreichen Übersetzungen französischer Versionen sowie französischen Ausgaben des Romans auch außerhalb Frankreichs

¹² “To me Shelton seems a rather naive idealist whose well-intentioned actions laid him open to the suspicions of men like Lorcan”, ebd., 169.

¹³ Vgl. Sandra Forbes Gerhard (1982): *Don Quixote and the Shelton Translation. A Stylistic Analysis*. Madrid: Studia Humanitatis, sowie Anthony Close (1978): *The Romantic Approach to ‘Don Quixote’. A Critical History of the Romantic Tradition in ‘Quixote’ Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, für die romantische Neubewertung des Quijote.

¹⁴ Francis Luttikhuizen, „Neerlandés“, Carlos Alvar, dir., op. cit., im Druck (im folgenden GEC).

¹⁵ Dies belegt auch die weiterhin in Deutschland übliche Schreibweise und Aussprache des Titelhelden, „Don Quichotte“.

führt. So wird z.B. die vierbändige Fassung von Filleau de Saint Martin (Paris 1678) zum Ausgangstext für die deutschen Übersetzungen von 1682-1683 (Basel, Frankfurt am Main) und 1734 (Leipzig). Der Text von Filleau de Saint Martin¹⁶ erfreute sich großer Beliebtheit, wovon die acht Neuauflagen zeugen, die noch im 17. Jahrhundert erschienen. Dieser Erfolg zeigt, dass Saint Martins Übersetzungskonzept funktionierte: er passte den Roman konsequent seiner Vorstellung vom Geschmack des französischen Publikums an, indem er einerseits alles fortließ, was er für überflüssig hielt (Vorwörter, Widmungen, Gedichte, Teile der Novelle vom „Curioso impertinente“), andererseits den Text erweiterte, wenn die rhetorische Ausgewogenheit es zu verlangen schien; er ersetzte die spanischen Sprichwörter durch französische, unterwarf Ereignisse und Stil den Konventionen der *bienséance* und änderte sogar den Schluss. In seiner Fassung stirbt Don Quijote nicht, was die spätere Veröffentlichung einer weiteren Fortsetzung der Geschichte erlaubte (1695, Filleau de Saint Martin zugeschrieben). Diese Vorgehensweise schreibt die französische Version in die zur Zeit der Aufklärung übliche Übersetzungspraxis ein. Was zählte, war nicht eine wie auch immer imaginierte, möglichst große „Werktreue“ gegenüber dem Ausgangstext, vielmehr gehörte es zu den Aufgaben eines guten Übersetzers, durch den Zieltext das Original zu korrigieren und zu verbessern, wobei der gute Geschmack als Richtschnur diene. Hier schlägt sich die aufgeklärte Vorstellung vom Fortschritt der Menschheit nieder, die Hand in Hand geht mit dem Interesse an der Bildung des Publikums und des Individuums. Die Auseinandersetzung mit *Don Quijote* (der zu jenem Zeitpunkt noch nicht den fetischartigen Status eines unveränderbaren literarischen Monumentes erreicht hatte) erwies sich aus dieser Perspektive als ausgesprochen interessant. Zum einen rief der Text Bewunderung und auch eine gewisse Achtung hervor, schließlich wurde ihm sogar – mehr oder minder ironisch – zugeschrieben, zu einer Verbesserung der spanischen Sitten beigetragen zu haben, zum anderen geriet die heterogene Vielfalt des von Cervantes benutzten Materials in Konflikt mit den neoklassischen Regeln des guten Geschmacks, weshalb in der Kritik der Zeit immer wieder auf Fehler, Ver-

¹⁶ Zum folgenden vgl. das Kapitel „Der ‘Don Quijote von Port Royal’. Filleau de Saint Martin und seine deutschen ‘Weiterübersetzer’“, in Jürgen von Stackelberg (1984): *Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 65-90.

säumnisse, Abschweifungen und Verletzungen der Wahrscheinlichkeit verwiesen wird, von Verstößen gegen den Anstand ganz zu schweigen. In diesen Kontext fällt der überraschende Aufstieg der apokryphen Fortsetzung des *Don Quijote* durch Avellaneda (Tarragona, 1614)¹⁷, ein Text, der heutzutage wohl nur noch aus philologischem Interesse von Fachleuten gelesen wird. In den Augen vieler Literaten des 18. Jahrhunderts stellte sich die Lage ganz anders dar: der Text Avellanedas griff die bewährte und beliebte Figurenkonstellation auf, bewahrte jedoch Kohärenz und Anstand in weit höherem Masse als das in jeder Hinsicht überbordende Original. Am Anfang dieser Entdeckung und Neubewertung des Gegenspielers von Cervantes stand Alain René Lesage, der unermüdliche Verwerter der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters. Seine französische Übersetzung von 1704 macht den praktisch vergessenen Text Avellanedas dem Publikum seiner Zeit bekannt. Lesage fügt seiner Fassung eine Diskussion über den Roman von Cervantes hinzu, die nicht nur sein großes Talent für die Eigenwerbung beleuchtet, sondern auch das Unbehagen seiner Epoche an den Unregelmäßigkeiten eines Textes zeigt, der ständig das neoklassische Gattungsgefüge verletzt, dem doch in Analogie an die rasante Fortschritte machenden Naturwissenschaften die Unfehlbarkeit von Naturgesetzen zugeschrieben wird. Aus dieser Perspektive legt Avellaneda einfach den korrekteren Text vor. Bereits am Anfang seiner Karriere stellt Lesage mit dieser Übersetzung seinen kommerziellen und literarischen Instinkt unter Beweis: sein doppelt apokrypher *Quijote* wird 1705 ins Englische übersetzt, 1707 wird seine französische Version in London neu aufgelegt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts folgen immer neue Auflagen und Übersetzungen des Textes von Lesage, und auch der spanische Originaltext wird neu ediert (Madrid, 1732) – und zwar weil die LeserInnen, unter ihnen Schriftsteller wie Alexander Pope und Lawrence Sterne, die Beiträge Avellanedas und Lesages zum Universum Don Quijotes durchaus zu schätzen wissen.

Gegenüber den ersten Lektüretendenzen, die in *Don Quijote* besonders den burlesken Humor suchten, zeichnet sich während der Aufklärung eine Verschiebung hin zum moralischen und didaktischen Potential des Textes

¹⁷ Zum folgenden vgl. Joseph R. Jones (1973), “Notes on the Diffusion and Influence of Avellaneda’s ‘Quixote’”, *Hispania* 56, Special Issue (April), 229-237.

ab.¹⁸ So überrascht es nicht, dass *Don Quijote* nicht nur als Modell dient, wenn es darum geht, Obsessionen jeglicher Art lächerlich zu machen, sondern auch als effizientes Mittel angesehen wird gegen den unaufhaltsamen Aufstieg des Romans und die schädlichen Folgen, die die unmäßige Lektüre dieser stets suspekten literarischen Gattung hervorrufen kann. Diese Lesart ist ein Faktor, der die Verwendung von *Don Quijote* als universal einsetzbare pädagogische Lektüre (insbesondere im 19. Jahrhundert) erklärt: der Roman, der nach unserer gängigen postmodernen Lesart paradigmatisch den subversiven *glissements de plaisir* der *écriture* nachspürt, ist aus dieser Perspektive, und ebenso paradigmatisch, das Heilmittel, das Kinder und Erwachsene auf den Boden der Tatsachen zurückholt und gegen die Verlockungen der Fiktion immunisiert. Diese didaktische Zielsetzung wird sogar im Vorwort zur ersten türkischen Fassung (Konstantinopel 1868, in armenischer Schrift) zur patriotischen Pflicht überhöht. Dort heißt es über das Werk des Manuel (sic!) Cervantes:

En France, de temps en temps, des romans encourageant et poussant l'homme à la révolte ayant été cause de mauvaises actions parce qu'ils ont tourné les esprits, il a été attribué aux employés de la police le soin de surveiller les livres. Quelques auteurs mêmes ont été bannis à cause des livres qu'ils ont publiés, et sont morts en exil.

Le récit de Don Quichotte a été jugé propre à empêcher de lire les premières fables venues, à montrer le danger de se remplir l'esprit de pareils récits et à dissuader de lire indistinctement toutes sortes de romans ceux qui, dépourvus de discernement, se croient capables de bien comprendre un livre quelconque.¹⁹

Auch die Aufklärung bildet jedoch keinen homogenen Block, und ihre Cervantes-Rezeption lässt sich somit keineswegs auf die beschriebene satirisch-didaktische Perspektive verengen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts melden sich vielmehr zusehends Stimmen zu Wort, die auch edle und rührende Seiten des Ritters von der traurigen Gestalt entdecken, wie ein Blick auf Romane wie *Tristram Shandy* von Lawrence Sterne oder *Joseph Andrews* von Henry Fielding belegt. Im letzteren ist es insbesondere die Figur des Pfarrers Abraham Adams – ein gebildeter, intelligenter und guter

¹⁸ Für eine Analyse der subtilen Interpretationsverschiebungen im 18. Jahrhundert vgl. Jürgen Jacobs (1992), *Don Quijote in der Aufklärung*. Bielefeld: Aisthesis.

¹⁹ Apud R. Foulché-Delbosc (1898), "Les traductions turques de Don Quichotte", *Revue Hispanique* 5, 473.

Mensch, der gleichzeitig so naiv und einfältig wie ein Kind ist, wenn er mit der alltäglichen Gemeinheit der Welt konfrontiert wird –, der die neue Sicht auf Don Quijote vor Augen führt. Damit verschiebt sich zusehends das Ziel der Satire, weg vom verblendeten Don Quijote und hin zu einer kritischen Sicht auf die Welt und – den Leser, als Komplizen einer pragmatischen, nicht quijotesken Weltsicht.²⁰ Diese neue Interpretation beschränkt sich weder auf die Fiktion – sie findet sich auch in den Essays von Autoren wie Steele, Smollett und Doktor Johnson – noch auf die britischen Inseln. Sie strahlt rasch auf den Kontinent aus und findet insbesondere in Deutschland Anklang, da sie dort mit einer Neuorientierung zusammenfällt, die sich zusehends von der Lektüre des Romans als reiner Burleske abwendet

Die steigende Bewunderung für den *Ingenioso hidalgo* führt auch zu einer erneuten Beschäftigung mit dem Originaltext: die Berner *femme de lettres* Julie Bondeli lernt Spanisch, um nicht auf Übersetzungen angewiesen zu sein²¹, und der englische Pastor John Bowle (von seinen Freunden "Don Bowle" genannt) besorgt die erste spanische Ausgabe mit Anmerkungen (Salesbury, 1781)²², womit er Cervantes wie einen klassischen Autor behandelt. Spanische Ausgaben, die außerhalb Spaniens verlegt werden, verwandeln sich wiederum in die Vorlage für neue Übersetzungen. So verwendet die dänische Schriftstellerin Charlotta Dorothea Biehl eine Ausgabe von 1755 (Amsterdam und Leipzig) für die erste dänische Übersetzung (Kopenhagen, 1776-77). Auch in Deutschland erscheint nach den langen Jahren der Übersetzungen aus zweiter Hand wieder eine direkte Übersetzung aus dem Spanischen (1775, Weimar). Ihr Autor, Friedrich Bertuch, folgt allerdings (und im Gegensatz zu Dorothea Biehl) noch den Gepflogenheiten der verbessernden Übersetzung: er schmückt den Text aus oder kürzt ganze Episoden. Die Idee eines Originals, das in seiner Ganzheit als kostbarer Schatz zu respektieren ist, wird sich erst später etablieren.

Die Romantiker vollenden die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts abzeichnende Wende in der Interpretation des *Quijote*. In ihren Augen verliert

²⁰ Neben dem bereits zitierten Buch von Jacobs vgl. Susan Staves (1972): "Don Quixote in Eighteenth-Century England", *Comparative Literature* 24, n. 3 (Summer), 193-215.

²¹ Mündliche Information von Brigitte Schnegg anlässlich ihres Vortrages "Amitié-affection-amour: imaginer les relations entre les sexes au siècle des Lumières", Université de Genève, 29. März 2006.

²² Close, op. cit., 10 seq.

sich der burleske Charakter des Romans, sie sehen den idealistischen Ritter, der an einer ungerechten Welt ohne Poesie scheitert. Darüber hinaus begreifen die deutschen Romantiker des Jenaer Kreises den Text als Ganzes als ein zentrales Vorbild für ihre neue Poetik: Mit seiner Mischung aus Prosa und Lyrik, Idealismus und Ironie, Aktion, Autoreflexivität und Abschweifungen wird er ihnen zum Modell für den romantischen Roman an sich. Sie sind auf der Suche nach einem Text, der alles einschließt und daher gleichzeitig total, fragmentarisch und letztlich unabschließbar ist, wie Friedrich Schlegel in seinem berühmten Fragment über die „progressive Universalpoesie“ ausführt. Aus dieser Sicht erfahren gerade die Teile des *Quijote* eine Aufwertung, die vorher als lästiges Beiwerk gern weggelassen wurden. Eine neue Übersetzung muss geschaffen werden, und zwar dergestalt, dass jeder Buchstabe des Originals respektiert und gleichzeitig sein romantischer Geist im Deutschen nachgeschaffen wird. Genau dies setzt sich Ludwig Tieck zum Ziel, als er auf Anregung der Brüder Schlegel – die Übersetzung war zunächst Friedrich Schlegel angeboten worden – das große Werk in Angriff nimmt. Seine Fassung (1799-1800) gerät zum romantischen Manifest, nicht nur, weil er den Zugang erleichtert zu einem der großen Ahnen des romantischen Projektes, sondern auch, weil sie eine der ersten Realisierungen der romantischen Idee der Übersetzung darstellt, einer Idee, die in der neuen Ästhetik eine Schlüsselposition einnimmt.²³ Der Traum, eine "Universalpoesie" (Friedrich Schlegel) bzw. eine "Weltliteratur" (Christian Martin Wieland und Goethe) zu schaffen, basierte zu einem großen Teil auf der Idee der Übersetzung. Damit wurde die Idee der "République des Lettres" erneut aufgegriffen, dabei aber gleichzeitig in einen nationalen Kontext transponiert: August Wilhelm Schlegel und Novalis betonten, dass gerade das Kosmopolitische und die Universalität den deutschen Charakter ausmachen, und Novalis identifiziert die Liebe zur Schönheit und zum Vaterland als Motivation jeder Übersetzung. Noch im Jahre 1825 hält Goethe die deutsche Sprache für besonders geeignet zum Übersetzen, da sie sich besonders gut an die Eigentümlichkeiten anderer Sprachen anpasse. So gesehen erscheint es logisch, wünschenswert und möglich, eine deutsche Weltliteratur zu schaf-

²³ Zur Entwicklung der Übersetzungskonzeption zwischen Aufklärung und Romantik vgl. Charles Louth (1998): *Hölderlin and the Dynamics of Translation*. Oxford: Legenda, 5-35.

fen.²⁴ Das Übersetzen beschränkt sich jedoch nicht auf die Verwandlung der Literaturen der Welt in ein deutsches Corpus, gleichzeitig verwandelt es die Vorstellung von Literatur, die Vorstellung, was es bedeutet, einen literarischen Text zu schreiben. Dichter und Denker wie Novalis und Clemens Brentano stellen die Existenz einer rigiden Abgrenzung zwischen Übersetzung und Original in Frage. Novalis merkt an: „Am Ende ist alle Poesie Übersetzung“, und Brentano definiert „das Romantische“ als „eine Übersetzung“.²⁵ All diese Aspekte schlagen sich in der Tieck'schen Übersetzung des *Quijote* nieder. Der Dichter respektiert die Gesamtheit des Werkes, ohne dabei die Wiedergabe von Rhythmus und Klang zu vergessen. Hier werden zum ersten Mal Lösungen für die Übersetzung der Gedichte gefunden, einschließlich der Schwierigkeit, die spanischen Assonanzen nachzubilden. Damit wird der *Quijote* Tiecks auch zu einer Anregung für die deutsche "Originaldichtung" seiner Zeit, etwa für Brentanos *Romanzen vom Rosenkranz*.²⁶ Es scheint u.a. diese Art musikalischer Nachdichtung gewesen zu sein, die Tiecks Fassung über die vielleicht korrektere von Dietrich Wilhelm Soltau (1800-1801) triumphieren ließ.²⁷ *Don Quijote* erweist sich damit als zutiefst verbunden mit dem romantischen Gedankengut, nicht nur, was die Interpretation seines Helden betrifft, sondern auch in Bezug auf die Idee einer universal gültigen Weltliteratur, die so stark einer konkreten historischen Konstellation verhaftet bleibt.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich noch eine weitere Tendenz in der Rezeption des *Quijote* ab: die Zahl der Sprachen, in die das Werk übersetzt wird, nimmt stetig zu. Dies schließt Sprachen mit relativ wenigen Sprechern ein, mit bedrohten oder wenig entwickelten literarischen Traditionen oder auch mehrsprachige Gesellschaften, deren Eliten in anderen europäischen Sprachen (Französisch, Englisch, Deutsch, Spanisch) zu lesen pfl egten. Viele der Länder in Mitteleuropa, im Norden oder im Osten hatten zu diesem Zeitpunkt nur wenig direkten Kontakt mit Spanien, weshalb wir erneut dem Phänomen der Übersetzungen aus zweiter Hand

²⁴ Marek Zybur a (1994): *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer "deutschen" Weltliteratur*. Heidelberg: C. Winter, 20 seq.

²⁵ Apud id., 33.

²⁶ Ibid., 62.

²⁷ Beide Übersetzungen entstanden in direkter Konkurrenz zueinander, Soltau wurde von der Kreisen der Aufklärer unterstützt. Für eine sehr positive Bewertung der Fassung von Soltau siehe Weyers, op. cit., 253 seq.

gegenüberstehen. Eine der französischen Fassungen führt mit Abstand die Liste der verwendeten Ausgangstexte an. Es handelt sich um die Adaptation durch Jean-Pierre Claris de Florian (erschieden im Jahre 8 der revolutionären Zeitrechnung), ein adliger Großneffe Voltaires und Mitglied der *Académie française*. Florian, der selbst noch als Knappe gedient hatte, sympathisiert mit den ritterlichen Idealen. 1791 veröffentlicht er einen historischen Ritterroman, *Gonzalve de Cordoue, ou la Grenade reconquise*, den er in dem auch in der Romantik so beliebten maurischen Spanien ansiedelt. Das Interesse für eine meist verklärte, ritterliche Vergangenheit, das den historischen Roman à la *Ivanhoe* prägt, findet durch *Don Quijote* den Zugang zu der verschütteten Tradition des Ritterromans – damit entsteht im Licht der Nostalgie erneut jene Welt der ritterlichen Ehre, die den Aufklärern zufolge durch Cervantes fortgelacht worden war. Florian bleibt jedoch trotz dieser romantischen Affinitäten den übersetzerischen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts verhaftet.²⁸ im Namen der Eleganz adaptiert er zunächst *La Galatea* (1783, Paris, erste Neuauflagen bereits 1784, Genf und Brüssel), nach seinem Tod erscheint der *Quijote*. Der Siegeszug dieser Adaptationen ist nicht aufzuhalten – wenn sich die LeserInnen im Laufe des 19. Jahrhunderts auf Cervantes und *Don Quijote* berufen, denken viele von ihnen an Florian, im französischen Original oder in Übersetzung. Die Geschichte der dänischen Übersetzungen des Romans, an deren Beginn eine sorgfältige Auseinandersetzung mit dem Original steht, ist damit in diesem Moment eher eine Ausnahme. Typischer ist die Entwicklung im Nachbarland Schweden.²⁹ Dort kommt es zunächst zu einer anonym publizierten Teilübersetzung, die den Kapiteln 42 und 43 des zweiten Teiles des Romans entspricht. 1802 legt C. C. Berg eine schwedische Version des ersten Teiles der Fassung Florians vor. 1818-1819 folgt dann eine vollständige Übersetzung, die als Ausgangstext die 1780 von der *Real Academia Española* besorgte Edition verwendet. Ihr Autor ist Jonas Magnus Stiernstolpe, selbst ein bekannter Schriftsteller und erfahrener Übersetzer. Damit stoßen wir auf eine weitere Konstante, die die Cervantes-Rezeption kennzeichnet: die Texte des Spa-

²⁸ Auf ihrer Webseite beschreibt die Académie française die Übersetzung des Unsterblichen zurückhaltend als "un peu trop libre", (<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=272>; 21. April 2006).

²⁹ Zum folgenden vgl. Gustaf Fredén (1965): *Don Quijote en Suecia*. Madrid: Ínsula, 95-97.

niers, insbesondere sein *Quijote*, gehören zu den Lieblingslektüren der SchriftstellerInnen. Da die Übersetzung die intensivste Form der aneignenden Lektüre ist, verwundert es nicht, dass die AutorInnen sich nicht nur in ihren „originalen“ Werken vom Ritter von der Traurigen Gestalt anregen lassen, sondern dass sich auch immer wieder Romanciers und Dichter unter den Übersetzern des Textes finden. Nach diesen ersten Übersetzungen werden immer wieder Adaptationen (häufig für ein jugendliches Publikum) und neue Versionen publiziert, die sich gegenseitig Konkurrenz um die Gunst der LeserInnen machen. In den meisten Ländern erreicht eine dieser Übersetzungen selbst den Status eines literarischen Klassikers, in Schweden kommt dieser Ruhm dem Text des Hispanisten Edvard Lidforss (Stockholm, 1888-1889) zu.

Die Geschichte der norwegischen und finnischen *Quijote*-Übersetzungen³⁰ ist ein Beispiel für die enge Verstrickung von Politik, Sprache und Kultur, insbesondere in Diglossie-Situationen.³¹ Im 19. Jahrhundert sind beide skandinavischen Länder Gesellschaften mit einer eigenen Sprache, jedoch ohne Nationalstaat, bzw. nach Unabhängigkeit strebende Nationen, die nicht auf eine stabile und entwickelte schriftliche Tradition in der jeweiligen Nationalsprache zurückgreifen können. Norwegen wurde vom 14. Jahrhundert bis 1814 von Dänemark dominiert, die norwegischen Eliten sprachen Dänisch, das auch als Schriftsprache benutzt wurde. Ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts – Norwegen war inzwischen unter schwedische Vormundschaft gestellt worden – versuchten Intellektuelle und Schriftsteller, eine norwegische Schriftsprache zu entwickeln, wobei sie teils vom Dänischen, teils vom Altnorwegischen und ländlichen Dialekten ausgingen, was die heutige Koexistenz von zwei offiziellen Formen des geschriebenen Norwegisch zufolge hat. Unter diesen Umständen ist es kaum verwunderlich, dass die erste Übersetzung des *Quijote* erst 1916 (Kristiana) veröffentlicht wurde. Auch die späte Erstübersetzung ins Finnische hat ähnliche Gründe. Finnland stand bis 1809 unter schwedischer Herrschaft, danach

³⁰ Zum folgenden vgl. María del Carmen Díaz de Alda Heikkilä, „Finlandia“, GEC.

³¹ Ein weiteres interessantes Beispiel sind die Übersetzungen in den balkanischen Sprachen; ihre Geschichte wurde insbesondere für das Serbische von der Hispanisten Jasna Stojanović untersucht, die auch einen Sammelband über Don Quijote in der serbischen Kultur koordiniert hat: Jasna Stojanović, ed. (2006): *Don Quijote en la cultura serbia*. Belgrad: Instituto Cervantes, Philologische Fakultät).

gehörte es als autonomes Großherzogtum zu Russland. 1917 wurde die Unabhängigkeit erklärt, was zu schweren inneren Unruhen und Konflikten mit der jungen Sowjetunion führte. Das fast nur als gesprochene Sprache existierende Finnisch wurde im 19. Jahrhundert zum Symbol der nationalen Einheit überhöht, die offiziellen Sprachen waren jedoch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts Russisch und Schwedisch. Schwedisch war auch die Muttersprache einer sozial gefestigten Minderheit. Nach einer ersten experimentellen Phase, in der versucht wurde, Finnisch als Schriftsprache zu konsolidieren, wurde die Übersetzung als Mittel erkannt, um das literarische Register der Nationalsprache zu entwickeln. Der aus romantischer Perspektive gelesene *Quijote* schien dafür der ideale Text zu sein. Eine erste Adaptation wurde 1877 veröffentlicht, also zu einem Zeitpunkt, als die finnischen Übersetzungsbemühungen noch ganz am Anfang standen. Die erste vollständige Version (direkt aus dem Spanischen übersetzt), wurde schließlich 1927-1928 vorgelegt.

Bei einer Aufstellung der Daten der Erstübersetzung des *Quijote* in die politisch benachteiligten europäischen Sprachen fällt auf, dass sie häufig mit der Phase des Erwachens eines nationalen Bewusstseins, des Kampfes um Unabhängigkeit oder der Konsolidierung des Nationalstaates zusammenfallen. Ein Beispiel dafür sind die Übersetzungen in die baltischen Sprachen: die lettische erscheint 1921, die estische 1923 und die litauische 1924. Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen der Übersetzungstätigkeit und dem Versuch, eine Nationalliteratur zu begründen, die den Anspruch auf Anerkennung als Nation und staatlicher Unabhängigkeit bestärkt, am Fall des Tschechischen.³² Die ersten Übersetzungen von Texten Cervantes' entsprechen dem Neubeginn der tschechischen Literatur, als gegen Ende der Aufklärung und zu Beginn der Romantik bewusst die tschechische Sprache neubelebt werden sollte. Wie in Norwegen, Finnland oder auf dem Balkan, war auch im böhmischen Teil des österreichischen Kaiserreiches der *Quijote* den gebildeten LeserInnen in mehreren Sprachen zugänglich (deutsch, französisch, italienisch). Die tschechischen Versionen (Adaptation 1864, erste vollständige Übersetzung 1866-1868, wobei es auch Hinweise auf eine Fassung von 1838 gibt) scheinen daher komplexen Motiven zu gehorchen. Sie wenden sich an weniger gebildete Leserschichten und helfen

³² Zum folgenden vgl. Štěpánek, op. cit.

damit, ein Publikum für Texte in der Volkssprache zu schaffen, gleichzeitig fordern sie symbolisch die Aufnahme des Tschechischen in die *République des Lettres* ein, was natürlich nicht ohne politische Implikationen für die im Umbruch befindlichen Staaten Europas bleibt. Ein dritter Aspekt ist einmal mehr die Idee, die eigene Sprache und literarische Tradition mittels der Übersetzung zu bereichern.

Die vielleicht interessantesten europäischen *Quijotes* sind jedoch die, die die Fiktion von der Existenz eines kulturell homogenen Nationalstaates mit einer einzigen Nationalsprache in Frage stellen, indem sie an die komplexe ethnische und kulturelle Zusammensetzung vieler europäischer Gesellschaften erinnern. Dies führt anschaulich die bereits zitierte türkische Übersetzung in armenischer Schrift von 1868 vor Augen. Diese Veröffentlichung richtete sich an einen genau umrissenen Personenkreis, nämlich die Armenier, die im ottomanischen Istanbul lebten.³³ Insbesondere viele armenische Männer hatten den Gebrauch des Armenischen zugunsten des Türkischen aufgegeben, ohne jedoch in der arabischen Schrift alphabetisiert zu sein, weshalb der anonyme Übersetzer auf eine damals verbreitete Lösung zurückgreift und das armenische Alphabet verwendet. Im Vorwort verweist er auf ein ganzes Corpus derart übersetzter westlicher Literatur, namentlich erwähnt er „les livres nommés *Gil Blas*, *le Juif Errant*, *Monte-Cristo* et d'autres dans ce genre, traduits et imprimés en notre langue ou en langue turque qui est comme la nôtre“³⁴. In Konstantinopel, Tiflis und auch Alexandria werden später armenische Übersetzungen erscheinen; die vollständige Übersetzung erfolgt dann 1950 in der armenischen Sowjetrepublik aus dem Russischen.

Die erste hebräische Fassung (1871) der ersten 23 Kapitel zeigt auf andere Weise, wie mittels des kreativen Umgangs mit einem Monument der Weltliteratur den konkreten Interessen eines bestimmten Publikums gedient werden kann.³⁵ Zum einen soll auch hier eine literarische Sprache belebt und ausgebaut werden, denn das Hebräische hatte sich in Osteuropa auf den Gebrauch in rabbinischen Texten verengt. Zum anderen passt sich der Autor Najman Frenkel auch in anderer Hinsicht den Anforderungen seiner Umge-

³³ Zum folgenden vgl. Van Sarkisian, „Armenia“, GEC.

³⁴ Apud Foulché-Delbosc, op. cit., 473.

³⁵ Zum folgenden vgl. Ruth Fine, „Hebreo“, GEC.

bung an: gemäß dem Usus verlegt er die Handlung in einen jüdischen Kontext, nämlich in das zweite Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, aus Don Quijote, Sancho Panza und Dulcinea werden Abinoam, Iona und Naomi. Die hebräische Version des Dichters Haim Najman Bialek, die auf deutschen und russischen Ausgangstexten basiert, wird zunächst in Odessa (1912), später auch in Jerusalem (1920) und Berlin (1923) publiziert. Das Interesse der osteuropäischen Juden am Ritter von der Traurigen Gestalt schlägt sich auch in jiddischen Versionen nieder. Am Anfang steht ein Text von Sholem Yankev Abramovitsh, der nicht weniger radikal als Frenkel sein Ausgangsmaterial bearbeitet. Leah Garrett beschreibt, wie die Handlung in das antisemitische Osteuropa des 19. Jahrhunderts verlegt wird: zwei verrückte Juden aus einem *shetl*, Benjamin/ Don Quijote und Sendrel/ Sancho, machen sich auf, um durch Polen nach Israel zu reisen. Die beiden bilden eine Art homosexuelles Paar, und die Leute, denen sie unterwegs begegnen, sind genauso verrückt wie sie selbst. Abramovitsh inspiriert sich auch an der ausgefeilten Erzähltechnik seiner Vorlage, Cide Hamete Benengeli verwandelt sich bei ihm in Mendele, der auch in anderen Texten des Autors als vermittelnde Erzählinstanz auftritt.³⁶ Jiddische Übersetzungen erscheinen auch in Orten wie New York (1914) und Kiew (1930, 1936).³⁷ Zusammen mit den hebräischen Editionen zeichnen sie eine Landkarte jüdischer Kulturaktivitäten in verschiedenen Ländern, eine Karte, die durch die Shoah zu einem grossen Teil ausgelöscht werden wird.

Es ist faszinierend zu beobachten, dass es die romantische Interpretation des Romans den unterschiedlichsten LeserInnen ermöglicht, sich mit den Protagonisten zu identifizieren, wobei häufig die Identifikation die persönliche Ebene transzendiert und ins Kollektive gewendet wird. Meist wird so ein symbolischer Ausdruck für frustrierende politische Situationen gesucht, in denen in den Augen der Intellektuellen alle Anstrengungen und Intelligenz an einer ungerechten Welt oder einem oppressiven Staatswesen scheitern. Die Überlegungen, die die Schriftsteller der spanischen *generación del 98* vom *Quijote* ausgehend anstellen, bilden somit im europäischen Kontext keineswegs einen Einzelfall. Auch jüdische LeserInnen in Osteuropa sahen ihr kollektives Schicksal im *Quijote* dargestellt, in Russland dienten Ele-

³⁶ Leah Garrett (1997): "The Jewish Don Quixote", *Cervantes* 17, n. 2, 94-105.

³⁷ Mir liegen keine Informationen über sephardische Fassungen vor.

mente des Romans als Schlüssel, um über die politische Situation nachzudenken, und die Armenier stilisierten sich zum Don Quijote unter den Völkern.

Bereits in Bezug auf Europa stellt sich somit die Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte von *Don Quijote* als komplex und heterogen dar, auch wenn sich durchaus einige große Entwicklungslinien nachvollziehen lassen. Dieses Bild verändert sich nochmals entscheidend, wenn wir unsere Betrachtungen auf eine tatsächliche globale Ebene ausweiten: Literatur gehört genauso wie Glasperlen, Pockenviren, Sklaven oder Kartoffeln zu den Dingen und Gütern, die in kolonialen und postkolonialen Konstellationen international ausgetauscht werden. Die Werke der Weltliteratur verfügen nicht über einen idealen Raum, dessen universale Gültigkeit die gesamte Menschheit einschließt und gleichsam mit sich selbst versöhnt, sie artikulieren sich vielmehr als Sinnangebote, die nicht unabhängig von Hierarchien und Machtverhältnisse gedacht werden können. Auch in dieser Beziehung ist *Don Quijote* ein Text, der die Entstehung der modernen Welt fast von Anfang an begleitet. Seine Rezeption außerhalb Europas setzt bereits 1606 ein, da, wie bereits erwähnt, ein großer Teil der Erstauflage in die spanischen Besitzungen in Amerika exportiert wurde. Dieser Export sollte noch über zwei Jahrhunderte andauern, erst 1833 wird in Mexiko die erste lateinamerikanische Ausgabe des Werkes gedruckt.³⁸ Nur drei Jahre später verlässt die erste spanische Edition in den Vereinigten Staaten die Druckerpresse.³⁹ Der Roman hatte allerdings erst relativ spät das englischsprachige Nordamerika erreicht, auch deshalb, weil es in den ersten kolonialen Siedlungen nur wenige Bücher gab, die nicht religiösen Inhalts waren. Offensichtlich kam es dort zunächst zu einer indirekten Rezeption, vermutlich durch englische Zeitungen des 18. Jahrhunderts wie den *Spectator*. Gegen Ende des Jahrhunderts ist die Präsenz des Ritters von der Traurigen Gestalt in der einheimischen Literaturproduktion nachzuweisen, amerikanische Romantiker wie Washington Irving und der Hispanist George Ticknor entdecken schließlich Spanien für sich und ihre LeserInnen.

³⁸ Vgl. José Montero Reguera (1992), "La recepción del Quijote en Hispanoamerica (siglos XVII al XIX)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 500 (febrero), 133-140.

³⁹ Zum folgenden vgl. Heiser, M. F. (1947): "Cervantes in the United States", *Hispanic Review* 15, n. 4 (October), 409-435.

Die angelsächsischen Versionen des *Don Quijote* werden zum wesentlichen Faktor der Verbreitung des Romans in Asien. Trotz der Jahrhunderte langen Präsenz der Spanier auf den Philippinen und dem portugiesischen, zeitweise auch spanischen Goa auf dem indischen Subkontinent habe ich kaum Anhaltspunkte für übersetzende Literaturvermittlung gefunden; die Übersetzung des 42. Kapitels des zweiten Teils des *Quijote* in Tagalog (1884) scheint sich eher im Bereich des Anekdotischen zu bewegen. Vielleicht hängt dies auch mit dem großen Stellenwert der Missionierung in den spanischen Gebieten zusammen, die die Übersetzungsanstrengungen in bestimmte Bahnen drängte.⁴⁰ Die Situation in Indien, das von der privaten East India Company kolonialisiert wurde, erwies sich auch in religiöser Hinsicht als viel widersprüchlicher. Zwar sind christliche Missionare verschiedener Nationalitäten auf dem indischen Subkontinent präsent, gerade im 18. Jahrhundert sind sich jedoch die Angehörigen der britischen Handelsgesellschaft keineswegs einig über den Stellenwert der Evangelisierung, schließlich zeigen sich nicht wenige unter ihnen fasziniert von den indischen Kulturen und ihren Riten, was sie in den Augen eifriger Christen, die sich ebenfalls unter den Angehörigen der Company finden, in gefährliche Nähe zum „hinduistischen Heidentum“ oder islamischer Abtrünnigkeit rückt.⁴¹ Das bedeutet auch, dass die Hierarchien, die die Machtverhältnisse und das Prestige der verschiedenen Kulturen im Verhältnis zueinander ausdrücken, sich in einem ständigen Wandel befinden und durchaus widersprüchlich bleiben. In dieser Situation ist es nicht verwunderlich, dass einer der ersten dokumentierten Leser des *Quijote* in Indien anscheinend nichts unternimmt, um seine Lektüre mit den Einheimischen zu teilen.⁴² Es handelt sich um Sir William Jones, der 1784 als Richter des Obersten Gerichtshofes in Kalkutta nach Indien reist und praktisch sofort nach seiner Ankunft die *Asiatic Society of Bengal* gründet. Jones liest zwar in seinen Mußbestunden Cervantes,

⁴⁰ So ist es den asiatischen Evangelisierungsbemühungen des jesuitischen Heiligen Franz Xaver und seiner Nachfolger zu verdanken, dass als erste westliche Texte Fray Luis de Granadas *Introducción al símbolo de la fe* (1599) und seine *Guía de los pecadores* (1599) partiell ins Japanische übersetzt wurden. Zum Zusammenhang zwischen Kolonialismus, Übersetzung und Missionierung auf den Philippinen vgl. Vicente L. Rafael (1993), *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*. Durham, London: Duke University Press.

⁴¹ Vgl. William Dalrymple, *White Mughals* (2003). *Love and Betrayal in Eighteenth-Century India*. London: Flamingo, insbesondere 47.

⁴² Shyama Prasad Ganguly, „India“, GEC.

aber offensichtlich geht er davon aus, dass ihm die Brahmanen größere literarische Schätze zeigen können als er ihnen. Sanskrit nimmt für ihn den höchsten Platz unter den prestigeträchtigen Kultursprachen ein, für ihn ist es „more perfect than Greek, more copious than Latin, and more exquisitely refined than either“⁴³. Schließlich wird er sich der indischen Wurzeln der meisten europäischen Sprachen bewusst, womit er zum Begründer der Indoeuropäistik wird. Im Vergleich zu diesen überwältigenden Entdeckungen kann selbst *Don Quijote* nicht mehr sein als ein amüsanter und intelligenter Zeitvertreib, der in der Werthierarchie einen deutlich geringeren Platz einnimmt als die Beschäftigung mit den großen indischen Epen.⁴⁴ Diese Wertung kann sich allerdings umdrehen, sobald ein Inder versucht, sich in die britische Gesellschaft einzugliedern, denn dort gehört das Wissen um die Existenz von *Don Quijote*, *Sancho* und *Dulcinea* zur selbstverständlich vorausgesetzten Allgemeinbildung. Ein Beispiel für eine Akkulturation in diese Richtung ist *Dean Mahomet* (1759-1851), ein indischer Angestellter der Briten in Bengalen, der 1784 nach Irland auswanderte, dort eine Adlige heiratete und einen autobiographischen Text über seine Reisen in Indien verfasste. Um die fremde Welt zu vermitteln, greift er auf die kulturellen Codes seiner neuen Heimat zurück, was dazu führt, dass sich eine muslimische Braut in seinem Text wie selbstverständlich in eine „sable *Dulcinea*“ verwandelt.⁴⁵

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die Situation jedoch dergestalt, dass es nicht mehr um einzelne „encuentros y desencuentros“ geht, sondern sich vielmehr das gesamte gesellschaftliche und kulturelle System in Indien

⁴³ Apud Dalrymple, op. cit., 41.

⁴⁴ Für Edward Said ist Jones eine ausgesprochen problematische Figur, der den im 18. Jahrhundert neu gewonnenen Blick auf den Orient wieder verengt: „Par l'une de ces inévitables contractions compensant une soudaine expansion culturelle, aux travaux orientaux d'Anquetil succédèrent ceux de William Jones : seconde des entreprises pré-napoléoniennes dont j'ai parlé. Alors qu'Anquetil ouvrait de larges perspectives, Jones les fermait en codifiant, en faisant des tableaux, en comparant.” Und: „Gouverner et comprendre, ouis comparer l'Orient à l'Occident : tels étaient les buts de Jones et il les a atteints, avec son élan irrésistible pour codifier, réduire la variété infinie de l'Orient à un “digest complet” de lois, de figures, de coutumes et d'ouvrages.” (Edward W. Said (1987): *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Seuil, 95, 97.

⁴⁵ Fisher, Michael H. (1998): „Representation of India, the English East India Company, and Self by an Eighteenth-Century Emigrant to Britain”, *Modern Asian Studies* 32, n. 4 (October), 891-911.

tiefgreifend verändert.⁴⁶ Die East India Company entwickelt sich zu einer Kolonialmacht, die im fünften Jahrzehnt die Hegemonie über den Subkontinent erreicht. Das Englische hatte bereits zu Beginn des Jahrhunderts die anderen europäischen Sprachen in die Bedeutungslosigkeit abgedrängt. Gleichzeitig steigt sein Stellenwert innerhalb der indischen Gesellschaft: zunächst wurden Englischkenntnisse von einigen wenigen als wirtschaftlicher Vorteil gesehen, ohne jedoch ein besonderes Interesse an der europäischen Literatur zu wecken, die Briten selbst unterstützten in einer ersten Phase eher den Erwerb von Sprachkenntnissen bei ihren eigenen Angestellten und Beamten.⁴⁷ Mit der Einführung der englischen Erziehung ab 1835, die das Ziel hatte, eine verwestlichte indische Elite als „interpreters between us and the millions whom we govern“ (Macaulay)⁴⁸ zu schaffen, geraten die Hierarchien der indischen Sprachen in Bewegung. Englisch verdrängt Persisch als Koiné der Eliten, es wird zum Symbol der Moderne, während Persisch und Sanskrit als traditionell und mittelalterlich gelten.⁴⁹ Dieser Prozess hat Auswirkungen auf das gesamte Sprachsystem, schließlich war Englisch „not merely yet another instrument of communication, but a vehicle of a new culture. Besides that, the English language was introduced with a motive to control the country politically and socially.[...] English made both Sanskrit and Persian irrelevant and modern Indian languages were reduced to the status of „vernaculars“, a group of crude downright speeches.“⁵⁰ In einem Infiltrationsprozess sollen die westlich erzogenen Eliten auf diese Volkssprachen einwirken und sie gemäß dem englischen Vorbild bereichern und veredeln. Auch die Literatur wird in diesen Prozess einbezogen, denn, laut Macaulay: „A single shelf of a good European library was worth the whole native literature of India and Arabia“⁵¹. Auf diesem Regalbrett stehen, falls die ersten Übersetzungen aus dem Englischen in indische Sprache als Indiz gewertet werden können, Werke wie *1001 Nacht* (natürlich ein hervorragendes Beispiel für die Überlegenheit europäischer

⁴⁶ Sisir Kumar Das (1991), *A History of Indian Literature. 1800-1910. Western Impact: Indian Response*, New Delhi: Sahitya Akademi, insbesondere das Kapitel „Factors of Change“, 23-46.

⁴⁷ Ibid., 29.

⁴⁸ Ibid., 85 seq.

⁴⁹ Ibid., 30.

⁵⁰ Ibid., 31.

⁵¹ Apud ibid., 86.

Literatur!), die Fabeln Aesops, *Robinson Crusoe*, *The Pilgrim's Progress*, *Rasselas* von Samuel Johnson und natürlich Shakespeare.⁵² Die Herausbildung einer englisch erzogenen Mittelklasse ist jedoch nicht die einzige Veränderung, die die indischen Literaturen vor neue Herausforderungen stellt. Von weitreichender Bedeutung ist auch die feste Etablierung des Druckereiwesens, ausgehend von der Missionspresse in Serampore, die Bücher und Periodika in fast allen indischen Sprachen druckte.⁵³ Damit wurden die traditionellen Verbreitungswege (Zirkulation von Manuskripten, öffentlicher Vortrag) und das besonders an den Höfen fest verankerte Mäzenatentum langsam verdrängt: es entstand eine zum (stillen) Lesen bestimmte Literatur, die oft über Zeitschriften verbreitet wurde und sich an die neue, gebildete Mittelschicht wandte, die die moderne Leserschaft bildete.⁵⁴ Hand in Hand mit dieser Entwicklung ging das verstärkte Experimentieren mit der Prosa, die sich als eigenständiges Medium der Reflektion gegenüber der Versdichtung etablieren musste und außerdem allen Problemen und Diskussionen ausgesetzt war, die das Fehlen anerkannter Normen mit sich brachte. Auch die Übersetzungen und Adaptionen von *Don Quijote*, die mit einer bengalischen Version von 1887 einsetzen⁵⁵, müssen in diesem politischen und soziokulturellen Kontext der Kolonialisierung gesehen werden. Die Bedeutung der europäischen Literatur für das nicht englischsprachige Publikum sollte jedoch anscheinend nicht überschätzt werden: es wurden nur sehr wenige Werke übersetzt, die recht willkürlich ausgewählt wurden, wobei der Idee der Werktreue die adaptierende Anpassung an indische Verhältnisse vorgezogen wurde.⁵⁶ Doch auch in dieser Situation stoßen wir wieder auf den übersetzenden Schriftsteller, der sich mit dem Roman Cervantes' auseinandersetzt: Ratan Nath Sarshar (1845-1902) veröffentlicht seine Version in Urdu 1894 unter dem Titel *Khudai Faujdār* („Der Soldat Gottes“).⁵⁷ Das interessante an dieser Tatsache ist, dass Sarshar bereits 1880 *Fasāna-i-Āzād* („Azads Geschichte“) veröffentlicht hatte und sich damit unter die Schriftsteller einreihete, die mit Prosaformen experimentierten und auf diese Weise

⁵² Ibid., 108 seq.

⁵³ Ibid., 33.

⁵⁴ Ibid., 32 seq.

⁵⁵ Ganguly, op. cit.

⁵⁶ Das, op. cit., 228 seq.

⁵⁷ Ibid., 229.

zur Ausformung des indischen Romans beitrugen.⁵⁸ Sein Text⁵⁹ war aus losen Skizzen entstanden, die er zwischen 1878 und 1879 in seiner Zeitschrift publiziert hatte, mit dem Ziel, einer anderen Zeitschrift die Leserschaft abspenstig zu machen. *Fasāna-i-Āzād* erzählt die Abenteuer des Titelhelden Azad und seines Freundes Khoji, zunächst in Lucknau, dann in Europa, wo er auf Geheiß seiner Angebeteten mit den Türken und später den Briten gegen die Russen kämpft, um schließlich in seine Heimatstadt zurückzukehren, wo er die Hand seiner geliebten Husn Ara erringt. Für uns ist hier weniger von Interesse, dass Azad laut Asaduddin unkritisch britische Werte übernimmt und damit die „aspirations of young, educated Muslims of the late Victorian Period in Northern India“⁶⁰ verkörpert, sondern dass in dem Text offensichtlich Anknüpfungspunkte zwischen westlichen Vorbildern, namentlich *Don Quijote* und *The Pickwick Papers*, und Traditionen autochtonen Erzählens aktiviert werden. Nicht nur die Figurenkonstellation erinnert an *Don Quijote*, sondern auch die episodische Erzählweise, die natürlich den Umständen der Publikation entspringt, gleichzeitig aber die Tradition des *dāstān* aufgreift, ausgedehnter Geschichtenzyklen in Urdu, die auf mündliche Traditionen zurückgehen und von mutigen und schönen Helden handeln, die endlose und wunderbare Abenteuer bestehen. Die Diskussion der Kritiker, ob von einem direkten westlichen Einfluss gesprochen werden kann (Das lehnt dies ab), weist darauf hin, dass sich der Text in den Grenzgebieten der aufgerufenen Traditionen bewegt und auf diese Weise vielleicht den Weg zu einer Hybridisierung weist, die auf der ideologischen Ebene Asaduddin nach eher zurückgewiesen wird. Für die westliche Leserin ohne Urdu-Kenntnisse stellt sich hier die faszinierende (und ohne Antwort bleibende) Frage, ob Sarshar den *Quijote* vielleicht nicht deshalb übersetzt hat, weil er sein eigenes Schreiben beeinflusst hat, sondern weil er in ihm so etwas wie einen Nachklang der indischen Wurzeln des europäischen Erzählens gefunden hatte – hier sei an die Bedeutung von *Calila e Dimna* für die Entwicklung der spanischen Erzählformen erinnert.

Auch China, Japan und Korea lernten den *Quijote* im Zeitalter des Imperialismus dank der angelsächsischen Vermittlung kennen. Alle drei

⁵⁸ Ibid., 211 seq.

⁵⁹ Zur Gattungsfrage vgl. M. Asaduddin (2001), “First Urdu Novel: Contesting Claims and Disclaimers”, *The Annual of Urdu Studies* 16, 76-97.

⁶⁰ Ibid., 85.

Staaten hatten sich im 17. Jahrhundert von der Außenwelt isoliert und nur noch genau kontrollierte, punktuelle Handelskontakte mit bestimmten ausländischen Gruppen zugelassen. Diese Haltung setzte auch der Missionstätigkeit der Jesuiten ein Ende, die auf eine Annäherung an die orientalischen Kulturen gesetzt hatten und deshalb eine rege Übersetzungstätigkeit entfalten. Die freiwillige Isolierung konnte bis ins 19. Jahrhundert aufrecht erhalten werden, als eine Reihe von inneren Krisen, die zum Teil durch äußere Einmischung verursacht wurden (der britische Opiumhandel), sowie der ständige, auch militärische Druck vonseiten der USA, der Niederlande, Großbritanniens, Russlands und Frankreichs die Öffnung Chinas und Japans verursachten, die ihrerseits Korea dazu zwangen, Handelskontakte mit ihnen und den westlichen Mächten aufzunehmen.

Das Land, das am besten die westliche Lektion lernte, war Japan, was ab 1868 zu einer Reihe von Reformen führte. Die Säulen der Reformbewegung waren, gemäß dem westlichen Modell in seiner japanischen Interpretation, Nationalismus, Industrialisierung und die Erweiterung der Streitkräfte. In dieser Situation war potentiell alles, was aus dem Westen kam, von Interesse, einschließlich der Literatur. So ist es kaum verwunderlich, dass in jener Epoche auch der Name Cervantes zum ersten Mal in Japan auftaucht.⁶¹ 1885 wurde die Novelle *El casamiento engañoso*, die irrtümlich für einen Teil des *Don Quijote* des französischen Autors Cervantes gehalten wurde, unter dem Titel „Europäische Geschichte der Liebe einer schönen Frau“ veröffentlicht. Doch bereits 1887 später folgte ein Fragment des ersten Teiles des *Quijote*, mit einer englischen Version als Ausgangstext. 1915 wurde im Rahmen eines Projektes des Erziehungsministeriums, das die Übersetzung der Schlüsselwerke der Weltliteratur zum Ziel hatte, die erste vollständige Fassung vorgelegt. Als Vorlage diente die englische Version von Ormsby, die jedoch mit den Übersetzungen von Charles Jarvis, Thomas Shelton, Viardot und Tieck kontrastiert wurde. Heute liegt den japanischen LeserInnen nicht nur der *Quijote* (in mehreren Fassungen) vor, sondern auch die apokryphe Fortsetzung von Avellaneda, sowie die restlichen Werke von Cervantes.

⁶¹ Zum folgenden vgl. Kenji Inamoto (2000), „Don Quijote convertido en samurai: adaptación cultural en los primeros intentos de traducción al japonés del Quijote“, in: Bernat Vistarini, Antonio / Casasayas, José María, eds., *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Ciutat de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 305-309.

Der Erfolg der Reformen ermöglichte es Japan, seinerseits als imperialistische Macht aufzutreten und das benachbarte Korea zu unterwerfen (vollständige Annexion 1910). Die japanische Regierung verfolgte in dem südostasiatischen Land eine Politik der kulturellen Entwurzelung, indem es den EinwohnerInnen japanische und westliche Modelle aufzwang. Die konkreten historischen Umstände lassen sich einmal mehr an der Entwicklung der Literatur und auch an der Rezeption des *Quijote* nachvollziehen.⁶² 1915 informierte der koreanische Schriftsteller Choi Nam Sun in einer Zeitschrift auf nur 15 Seiten über das Leben des spanischen Autors und den Inhalt seines Romans, der Text war aus dem Japanischen übersetzt worden. Erst nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und der Befreiung von der japanischen Herrschaft wurde es einfacher, auf Koreanisch zu publizieren, und nachdem der Waffenstillstand von 1953 dem Koreakrieg ein Ende gesetzt hatte, wurde 1960 in Südkorea der gesamte erste Teil aus dem Spanischen übersetzt, 1963 folgte eine Übersetzung beider Teile aus dem Englischen, 1965 wurde das Werk in den Lehrplan der koreanischen Schulen aufgenommen.

In China⁶³ dauerte es länger bis zur ersten Veröffentlichung: 1922 wurde die *Biographie eines ritterlichen und magischen Haudemens* veröffentlicht, eine indirekte Übersetzung des ersten Teils des Romans. Ein zeitgenössischer Kritiker hielt sie für schlechter als die englischen und japanischen Versionen, hielt ihr jedoch zugute, dass sie das Werk des Cervantes denjenigen nahe brachte, die nicht Fremdsprachen lasen. Dieser *Ritterliche Haudemen* orientierte sich am klassischen Stil des Chinesischen, womit sich der Übersetzer von intellektuellen Strömungen wie der Bewegung der Neuen Kultur bzw. der Bewegung des 4. Mai absetzte, die eine auf dem gesprochenen Chinesisch basierende Literatursprache entwickeln wollten. Das Ende der Bürgerkriege führte in den 50er Jahren zur erneuten Auseinandersetzung mit Cervantes, der jedoch im Zuge der sich verschlechternden wirtschaftlichen und politischen Situation, die schließlich in die sogenannte Kulturrevolution mündete, wie allen anderen intellektuellen Aktivitäten ein brutales Ende gesetzt wurde. Erst nach dem Tode Maos (1976) und einer Neuorien-

⁶² Zum folgenden vgl. Park Chul, "Corea", GEC.

⁶³ Zum folgenden vgl. Chen Kaixian, "China", GEC, und id., "Don Quijote y China, don Quijote y yo", *Edad de Oro XXV* (2006), 295-305.

tierung der Politik knüpfte die chinesische Literatur wieder mit ausländischen Autoren an, unter ihnen Cervantes. 1978 legte die Schriftstellerin Yang Jiang die erste vollständige Übersetzung aus dem Spanischen vor, die revidierte Ausgabe von 1982 wurde zum Klassiker.

Die Liste der Übersetzungen ließe sich noch lange fortsetzen, wobei die gute Dokumentation über das Schicksal unseres fahrenden Ritters in Europa, Amerika und Asien kontrastiert mit den wenigen bekannten Daten zu Afrika und Ozeanien. So wissen wir um die Präsenz des Romans in Australien, wohin er im frühen 19. Jahrhundert im Gepäck der britischen Veteranen des spanischen Unabhängigkeitskrieges reiste.⁶⁴ Von der Rezeption des Romans in dem anderen anglophonen Staat, Neuseeland, ist auszugehen, mir sind jedoch keine Übersetzungen in andere der zahlreichen Sprachen des Kontinentes bekannt. Ähnlich sieht es mit Afrika aus: es gibt arabische Übersetzungen, desweiteren haben die LeserInnen in den ehemaligen Kolonien Zugang zu den Übersetzungen in den jeweiligen Kolonialsprachen. Es ist jedoch bezeichnend, dass wir im Moment keine Daten zu Versionen in afrikanischen Sprachen oder einer möglichen Rezeption des Werkes in der Literatur des Schwarzen Kontinentes haben.

Unser kurzer Überblick über die nunmehr vierhundert Jahre währende Verbreitung von *Don Quijote* zeugt nicht nur von der erstaunlichen Faszination, die ein Text des spanischen Frühbarock ausübt, er führt uns auch vor Augen, dass die Geschichte seiner Übersetzungen unauflöslich mit den Entwicklungen verknüpft ist, die in unsere Ära der Globalisierung münden. Details dieses Rezeptionsprozesses machen deutlich, dass sich auch literarische Texte nicht den Widersprüchen und Interessenkonflikten entziehen, die heute z. B. in der Konfrontation der VertreterInnen des globalen Marktes mit den internationalen GlobalisierungsgegnerInnen artikuliert werden. Ist es ein Zeichen problematischer Homogenisierung, wenn *Don Quijote* an koreanischen Schulen unterrichtet wird? Welche Auswirkungen hat die Einführung des westlichen Konzepts der Literatur und ihres Kanons auf die Artikulation von Texten anderer Kulturen? Findet die Globalisierung einseitig oder zumindest vorwiegend von West nach Ost, von Nord nach Süd, von oben nach unten statt? Es ist wenig verwunderlich, dass vor diesem Hintergrund immer dringlicher der Konflikt zwischen Allgemeingültigkeit

⁶⁴ Roy C. Boland, "Australia", GEC.

und Differenz diskutiert wird.⁶⁵ Die Übersetzungsgeschichte von *Don Quijote* liefert uns Elemente, um diese Spannung zu verstehen, denn seine Universalität beruht gerade nicht auf der gern angerufenen „Zeitlosigkeit des Meisterwerkes“, das immer und überall mit sich selbst identisch ist, sondern auf der immer neu erfolgenden Aktualisierung, auf dem Aushandeln von Bedeutungsmöglichkeiten zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Gesellschaft: *Think global, write local*.

Bibliographie

- Alvar, Carlos, dir. (2005): *Gran Enciclopedia Cervantina*. Alcalá de Henares / Madrid: Centro de Estudios Cervantinos / Castalia.
- Anderson, Benedict (1998): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Erw. Aufl. Berlin: Ullstein.
- Asaduddin, M. (2001): “First Urdu Novel: Contesting Claims and Disclaimers”, *The Annual of Urdu Studies* 16, 76-97.
- Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905*, www.qbi2005.com.
- Boland, Roy C.: “Australia”, *Gran Enciclopedia Cervantina* (im Druck).
- Butler, Judith / Ernesto Laclau / Slavoj Žižek (2000): *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. London, New York: Verso, Phronesis.
- Cervantes, Miguel de (1993): *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Sevilla Arroyo, Florencio/ Rey Hazas, Antonio, eds., *Obras completas I*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Chul, Park (2006): “Corea”, *Gran Enciclopedia Cervantina*, t. III, 2774-2777.
- Close, Anthony (1978): *The Romantic Approach to ‘Don Quixote’. A Critical History of the Romantic Tradition in ‘Quixote’ Criticism*, Cambridge: CUP.

⁶⁵ Terry Eagleton (2003), *After Theory*. New York: Basic Books. Wie Judith Butler ausführt, lässt sich der Umgang mit diesem Konflikt als Übersetzungsprozess (*translatio*) konzeptualisieren und damit möglicherweise gezielter gestalten (Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (2000), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. London, New York: Verso, Phronesis).

- Colón, Germán (1974): *Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des Don Quijote* (I. Teil, 16. Kapitel), Bern: Francke.
- Colón, Germán (1985): “Materiales para el estudio léxico contrastivo del español, del francés y del italiano: “Don Quijote” (1605) y sus traducciones coetáneas (1614 y 1622)”, *Travaux de Linguistique et de Littérature* XXIII, n. 1, 249-293.
- Dalrymple, William (2003): *White Mughals. Love and Betrayal in Eighteenth-Century India*. London: Flamingo.
- Das, Sisir Kumar (1991): *A History of Indian Literature. 1800-1910. Western Impact: Indian Response*. New Delhi: Sahitya Akademi.
- Díaz de Alda Heikkilä, María del Carmen (2008): “Finlandia”, *Gran Enciclopedia Cervantina*, t. V. 4809-4918.
- Eagleton, Ferry (2003): *After Theory*. New York: Basic Books.
- Fine, Ruth: “Hebreo”, *Gran Enciclopedia Cervantina*, op. cit. (im Druck).
- Fisher, Michael H. (1998): “Representation of India, the English East India Company, and Self by an Eighteenth-Century Emigrant to Britain”, *Modern Asian Studies* 32, n. 4 (October), 891-911.
- Fitz Gerald, Thomas A. (1948): “Cervantes’ Popularity Abroad”, *The Modern Language Journal* 32, n. 3, 171-178.
- Fitzmaurice-Kelly, James (1900): “Don Quixote in Gujerati and Japonese”, *Revue Hispanique* 7, 510-511.
- Forbes Gerhard, Sandra (1982): *Don Quixote and the Shelton Translation. A Stylistic Analysis*, Madrid: José Porrúas Turanzas.
- Foulché-Delbosc, R. (1898): “Les traductions turques de *Don Quichotte*”, *Revue Hispanique* 5, 470-482.
- Fredén, Gustaf (1965): *Don Quijote en Suecia*, Madrid: Ínsula.
- Frunzetti, Ion (1956): “Cervantès en Roumanie”, *Europe* 34, n. 121-122, 50-54.
- Ganguly, Shyama Prasad: “India”, *Gran Enciclopedia Cervantina* (im Druck).
- Garrett, Leah (1997): “The Jewish Don Quixote”, *Cervantes*, n. 2, 94-105.
- Grismer, Rymond L. (1963): *Cervantes: A Bibliography. Books, Essays, Articles and Other Studies on the Life of Cervantes, His Works, and His Imitators*, vol. II, Minneapolis, Minnesota: Burgess-Beckwirth [Millwood, New York: Kraus Reprint 1980].
- Heiser, M. F. (1947): “Cervantes in the United States”, *Hispanic Review* 15, n. 4 (October), 409-435.

- Inamoto, Kenji (2000): "Don Quijote convertido en samurai: adaptación cultural en los primeros intentos de traducción al japonés del Quijote", in: Bernat Vistarini, Antonio / Casasayas, José María, eds., *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Ciutat de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 305-309.
- Jacobs, Jürgen (1992): *Don Quijote in der Aufklärung*, Bielefeld: Aisthesis.
- Jones, Joseph R. (1973): "Notes on the Diffusion and Influence of Avellaneda's 'Quixote'", *Hispania* 56, Special Issue (April), 229-237.
- Kaixian, Chen (2006): "Don Quijote y China, don Quijote y yo", *Edad de Oro* XXV, 295-305.
- Kaixian, Chen (2006): "China", *Gran Enciclopedia Cervantina*, t. III, 2299-2303.
- Louth, Charlie (1998): *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, Oxford: Legenda.
- Luttikhuisen, Francis: "Neerlandés", *Gran Enciclopedia Cervantina* (im Druck).
- Montero Reguera, José (1992): "La recepción del Quijote en Hispanoamérica (siglos XVII al XIX)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 500 (febrero), 133-140.
- Nerlich, Michael (1996): Los trabajos de Persiles y Sigismunda, *proyecto histórico ilustrado de una cultura europea*. Valencia: Eutopías.
- Partzsch, Henriette (2004): "Para universal entretenimiento de las gentes: en torno a las traducciones del *Quijote*", in Alicia Villar Lecumberri, ed.: *Peregrinamente peregrinos*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 1-5 septiembre 2003. Asociación de Cervantistas, 1645-1657.
- Partzsch, Henriette (2004): "El *Quijote* en el mundo", in Carlos Alvar et al., *La imagen del Quijote en el mundo*. Alcalá de Henares / Madrid: Centro de Estudios Cervantinos / Lunberg, 101-127.
- Rafael, Vicente L. (1993): *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*. Durham, London: Duke University Press.
- Romanyschyn, Oleh S. (1986): "Don Quixote in Ukrainian Literature: A Bibliographical and Thematic Review", *Studia Ucrainica* 3, 59-76.
- Sabik, Casimires (1998): *Entre misticismo y realismo. Estudios sobre la recepción de la literatura española en Polonia*. Warschau: Universität.

- Said, Edward W. (1987): *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Seuil.
- Sarkisian, Van (2005): "Armenia", *Gran Enciclopedia Cervantina*, t. I, 787-789.
- Simón, José (1970): *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. VIII, Madrid: CSIC.
- Stackelberg, Jürgen von (1984): *Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Štěpánek, Pavel (1991): "Los destinos de don Quijote en Checoslovaquia", *Anales Cervantinos XXIX*, 191-215.
- Suñé Benages, Juan / Suñé Fonbuena, Juan (1917): *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote impresas desde 1605 hasta 1917*, Barcelona: Ed. Perelló.
- Suñé Benages, Juan / Suñé Fonbuena, Juan (1939): *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote impresas desde 1605 hasta 1917*. Continuada hasta 1937 por el primero de los citados autores y ahora redactada por J. D. M. Ford y C. T. Keller, Cambridge: Harvard UP.
- Weyers, Christian (2002): "Don Quijote políglota: Zu einigen philologischen, onomastischen und ikonographischen Aspekten einer literarischen Migration", in: Fehrmann, G. / Siepmann, H., eds., *Sprachkultur und Kultursprachen. Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag*. Bonn: Romanistischer Verlag, 241-266.
- Zybura, Marek (1994): *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer "deutschen Weltliteratur"*, Heidelberg: C. Winter.

La posteridad operística del *Quijote*: cinco lecturas

Tobias BRANDENBERGER

Universität Basel/ Georg-August-Universität Göttingen

El quinto centenario que los cervantistas de todo el mundo pudieron celebrar hace poco, ha dejado una considerable estela de trabajos científicos que enriquecen aún más el ya nutridísimo panorama de estudios dedicados al *Quijote* en los últimos tiempos. Algo arrinconadas por el interés que incesantemente siguen despertando el texto de Cervantes y sus ecos literarios han ido quedando manifestaciones culturales de otros dominios que nacieron tras y gracias a aquél. Es el caso, sin duda alguna, de la ópera, muy a pesar de los meritorios esfuerzos que en el año de las celebraciones cervantinas emprendieron algunos teatros, desde Bremen por Trieste a México; éstos desenterraron y repusieron alguno de los diversos *Quijotes* operísticos que, sin embargo, no recibieron demasiada atención por parte de los estudiosos de la literatura a los que también podrían y deberían interesar.¹ Las siguientes páginas pretenden remediar, aun en escala muy limitada, tal desequilibrio, contribuyendo a iluminar con unos breves comentarios las huellas variopintas que el *Quijote* produjo en el terreno de la ópera. Procuraremos, pues, indagar en la suerte de esta obra no ya en cuanto inspiradora de textos literarios, sino de productos artísticos virtualmente plurimediales, en rigor también textos, complejos y susceptibles de lecturas bajo varios enfoques que se practicarán aquí.

Quizá no esté de más apuntar, antes de entrar en materia, que la cuestión básica que un tema como "la posteridad operística del *Quijote*" plantea,

¹ Podemos señalar los trabajos de Espinós 1947, Haywood 1947, Esquivál-Heinemann 1993, Gallego García 2003, Canavaggio 2005 (187-195), López Navia 2005, Nommick 2005a, Lolo 2006 y 2007, y von Adam-Schmidmeier 2007, quienes se acercan a sus objetos ya desde el punto de vista del especialista en literatura (a veces sin conocimientos profundos en música), ya desde un enfoque contrario, interesado mucho más por el producto musical que por el camino que ha llevado hasta él. Otros estudios que enfocan especialmente alguna de las composiciones que nos ocupan serán citados más adelante.

remite a un conjunto de preguntas parciales que todas se relacionan con las contingencias de pasajes transmediales y transgenéricos. Y es que la transposición compleja que lleva de un texto narrativo largo, enunciado meramente lingüístico al fin y al cabo, a una ópera, forma mixta que recurre paralelamente a diversos sistemas semióticos, se produce necesariamente en varias fases y en diferentes niveles que habrá que diferenciar y especificar en un análisis, además de tener en debida cuenta la historicidad de modelo y adaptaciones, y al margen de atender a las circunstancias particulares del contexto cultural (lingüístico, literario y musical) en cada caso concreto.

En lo que al primer problema se refiere, retendremos que el producto final en su actualización para el público que asiste a una función de ópera consiste en una combinación de diferentes niveles textuales, a través de diversos medios, que teóricamente pueden leerse (o realizarse) por separado, si bien sólo difícilmente sin considerar la interdependencia que entre ellos se hace efectiva.

Al convertirse un texto narrativo destinado a la lectura (*in casu*, la novela de Cervantes) en una obra dramático-musical destinada a la realización escénica,² estamos sucesivamente ante un modelo o texto base, objeto de la transformación que aquí nos interesa; luego ante otro texto lingüístico, cantable, de género dramático; después, ante un texto musical, la partitura, que plasma sobre el papel una estructura musical polifónica con su virtualidad de realizarse escénicamente, y que recurre tanto a voces humanas (canto) como a instrumentos diversos (normalmente agrupados en el conjunto de una orquesta); y finalmente ante un texto plurimedial, guión escénico que prefigura una actualización en el tiempo y en el espacio, ante el público, llevada a cabo por un conjunto de mediadores cuyos representantes más destacados (por más visibles y/o audibles) serán los músicos. Tal serie de transposiciones y transcodificaciones que añade a la lengua en cuanto código básico de la obra literaria otros medios comunicativos y canales se presentará, según el caso, más o menos compleja; y cada uno de los pasos en los que consiste es de interés para valorar la suerte ulterior de un modelo, aun-

² Para consideraciones más desarrolladas sobre la transformación que lleva del texto literario a la composición musical, pueden consultarse, por ejemplo, Hacks 1980, Gier 1986 (que aquí concentra consideraciones sustanciales sobre las tareas y líneas de una libretología revisada, así como acerca de los requisitos que este género debe respetar), Müller 1995, Gier 1998, Gier 1999, o Rosmarin 1999.

que su estudio compete tradicionalmente a sectores bien diferenciados de la crítica.

Si separamos por un momento los diferentes procesos, podemos hacer constar, simplificando algún tanto, que en el camino de una obra literaria al texto cantable, el *libretto*, parece no haberse abandonado el terreno de la (re-)creación textual con medios lingüísticos; el cambio que se opera es, por lo menos a primera vista, puramente genológico, transformándose un texto de determinado tipo (aquí narrativo) en otro, dramático que se basa en aquél. Pero no deja de ser evidente que cualquier libreto, por la función precisa que le es inherente, conlleva un potencial plurimedial en el doble sentido de que no solamente contiene enunciados lingüísticos articulables y prescribe circunstancias y acciones no verbales (lo que es el caso de la inmensa mayoría de las obras dramáticas que suelen combinar diálogo y acotaciones), sino que además prefigura la creación musical, constituyendo lo que Gumbrecht acertadamente describió como "Ermöglichungsstrukturen" (Gumbrecht 1986: 18). Así se combinan y entrelazan, en este lugar de bisagra entre la novela y el escenario de ópera, los códigos verbales y no verbales, concretamente visuales y musicales.

El problema fundamental que en cada caso urge examinar será la relación del primer texto con el segundo. Interesan, por supuesto, las diferencias, normalmente considerables, e inexistentes sólo en el caso poco frecuente de que el texto base hubiera sido concebido desde el principio como libreto del que el compositor decida llevar un drama sin cambios a la música. Las más de las veces, se verificará un proceso de selección de material cuyos criterios deberán ser aclarados, tal y como necesitará explicación todo lo que se hubiera añadido. Por otro lado, siempre habrá que averiguar si la transferencia del material y la reelaboración se realizan directamente o a través de pasos intermedios.

No en último lugar merece alguna consideración la eventualidad, ni siquiera demasiado extraña, de que el compositor, responsable del paso siguiente, hubiera podido influir en la elaboración del texto lingüístico que finalmente convertirá en partitura. Aunque normalmente se pueda suponer que en el curso cronológico de la transposición literario-operística aparezcan "prima le parole, poi la musica", las fases no siempre se pueden deslindar tan nítidamente. Basten como ejemplos la colaboración de Richard Strauss

y Hugo von Hofmannsthal o el trabajo de Richard Wagner en cuya persona coinciden las funciones del poeta/ libretista y del compositor.

En lo que se refiere al segundo paso que hemos mencionado, el que lleva del libreto a la partitura, no cabe duda de que su estudio compete fundamentalmente a los musicólogos. Por otra parte, puede consignarse con alguna razón que tal proceso constituye, en el fondo, también una interpretación de un texto por el compositor, con lo cual resulta perfectamente susceptible de un análisis en cuanto acto de recepción literaria. De todas maneras, es sumamente compleja la cuestión de cómo comprende su base textual y de cómo la usa y eventualmente reelabora quien compone la música para una ópera. Serán decisivos para la creación musical las expectativas y conocimientos previos del compositor, anteriores quizá a la disponibilidad del libreto, y la posibilidad de un recurso al sustrato textual primitivo, al *Ur-text* previo, con lo cual el responsable de la partitura podrá eludir y aun corregir al libretista.

Además –y este factor ya anticipa en parte el tercer paso que lleva de la ópera en cuanto texto musical o partitura a la realización escénica (que es de la incumbencia de los estudios teatrales)– hay que tener presente que la realización de una partitura no es un proceso mediante el cual simplemente se añade música a un texto. La labor del compositor es doblemente transmedial en cuanto convierte un texto en una estructura musical en estado virtual que luego se deberá interpretar, en el foso y sobre el escenario, simultáneamente a unos hechos escénicos que se desarrollarán en el tiempo y en el espacio. Con otras palabras: quien compone, se ocupa de modo prospectivo de la actualización posible de su música y tendrá en cuenta durante su trabajo unos aspectos prácticos de gran envergadura: capacidades y eventuales preferencias de los cantantes, cualidades de la orquesta, características del escenario y del teatro en general (desde el tamaño hasta la acústica), gustos del público que asistirá a las funciones... elementos que a menudo se olvidan desde la distancia del estudioso alejado de las peculiaridades concretas de un estreno inminente.

Todo el potencial creativo que los libretistas, compositores, directores escénicos y musicales, músicos de orquesta y cantantes pueden desplegar en el largo camino del primer texto hasta la realización concreta de un espectáculo operístico, así como los problemas o desafíos artísticos que surgen en este

proceso, remiten, en última instancia, a las potencialidades escénico-musicales inherentes a la obra que se sitúa en su origen. En las próximas páginas intentaremos ejemplificar, a través de algunos casos concretos, las posibilidades que brinda y las dificultades que acarrea el *Quijote* para quienes parten de él con el objetivo de convertirlo en ópera. Ante la cantidad ingente del material, nos limitaremos a unos pocos ejemplos procedentes de las culturas románicas, relegando a futuras ocasiones obras tan interesantes como las de Henry Purcell (*The comical history of Don Quixote*, 1694/1695, en colaboración con Henry y John Eccles, Simon Pack, Ralph Courteville y Samuel Akeroyde, con libreto de Thomas d'Urfey), Georg Philipp Telemann (*Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho*, 1761), Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Die Hochzeit des Camacho*, 1825/1827), o Wilhelm Kienzl (*Don Quixote*, 1897/1898), y dejando de lado otros géneros musicodramáticos como la zarzuela o el musical.

Empecemos en Francia donde en 1743 Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) hace estrenar por la Académie Royale de Musique su *ballet comique* con el título *Don Quichotte chez la duchesse*.³

El subtítulo que hace las veces de etiqueta genérica podría despistar: pero un *ballet comique* no es otra cosa que un tipo de ópera particularmente enriquecido con elementos bailables, en concreto números de coro o de orquesta. Es justamente esta pieza la que marca un punto de inflexión en la trayectoria de la ópera francesa; pues el *Don Quichotte chez la duchesse* de Boismortier prolonga y renueva la tradición exitosa de la *opéra-ballet* (representada por compositores como Jean-Philippe Rameau o Jean-Baptiste Lully), con sus libretos extensos basados en asuntos mitológicos y que prevén decorados y figurines suntuosos así como numerosas escenas bailadas, aportando ahora una materia (relativamente) reciente, un acentuado gesto humorístico, pero destacando siempre la importancia del baile. El nuevo tipo del *ballet comique* que halla en este Quijote quizá su mejor creación constituye, a su vez, un preliminar de la *opéra comique* que florece-

³ Contamos ahora con un estudio detenido de esta obra (Weber 2007), tratado someramente ya por Bardon (1931: 634-637), al que remitimos también para la discusión del lugar de esta composición en el contexto de la evolución del panorama de géneros musicodramáticos en la Francia de la época, esbozada aquí sólo someramente. Para este aspecto, véanse también los artículos de Herbert Schneider (1997a; 1997b) en MGG.

rá poco después y se caracteriza precisamente por su ademán ligero, sus elementos cómicos y un predominio del canto sobre el baile que se hará definitivo, pese a que en la tradición francesa hasta muy entrado el siglo XIX no se renuncie al ballet intercalado.

Ya en este primer ejemplo de un Quijote operístico se hace patente uno de los problemas más espinosos con el que se enfrentan cuantos se proponen convertir en pieza dramático-musical un modelo literario: el de la selección.

Para calcular la transformación cuantitativa en el paso de un texto literario previo (evidentemente, sin música) a un libreto de ópera (todavía sin música, pero pensado para ser cantado y acompañado por músicos), podrá partirse de una relación de extensión que Albert Gier ha señalado para drama y ópera en los siglos XVII y XVIII: oscilaría, según el libretólogo alemán, entre 2:1 y 1,5:1, aproximadamente. Ahora bien: si tal fórmula vale para el contraste temporal entre texto dramático y texto musical, se podrá inferir sin gran dificultad que la urgencia de una selección radical se impone ante un modelo de la enorme extensión como lo es el *Quijote* cervantino.

El libretista Charles-Simon Favart optó por un remedio elegante: entresaca del texto primitivo un fragmento largo que originalmente ocupaba 28 capítulos de la *Segunda Parte*, aquellos que presentaban a Don Quijote y a Sancho Panza en la corte de los duques (II/30 a II/57). Este marco garantiza una relativa unidad de tiempo e incluso de lugar, necesaria para salvar el escollo de la representabilidad de un número elevado de ambientes por los que se mueven los protagonistas. Por otra parte, y quizá más aún, la ubicación "chez la duchesse" cumple con la función de la ópera como pasatiempo para la élite social y económica, dando facilidades a todo tipo de aparatosos decorados, deslumbrantes vestuarios y mutaciones efectistas. En el caso concreto, observamos gran riqueza de números de coro y de baile (hemos contado un doble minueto, dos marchas, un doble *tambourin*, una doble gavota, una *bourrée*, un *passepied*, un aria para los pastores, así como una chacona), añadidos exóticos tales como una *japonaiserie* en el tercer acto, y, sobre todo, constantes cambios de vestuario: los criados se disfrazan de leones, el duque de Merlín, Altisidora de japonesa, etc.

Desde luego, poco se ganaría con recalcar simplemente el hecho de que se trata de una reelaboración transmedial de un solo fragmento coherente. En primer lugar, Favart no resiste a la tentación de introducir otra aven-

tura cervantina (la de la Cueva de Montesinos, aquí con la función modificada de servir como prisión de Dulcinea) ni a la de tachar otros episodios, significativamente aquellos que conectan a Sancho y a su amo con la realidad cotidiana de la que habían huido (la correspondencia con Teresa Panza, por ejemplo). Ello ya demuestra que la relación entre los elementos narrados en Cervantes y aquellos presentados por Favart/Boismortier no es nada más que un aspecto de esta adaptación.

Así, debería subrayarse –y el asunto merecería un estudio más detenido– que todo el potencial satírico de la *Ínsula Barataria* se neutraliza por el mero hecho de que Sancho no llegue a ejercer su gobierno ni sea, en consecuencia, confrontado con la irrealizabilidad de sus ambiciones. En suma: no se importuna a la nobleza francesa con los aspectos problemáticos del poder soberano... Objetivo más relevante parece, y ello en completa concordancia con el espectáculo operístico de la época, el despliegue vertiginoso de escenas impactantes y recreativas, el *divertissement* que la música se encarga de transportar y que da nombre a un elemento estructural fijo que aparece al final de cada acto. Como ejemplo de esta diferencia categorial que aleja definitivamente a Favart/ Boismortier de Cervantes podría aducirse la virtuosísima ária triple de Altisidore en el segundo acto («Par des conquêtes nouvelles» – «Eh pourquoi rougir de changer» – «Que jusqu'au tombeau»)⁴ que corresponde a la relativamente escueta queja del personaje homónimo en el capítulo 57 de la *Segunda Parte*.

La limitación de la perspectiva que se opera por la selección incide sobre todo en el problema de la percepción de la realidad, sustancial para Cervantes. Presentando a Quijote y a Sancho únicamente en el contexto de la corte ducal, la ópera enfoca la cuestión crucial de la novela bajo un signo completamente distinto: en los capítulos que transforma Favart, Don Quijote no es en primer lugar un protagonista falsamente heroico que contempla la realidad a través de un prisma distorsionado por sus lecturas caballerescas, sino un personaje "visitado" por una fantasía escenificada por otros. Este artificio se practica con peculiar suntuosidad y lozanía en la ópera, con lo cual la confusión, otrora vital y de propia gestación, se construye como una broma organizada por otros para el héroe (que, sin embargo, resiste con firme resolución las recuestas de Altisidore): y el *amusement* es, a todas

⁴ Boismortier/Favart 1971: 53-63 (números 30 a 35 de la partitura)

lucos, también el primero objetivo del nuevo *ballet comique* de Boismortier.

Si la composición de Boismortier ofrece un característico ejemplo para los aspectos que conlleva la selección de un episodio bien delimitado proveniente del hipotexto (y encontraríamos procedimientos comparables en las creaciones de Telemann, Salieri y Mendelssohn quienes todos privilegian las bodas de Camacho), en este caso reelaborado y enriquecido según los gustos del barroco francés, el siguiente Quijote operístico que enfocaremos se coloca bajo el signo de la refuncionalización dentro de un nuevo molde genérico también nítidamente circunscrito en lo cultural.

Giovanni Battista Lorenzi, libretista responsable del *Don Chisciotte della Mancía* que Giovanni Paisiello (1740-1816) estrenó en 1769, en Nápoles, encorseta a Quijote y a Sancho en las convenciones genéricas de la *opera buffa*⁵ napolitana con sus enredos amorosos; el compositor, a su vez, refinó con una partitura inspirada, ligera y chispeante, el humor algo burdo de la letra y la caracterización bastante plana de los personajes; la riqueza melódica y la instrumentación transparente hacen adivinar ya lo que poco más tarde lograría el futuro cisne de Pesaro cuyo *Barbiere* conseguiría relevar al popularísimo predecesor de Paisiello. El *Chisciotte* napolitano que aquí discutiremos sucintamente es sólo uno de varios de su época que atestiguan la inmensa popularidad de las figuras cervantinas en los escenarios operísticos italianos de las décadas centrales del XVIII; contamos con otros títulos, en parte recientemente recuperados, de la mano de Francesco Bartolomeo Conti (*Don Chisciotte in Sierra Morena*, 1719), Antonio Caldara (*Don Chisciotte in corte della Duchessa*, 1727; *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, 1733), Leonardo Leo (*Il nuovo Don Chisciotte*, 1748), Marcello Bernardini y Niccolò Piccinni (*Don Chisciotte della Mancía*, 1769 y 1770, ambos sobre el mismo libreto que la obra de Paisiello), Antonio Salieri (*Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, 1770), etc.⁶

⁵ A propósito de este subgénero y su contexto histórico y cultural remito al trabajo de Reinhard Wiesend (1997), también en MGG, en donde se halla más bibliografía pertinente.

⁶ Para la tradición del Quijote en la *buffa* y, en general, en el teatro musical italiano del XVIII, véanse Pini Moro/Moro 1992 (allí, sobre todo pp. 263-268), Esquivel-Heynemann 1993 y ahora Ruffinato 2007.

Don Quijote y Sancho son recontextualizados dentro de un marco absolutamente corriente y conocido para el público operístico de la *buffa* italiana: en cuanto elementos de una estrepitosa intriga que recurre a confusiones y burlas de todo tipo, en una serie de maquinaciones jocosas pero inocentes en las que participan damas encantadoras y risueñas, galanes algo torpes y doncellas astutas, y donde en rigor son aprovechados simplemente como instrumentos pintorescos para aquellos enredos que urden los personajes típicos y que terminan por desembocar, en plena concordancia con los parámetros del género, en unas alegres bodas múltiples.

Parece sintomático que de los personajes cervantinos, y al margen de la pareja desigual de protagonistas, sólo se haya salvado, también refuncionalizado, el de la duquesa; el condicionamiento por los requisitos del nuevo género y las circunstancias lingüísticas y culturales concretas es palatino y exime de cualquier pretensión de fidelidad ante la fuente. Para citar al libretista en su introducción "Al cortese lettore":

Dall' ingegnoso romanzo intitolato il Don Chisciotte della Mancia, ho radunato i fatti, che vedi in questa commedia ristretti. Per dare alla medesima l'unità del luogo, ho dovuto alterarli, e sono talvolta uscito ancora delle traccie del romanzo per adattarmi alla Compagnia. (Paisiello/Lorenzi 2001: 6)

Lorenzi se sirve bastante libremente de todo el repertorio de aventuras procedentes de la segunda y la tercera salidas que debieron de ser ya generalmente conocidas, pero reordena los ingredientes sin atender a su situación ni a su función en el texto original: se comienza con el rehuso de pago en la venta y con la batalla contra el rebaño de ovejas (en el espacio latente, pero perfectamente audible para el público), se pasa a la cabalgada en Clavileño y se cierra con el combate contra los molinos de viento, pero dentro de un nuevo marco que enfoca primordialmente la intriga amorosa entre los demás personajes.

No deja de ser curioso cómo se conectan, en una nueva serie de asociaciones muy libres –por no decir poco motivadas– los elementos argumentales consabidos. Así, tras haberse enfrentado con las ovejas (escena cuarta del primer acto) y haber sido advertido por Sancho de la verdadera naturaleza de sus enemigos, Don Quijote reinterpreta la realidad como encanto («[...] i maghi fan travedere» Paisiello/Lorenzi 2001: 27), para acordarse luego de su carta de amor que el escudero debería haber llevado a

Dulcinea. Por su parte, Sancho se inventa, inspirado por las inauditas (e imaginadas) transformaciones que se van operando, un encuentro con la amada de su amo, a su vez transformada en «villana succida e schifosa» (28), lo cual es motivo suficiente para que Don Quijote decida enloquecer por amor.

Una consideración detenida de esta escena acusa la cabal interacción de un proceso de transculturación hispanoitaliana y de un constante recurso a los tópicos propios del género *buffo*; tópicos que aquí, por ejemplo, podríamos cifrar en la transgresión escatológica y en la tipificación lingüística (en concreto, dialectal).

Para una convincente reambientación de su locura amorosa, el Quijote de Lorenzi sustituye a *Amadis de Gaula*, que en el texto cervantino servía como guión para este trance, por un modelo italiano: Sancho le ha de leer el pasaje pertinente del *Orlando Furioso* de Ariosto,⁷ obra cuyo anacronismo señala la partitura a través de una esfera sonora medievalizante instrumentada con oboes que remedan dulzainas, en largas líneas melódicas paralelas sostenidas.⁸ El encanto se rompe abruptamente cuando el texto patina hacia lo obscuro:

Sancio – [...] E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo...
Chisciotte – Ma che mostrò?
Sancio – E mostrò ignudo | L'ispido ventre, e tutto il petto, e il tergo.
Chisciotte – Cattera! Ho da mostrare il tergo ignudo!
Sancio – E via via, che l'Ariosto è un porco!
(Paisiello/Lorenzi 2001: 29)

De la transgresión carnavalesca, anunciada pero no realizada, de un trasero desnudado en escena, y de la caída estilística repentina se pasa enseguida a la aparición de otro personaje que justamente llevará más adelante el tono popular: Carmosina es una doncella típica de los libretos del género napolitano que se caracteriza por su desenvoltura y por el uso del dialecto local – con lo cual la adaptación transcultural resulta perfecta. El caballero la identifica con su Dulcinea, encantada por artes mágicas. Pero los avances amorosos de Don Quijote reciben una respuesta tajante por parte de

⁷ «Prendi il Furioso e trova | Il canto ventitrè: | La stanza cento... centotrentatrè. | Leggi, e va rinfrescando | Il mio cervel colla pazzia di Orlando.» (Paisiello/Lorenzi 2001: 28)

⁸ Habrá otra lectura de Ariosto en la escena decimoprimer a del primer acto, con idéntico acompañamiento instrumental.

Carmosina («Don Chisciò, mani a posto, o t'arremedio nu schiaffò ca te faccio cadè e mole.» Paisiello/Lorenzi 2001: 30) quien a su vez llegará a la conclusión de que el infeliz es víctima de cierto tipo de brujería: «Chisto é qualche fanatico scappato | da 'na lanterna maggeca» (35).

No el de un *fanático*, sino otro diagnóstico diferente habría que encontrar para el protagonista masculino del que es seguramente el título más conocido de entre todos los Quijotes operísticos, más de un siglo posterior al de Paisiello: el héroe de *Don Quichotte* de Jules Massenet (1842-1912).

También esta ópera⁹, estrenada en 1910 en Monte Carlo, se aleja significativamente de la historia narrada por la novela de Cervantes; y ello hasta tal punto que sería legítimo describirla como nueva creación apenas inspirada por un gran modelo. Seguramente no es del todo irrelevante que el libreto que Massenet vertió en música constituye el resultado de una doble adaptación: Henri Cain lo escribió no en reelaboración directa del texto cervantino, sino modificando una pieza teatral de Jacques Le Lorrain, *Le chevalier de la longue figure* (1904). El hecho podría incluso ayudar a comprender los graves reparos que la crítica ha formulado ante los versos musicados por Massenet.¹⁰

Efectivamente, el argumento de *Don Quichotte* sólo remite en algunos aspectos a la errancia del *ingenioso caballero* cervantino, y en absoluto a aquellos libros que debieron de provocar una percepción distorsionada de la realidad y que todavía Paisiello pudo hacer citar textualmente. Por otra parte, habrá que tener en cuenta las expectativas del público operístico (o teatral, para el drama de Le Lorrain) francés de principios del siglo XX que no buscaba el juego literario, sino por supuesto, los rasgos característicos de la *comédie-héroïque* (tal y como reza del subtítulo en Cain y Massenet, cuando era aún *drame héroïque* en Le Lorrain): grandes sentimientos, gestos nobles, e incluso cierto exotismo que veremos cifrado en un *españolismo* hartamente discutible.

⁹ Como mejores aportaciones críticas sobre esta versión, pueden reseñarse Brèque 1986 y los comentarios de Condé (en Massenet/Cain 1986).

¹⁰ Véanse, sin ir más lejos, los pertinentes comentarios de Brèque (1986: 8) quien habla de un «livret décevant et peu original», además de aludir a la sospechosa cercanía que, por una parte, el drama de Le Lorrain acusa respecto a Edmond Rostand, y, por otra, el libreto de Cain respecto a Carmen de Bizet.

En plena concordancia con este enfoque, Don Quijote no será aquí otra cosa que la encarnación, provista de algunos atributos especiales, del amante romántico (romántico tardío, por ser exactos) incomprendido y decepcionado, del idealista fatal.

«Allons vers l'Idéal, montons à grands coups d'aile! (Massenet/ Cain 1986: 64) dirá en el momento de la petición de mano, en total arrebatado amoroso, este personaje que se estrella contra una realidad cruel y banal. Una lectura exacta del libreto y un análisis de la partitura revelan que no es la contradicción entre la locura –aquí reducida a un inocente *spleen*– de querer reavivar la caballería andante la que le rompe, sino la discrepancia brutal entre el amor cortés del idealista y la actitud oportunista e insensible de la venerada Dulcinée. Es en este choque inevitable que confluyen todos los elementos argumentales (de Cain) y los ingredientes musicales (de Massenet).

Para esta construcción resulta crucial el hecho de que Dulcinée ya no sea aquí una proyección del protagonista que otros personajes puedan identificar con mujeres "reales" en la novela; en la ópera de Massenet, viene a constituir un *objet du désir* de carne y hueso.

A fin de poner en claro aun para el público menos sensible el contraste entre el ideal sublime y la vil realidad, Dulcinée no es sólo una guapa muchacha rodeada de pretendientes, sino una representante especialmente vivarachista del sexo femenino; no precisamente licenciosa (ni siquiera según los parámetros de la época), pero sí una chica de ligeras costumbres y corazón de oro, en absoluto reacia a los placeres culinarios y eróticos.

Es paradigmática de tal caracterización la canción en tres estrofas que Dulcinée canta en el cuarto acto («Ne pensons qu'au plaisir d'aimer»), en el marco de una fiesta que las acotaciones ubican «dans le patio de la belle Dulcinée», ella misma «dans un angle [...] entourée de galants» (Massenet/Cain 1986: 56); el número, inmortalizado en espléndidas grabaciones por Teresa Berganza, retoma elementos semánticos y formales del fragmento con el que se presenta Dulcinée en el primer acto («Quand la femme a vingt ans») y evidencia asimismo que las calidades y el atractivo de la partitura residen mucho menos en el argumento amoroso y más en los aspectos musicales que acabamos de mencionar: el colorido meridional logrado por una instrumentación que destaca guitarra y pandereta, ajenas normalmente a la orquesta sinfónica encargada de la ópera, los efectos rítmicos hábilmente

manejados, un constante vaivén entre extremos dinámicos y *tempi* contrastantes – todo ello encuadrado en un escenario inundado por la luz de la luna y en escenas de masa con abundancia de vino y baile. Ante tal despliegue de fuerzas, podría parecer de poca importancia que los melismas previstos para la contralto no tengan nada que ver con una seguidilla manchega y constituyan, en última instancia, una licencia folclórica al cante flamenco.

El personaje de Dulcinée experimenta, gracias a su encuentro con Don Quijote, una purificación que debió de resultar francamente tranquilizadora para las ideas morales de la burguesía de su momento pero que no llega a proporcionar a la bella joven un puesto al lado de un hombre honrado aunque poco realista. Con una perspectiva subrepticamente machista,¹¹ libretista y compositor sitúan a Dulcinée en un lugar equidistante entre Traviata (desorientada y caída) y Carmen (regida por su libido y peligrosa por tal motivo). La caracterizan sus pretendientes antes de que el público la vea ni oiga:

Rodriguez – Dulcinée est certes jolie, | Mais on doit l'aimer seulement | Comme on cueille
une fleur, un matin de printemps, | Autrement c'est folie!
Juan (avec un soupir attristé) – Je l'adore pourtant, | Cette perverse enchanteresse.
Rodriguez – Si tu l'aimes d'amour fervent, que de tristesse | Tu te réserves, mon pauvre ami!
(Massenet/Cain 1986: 32)

Su inclinación hacia la coquetería se demuestra también ya en el primer acto, cuando Don Quichotte le brinda una serenata y es sorprendido por otro galán. La muchacha les desarma jugando con los sentimientos de ambos, lo que por otro lado contrasta con las emociones del caballero, exteriorizadas en palabras serias, incluso algo almibaradas – como las que le acompañarán al final de la pieza, desde el bosque al más allá.

Carl Dahlhaus ha identificado la tensión básica de esta ópera, concretada en esta y en otras escenas, con el conflicto de dos personas que no hablan el mismo lenguaje; si lo hacen por algunos momentos, como en el cuarto acto donde se sobreponen sus líneas melódicas, la coincidencia transporta la desilusión del idealista por la cortesana. Con ello, la ópera de Mas-

¹¹ En ello consiste, obviamente, la clave que explica la distorsión experimentada por Dulcinea y que no entendía Brèque («On n'arrive pas à s'expliquer comment Le Lorrain, et Cain après lui, ont pu transformer la paysanne Aldonsa [sic] Lorenzo en une citadine éprise de l'amour et du plaisir [sic], point de mire d'une cour de galants qui se disputent ses faveurs»; 1986: 9).

senet reduce la novela española a una constelación conflictiva que el texto primitivo ni conocía. Moraleja y sentimentalismo se alían con un pathos ajeno a Cervantes, en una trama completamente rehecha.

El contraste entre el *Don Quichotte* de Massenet y la siguiente obra que nos ocupará resulta impresionante si tenemos en cuenta que apenas miden doce años de distancia entre uno y otra.

Cuando Manuel de Falla (1876-1946) aceptó la invitación de la princesa Winaretta Edmond de Polignac que le encargó una pequeña ópera para el escenario de su palacete parisino, el compositor español se vio confrontado con el desafío de redactar él mismo un libreto para una composición cuyas características estaban en gran medida predeterminadas por los deseos de la mecenas que había pedido creaciones paralelas a otros compositores tales como Igor Stravinski o Erik Satie.

Tras los argumentos andaluces o gitanos de *La vida breve* y de *El amor brujo*, Falla optó en este caso por un asunto cervantino; de hecho, decidió convertir en ópera de cámara uno de los episodios de la *Segunda Parte* del *Quijote* que gracias a su ambientación en un espacio cerrado y por su espectacularidad con diferentes niveles de ficción con sus correspondientes personajes se prestaba de forma ideal para un escenario pequeño con reparto y orquesta reducidos.

El musicólogo Eckhard Weber que en su tesis doctoral analiza con detenimiento la génesis del *Retablo de Maese Pedro*¹² sostiene que el compositor no solamente recurrió al texto cervantino (concretamente, a II/25 y II/26) en cuanto base para un argumento musicable, sino que consultó y cotejó varias ediciones de la novela para crear un libreto que se adecuara al estado del castellano del Siglo de Oro y a la necesidad de reflejar un discurso arcaizante del protagonista en sus intervenciones.

Que la fidelidad a la que el propio Falla consideraría obra cumbre de las letras españolas no fuese casual, sino de importancia crucial se desprende también por la doble dedicatoria que el compositor antepuso a la partitura: «Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto | a la gloria de | MIGUEL DE CERVANTES | y el autor la dedica a | MADAME LA PRINCESSE

¹² Cf. Weber 2000; sobre la ópera de Falla, conviene consultar, además: Hoffelé 1997, Leister/Rieger 2001, Gille 2005 y Nommick 2005b.

ED. DE POLIGNAC» (Falla 1924: s.p.) – y el empeño por la mayor proximidad posible al texto de referencia constituye un caso diametralmente opuesto al carácter apenas vagamente evocador del texto cervantino que se aprecia en el libreto de Massenet.

Si partimos en nuestro estudio del proceso de la selección efectuada por Falla, salta a los ojos que aquí, y aún mucho más que, por ejemplo, en el caso de Boismortier, se escoge un solo pasaje, de flagrante brevedad en comparación con la mole textual del original. En rigor, son sólo el final del capítulo 25 de la segunda parte y la primera mitad del 26 los que hallan entrada en el libreto de Falla. Tal limitación admite una explicación en al menos dos niveles.

Por una parte, se tendría en muy buena cuenta la duración aproximada de la obra, las posibilidades de espacio y los recursos musicales previstos para la realización escénica. La mecenas parisina había establecido el número de cantantes/personajes y de músicos de orquesta en 4 a 5 y en 16, respectivamente, y había manifestado el deseo de que la pieza durara unos 25 minutos. Falla respetó bastante escrupulosamente el marco de tiempo indicado, se limitó a tres papeles cantados, pero aumentó el aparato instrumental hasta un total de 19 instrumentos de melodía y seis de percusión. No obstante, esta carga orquestal persigue sobre todo una diferenciación de efectos sonoros; sólo en poquísimos pasajes se llega a un *ff* del conjunto, las cuerdas y la trompeta tocan a menudo en sordina, y el compositor propuso incluso una distribución específica de los músicos para garantizar transparencia acústica y asegurar, por ejemplo, que fuera audible el clavicémbalo.

Por otro lado, la elección de Falla pone de relieve una de las mayores preocupaciones del *Quijote* a la que el compositor confiere un tratamiento particular y privilegiado. Cervantes presentaba un teatro de títeres con un mundo medieval en miniatura en el que irrumpe un trastornado Don Quijote que no sabe distinguir entre realidad y ficción. Falla insiste en la problemática de la construcción o escenificación de un universo ficcional dentro de la ficción, complicando la presentación y proponiendo un doble juego de reflejos; no sólo habrían de aparecer como tales los muñecos del retablo que representan, mudos, a Don Gayferos o Melisendra, sino también los personajes pretendidamente humanos que participan en la función teatral o asisten

a ella, dotándoles así de una artificialidad adicional¹³: Maese Pedro, el muchacho que debía «servir de intérprete y declarador de los misterios de tal retablo» (Cervantes 1992: 753), Don Quijote, Sancho y demás público de la función del retablo...

Se construye así un doble escenario: en primer término, el reparto cantado constituido por Don Quijote (bajo), Maese Pedro (tenor), el *trujamán* que comenta y narra la acción representada en el segundo nivel (voz blanca) al que se añaden varios papeles mudos (Sancho, ventero, estudiante, paje, hombre de las lanzas y alabardas); en segundo lugar, las figuras del retablo, personajes de ficción ambientada en la Edad Media, exhibidas ante las "reales": Don Gayferos, Don Roldán, Melisendra, Carlo Magno, el Rey Marsilio y el Moro Enamorado.¹⁴ La superposición de diversos niveles ficcionales y las posibles confusiones que de ellos y de su choque con la realidad pueden derivar, elemento crucial del *Quijote*, alcanza aquí una dimensión lúdica más amplia, extraordinaria y fascinante.

Los medios musicales con los que se realiza este juego, son asombrosamente modernos en su eclecticismo, en su comedimiento pero también en su recurso constante a las tradiciones de la música antigua y la música popular españolas que constituye un factor más de *extrañamiento*.

Tal se aprecia ya, por ejemplo, cuando el muchacho procede, tras una breve introducción en la que Maese Pedro invita al público a asistir a la función, a anunciar la historia de la liberación de la hermosa Melisendra. Las detalladas «Notas sobre la ejecución vocal» que Falla antepone a la partitura subrayan el carácter artificial de la representación, al indicar que «[h]abrà que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores» (Falla 1924: s.p.). Este *trujamán* atestigua la deuda con el teatro popular ambulante: «voz nasal y algo forza-

¹³ Ya en 1733, el autor portugués António José da Silva "O Judeu" había concebido su libreto *A vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança* para una función de ópera con bonifrates, un tipo de marionetas articuladas con varitas, en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa.

¹⁴ En principio, parece que estaba previsto encajar el segundo escenario dentro del primero, haciendo representar a todos los personajes de los dos niveles por títeres de tamaños diferentes, movidos con ayuda de hilos o a mano, mientras que los cantantes se situarían fuera del escenario; evidentemente, en la práctica pueden existir otras soluciones, tal y como lo han demostrado los directores escénicos y los escenógrafos responsables de su realización en cuanto espectáculo en diversos teatros desde 1923. Más información brinda Hoffelé 1997.

da; voz de muchacho pregonero, de expresión ruda y exenta, por consiguien- te, de toda inflexión lírica» (Falla 1924: s.p.). Falla aleja conscientemente de un canto demasiado operístico o teatral a los dos personajes representan- tes de una realidad popular para los que la ficción de Don Gayferos y Meli- sendra nunca deja de ser tal, mientras que sí concede mayor expresividad al papel de Don Quijote cuya línea vocal ya se entrega a un *cantabile* extasia- do (al hablar de Dulcinea), ya expresa su irritación gritando en quintas y octavas puras cuando destroza los títeres.¹⁵

En melodía, armonía, ritmo y demás principios compositivos se ve- rifica una constante combinación de técnicas procedentes de la música del Siglo de Oro y de elementos del folclore musical.¹⁶ En ello, Falla se atiende claramente a las directrices estéticas que había señalado él mismo:

La sustancia de la vieja música, noble o popular española es [...] la sólida base sobre la cual se ha organizado esta composición, cuyos medios y procedimientos musicales cambian según las épocas que éstos pretenden evocar; ya sea la de la historia romancesca que se representa en el Retablo, ya sea la otra época, mucho más cercana, en que se desarrolla la acción de los personajes reales. (cit. según Weber 2000: 309).

En suma, resulta significativa la cercanía, buscada y conseguida en varios niveles, de la ópera de Falla con respecto a Cervantes. La documenta no sólo el *leitmotiv* de la locura en cuanto desconocimiento de las fronteras entre ficción y realidad que caracteriza a Don Quijote, sino asimismo el desarrollo complicado de este elemento a partir del motivo, ya elaborado por Cervantes, de la representación dentro de la novela, y, desde luego, el recurso estético consciente, casi diríamos documental, a materiales musi- cales procedentes del contexto cultural del *Quijote* y de los ámbitos que éste también evoca.

Del teatro del retablo cervantino, llevado a cabo para un personaje de ficción que confunde "su" realidad con la ficción de sus lecturas, se llega aquí, con un rizo que apunta hacia la estructura de cajas chinas, a una ópera de cámara en un doble escenario, con dos tipos distintos de títeres, situados

¹⁵ Vale la pena citar in extenso la indicación del compositor: «La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exajerando [sic] la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte.» (Falla 1924: s.p.)

¹⁶ Para un análisis musicológico detallado remito a Weber 2000: 256-329.

ante el público del siglo XX (ó XXI) con la evocación musical paralela de dos distancias históricas diferentes.

Para introducir una vuelta de tuerca metaficcional más, terminaremos nuestro recorrido con una singular creación del pasado más reciente: *Don Quijote* de Cristóbal Halffter (*1930), cuyo estreno en el Teatro Real de Madrid (23 de febrero de 2000), con dirección escénica y escenografía de Herbert Wernicke, poco después fallecido, se erigió en un triunfo que desde entonces ninguna ópera contemporánea ha logrado alcanzar en España.

Donde Manuel de Falla ilustraba el problema del choque entre mundo real y universo de la ficción, destacando a través de un episodio ejemplar uno de los asuntos de mayor envergadura de la novela cervantina, Halffter y su libretista Andrés Amorós enfocan la misma relación, consustancial de todo fenómeno literario, en un intento de visión total del libro bajo el signo de la utopía.¹⁷ Para tal, no basta Cervantes; en esta ópera que ofrece al mismo tiempo una síntesis esencialista de todo el *Quijote*, el hipotexto y su creador se ven confrontados y enriquecidos con toda una serie de representantes de las letras hispánicas y sus obras.

Resulta ser uno de los grandes atractivos del libreto de Amorós y de la música de Halffter el que satisfagan una pretensión a partes iguales filosófica y estética en una obra que a pesar de su brevedad (se trata de un solo acto cuya duración no supera las dos horas) y sin renunciar a los episodios más tópicos (molinos de viento, rebaños) presenta un *Don Quijote* condensado, por así decir redondo; en él se desarrollan, ejemplifican y abstraen los ideales, pensamientos, dudas y desvaríos no sólo del héroe epónimo, sino también de otros personajes y, más aún, del autor Miguel de Cervantes, en una polifonía sincrónica impactante.

Puede entenderse perfectamente tal polifonía en un sentido musical: Cristóbal Halffter prosigue consecuentemente el empeño de Falla por recuperar la tradición autóctona española en cuanto cantera para una labor de atau-

¹⁷ Halffter (2000b: 54-56): «[...] la necesidad que tiene el ser humano de volver a plantearse la utopía como fundamento de su existencia. Una utopía basada en la cultura y una cultura que tiene en el conocimiento y la sensibilidad sus principios [...]» A propósito del *Don Quijote* de Amorós y Halffter, pueden leerse con provecho las páginas de Amorós 2000b, Halffter 2000b, Marina 2000, Gan Quesada 2004, y la entrevista Romeo/Halffter 2004.

jía con motivos y técnicas, citando fragmentos de obras de los compositores renacentistas Antonio de Cabezón, Juan del Encina y Francisco Correa de Araújo. Pero también el texto del libreto de Andrés Amorós es polifónico: lo constituyen numerosos fragmentos provenientes de las cantigas de amigo, del *Cancionero Musical de Palacio*, Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Machado y Unamuno que llegan a formar un auténtico mosaico representativo de los hitos de la literatura peninsular.

Halffter procura superar la típica estructura narrativa de la ópera; ello no sólo significa la renuncia a un armazón argumental discontinuo con recitativos y árias o conjuntos como es habitual del libreto tradicional (opción que no deja de coincidir con otra línea entretanto consagrada cuyos máximos representantes serían Wagner, Strauss y Alban Berg – conforme ha demostrado convincentemente Gan Quesada¹⁸), sino también una nueva funcionalización de elementos narrativos tales como los consabidos molinos o la hoguera del patio que ahora sirven para ilustrar mensajes simbólicos o ideológicos.

Respecto a tales mensajes hay que señalar que el problema del ideal y de la utopía se combina en la ópera con la tensión que existe entre libertad y represión, también y muy particularmente en el ámbito de la literatura. El planteamiento central venía ilustrado, en la producción madrileña (el libreto no lo especifica), por la imponente escenografía que presentaba una montaña de libros: una pirámide de literatura que apunta hacia el telar, peculiar torre de Babel que amenaza con aplastar a cuantos se mueven por el escenario y naturalmente no lleva a parte alguna; desenmascara así las ambiciones de los personajes como irrealizables. No hay reconciliación ni punto de unión entre universo anhelado y realidad impuesta.

La rueda de citas se abre con el famoso ovillejo «¿Quién menoscaba mis bienes?», en el texto cervantino puesto en boca del infeliz Cardenio y cuya última estrofa canta en la ópera de Amorós y Halffter el propio Cervantes. Remitiendo a la complejidad del mundo y a sus contradicciones, representa una actitud crítica ante cualquier mundivisión simplista o ante la vana confianza en soluciones fáciles; al mismo tiempo, el creador Cervantes se convierte con él en polo opuesto a su producto Don Quijote quien no puede aceptar la realidad. Ahora bien, la proximidad de los dos en cuanto figuras

¹⁸ Gan Quesada (2004: 8-9).

fracasadas es evidenciada por un truco del compositor (aplicado también al binomio femenino de Aldonza y Dulcinea, ambas presentes en escena): los dos papeles corresponden al mismo tipo de voz, a un barítono, con líneas melódicas que constantemente se acercan o incluso coinciden.¹⁹

A continuación, se presenta una escena de ecos pirandellianos o unamunianos: Dulcinea y Aldonza, pareja disociada (real y virtual, realista e idealizada) instan al indeciso autor a ser crítico – y, sobre todo, a crearlas.

Pero donde el *Don Quijote* madrileño del 2000 marca su veta más seria y más política es en la respuesta tan atormentada como comprometida que facilita a quienes se preguntan qué camino se ofrece para la utopía y la fantasía. La familia y los vecinos de Don Quijote tenían una solución, cuyas funestas consecuencias ilustran *a posteriori* Amorós y Halffter. En la quinta escena, los personajes cervantinos no sólo queman en la famosa hoguera de I/6 los libros de caballerías, sino ahora también, en una pira metaficcional que desafía toda lógica, textos de autores que no han vivido ni escrito todavía; arrojan a las llamas incluso el libro del que provienen y que es en este momento una obra *in fieri*. En su furor inquisitorial son acompañados por un coro que cerrará la escena con un ordinario «Hoy comamos, hoy cantemos, hoy bebamos y bailemos» y por una banda militar: mientras Dulcinea y Aldonza consuelan al desolado caballero, parece triunfar así lo adocenado y vulgar sobre lo sublime.

Este aparente fracaso se relativiza, sin embargo, en la escena final que acentúa dramáticamente el contraste entre Cervantes y Quijote a través de un auténtico *showdown*. El moribundo caballero exige conocer de su autor los motivos de su malogro; y se entera de que para él, en cuanto mito, zozobras y descalabros constituyen victorias:

[...] tus triunfos son tus derrotas y fracasos...tú eres un mito, y los mitos no nacen por ley de naturaleza, nacen de la fantasía y viven en las mentes de los seres humanos que luchan por desfacer entuertos y traer la justicia a este mundo. (Halffter/Amorós 2000a: 32)

Se defiende así la causa de la utopía, cifrada en un libro que se constituye en herencia, aquí hecha música: libro que –si bien puede ser quemado por los

¹⁹ Dice Halffter en su entrevista con Justo Romero: «Son la dualidad: la unidad duplicada, por eso he querido la misma tipología vocal para ambos.» (Romero/Halffter 2004: 18)

representantes de la represión— existirá en la memoria cultural de cuantos querrán recordar una historia.

Tras el examen de diferentes intentos (Boismortier, Paisiello, Falla) de seleccionar episodios del *Quijote* para su reelaboración musical en épocas y contextos culturales distintos, en aras de funcionalizaciones harto divergentes, desde la concentración a la ampliación, con recursos musicales y escénicos dispares, contrastados con una versión pretendidamente global, en realidad muy distante de su modelo en lo que a ideología y humor se refiere (Massenet), un último ejemplo (Amorós/ Halffter), ya en el umbral del nuevo siglo, manifiesta una visión compleja a la vez que lúdica y experimental de contenidos y objetivos de la novela cervantina, sustituyendo la reducción tópica por una nueva síntesis tras el derribo.

Resulta obvio que algunas fórmulas que a veces se encuentran en una literatura crítica muy preocupada por la simplificación de lo variopinto, no pueden hacer justicia a la realidad; así —y por sólo ceñirnos a un tópico de la crítica cervantina que ha tenido sus ecos también en quienes han estudiado las versiones operísticas—, tanto la celebración sin rebozo de un ideal amoroso incondicional en *Don Quichotte chez la Duchesse* como el placer de la ironía en la ópera de Amorós y Halffter desvirtúan o al menos relativizan el postulado de una idiosincrasia cómica de los Quijotes en la recepción (o recreación) de los siglos XVII y XVIII frente a otra melancólica o seria de épocas posteriores. El potencial del *Quijote* cervantino es tal que también en las versiones musicales admite y provoca un amplio abanico de posibilidades.

El breve paseo panorámico en el que nos hemos detenido en algunas destacadas escalas de la trayectoria operística del *Quijote* sólo ha podido iluminar unas pocas facetas de unas obras complejas y necesitadas de un estudio más detenido, recontextualizador, comparatista e interdisciplinario. Con todo, habrá quedado claro cuántas cuestiones intrincadas plantean libretos, partituras y producciones escénicas de estos *otros* Quijotes, los musicales, y cuánta variedad presenta una línea de la recepción, intertextual y transgénica, demasiado poco examinada todavía, de una de las grandes obras de las letras españolas.

Bibliografía

Textos y partituras

- Boismortier, Joseph Bodin de/ Favart, Charles-Simon (1971): *Don Quichotte chez la Duchesse*, ed. Roger Blanchard, Paris: Heugel, 1971.
- Cervantes, Miguel de (1992): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1992.
- Falla, Manuel de (1924): *El Retablo de Maese Pedro* (partitura con orquesta). London: Chester, s.d. [1924].
- Halffter, Cristóbal/ Amorós, Andrés (2000a): *Don Quijote* (libreto). Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 21-34.
- Massenet, Jules/ Cain, Henri (1989): *Don Quichotte* (reducción para piano), Paris: Heugel, 1989 (repr. de Paris: Heugel, 1911).
- Massenet, Jules/ Cain, Henri (1986): *Don Quichotte* (libreto integral, comentario musical y literario por Gérard Condé), *Avant-Scène Opéra*, 93 (diciembre 1986), 24-73.
- Paisiello, Giovanni/ Lorenzi, Giovanni Battista (2001): *Don Chisciotte [della Mancia]* (libreto), en: Paisiello, Giovanni: *Don Chisciotte* (folleto incluido en la grabación de CD, Dynamic CDS 366/1-2), Genova: Dynamic, 2001, 21-70.

Estudios

- von Adam-Schmidmeier, Eva-Maria (2007): «Tema con variazioni: Don Quijote in der Musik», en: Ertler, Klaus-Dieter, Steckbauer, Sonja Maria (eds.): *400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas*, Frankfurt a.M. etc.: Lang, 2007, 17-28.
- Amorós, Andrés (2000b): «Nuestro Quijote». Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 36-47.
- Bardon, Maurice (1931): «*Don Quichotte*» en *France au XVIIème et au XVIIIème siècle, 1605-1815*, Paris: Champion, 1931.
- Brèque, Jean-Michel (1986): «Une flagrante usurpation d'identité». *Avant-Scène Opéra*, 93 (diciembre 1986), 4-11.

- Canavaggio, Jean (2005): *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris: Fayard, 2005.
- Espinós, Víctor (1947): *El «Quijote» en la música*, Barcelona: Instituto Nacional de Musicología, CSIC, 1947.
- Esquivál-Heinemann, Bárbara P. (1993): *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*, New York: Peter Lang, 1993.
- Gan Quesada, Germán (2004): «La resonancia musical del mito cervantino: *Don Quijote* de Cristóbal Halffter», en: Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (folleto incluido en la grabación en CD, Glossa GSP 98004), Madrid, 2004, 8-12.
- Gier, Albert (1986): «Einleitung», en: Gier, Albert (ed.) (1986): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter, 1986, 9-13.
- Gier, Albert (1998): *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musiko-literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Gier, Albert (1999): «Schreibweise - Typus - Gattung. Zum gattungsgeschichtlichen Ort des Librettos (und der Oper)», en: Bayerdörfer, Hans-Peter (ed.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten der Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1999. 40-54.
- Gille, Bernard (2005): «*El Retablo de Maese Pedro*: un libreto en el umbral de su música», en: Chapí, Ruperto/Falla, Manuel de: *La venta de Don Quijote/ El Retablo de Maese Pedro* (programa de mano), Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2005, 33-43.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986): «Musikpragmatik – gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs», en: Gier, Albert (ed.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter, 1986, 15-24.
- Hacks, Peter (1980): «Versuch über das Libretto», en: Hacks, Peter: *Oper*, München: dtv, 1980, 199-306.
- Halffter, Cristóbal (2000b): «Mis conceptos sobre la ópera», en: Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 48-60.
- Haywood, Charles (1947): «Musical Settings to Cervantes' Texts», en: Flores, Angel (ed.). *Cervantes across the Centuries*, New York: Dryden Press, 1947, 243-263.

- Hoffélé, Jean-Charles (1997): *Les Tréteaux de Maître Pierre* (libreto integral por Manuel de Falla, comentario musical y literario), en: *Avant-Scène Opéra*, 177 (mayo/junio 1997), 92-117.
- Leister, Peter; Rieger, Angelica (2001): «La recepción del *Quijote* en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923)», en: *Actas del 5º Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 1999*, Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2001, 793-805.
- Lolo, Begoña (2006): «El *Quijote* en la música europea. Encuentros y desencuentros», en: *Edad de Oro*, 25 (2006), 317-331.
- López Navia, Santiago Alfonso (2005): «Las recreaciones musicales», en: López Navia, Santiago Alfonso: *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2005, 175-203.
- Marina, José Antonio (2000): «Introducción a la ópera *Don Quijote*». Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 66-71.
- Müller, Ulrich (1995): «Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur», en: Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 31-60.
- Nommick, Yvan (2005a): «El *Quijote* en la ópera», en: *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm
- Nommick, Yvan (2005b): «Dos lecturas musicales de *El Quijote*: Ruperto Chapí y Manuel de Falla», en: Chapí, Ruperto/Falla, Manuel de: *La venta de Don Quijote/ El Retablo de Maese Pedro* (programa de mano), Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2005, 9-19.
- Pini Moro, Donatella/ Pini, Giacomo (1992): «Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con uno appendice sulle trasposizioni musicali)», en: Pini Moro, Donatella (ed.): *Don Chisciotte a Padova. Atti della giornata cervantina (Padova, 2 maggio 1990)*, Padova: Editoriale Programma, 1992, 149-268.
- Romero, Justo; Halffter, Cristóbal (2004): «No empezar a dejar ni dejar de empezar: conversación en torno a *Don Quijote*», en: Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (folleto incluido en la grabación en CD, Glossa GSP 98004), Madrid: 2004, 13-18.
- Rosmarin, Léonard (1999): *When Literature Becomes Opera. Study of a Transformational Process*, Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 1999 (= chiasma, 8).

- Ruffinato, Aldo (2007): «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en: Ruta, Maria Caterina/ Silvestri, Laura (eds.): *L'insula del Don Chisciotte*, Palermo: Flaccovio, 2007, 237-251.
- Schneider, Herbert (1997a; 1997b): Artículos «Opéra-ballet» y «Opéra comique», en: Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil, 7, Kassel etc.: Bärenreiter, 1997, col. 641-653, 665-699.
- Weber, Eckhard (2000): *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*, Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang, 2000 (= Perspektiven der Opernforschung, 7).
- Weber, Eckhard (2007): «Don Quijote wird König von Japan: Joseph Bodin de Boismortiers Ballet comique *Don Quichotte chez la duchesse*», en: Ertler, Klaus-Dieter/ Humpl, Andrea Maria (eds.): *Der widerspenstige Klassiker. Don Quijote im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. etc.: Lang, 2007, 125-154.
- Wiesend, Reinhard (1997): Artículo «Opera buffa», en: Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil, 7, Kassel etc.: Bärenreiter, 1997, col. 653-665.

Discografía (selección)

—Boismortier, Joseph Bodin de: *Don Quichotte chez la Duchesse*:

dir. Hervé Niquet, 1996

Stephan van Dyck (Don Quichotte), Richard Biren (Sancho Panza), Meredith Hall (Altisidore), Paul Gay (Le Duc / Merlin), Marie-Pierre Wattiez (Paysanne); Le Concert Spirituel
Naxos 8553647

—Falla, Manuel de: *El retablo de Maese Pedro*:

dir. Josep Pons, 1990

Joan Cabero (Maese Pedro), Iñaki Fresán (Don Quijote), Joan Martín (Trujamán);
Orquesta de Cámara del Teatre Lliure
Harmonia Mundi HMC 905213

Tobias Brandenberger

dir. Eduardo Mata, 1994

Miguel Cortez (Maese Pedro), William Alvarado (Don Quijote), Lourdes Ambriz (Trujamán); Solistas de México
Dorian DOR 90214; Brilliant Classics 6734/3

dir. Maurizio Dini-Ciaci, 1995

Jordi Galofré (Maese Pedro), Ismael Pons-Tena (Don Quijote), Natacha Valladares (Trujamán); I Cameristi
Naxos 8553499

dir. José Ramón Encinar, 2005

Eduardo Santamaría (Maese Pedro), Carlos Álvarez (Don Quijote), Xavier Olaz Moratinos (Trujamán); Orquesta de la Comunidad de Madrid
DG 0028947630944

—Halfñter, Cristóbal: *Don Quijote*:

dir. Pedro Halfñter Caro, 2004

Josep Miquel Ramón (Cervantes), Enrique Baquerizo (Don Quijote), Eduardo Santamaría (Sancho), Diana Tiegs (Dulcinea), María Rodríguez (Aldonza); Coro Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid
Glossa GSP 98004

—Massenet, Jules: *Don Quichotte*:

dir. Alfredo Simonetto

Boris Christoff (Don Quichotte), Teresa Berganza (La belle Dulcinée), Carlo Badioli (Sancho Panza); Coro e Orchestra Sinfonica di Milano della RAI (live)
Opera d'Oro OPD-1240

dir. Michel Plasson

José van Dam (Don Quichotte), Teresa Berganza (La belle Dulcinée), Alain Fondary (Sancho Panza); Choeurs et Orchestre du Capital de Toulouse
EMI 7547672

—Paisiello, Giovanni: *Don Chisciotte della Manzia*:

dir. Valentino Metti, 2001

Sergio Rocchi (Don Chisciotte), Maurizio Leoni (Sancio Panza), Paola Quagliata (La Contessa), Patrizia Macrelli (La Duchessa), Giacomo Gandaglia (Don Calafrone), Davide Paltretti (Don Platone), Elena Bertocchi (Carmosina); Orchestra Filarmonica Italiana di Piacenza
Dynamic CDS 366/1-2

“En cierto sentido, él es España”.
Sobre *Don Quijote* llevado al cine

Harm DEN BOER
Universidad de Basilea

La filmografía de *El Quijote* ha generado en los últimos años varios libros y un flujo constante de artículos¹. No es de extrañar que un tema apenas abordado hace una década se haya convertido en uno de los más populares ahora. El interés actual por lo visual, el hecho de que el hispanismo se haya interesado cada vez más por el cine —empezando por la inevitable cuestión de la adaptación literaria— unido a un agotamiento de pensamiento crítico sobre la obra misma, debido tal vez a la “exigencia” de añadir a los actos de conmemoración de 2005, ha producido una cantidad de publicaciones desbordante. Sin hablar de los actos conmemorativos, exposiciones y proyecciones de películas. La presente aportación comenzó como un simple montaje de una serie de versiones filmicas de *El Quijote*, junto con unas primeras reflexiones donde primaba lo didáctico. A la hora de fijar lo observado de entonces, me he ido rindiendo cuenta de una información impresionante, aunque repetitiva.

Si me animo a comentar todavía algunos rasgos que me parecen relevantes de las interpretaciones más representativas de *El Quijote*, es aprovechando la riqueza de datos de las que disponemos, tratando de ofrecer una visión sintética. Y si he destacado la abundancia de lo producido es porque me parece importante señalar un panorama de recepción del cine totalmente cambiado, en el que, en mi opinión, no se insiste lo suficiente.

Veamos: en el caso del medio impreso estamos muy conscientes de su accesibilidad a través del tiempo y del lugar, hecho que sólo se ha reforzado con la revolución digital. La gran obra de Cervantes se ha podido leer sin dificultad casi desde que se publicara la primera parte, y muy pronto sin

¹ Punto de partida indispensable es el espléndido libro de Rosa, González y Medina, *Cervantes en imágenes* 2005.

límites geográficos y de lengua. No falta más que leer la segunda parte para saber que el autor estaba consciente de la recepción de su obra como sólo lo podía ser un hijo de la era de Gutenberg. Pues bien, las versiones cinematográficas, por ambiciosas que fueran, partieron de un contexto de recepción diferente, estaban por su naturaleza circunscritas a lugares y tiempos específicos, dependiendo de factores de producción y difusión. Sólo ahora se han rescatado originales y se ha reconstruido una filmografía que existía archivada y nada más en algún festival se exhibía ante un público de aficionados alejado del destinatario tenido en mente por los directores y productores de su tiempo. Así, *El Quijote* de Wilhelm Pabst de 1933 se construyó alrededor de la enorme reputación en ese momento del cantante Chaliapine; sus tres versiones francesa, inglesa y alemana demuestran la circunscripción de la producción a lugares concretos. *El Quijote* de Orson Welles es el ejemplo de un proyecto inacabado que ha cobrado una realidad extraña, problemática, por las noticias que circularon sobre él desde que el gran director empezó su rodaje hasta el momento del montaje póstumo exhibido en 1992, con la exclusión de la parte más reveladora de la interpretación de Welles, a consecuencia de conflictos sobre los derechos... (Cf. Riambau 2005: 426-427).

Estas limitaciones inherentes al cine o circunstanciales de cada producción corren el riesgo de quedar olvidadas ante la revolución digital que está dando al séptimo arte unas promesas de presencia y permanencia de las que carecía en su origen. Casi cualquier película, donde quiera que se realice, se puede conseguir en versión doméstica (VHS o DVD, es igual) y circula en cortes o versiones enteras en canales como YouTube. Lo que fue concebido para la recepción en una sola sesión se ha podido hacer objeto de análisis minuciosos que se sostienen sobre un uso repetitivo del material visual –recorriendo escenas, parando, acelerando, regresando la imagen– sólo posible gracias a la digitalización.

Cuando empecé este trabajo, tuve que hacer bastante esfuerzo para conocer o conseguir las versiones cinematográficas más conocidas de *El Quijote*, la de Pabst, Kozintsev o Gavaldón. Ahora, gracias al Centenario de 2005 y a la conversión incesante del patrimonio cinematográfico en bytes, las versiones más conocidas están disponibles en el mercado.

Al comentar algunas de las interpretaciones del caballero andante en celuloide como ofrezco a continuación, pretendo tomar en cuenta, en lo posible, las circunstancias de cada producción y procuro abstenerme de

juicios de valor que han caído sobre ellas. Quiero reflejar cómo en ellas se interpretan las aventuras del ingenioso hidalgo, consciente de las muchas opciones que han tenido los directores de acercarse a la obra. Se verá que el tan mencionado criterio de fidelidad –desde argumento, estructura o “espíritu”– es de muy poca utilidad a la hora de evaluar el proceso de adaptación del libro, como tampoco sirve insistir en la supuesta imposibilidad inherente de la empresa. No hace falta mencionar a Welles o al descabellado proyecto de Gilliam (Casas 2005 461-464) para crear más mito alrededor de *El Quijote*, una vez aceptada la diferente naturaleza de cada medio y reconociendo la aportación indiscutible de algunas versiones realizadas. No creo que sea necesariamente ‘obra maldita’ para el cine.

He escogido para mi propósito seis adaptaciones que representan seis momentos y otras tantas maneras de acercarse a *El Quijote*, desde los inicios del cine sonoro hasta fechas más recientes y donde se juntan versiones españolas y “extranjeras”. He prescindido de los dibujos animados y de las adaptaciones a la televisión, aún sabiendo las soluciones interesantes que en ellos se han podido ver. Después de comentar los rasgos más importantes de las películas de Pabst, Gil, Kozintsev, Welles, Gavalcón y Gutiérrez Aragón me detendré en el tratamiento de un personaje, Sansón Carrasco, a modo de conclusión.

Pabst, 1933

El Quijote dirigido por el austriaco Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) fue realizado a instancias del cantante Feodor Chaliapine (1873-1938), que había brillado como Don Quijote en la ópera de Massenet². Es la primera adaptación sonora de las aventuras del ingenioso hidalgo, que ya gozaba de una considerable popularidad en el cine mudo³. La película de Pabst salió en tres versiones diferentes, en francés, inglés y alemán, todas de 1933. Sólo

² Sobre el origen de la producción no hay unanimidad. Gil Delgado menciona que “al parecer la idea de llevar a don Quijote al cine partió de un financiero griego” (2005: 65).

³ Dedicados al *Quijote*, casi una veintena de títulos, según los criterios adoptados (cortometraje, largometraje, dibujos animados; ver la filmografía en Rosa et.al. 2005: 471-480).

la versión francesa se nos ha conservado íntegra, con una duración de 82 minutos. Existe una versión inglesa, parcialmente conservada de 76 minutos, mientras existiría otra en alemán, hoy perdida. Este procedimiento de versiones diferentes, con cambios de escenas e incluso de actores –secundarios–, no era anormal en la primera época del cine sonoro. Lo que nos interesa resaltar es la ambición que guió el proyecto de Pabst y Chaliapine, dirigido a un público internacional bien fuera aprovechando la fama del cantante, bien partiendo del valor universal de *El Quijote*. Como será ya una constante en la filmación de *El Quijote*, el proyecto se enfrentó con reiterados obstáculos. Para la música se había buscado a Maurice Ravel, pero al final se encargó de ella Jacques Ibert. Por falta de dinero no se pudo rodar una parte sustancial de las escenas previstas, procedentes del guión de Paul Morand. El último contó con la ayuda de Alexandre Arnoux, autor de los diálogos y “buen conocedor del Siglo de Oro español” (Canavaggio 2006: 213)⁴.

La película como la conocemos en su versión francesa e inglesa es una síntesis de la novela en nueve cuadros, acompañados de cinco partes musicales donde Chaliapine pudo lucir sus dotes musicales. El papel tan importante de la música refleja que el propósito de los creadores no fue una transposición del libro. En algunas de sus escenas pobladas de tipos populares de colorido andaluz este *Quijote* hace pensar más bien en una opereta, pero aún así la película consigue transmitir un argumento, el de la locura de un hidalgo soñador que choca mucho menos con la incomprensión de su alrededor (el pueblo) que con los representantes del poder. Esta historia no es ni puede ser fiel al original, pero sabe condensar y unir las aventuras más conocidas en una coherente interpretación.

Las escenas introductorias representan al hidalgo Quijano enajenándose en la lectura de los libros en su casa, visualizada gracias a unas imágenes de caballeros en acción que se desprenden de los folios. Se trata de una animación temprana, hecho por la alemana Lotte Reiniger (Rosa 2005: 100), que logra transmitir el mundo interior del hidalgo. Inmediatamente después nos hallamos al caballero cantando. El espectador reconocería desde

⁴ Desconozco si la colaboración de Arnoux refleja aparte del lenguaje un conocimiento visual de la España áurea, ya que la iconografía es una de las características principales de esta película.

el principio al cantante famoso Chaliapine haciendo de Don Quijote. No hay que buscar, pues, una recreación convincente de la ficción cervantina, sino una historia que parte de sus episodios más conocidos: la primera salida del caballero, aquí ya con su escudero (1.1), la aventura de los rebaños, el palacio de los duques, la aventura de los molinos (1.12), hasta el momento en que lleguen los representantes de la justicia a detener a don Quijote y llevarlo en una jaula a su pueblo (1.6), donde se queman sus libros a instancias de la Inquisición (1.9), en una dramática escena final. Privado del soporte de sus ilusiones y derrotado, Don Quijote muere en la cama.

Pabst, partiendo de Doré (1.5, 1.10., 1.11) y una tradición romántica, funde la historia de Don Quijote con una visión de España más andaluza que castellana, con exaltación simultánea de la España popular y la imperial del Siglo de Oro, reducida a la Leyenda negra de una Iglesia y Estado totalitarios y represores (1.14).

El guión da muestra de una lectura inteligente de *El Quijote*, al menos teniendo en cuenta su adaptación a las exigencias del cine. Al principio de la historia nos introduce una farsa teatral representada en la aldea del hidalgo donde al igual que en el episodio de Maese Pérez el titiritero, Don Quijote no tarda en intervenir (1.4). La película refleja así un aspecto de la autorreflexividad de la novela. El director trata de manera libre a los varios personajes: Chaliapine es un Don Quijote teatral (1.8) y su dimensión de cantante —¡en vivo, mientras se iba rodando! —⁵ contribuye a singularizarlo entre los demás personajes. De cualquier forma, Chaliapine, también como actor, deslumbra a los demás. Sancho es sobre todo un gracioso, el bachiller Carrasco es novio de la sobrina (que se llama, evidentemente, “María”) (1.2), preocupado por heredar la hacienda del hidalgo, Dulcinea es una atractiva pero dudosa mujer de pueblo (1.7), burlona ante los desvaríos de su aldeano enamorado. La película cobra una dimensión crítica por la introducción de un alguacil corrupto y cruel, en compañía de un inquisidor, que utilizan el delito de la oveja muerta (consecuencia de la aventura de los rebaños), para perseguir al loco sedicioso. El duque, que se había divertido deliciosamente a costa del caballero y su escudero, sabe convencer al inquisidor ansioso de

⁵ Información que he desprendido del texto de Albert Innarauto que acompaña el DVD *Adventures of Don Quixote*. VAI. 2006.

hoguera que no hace falta quemar a don Quijote si puede quemar sus libros (1.9).

Desde una visión purista, la película tiene muchos defectos: se ha observado que Sancho Panza es más un pícaro de ciudad (sobre todo en la versión francesa con el conocido Dorville, cf. Fernández Cuenca 2005, 48) que el simple aldeano refranero; Sansón Carrasco un burguesillo burócrata con una indumentaria de opereta, al igual que la ropa exhibida por la sobrina. Los pocos exteriores (montañas de nieve, rocas, mar) y sus habitantes tienen muy poco que ver con La Mancha del siglo XVII y mucho más con la España andaluza tomada por los viajeros románticos franceses como modelo del país entero. Por otra parte, la composición visual y los movimientos de la cámara dan un buen ritmo a la película y la iconografía presenta constantes citas de la pintura española. El alguacil parece traslado del conde duque de Olivares de Velázquez (1.16), el inquisidor está inspirado en el retrato del cardenal del Greco (1.13, 1.14), el cura vestido fiel a la iconografía de los quijotes ilustrados (cf. Altenberg 2007: 172)⁶ puede también ser una evocación de *El hechizado* de Goya (1.15, 1.17). Pabst sitúa *El Quijote* en una España emblemática de libertad popular y de leyenda negra, mientras el final siniestro de la quema de libros reflejaría la amenazante sombra del régimen nazi del que el director había huido (Buache 2005: 210).

Gil, 1948

La introducción pomposa de la productora nacional Cifesa, la música solemne (“Gloria, gloria, gloria”), al tiempo que se presenta la imagen de Cervantes en su estudio (2.1) sobre el que recorre la titulación anuncian una superproducción de su tiempo, que celebra al *Quijote* como obra maestra ante la que no cabe más que la veneración. Puede que los tiempos hayan cambiado demasiado para apreciar la calidad “épica” de la película dirigida por Rafael Gil (cf. Payán 2005b: 72), pero en cualquier caso estamos lejos

⁶ En casi todos los estudios sobre las adaptaciones del *Quijote* se observa la impronta de la iconografía. Por tanto, no daré más referencias. Altenberg lo tematiza algo más que sus antecedentes, pero lo que faltaría es ilustrar esos estudios contrastando las ilustraciones con fotografías de las películas comentadas.

del arranque paródico de la novela misma. Una vez entrada en el argumento, con su buen reparto y de actores, elaborados escenarios que reflejan con una fidelidad ya mayor los paisajes españoles y los admirables movimientos de cámara, puede entenderse mejor el éxito de esta versión: para el público de su tiempo fue sin duda una producción imponente (2.7). Es una adaptación que ha querido atenerse lo más escrupulosamente que se podía al texto original de la novela, al que su guionista trató como algo sagrado⁷.

Podríamos seguir insistiendo en la fidelidad pretendida por director y guionista como un acto de responsabilidad española frente a la incompreensión de la obra echada en cara a los directores extranjeros⁸; en el concepto de ambos de presentar una “síntesis” más que una adaptación, o en su propósito didáctico de dar a conocer la historia del ingenioso hidalgo para que el público se animase a leer la obra maestra.

Efectivamente, este *Quijote* da la impresión de ofrecernos todo el libro. No parece faltar ningún episodio, y la familiaridad continua con el texto viene reforzada por los diálogos reproducidos del original y por la imagen, que enseña hasta qué punto nuestra recepción de *El Quijote* ha sido influido por las ediciones ilustradas. Si casi todas las adaptaciones reproducen la iconografía de Doré (2.5, 2.6) y otros ilustradores de ediciones de gran divulgación, en la de Gil nunca nos deja de acompañar la sensación de familiaridad visual con la historia del hidalgo manchego.

Evidentemente, la fidelidad no es más que una ilusión. Como cualquier otra película, la de Gil, aún a pesar de su duración de más de dos horas, tuvo que ofrecer una historia condensada. Incorpora todavía una historia intercalada, la de la pastora Marcela y Grisóstomo, pero no es más que lógico que se hayan eliminado las demás. Están todos los episodios que forman parte del conocimiento popular de *El Quijote*, pero la omisión de Andresillo (I, 4) dentro de una serie tan completa o la del molesto eclesiástico en el palacio de los duques (II, 39) parece significativa, porque la película de Gil elude los pasajes que pudieran revelar tensiones o conflictos. Así nos quedamos con un Quijote loco que libera a los galeotes, cuya ingratitud

⁷ El guionista Antonio Abad Ojuel afirmó: “Trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas” (Alcaraz 2005: 233).

⁸ Abad Ojuel lo expresa así en una entrevista: “Recordemos aquella bufonada danesa que hicieron Pat y Patachón, o el grave error de Pabst en la versión que hizo con Chaliapin; las dos fueron de una incompreensión total y culpable” (Alcaraz 2005: 235).

de delincuentes es manifiesta, todo muy claro. Los duques se divierten con el hidalgo y su escudero, pero nunca son despiadados ni se ríen a costa de la cómica pareja (2.8). Por su parte, Don Quijote y Sancho Panza acatan sin problemas la autoridad de los duques. Así, el personaje de la película es un Quijano loco y objeto de burlas, pero nunca se le falta demasiado el respeto, no alcanza a cobrar una dimensión trágica (2.3). Este Quijote es un mito y casi un santo cuando al final reconoce su locura y se dispone a morir cuerda y cristianamente (2.9): se nos ha conducido de la simpatía ante el personaje hacia la reverencia ante la obra inmortal que Cervantes le dedicó y legó a la hispanidad. No quiero insistir en la película como producto o propaganda de la España franquista, aunque hay elementos para considerarla así, desde el protagonista como héroe cristiano al absolutismo de director. (“*El Quijote* “es”, y no puede verse de una o de otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes”, “mi propósito [...] es, repito, exaltar *El Quijote*, cantar su gloria con las imágenes”, Gil en Rosa 2005, 229-230 y 231 respectivamente; ver también Mañas Martínez 2006).

Resulta, pues, que una película de la que podemos disfrutar por calidad de su imagen, por la constante sensación de familiaridad con la obra original y por un Sancho Panza estupendo (interpretado por Juan Calvo: 2.4) presenta también una de las lecturas más reductoras del clásico.

Kozintsev, 1957

La interpretación que ofreció el director ruso Grigori Kozintsev en 1957 ha sido elogiada como una de las mejores adaptaciones del libro, si no la mejor en absoluto. Su mérito estriba en la coherencia. Kozintsev nos presenta a un hidalgo loco por la justicia que tropieza con un mundo indiferente. Es pues un héroe trágico. Encuentra en el rústico Sancho a un compañero solidario más que un verdadero dialogante, mientras que se enfrenta con la temible oposición del poder, representado por la aristocracia y la Iglesia.

Frente a la versión de Pabst, sintética pero episódica, la de Kozintsev ofrece un verdadero desarrollo. Hecha en color, con grandes partes rodadas en la Crimea como evocación de la Mancha, un buen reparto de actores, un

pueblo español reconstruido (3.2) y numerosos figurantes, no le faltaron medios al igual que la producción de Gil. Su duración de 99 minutos le da como a la película de Gil amplitud para incorporar las aventuras del hidalgo, pero al mismo tiempo destaca por su economía. Presenta las aventuras más conocidas, la venta, los galeotes (3.6), Andresillo (3.5., 3.14), la aventura del león, Sancho manteado, Sancho gobernador, los molinos de viento (3.8), pero tienen una articulación diferente a la que tienen en el libro para dar sentido al conflicto central. Don Quijote, interpretado por Nicolai Cherkasov (3.4) al que el público conocía por *Iván el Terrible*, es en toda la película una persona suave, melancólica, que intuye su fracaso desde que asume su lucha contra la injusticia del mundo. El director ha colocado en el centro de la película el palacio de los duques, fuente del poder. Allí asistimos a las burlas que hacen los duques (3.9, 3.10) y su entorno a Don Quijote (3.11) y Sancho Panza (3.12), mientras el director ha distribuido los episodios con los galeotes y Andrés en torno: nos presenta primero la ilusión de las intervenciones del hidalgo, y después remacha el desencanto cuando tras abandonar el palacio de los duques, camino a su pueblo se enfrenta con los galeotes nuevamente encadenados y con un Andresillo que maldice a su salvador por la ilusoria defensa que del mismo ha recibido (3.14).

No se ha dejado de insistir en la película como un reflejo o comentario de la sociedad soviética posestalinista (Gil-Delgado 2005: 79). Don Quijote y Sancho representarían los ideales revolucionarios, la corte de los duques tiene la frialdad y el cinismo del régimen comunista, mientras que los fracasos del hidalgo expresan lo utópico del proyecto socialista.

Ahora bien, el hecho de considerar a Don Quijote como héroe de valor universal –aquí un melancólico eslavo más que un loco colérico–, no significaba para Kozintsev renunciar al origen español del personaje y la historia. Todo lo contrario, tenía la convicción, heredada de Goethe, de que “el arte de valor universal es siempre, y antes que nada, nacional” (García de Dueñas 2005: 106). El director quería captar el “alma” de España y para ello se valió de un español, el exiliado escultor Alberto Sánchez Pérez, responsable de la dirección artística y de ese pueblo (¿manchego?) que vemos al inicio de la película. Kosintev se inspirará como tantos otros extranjeros en la

España romántica, la iconografía remite claramente a las ilustraciones de Doré (3.13) y no faltan el baile y la música de guitarra.

Gavaldón, 1973

Ha despertado reacciones muy encontradas la libre adaptación de *El Quijote* presentado por el mexicano Roberto Gavaldón a partir del guión del español Carlos Blanco (cf. Payán 2005c, 92-98). Es una película marcada por la presencia de Cantinflas en el papel de Sancho Panza, evidente desde la titulación del principio (4.2), y por su opción de apartarse del canon ‘hispanico’ de fidelidad al texto. Pero es en muchos sentidos un producto ingenuo. El color poco matizado, la indumentaria de estudio, la cámara poco sutil, los exteriores hacen pensar en un “spaghetti western”, los decorados no logran reflejar la España del hidalgo ni proponen otro mundo de ficción. La presencia de Fernando Fernán Gómez como Don Quijote no puede distraer verdaderamente del protagonismo de Cantinflas, que por otra parte tiene poco que ver con Sancho Panza, porque nunca deja de ser el cómico actor mexicano. Tiene dos actuaciones memorables, uno de Sancho gobernador y otro, inventado en la película, cuando defiende a Don Quijote ante la justicia (4.9) y nos presenta su típica, incontenible, verborrea, las cantinfladas llenas de ingenio verbal. En este sentido no es nada fiel al Sancho del libro, pero sí rinde homenaje al arte conceptista barroco.

Cantinflas también hace de Sancho un defensor del pueblo ante el poder de los ricos, y este motivo tan presente en el cine mexicano imprime su sello en toda la interpretación de *El Quijote* en esta película. El hidalgo y su escudero luchan “de nuevo”, como en la versión de Kozintsev, contra la injusticia, pero en esta película lo hacen con un patetismo que encuentra poco apoyo en el libro. Dulcinea será una cuidadora de cerdos y ramera de la venta, redimida por la locura de *El Quijote* (4.7); muy pronto lo sigue, llena de esperanzas, como a un salvador. Sansón Carrasco, que encuentra a sus lugareños en la venta, es solidario con ellos desde el principio, defiende a Don Quijote ante la justicia y anima al hidalgo a seguir su empresa, abandonada ya su intención inicial de devolverlo a su pueblo. Los duques son ricos frívolos y crueles (4.11) que tienen a don Quijote y Sancho Panza

“En cierto sentido, él es España”

como juguetes; quizás sean los episodios en el palacio los más logrados de la película, aunque la escena de la fingida muerte de Dulcinea en el palacio hace poco sentido. Sirve para que el hidalgo, al descubrir el engaño (4.13), se quede sin ilusiones y emprenda el camino a su pueblo. La película ofrece un final abierto cuando Sancho logra animar a su amo a seguir cabalgando.

Uno de los elementos más originales de la película con respecto del libro es la aparición de Cervantes como personaje (interpretado por Javier Escrivá). Es escribano del juez (4.8), y durante el juicio contra Don Quijote apunta –en una letra odiosamente torpe– “este loco sería un buen tipo para una novela” (4.10). Es un personaje muy idealizado.

El rechazo que sufrió la película en su tiempo, al parecer por criterios puristas –¡cómo atreverse a torcer así al clásico!– habrá sido excesivo, pero con su debilidad del argumento ni Cantinflas lo pudo salvar.

Welles 1957... / Franco, 1992

Es tan difícil incluir como ignorar esta producción, que sólo se nos ha transmitido a través de un montaje póstumo del material de Orson Welles. Hay toda una bibliografía sobre las vicisitudes del proyecto de Welles, iniciado en 1957 en México y en el que siguió ocupado hasta su muerte en 1985, como también una polémica sobre el montaje hecho por el director español Jess/Jesús Franco para que pudiera ser estrenado en la Exposición Universal de Sevilla en 1992 (Sánchez 2005: 99-102). Nadie sabía cómo Welles mismo hubiera terminado el proyecto, qué habría incluido y qué no, qué orden hubiera tenido la película. Lo que es cierto es que en el montaje de Franco faltan unas escenas esenciales, a las que el español no pudo tener acceso por cuestiones jurídicas. Con todo, el interesado ha podido ver el montaje ya en numerosos festivales y tiene acceso a la película en DVD, distribuida por varias empresas. Entretanto, también se pueden conocer las escenas “prohibidas” más famosas a través de canales como YouTube, aquellas que muestran al hidalgo asistiendo a una función de cine.

Siempre se comenta que el proyecto Quijote fue algo muy personal para Welles, un sueño. Desgraciadamente, no se pudo realizar, sobre todo porque el director no encontró nunca la financiación adecuada. La idea de

hacer una película sobre Don Quijote surgió en 1956, a partir de un programa de televisión, donde Welles introdujo a los personajes Don Quijote y Sancho Panza paseándose en el mundo moderno. El director norteamericano encontró a un Sancho estupendo en la persona de Akim Tamiroff, mientras que el exiliado español Francisco Reiguera iría a encarnar al hidalgo más icónico que ha conocido el celuloide (5.1). Delgado hasta el extremo, con grandes ojos y ojeras profundas, irradia locura; pero no obstante su aspecto frágil sabe dar una sensación de fuerza tremenda. El actor vivía ilusionado con su papel de Quijote, que le ofrecía la mejor garantía de seguirse promocionando; fue una de las víctimas al darse cuenta de que la película no iba a acabarse.

Welles comenzó a rodar en México en 1957, en 1959 tuvo la oportunidad de continuar en Italia, y en 1961 filmó en España, un lugar fundamental para la película que tenía pensada. Es curioso que los tres directores no españoles comentados aquí –no incluyo a Gavaldón, mexicano, pero heredero de *El Quijote* como muestra la cultura de su país– celebraban siempre al Quijote como obra universal, pero la veían indisolublemente vinculada a España. Welles es quizás el mejor exponente de esta actitud ante el clásico. Se había imaginado unas escenas –que nunca se llegaron a rodar– de un baile de máscaras donde aparecían Don Quijote y Sancho al lado de Tom Sawyer, Don Juan, Madame Bovary y Drácula, es decir un diálogo de los grandes clásicos de la literatura, pero al mismo tiempo consideraba a Cervantes “lo más español que se pueda ser” y veía a la pareja protagonista de su película como extensión de España: “Es un ensayo sobre España, no sobre Don Quijote. Nunca he dicho esto a nadie” (Riambau 2005: 425). Welles asimiló la idea de *El Quijote* como quintaesencia española, un país de espontaneidad y alegría, contraimagen de la realidad moderna y mecanizada que él rechazaba. No discutiremos la imagen que tenía Welles de España, muy en la línea de Hemingway. Con el tiempo, él mismo se dio cuenta que ya no era así: en 1982 constató que con “la liberación [...], la democracia fácil, el turismo, Don Quijote y Sancho se han evaporado” (Riambau 2005: 422). El país, entre turístico e industrial, y su gente ya se habían transformado para siempre.

Comentemos ahora lo que se puede afirmar sobre un proyecto inacabado. La manera de acercarse Welles al *Quijote* es radical en comparación con todas las otras adaptaciones que comentamos aquí. Para el director, se trata-

ba de una película de los dos héroes, es decir sin tomar en cuenta a los otros personajes que aparecen en el libro, con la excepción tal vez de “Dulcie”⁹. Welles coloca a los dos en la época moderna (5.12), en una reactualización genial del anacronismo quijotesco. Así, entre imágenes y episodios conocidos –los molinos de viento (5.4, 5.5, 5.7), la silueta de los dos en un vasto paisaje (5.2)– y otros “atemporales” con una procesión de Semana Santa o un campo de toros, Don Quijote se topa con una muchacha en Vespa, Sancho entra en un bar y ve en la televisión el lanzamiento de un misil, y en lo que es quizás la escena más reveladora del proyecto: don Quijote asiste a la proyección de una película en el cine (5.11) e interviene cuando ve a la heroína en peligro rompiendo el celuloide ante el estupor y la protesta de los espectadores.

El director establece un diálogo con los personajes y reivindica el carácter metaficcional de la obra como nadie. Así, se planteó unas escenas en las que él, Orson Welles, explica el libro ante una niña (“Dulcie”). En otras, conservadas en el montaje de Jess Franco, vemos primero a Don Quijote entregando a Sancho la misiva destinada a Dulcinea, seguido por el pasaje de la novela leído por el mismo Welles que reproduce lo que comenta el “autor de esta historia”, y finalmente asistimos a Sancho que se dirige a la cámara diciendo que “el autor tiene razón” (5.10). Hay, pues, un dialoguismo constante: paisajes filmados que parecen salidos de la iconografía tradicional, alternados con tomas de un pueblo “eterno” de la Mancha con molinos de viento, pero con antenas de televisión, y con escenas de la estatua de Don Quijote y Sancho en la Plaza de España de Madrid (5.3), imágenes con Orson Welles filmando en España, el director que recibe un premio en Andalucía, etc. Muy interesante es también el diálogo que nos imaginaríamos constante en la película con el arte español. Cuando Don Quijote arremete contra los molinos de viento, el director nos visualiza los gigantes presentes en la mente del hidalgo con imágenes rapidísimas de la pintura negra de Goya (5.6).

⁹ Personaje interpretado por la niña Patty/Patricia McCormack. En las escenas en el cine, ella está sentada en una butaca chupando un pirulí. Sancho se sentará a su lado. Don Quijote tras cargar contra la pantalla pensando defender a la heroína de la película la descubre en el cine. El guión dice: “Él la mira desde arriba... / Es evidente que sus ojos están llenos de la visión de su señora Dulcinea...”. En otras escenas, Dulcie y Welles comentan aspectos de la España por donde pasan. Cf. Rosa et al. 2005: 439-445.

El montaje de Franco también da una idea del uso de cámara por Welles, más extremo que en las otras versiones. Los héroes son vistos bien de forma icónica, como siluetas en el paisaje (5.2), o en primeros planos desde abajo (5.5), con tremenda expresividad. Es otra forma más para transmitir la presencia de ellos no en la “realidad” sino en nuestra memoria o interpretación. Se nota de nuevo la poca utilidad del concepto de adaptación libre o fiel. Esta película es libre en la selección de escenas, omisiones y en el traslado al mundo moderno, pero es quizás la más fiel en su conciencia de *El Quijote* como mundo presente en nosotros. La película revive la ficción cervantina y simultáneamente tematiza nuestra recepción de ella.

Gutiérrez Aragón, 2002

Con el título *El caballero Don Quijote* Gutiérrez Aragón presentó su versión de la segunda parte de las aventuras del ingenioso caballero, esta vez concebida como película. No hemos comentado la adaptación que hizo el director de la primera parte realizada para TVE, con el espléndido reparto de Fernando Rey y Alfredo Landa, que han marcado la memoria visual de la pareja como antes las ilustraciones de Doré. Esa serie de seis capítulos que ocupa más de seis horas era una versión que se apartaba poco del libro, fiel al propósito educativo del medio, “la mayoría de los episodios de *El Quijote* están hechos desde la perspectiva de la gente que no lo ha leído”, diría el director. Él mismo encontraba que el formato seriado en la televisión le iba muy bien a la primera parte de *El Quijote*, libro que por su estructura episódica era difícil de trasladar al cine, que requiere un arco de tensión definido. La serie estaba hecho con espléndidos paisajes e interiores, era una fiesta de reconocimiento. Aragón optó entonces por la sobriedad al representar la imaginación del hidalgo, representaba con realismo la venta, los molinos, los mercaderes y sólo la mirada de Quijote, en diálogo con la otra pasmada de Sancho aludían a la confusión de los planos real e imaginario. Nada más en el episodio de los rebaños usó el recurso de dos planos alternándose, visualizando ante el espectador el mundo interior del hidalgo, la batalla de Pentapolín, frente a los carneros reales. Fiel al libro, pero asumiendo el reto de su traslado complicado al cine, el director

presentó una innovación con la introducción del narrador de *El Quijote* en la película misma. Deja al vizcaíno con la espada en alto, y nos presenta al narrador caminando por Toledo, cuyas intrincadas callejuelas y tintorerías de aire oriental le llevan al encuentro casual con el manuscrito del libro. Pero hay también sutiles momentos de exploración personal del mundo de ficción cervantino. Para mí son memorables las escenas en la Sierra Morena, donde cura y barbero tratan de detener a la esquiiva pastora Marcela y descubrimos cómo el cura jadea tratando de apresar el desnudo pie de la bella joven. Aquí el director rehuye la caricatura del clero para dar auténtica vida a un episodio “intercalado”.

El caballero Don Quijote profundiza más en todos los aspectos y se emancipa del héroe del legado visual. Introduce a un Quijote personal, un anciano que reúne melancolía, grandeza, pero también el egoísmo imperativo del hidalgo cervantino. Es un magnífico papel de Juan Luis Galiardo. Sancho Panza también se ha refrescado, deja de ser el obligatorio campesino manchego bajo y gordito para convertirse en un hombre humilde, simple y tierno. Se ha comentado que la trayectoria televisiva, cómica de Carlos Iglesias tal vez era un obstáculo para que el espectador español aceptara a este Sancho serio y más complejo –aunque nunca le abandona un espíritu de inoportunidad cómica.

La fotografía y los movimientos de cámara son en esta película lo mejor que se ha visto en las adaptaciones. Por una parte, paisajes espléndidos más verdes que el tópico de la aridez (moderna) manchega aunque siempre predomina una luz dorada de ocaso, en apoyo de la interpretación crepuscular del protagonista cansado. El decorado es realista, se aparta del idealismo hasta el punto de presentar a un Quijote y Sancho en harapos, y Dulcinea como joven bigotuda y de malos dientes (6.10), casi caricaturales. Frente a la serie televisiva, Aragón apostó aquí por la representación del mundo mágico imaginado por el hidalgo. Con una tonalidad diferente (con un azul y rojo fuertes), se nos marca el espacio del encanto, la cueva de Montesinos (6.4) o el recibimiento por los duques tal como Don Quijote lo exagera en su mente.

También hay una profundización en el aspecto autorreflexivo de *El Quijote*. Vemos como Don Quijote y Sancho descubren en un encuentro a un lector de sus hazañas, y toman conciencia de haberse convertido en seres

de ficción. En casa de don Álvaro Tarfe y de su bella hija adolescente, Don Quijote oye de las aventuras apócrifas narradas por un tal Avellaneda (6.8). Hidalgo y escudero emprenden un viaje al manicomio de Toledo en pos de sus “dobles”. Todavía más original es el juego con la ficción cuando Don Quijote y Sancho Panza al regresar a su pueblo se encuentran con una tropa de comediantes que representan sus mismas hazañas (6.6). Sancho se siente inicialmente halagado por ver las aventuras de su señor y suyas representadas, hasta que se da cuenta de que su amo está profundamente alterado. Nos podemos imaginar el pasmo, la indignación, o la tristeza que le provoca el encuentro con este comediante doble suyo (visualmente idéntico y representado también por Galiardo) en el hidalgo. Sólo vemos la cara de Don Quijote, que tarda en encontrar palabras para lo que vive.

A modo de conclusión, dime con qué Carrasco andas

Hay un personaje que reviste una variedad curiosa en las interpretaciones filmicas de *El Quijote*: el bachiller Sansón Carrasco. Su representación física escapa de los estereotipos conferidos a los demás personajes. También su personalidad es interpretada de manera muy diversa en las adaptaciones que hemos comentado. Tal vez la explicación de lo primero, la indecisión iconográfica del personaje, resida en que no ha recibido mucha atención de los ilustradores del libro. Consultando la base de datos iconográfica del “Cervantes Project”¹⁰ aparece la mitad de las veces que el cura y aún menos que Dulcinea, la musa invisible del hidalgo; más significativo es que donde aparece, tiene poca consistencia: se le puede apreciar como un personaje sin rasgos particulares aparte de sus vestidos de bachiller. Es más un figurante que un verdadero carácter. Sólo en algunas estampas (7.1, 7.2, 7.4) vemos una elaboración del retrato que el narrador de la segunda parte nos ha dado¹¹.

¹⁰ Cf. <http://www.csd.tamu.edu:8080/dqiDisplayInterface/searchImages.jsp>. Cervantes Iconography, parte del Cervantes Project.

¹¹ Dice el narrador: “Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón, de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas” para luego describir cómo se pone de rodillas ante Don Quijote (II, 3).

No es del todo sorprendente que así sea, pues el bachiller cumple un papel ambiguo dentro de la ficción cervantina. El narrador lo introduce como el hijo de un paisano de Quijote y Sancho que vuelve de Salamanca hecho bachiller (II, 3). Nos es presentado como un joven no muy simpático, socarrón, y aprendemos más adelante que se cree buen poeta. Sus acciones no ayudan a dar una buena imagen de él, se arrodilla burlescamente ante Don Quijote, cuando actúa como el Caballero de los Espejos es humillado por el loco hidalgo, después sueña con venganza y entra quizás con demasiado entusiasmo en la ficción pastoril, sin tener la disculpa de ser un simple o un loco. Con todo, Sancho y don Quijote lo quieren como paisano suyo y lo invitan a compartir sus aventuras. Podemos decir que es un personaje arrastrado por la ficción: pedante y socarrón, sigue al hidalgo en una misión que le brinda la oportunidad de compartir la aventura, aunque sea como un parásito. Así, bromas aparte sobre un bachiller de campo, Sansón parece funcionar sobre todo como un ayudante en el desarrollo de la ficción. Él es el responsable de conducir al hidalgo a su pueblo y a devolverle a la cordura, misión en que invierte energía y un cierto sacrificio. El bachiller es, a fin de cuentas, de la compañía selecta que rodea a Alonso Quijano en su lecho de muerte.

En las películas que hemos comentado, queda poco de la ambigüedad del personaje (Orson Welles no lo trata, porque sólo se ocupa de Don Quijote y Sancho Panza). En *Gil*, el muy joven Fernando Rey (lejos del cínico caballero de *Tristana* o el colérico Don Quijote) tal vez recuerde algo del retrato del libro “carirredondo ... de boca grande”, con excepción de la nariz chata del texto (7.6). Vemos su entrada al pueblo leyendo divertido el libro de las hazañas de su vecino manchego, se arrodilla ante Don Quijote sin sorna ni malicia. Como Caballero de los Espejos acepta su derrota en el duelo, sin rencor. Este Carrasco añade a la bondad de los españoles que rodean al héroe, asimilando su locura benévolamente aunque al mismo tiempo preocupado por la salud del hidalgo. En la película de *Gil*, Carrasco es la persona que ayuda al buen morir del señor Quijano (7.11) y el que tras el último suspiro del hidalgo, levanta el libro en estampa de la inmortalidad de la obra de Cervantes.

En Gavaldón, conocemos a un Carrasco puro y bueno (7.5) que se divierte al reconocer a su vecino en el curioso caballero que entra en la venta,

todo sin malicia. Es como en la película de Gil, un aliado incondicional del hidalgo. Lo defiende ante la justicia y su única falta es sugerirle a ésta la quema de los libros para salvar a su vecino alucinante, acto del que se arrepiente cuando se da cuenta de lo que significa esa quema para Don Quijote. Este Carrasco se hace Caballero de los Espejos para que Don Quijote vuelva a animarse y es ‘traductor’ del hidalgo ante Dulcinea. Como Caballero de la Blanca Luna le vence en duelo, pero es parte de las “burlas” de los duques y el bachiller se da cuenta de que ha sido usado. Arrepentido, implora la ayuda de Sancho para que éste acompañe al desilusionado señor Quijano a su pueblo.

Si tanto en Gil como Gavaldón el personaje de Carrasco ha recibido poca personalidad propia, en la película de Pabst su papel, interpretado por René Donnio (1889-1934) es diferente. Aquí es un personaje egoísta, pusilánime, novio de la sobrina que en todo da una impresión de ser el anti-héroe, es decir, el carácter opuesto del heroico y generoso don Quijote. Es una interpretación alejada del original, pero interesante, sólo que la elaboración del carácter y su apariencia no dejan de comunicar torpeza. Es un comentarista, un espectador ridículo que no interviene en el argumento.

En Kozintsev tenemos a otro bachiller antipático (7.9), pero esta vez interesante por las posibilidades que el director ruso ha visto en el personaje. En *Don Kikhot* es el “sabio bachiller” que visita al Quijote convalesciente en un intento de curarlo. Se presenta como un hombre de ciencia, moderno, que no acepta los valores “anticuados” del hidalgo. “Los últimos métodos científicos recomiendan que se trate a los enfermos con rigor. Y yo por tanto protegeré a Quijano el bueno del insensato Don Quijote”. Lo vemos siempre tendido perezosamente en el suelo o comiendo, indiferente al sufrimiento de los demás, pretendiendo una moral de filósofo estoico¹². Es, como en la película de Pabst (7.3, 7.10), el carácter opuesto del héroe, pero aquí triunfante, seguro de sí mismo como representante del arte de vivir en este mundo. En la escena más dramática de la película, el Don Quijote derrotado que va volviendo a su aldea reconoce al Andrés que cree haber

¹² Acompaña a su pueblo al Don Quijote derrotado. Mientras, en perfecta simetría con el principio pasan por los galeotes nuevamente encadenados, al que no paga atención proclama con cara de triunfo: “En todas las circunstancias de la vida hay que conservar la serenidad [...] y en la calma filosófica se adquiere la verdadera libertad (1’34 min.)”.

salvado y quiere decirle a Carrasco que no todo ha sido en vano. Entonces el muchacho maldice al hidalgo por no haberlo defendido y Carrasco suelta la carcajada. Es significativo que cuando el hidalgo se dispone a morir en su cama y se encuentra rodeado de sus seres queridos, el bachiller ocupe un lugar aparte, a la espalda del héroe (7.12).

Finalmente, Gutiérrez Aragón presenta a un Carrasco más complejo. Es contrario al libro, un hombre mayor, quizás para que la secreta envidia que siente ante Don Quijote sea más convincente¹³. Comparte con el barbero y el cura la pasión por los libros (7.7), que él vive con especial vehemencia. Se considera amigo de Don Quijote, pero también es orgulloso y un Caballero de los Espejos que sueña con venganza tras ser humillado (7.8). Triunfante al haberle vencido en su segunda oportunidad, se da cuenta que al sentenciar al hidalgo a retornar a su pueblo, le ha privado de su ilusión, y de sus ganas de vivir. Demasiado tarde, descubre que con la muerte de Don Quijote morirá también su propia ilusión.

Filmografía

1933. *Don Quixote / Don Quichotte*. Dir. Georg Wilhelm Pabst. Gran Bretaña / Francia. Versión francesa, 82 min. Versión consultada: *Adventures of Don Quixote*. English and French Version. VAI, 2006 (DVD).
1947. *Don Quijote de la Mancha*. Dir. Rafael Gil. España, Cifesa, 133 min.
1957. *Don Kikhot*. Dir. Grigori Kozintsev. USSR, 102 min. Versión usada: *Don Quijote en el cine. Un Siglo de Quijotes en la Pantalla. Visto por Georg W. Pabst, Grigori Kozintsev, Manuel Gutiérrez Aragón, Peter Yates*. Divisa Home Video 2005 (DVD).
1973. *Don Quijote cabalga de nuevo*. Dir. Roberto Gavaldón. España/México, 129 min.

¹³ Con sus “quevedos” es quizás un guiño a Quevedo, y a las famosas rivalidades literarias del Siglo de Oro.

1991. *El Quijote de Miguel de Cervantes*. (TV). Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. España, 310 min. Versión usada: *Don Quijote en el cine. Un Siglo de Quijotes en la Pantalla. Visto por Georg W. Pabst, Grigori Kozintsev, Manuel Gutiérrez Aragón, Peter Yates*. Divisa Home Video 2005 (DVD).
1992. *Don Quijote de Orson Welles*. Dir. Orson Welles, montaje: Jesús Franco. USA/España, 116 min.
2002. *El caballero Don Quijote*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. España, 117 min.

Bibliografía

- Alcaraz, Juan de. 2005. “Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote a la pantalla*”, en Rosa, et. al. 2005, 233-236.
- Altenberg, Tilmann y Klaus Meyer-Minnemann, 2007. *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press.
- Altenberg, Tilmann. 2007. “*Don Quijote im Film*”, en Altenberg, Tilmann y Klaus Meyer-Minnemann, 2007, 171-234.
- Ayala, Francisco. 2005. *La invención del Quijote*. Madrid: Punto de Lectura.
- Borau, José Luis. [1958] 2005. “‘Don Quichot’ (Don Quijote)”, en Rosa, et. al. 2005, 253-266.
- Buache, Freddy. 2005. “De Don Quichotte al exotismo”, en Rosa et al. 2005, 207-212.
- Canavaggio, Jean. ‘*Don Quijote*’, *del libro al mito*. Madrid: Espasa, 2006.
- Casas, Quim. “En los dominios de la fatalidad”, en Rosa et al. 2005, 461-464.
- Close, Anthony. 2005. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Fernández Cuenca, Carlos. 2005. “Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha”, en Rosa et al. 2005, 25-64.
- Gil-Delgado, Fernando 2005. “Don Quijote (Don Kikhot)”, en Payán 2005, 73-79.
- Hartau, Johannes. 1987. *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mann.
- Herranz, Ferrán. 2005. ‘*El Quijote*’ y *el cine*. Madrid: Cátedra.

- Jarnés, Benjamín. 2005. “La gran aventura quijotesca”, en Rosa et al. 2005, 203-206.
- Lucía Megías, José Manuel. 2006. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur.
- Mañas Martínez, María del Mar. 2006. “Don Quijote de la Mancha, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947”. *Anales Cervantinos*, 38, 67-93.
- Payán, Miguel Juan, ed. 2005a. *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar.
- Payán, Miguel Juan. 2005b. “Don Quijote de la Mancha, 1947”, en Payán 2005, 70-72.
- Payán, Miguel Juan. 2005c. “Don Quijote cabalga de nuevo”, en Payán 2005, 91-98.
- Rodríguez Sánchez, María de los Ángeles. 2001. “*El Quijote y el cine español*”, en: Bernat Vistarini, Antonio Pablo, ed. *Volver a Cervantes : Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000*, Vol. 2, 1253-1266.
- Rosa, Emilio de la, Luis M. González y Pedro Medina. 2005. *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Sánchez Rodríguez, Juan Luis. 2005. “Los actores y don Quijote”, en Payán 2005, 177-196.
- Sanz Larrey, Gonzalo. 2005. “Paisajes de la España del Quijote y semblanzas cinematográficas cervantinas”, en Payán 2005, 229-234.
- Usero Cañestro, Jesús. 2005. “Lost in La Mancha y la maldición del Quijote en el cine”, en Payan 2005, 121-128.
- Utrera Macías, Rafael. 2000. “Representación cinematográfica de mitos literarios”, *Versants* 37, 197-230.

Ilustración 1. Pabst 1933

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

- 1.1 La pareja icónica
- 1.2 Carrasco, novio de la sobrina “María”
- 1.3 Don Quijote en la playa (sin motivación)

Segunda fila:

- 1.4 Don Quijote interviene ante una farsa de Amadís
- 1.5 La imagen icónica (Doré) del caballero malherido
- 1.6 El héroe enjaulado, pero aquí por la Inquisición

Tercera fila:

- 1.7 Dulcinea, alegre mujer de pueblo
- 1.8 Don Quijote/Chaliapin teatral, mirando la farsa
- 1.9 La quema siniestra de libros

Cuarta fila:

- 1.10/ 1.11 Doré y Pabst: Sancho encuentra su rucio
- 1.12 La aventura de los molinos de viento, controlada por el inquisidor

Quinta fila:

- 1.13 El cardenal del Greco (New York, Museo Metropolitano de Arte)
- 1.14 La España negra: inquisidor y corregidor
- 1.15 Don Quijote y el cura

Sexta fila:

- 1.16 ¿Reminiscencia del Conde Duque de Olivares de Velázquez? (Staatssammlung Dresden)
- 1.17 ¿Reminiscencia del hechizado de Goya? (London, Nacional Gallery)

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 2. Gil 1948

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

2.1 El héroe, en su icónico estudio, teatral

2.2 Imagen icónica de la pareja

2.3 El Quijote entre loco y heroico

Segunda fila:

2.4 Un gran Sancho (Juan Calvo) gobernador

2.5 Recuerdos de Doré: llegada a la venta con las rameras a la entrada

2.6 Sancho encuentra su rucio

Tercera fila:

2.7 Una película, hecha a lo grande: espectáculo, cámara rodante y muchos figurantes

2.8 Don Quijote acogido por los Duques

2.9 Sansón Carrasco, trompeta de la fama: Don Quijote muere y Sansón (Fernando Rey) ya está consciente de la gloria.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 3. Kosintsev 1957

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila: Ecos iconográficos (Doré)

3.1 Barbero, sobrina, ama y cura

3.2 Un Quijote icónico en un pueblo reconstruido

Segunda fila:

3.3 Dulcinea, idealizada joven de pueblo

3.4 Quijano/Quijote romántico, enamorado

Tercera fila: Kosintsev y Doré

3.5 Andresillo castigado

3.6 Don Quijote liberador de galeotes

Cuarta fila: Amplios horizontes

3.7. La pareja icónica como siluetas en el ancho paisaje

3.8 Tristes molinos de viento

Quinta y sexta fila: El palacio del duque

3.9 Un monje dominico, la pareja de duques, el bufón(!)

3.10 La frialdad de los duques

3.11 El héroe burlado “Don Loco”

3.12 Sancho icónico gobernador

Séptima fila:

3.13 Sancho y su rucio (Doré)

3.14 Don Quijote reencuentra a Andresillo observado por un cínico Sansón Carrasco.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 4. Gavaldón 1973

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila: Primeras escenas

4.1 Don Quijote y los odres de vino

4.2 Cantinflas desde la titulación como protagonista de la película

Segunda fila:

4.3/4.4 Manera de representar la imaginación, alternando la venta con el castillo, dirigido o digerido por la mirada de don Quijote

Tercera fila:

4.5 Los molinos de viento

4.6 La pareja con un paisaje no icónico

Cuarta fila:

4.7 Dulcinea en la venta, porquera-ramera redimida

4.8 El escribano Cervantes y el bueno de Sansón Carrasco

Quinta fila:

4.9 Sancho/Cantinflas usa ingenio verbal en la defensa del acusado Quijote

4.10 El escribano Cervantes toma apuntes durante el proceso

Sexta fila:

4.11 Vanidosos y cínicos duques

4.12 Don Quijote derrotado por un Sansón apenado

Séptima fila:

4.13 Don Quijote desengañado por Dulcinea

4.14 Fin: Don Quijote y Sancho cabalgan de nuevo...

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 5. Welles 1957/ 1992

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

5.1 Don Quijote icónico y la incorporación del lector

5.2 Icónica pareja

5.3 El Quijote, autorreferencialidad: el monumento en la Plaza de España

Segunda fila:

5.4 Molinos de viento icónicos

5.5 La cámara refleja el mito: Don Quijote mira los molinos

5.6 Los gigantes, tomados de la pintura negra de Goya

5.7 Aspas metamorfoseadas reflejando la locura

5.8 Fuerza de la imagen: Don Quijote fantasmagórico

Tercera fila:

5.9 Quijote y la recepción de España: El Mercedes de Welles recorre la España de los sesenta

5.10 Metaficción: Don Quijote y Sancho que se dirige al autor/director

Cuarta fila:

5.11 Don Quijote asiste a una función de cine

5.12 Viajando por la España moderna

5.13 La España “eterna” (mujer y cántaro), lugar romántico de encuentro con *El Quijote*.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 6. Gutiérrez Aragón, 1990.

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila: Otra visualización:

6.1 Sancho tierno ofrece una perdiz al viejo Quijano/ Quijote

6.2 Don Quijote y Sancho dejan Toledo

6.3 Los diálogos visuales entre Don Quijote y Sancho

Segunda fila: Visualizar el mundo de la magia:

6.4 Merlín en la cueva de Montesinos (color azul)

6.5 El mundo mágico de la ilusión: Don Quijote habla con un mago

Tercera fila: Metaficción:

6.6 Don Quijote mira a su remedo teatral

6.7. “Don Quijote” actor derrotado

6.8 Don Quijote lee las aventuras de su vida y se entera de Avellaneda

Cuarta fila:

6.9 Dulcinea travestida

6.10 Dulcinea aldeana fea

6.11 Un Sancho ya quiijotizado comunica la muerte de su señor en familia.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 7. Sansón Carrasco, personaje

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

7.1 Edición ilustrada, París, 1865

7.2 Sansón, según el retrato de Il, cap. 3 en la edición de París 1863

Segunda fila:

7.3 Sansón burguesillo grotesco de Pabst 1933

7.4 Sansón por Gustave Doré

Tercera fila:

7.5 El buen Sansón ayuda de Gavaldón 1973

7.6 El bachiller Sansón Carrasco protector y admirador de don Quijote de Gil
1948

Cuarta fila:

7.7 Sansón envidioso lector/escritor frustrado de Gutiérrez Aragón 1990

7.8 Sansón jura venganza como derrotado Caballero de los Espejos (Gutiérrez
Aragón, 1990)

Quinta fila:

7.9 Sansón triunfante según Kosintsev 1957

7.10 Sansón, compañía de María y Cura en Pabst 1933

Sexta fila:

7.11 Sansón sostenedor del mito en Gil 1948

7.12 Sansón *a la espalda* del héroe rodeado por sus seres queridos en Kosint-
sev 1957.

“En cierto sentido, él es España”



Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea

Marco KUNZ
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

La pesadilla de la literatura cría cervantistas. O mejor dicho, quijotistas, pues los Persiles, Galateas, Urdemalas y demás prole del manco de Lepanto quedan totalmente marginados por el quijotocentrismo de un universo literario que gira en torno a Alonso Quijano, autor de Cervantes. En una intuición esperpéntica —¡que nadie se sienta aludido si no lo merece!— se me antoja ver una legión de quijotólogos profesionales o aficionados que nos comunican con profusión sus duelos y quebrantos filológicos, miríadas de quijotómanos confesos que nos explican la razón de su sinrazón (o viceversa), y no falta alguno que otro quijotópata capaz de idear más locuras que el Caballero de la Triste Figura en Sierra Morena. Y más aún desde que en el año del cuarto centenario la quijotolatría alcanzó su apogeo, de modo que a estas alturas cualquier señal de quijotoclasia sería castigada como una herejía nefanda. Hablar y escribir sobre el *Quijote* es un rito de iniciación, la circuncisión, el bautismo de fuego y la jura de bandera de un hispanismo que no tiene inconveniente en comulgar con ruedas de molinos si éstos poseen el potencial de convertirse en gigantes y que compite en locuacidad con el mismísimo Sancho Panza. Para el mundo hispanohablante, el *Quijote* representa el *big bang* del mito cosmogónico de la creación literaria y, por consiguiente, confesar públicamente las deudas contraídas con Cervantes forma parte de los deberes del escritor ibérico, incluso si, pese a la afirmación solemne del interesado, el modelo admirado no ha dejado huellas visibles en sus obras. El *Quijote* ha provocado y sigue provocando un torbellino de textos que da vértigo, y el quijotismo se está mudando en un espectáculo mediático —¿*quijotainment* o *quijotiada*?— que Juan Goytisolo, en un artículo reciente, se imagina así:

Una inmensa asamblea de académicos, historiadores, sociólogos, especialistas y eruditos apretujados en los graderíos de un anfiteatro más vasto que todos los estadios deportivos del mundo juntos, se disputaba a gritos, acompañados de muecas y ademanes desdeñosos e incluso ofensivos, sobre el contenido real del libro y el presunto carácter de su asendereado protagonista [...] diez mil libros impresos, el triple de tesis y tesinas, decenas de millares de entradas en la red, millones de glosas que repetían lo mismo y lo opuesto, infinitos ciclos de conferencias y mesas redondas de eruditos pendencieros.

¿Cómo librarse de la asfixia y escapar de semejante pesadilla? (Goytisolo 2005b: 24).

El remedio que propone y practica Goytisolo es el cervanteo en vez del cervantismo: no escribir *sobre* ni *en torno* al *Quijote*, sino *a partir* de él, es decir, arrancar desde la productividad creativa inherente a la obra cervantina y tomarla, no como pretexto para la excrecencia hermenéutica, sino como enseñanza de un arte narrativo, como intertexto —hipotexto, diría Genette— subyacente a una escritura en palimpsesto y como cantera de procedimientos que fundaron la modernidad literaria con el salto "de la historia del hidalgo enloquecido por sus lecturas a la de un autor enloquecido por el poder increíble de la literatura: autoría múltiple y difusa, *status* dudoso del personaje que se sabe descrito y leído, disolución de la autoridad" (Goytisolo 2005c: 11). Con el *Quijote*, dice Goytisolo parafraseando a Milan Kundera, "entramos [...] en el fecundo territorio de la duda. [...] Pues la novela, a partir de Cervantes, contrapone la ironía y la risa compensatorias de la irremediable precariedad humana a la visión trágica y a la falacia lírica" (Goytisolo 2005c: 11). Una escritura cervanteante, tal como se la imagina Juan Goytisolo, mestiza los géneros y lenguajes, rezuma intertextualidad en cada página, introduce en la novela una galería de espejos, multiplica los niveles como en una *mise en abyme* de cajas chinas, convierte el texto en un laberinto de conjeturas en cuanto a la identidad del narrador, incluye su propia crítica y reflexiona lúdicamente sobre la especificidad del fenómeno literario (Goytisolo 2000: 16 y 17). No se trata, pues, de añadir más comentarios a la exégesis del *Quijote* y de rendirle a éste un homenaje por sus méritos incontables, como lo han hecho tantos escritores españoles y latinoamericanos (cf., por ejemplo, los antologados por García Martín 1999), y también el mismo Goytisolo en numerosas ocasiones (cf. Goytisolo 1977, 1981, 1999, 2000). *Cervantear* —o *cervantizar* (Goytisolo 1977: 194): Goytisolo usa ambos verbos, y la Academia no se pronuncia al respecto— no significa imitar anacrónicamente el estilo y la lengua del *Quijote*, ni tampoco desarrollar, a modo de digresión, trans-

posición o continuación, los argumentos, temas y personajes cervantinos: Alonso Fernández de Avellaneda en la época de Cervantes, José Joaquín Fernández de Lizardi (*La Quijotita y su prima*, 1818-1819) y Juan Montalvo (*Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, 1895) en el siglo XIX, Diego San José en el XX (*Una vida ejemplar o sea La vida de Ginés de Pasamonte que fué pícaro y ladrón y bogó en galeras*, 1916), y Andrés Trapiello (*Al morir don Quijote*, 2004) o Alfonso Mateo-Sagasta (*Ladrones de tinta*, 2005) al principio del tercer milenio, entre muchos otros, representan esta tendencia de fundarse en motivos del hipotexto cervantino sin cervantear realmente, pues o se niegan a comprender el genio de Cervantes (Avellaneda) o toman el *Quijote* como modelo canónico para escribir textos que, pese a la dependencia directa y explícita, no han asimilado la lección quijotesca de que crear es un acto libérrimo y arriesgado, no una emulación servicial: una voracidad insaciable de literatura, no una sumisión a un influjo dominante. Goytisolo distingue dos tipos de lectores del *Quijote*:

el primero, aunque haya leído el Quijote, actúa —si es escritor— como ajeno a esta experiencia: lo cita quizá entre sus libros de cabecera, pero nada en su quehacer literario revela el contagio sufrido. El segundo, tras vivir intensamente la aventura de la lectura a la que convida Cervantes, se lanza a su vez a la aventura de la escritura para descubrir a la postre que cervantea sin saberlo y explora el insólito campo de juego recorrido por el maestro (Goytisolo 1999: 177-178).

A los imitadores condenados a fracasar y a los aduladores improductivos, Goytisolo prefiere los "relectores fecundos" inspirados por la "vitalidad contagiosa" (Goytisolo 1999: 177) del *Quijote*, ese "puñado de autores que *cervantean* hoy", es decir, que acceden "a la literatura a partir de la anomalía, [que se sitúan] deliberadamente al margen de modas, corrientes y géneros" (Goytisolo 1999: 180; una buena selección de escritores españoles cervanteantes se reúnen en la muy recomendable antología de Juan Francisco Ferré 2005). El *Quijote* ha tenido la mala suerte de ser declarado monumento de la lengua y patrimonio cultural de la nación española —la "Biblia Nacional Española" (Goytisolo 2005d: 34)— y, por nostalgias imperiales, de toda la *Hispania* de ultramar: no obstante, Juan Goytisolo, apátrida por antonomasia, para quien España es el "[l]ugar de la mancha original de cuyo nombre no quiere ni acordarse" (Ríos 1995: 144), reconoce su nacionalidad cervantina (Eilenberger et al. 2003) como miembro de una comunidad que

no es de raíces y esencias, sino de letras y dudas. Igual que todo autor que, con razón o sinrazón, se inscribe en una genealogía quijotesca, Goytisolo muestra una clara predilección por determinadas facetas del *Quijote*: la metaficción, la intertextualidad y la creatividad innovadora. Cervantean significa, ante todo, ser un "raro inventor", inimitable, inclasificable, independiente de tendencias y tertulias, y no uno más del "escuadrón vulgar" de los "veinte mil sietemesinos poetas" (Cervantes 1973: 62, vv. 226-227).

La historia familiar de los prodigiosos hijos pródigos de don Quijote, cuyo parentesco se funda en la afinidad electiva, no en la transmisión hereditaria, se escribe, en la versión de Juan Goytisolo secundado por Julián Ríos (Ríos 2008), como una línea heterodoxa, polifónica y camavalesca en el sentido bajtiniano, al margen del *main stream* de la novelística. Con un par de quijotazos magistrales, asestados a toda la narrativa anterior en 1605 y 1615, Cervantes dio el impulso inicial para una reacción en cadena —que recuerda la *silsilá* iniciática del Islam, es decir, la cadena de transferencia de la *baraka*, la gracia divina (que correspondería en este contexto al don de la creatividad literaria), y en la que Goytisolo se reserva un eslabón privilegiado— y fundó la estirpe de los escritores que cervantean, desatando un proceso de contagio y fertilización que Julián Ríos describió con una metáfora deportiva como una carrera de relevos (Ríos 1995: 189), un maratón de novelistas —Fielding, Smollet, Sterne, Diderot, Flaubert, Joyce, etc.— que se pasaron el *Quijote* de mano en mano, mientras que Juan Goytisolo recurrió a la botánica y habló de una polinización imaginándose el viento que se llevó "las semillas y esporas del arte de Cervantes a Inglaterra, las de Sterne al Brasil de Machado de Asís, las de Flaubert a la Irlanda de Joyce y a la Praga de Kafka" (Goytisolo 2005c: 11). Este polen del *Quijote* volvió a España después de siglos de ausencia, en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, la trilogía de la ruptura (*Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde don Julián* y *Juan sin tierra*) y la obra tardía (*La saga de los Marx*, *El sitio de los sitios* y *Las semanas del jardín*) del mismo Juan Goytisolo y las fiestas del lenguaje de las novelas de Julián Ríos, *Larva*, *Babel de una noche de San Juan*, *Poundemonium*, *Amores que atan* y *Monstruario* (cf. Ríos 1995: 189-190).

Se trata, claro está, de una genealogía entre otras posibles: considerar *Tiempo de silencio* (1962) como la obra que reintroduce el cervanteo en España, y no, por ejemplo, los ensayos (Unamuno, Ortega y Gasset) o

libros de viaje (Azorín) de la generación del 98, tan execrada por Goytisolo, ni las novelas realistas del XIX (para Andrés Trapiello —cuya opinión no comparto— Pérez Galdós "sigue siendo hoy, el escritor español que mejor ha entendido la lección cervantina": en García Martín ed. 1999: 179), constituye una clara toma de posición, por cierto perfectamente justificable, a favor de un vanguardismo formal y una visión satírica de España. Si bien es verdad que la herencia cervantina en *Tiempo de silencio* (cf. Sol 1986) se manifiesta sobre todo en el tema del idealismo del protagonista, en los personajes principales y en las meditaciones sobre el significado profundo de las aventuras de don Quijote, también cervantea Martín-Santos en la ironía omnipresente y en el empleo, a menudo paródico, de los más variados estilos y técnicas narrativas que configuran un buen muestrario formal de la modernidad literaria a mediados del siglo XX.

Martín-Santos señala claramente el influjo del *Quijote*. El joven médico investigador don Pedro y su ayudante Amador recuerdan en muchos aspectos a don Quijote y Sancho Panza: en ambos casos, el amo persigue un alto ideal ilusorio (reivindicar la moralidad caballerescas satisfaciendo agravios y enderezando entuertos en la obra cervantina, vencer el cáncer y librar "al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia" en *Tiempo de silencio*: Martín-Santos 1997: 5) que no llega a realizar en el mundo demasiado grosero y trivial en que le ha tocado vivir. Los escuderos-asistentes que los acompañan oponen a sus sueños un realismo terrestre y mucho pragmatismo: igual que Sancho Panza, Amador es gordo, bondadoso, risueño, optimista, inclinado a comer y beber, y en varias ocasiones siente compasión con su amo desgraciado. La analogía se hace explícita cuando la ambición científica de Pedro se compara con la lucha de don Quijote contra los molinos (Martín-Santos 1997: 8), o cuando, durante su primera salida hacia las chabolas, llamadas "soberbios alcázares de la miseria" (Martín-Santos 1997: 47) en un estilo que imita la grandilocuencia épica de los libros de caballerías, Pedro y Amador descubren en el escaparate de una tienda, como si se vieran reflejados en un espejo, "un donquijote en latón junto a un sanchopanza plateado montados con tornillos en un bloque de vidrio negro" (Martín-Santos 1997: 33).

En el fragmento duodécimo, Martín-Santos nos ofrece sus reflexiones sobre el autor del *Quijote*. Al pasar por la calle donde vivió Cervantes en Madrid, Pedro se pregunta cómo puede haber existido un hombre tan extra-

ordinario en un ambiente tan hostil a la eclosión de su genialidad y cómo es posible que haya creado su excepcional obra a pesar de todas las adversidades de una sociedad que lo obligaba a "cobrar impuestos, matar turcos, perder manos, solicitar favores, poblar cárceles y escribir un libro que únicamente había de hacer reír" (Martín-Santos 1997: 71). Cervantes en la literatura del Siglo de Oro y Ramón y Cajal en la medicina moderna lograron superar los obstáculos de un determinismo negativo: Pedro quisiera seguir su modelo, pero se desanima ya a medio camino. Sin embargo, Cervantes es también un fracasado, pues no obtuvo en su vida el reconocimiento ni la debida recompensación económica. En el *Quijote*, la locura del héroe literario funciona como la máscara protectora del escritor que lo ha creado, pues sólo este subterfugio permite creer que la imposibilidad de realizar la bondad sobre la tierra no es absoluta, sino que se debe a la incapacidad de un pobre loco a quien se le permiten licencias que, si se las tomara un cuerdo, serían castigadas duramente con la marginalización, la incapacitación y/o el enclaustramiento en un manicomio:

Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para el socorro de los pobres de la parroquia (Martín-Santos 1997: 73).

Cervantes, opinaba Martín-Santos, se habría contentado con "ganar dinero, cobrar impuestos, casar la hija, conseguir mercedes, amansar y volverse benignos a los grandes" (Martín-Santos 1997: 74), pero al verse fracasado y desilusionado, despreciado y olvidado, la literatura le servía de terapia para no enloquecer y escribió sus obras "expulsando fantasmas de su cabeza dolorida" (Martín-Santos 1997: 74) y derramando "sus propios cánceres sobre papeles blancos" (Martín-Santos 1997: 75). Con la intertextualidad quijotesca, Martín-Santos quiso mostrar que el medio social en el que vive Pedro es tan contrario a su proyecto vital como el de la época de Cervantes lo había sido a los ideales de su héroe: "la epopeya de Pedro es para esta España de la posguerra, para este país de bajamar política y económica y de pequeñas y grandes injusticias, lo que la de Don Quijote fue para la de los Felipe" (Jerez-Farrán 1988: 125).

Se conocen bien tanto el impacto que tuvo *Tiempo de silencio* sobre Juan Goytisolo como la admiración de éste por el autor del *Quijote*, fuente de inspiración para sus propios *cervanteos* literarios (cf. El Yamani 1995, Levine 1979, Martín Morán 1999 y 2001, Piras 1999, Pope 2001, Ribeiro de Menezes 2000, Smith 1994). La narrativa goytisoleana a partir de *Señas de identidad* se caracteriza por dos tendencias opuestas: por un lado, las fuerzas centrífugas de la estética, como la polifonía, atopia, acronía o el yo múltiple, relativizan y disuelven todos los elementos que normalmente refuerzan la cohesión formal y la coherencia semántica de una novela; por otro, el único centro constante de estos textos es el *ego* autorial, que se manifiesta en los dobles ficticios de J. G., las referencias autobiográficas y auto-intertextuales. Muchos, aunque no todos, de estos procedimientos vanguardistas tienen su germen en Cervantes. Sobre todo al hablar de su obra tardía, Goytisolo insiste en subrayar la inspiración cervantina: de *El sitio de los sitios* (1995), novela sobre el cerco de la capital bosnia en la guerra civil yugoslava de los años 90, dijo que "representa, de cierto modo, a Cervantes cautivo en Sarajevo" (Goytisolo, en: Gallo 1997: 33), y en *La saga de los Marx* (1993) quería romper la "camisa de fuerza" de las reglas del "código de verosimilitud" vigente y "recuperar la libertad que tenía Cervantes cuando escribió la segunda parte del *Quijote*" (Goytisolo, en: Mora 1993: 14). El cervanteo de Goytisolo es consciente en la reescritura de pasajes del *Quijote* (p. ej. cuando, en *Reivindicación del Conde don Julián*, pp. 289-290, modifica la dieta de Sancho, gobernador de la ínsula Barataria, y lo obliga a renunciar a todos los manjares deliciosos porque los arabismos que los designan son etimológicamente foráneos y deben ser extirpados de la lengua castiza) y la realización de proyectos truncados de Cervantes (*Las semanas del jardín*), e inconsciente y descubierto por el autor *a posteriori* en otros casos, por ejemplo en el capítulo de su *Don Julián* que narra la profanación de los clásicos castellanos en la biblioteca española de Tánger y que cumple una función crítica semejante a la del escrutinio de los libros de Alonso Quijano que efectúan el cura y el barbero en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*.

En *Las semanas del jardín* (1997), Goytisolo usa el título de una obra que Cervantes mencionó varias veces (en el prólogo a las *Novelas ejemplares* y en las dedicatorias de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y los *Entremeses*), pero que o no se ha conservado o nunca fue escrita, proba-

blemente una colección de novelas cortas insertadas en un marco narrativo como el *Decamerone* de Boccaccio. Tanto en la portada como en el *copyright*, J.G. presentó su libro como el fruto de la colaboración de un círculo de veintiocho lectores que, combinando el modelo italiano medieval con los artificios narrativos cervantinos, se reunieron durante tres semanas para contar la vida del protagonista, un tal Eusebio, poeta homosexual y republicano que desapareció en los años de la Guerra Civil española. Estos veintiocho lectores se inspiraron, según el primero de ellos que toma la palabra, en una "breve reseña de una obra de cuyo autor no quiero acordarme, en la que se refiere el descubrimiento en una maleta sin dueño de dos poemarios de índole muy distinta atribuidos sin prueba alguna a Eusebio***" (Goytisolo 1997: 11). El origen de esta situación de partida es, por supuesto, un pasaje del *Quijote* (Primera parte, cap. 47), que se reproduce en el primer epígrafe de *Las semanas del jardín* modernas como ejemplo de la inclusión del autor Cervantes en su propia obra de ficción, disimulando y al mismo tiempo revelando así su autoría: los personajes de Cervantes encuentran en una maleta un manuscrito titulado *El curioso impertinente*, y después descubren en un aforro una de las novelas ejemplares de Cervantes, la *Novela de Rinconete y Cortadillo*; como el primero les había gustado mucho, el cura "coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor" (Cervantes 1993: 491). Pese a la simulada abolición de la autoría única a favor de una narración policéntrica de voces heteróclitas que eclipsan casi por completo a quien la escribió, no cabe duda de que también *Las semanas del jardín* tienen un mismo y único autor, Juan Goytisolo, cuya fotografía vemos en la cubierta y en una de las solapas del libro y que aparece, al final de la novela, como un monigote inventado por los veintiocho lectores del círculo. El juego de Goytisolo consiste en ocultar su persona, desautorizándose en cuanto creador del texto, como lo hizo Cervantes con su doble Cide Hamete Benengeli, y a mostrarse al mismo tiempo, de un modo más radical y paradójico que Cervantes en sus apariciones furtivas en el *Quijote*, como el yo único que está detrás de la multitud de voces narrativas.

El cervanteo es la praxis de una escritura creadora de *quijotextos*, palabra acuñada por Julián Ríos quien reconoce "los encantamientos y efectos del «quijotismo mágico»" (Ríos 1995: 190) sobre su propia obra: en *Larva* (1983), el *Quijote* dejó huellas "en la carrera de relevos de narradores, en las

apariencias engañosas de traducción de algunos textos [...], en los diversos juegos narrativos de peripecias, aventuras e historias intercaladas, en los espejos mutuos de la realidad y la ficción" (Ríos 1995: 190-191). No sorprende que el héroe de Cervantes aparezca en varias formas en este libro tan carnavalesco cuyos dos protagonistas, Milalias y Babelle, son criaturas extremadamente camaleónicas y proteicas que viven una "sanchijotesca folia a dos" (Ríos 1992: 11) durante una noche de San Juan londinense. El plurilingüismo (Babel) y la multiplicación de los significantes (los mil alias o la deformación sanchesca de las palabras) afectan también a don Quijote — Kitschotte, quick shot (Ríos 1992: 39), Quichette de la Manchette (Ríos 1992: 38), Don Cojote (Ríos 1992: 176), "Qu'hijote más seco y avellanedado" (Ríos 1992: 471)— con sus variantes estupefacientes ("Junkie shot! Quijotesca, al fin y al cabo, nuestra heroína...": Ríos 1992: 84) y gastronómicas ("Quiche haute en couleur. Con colorantes y conservantes autorizados. Quiche authentique!": Ríos 1992: 133). La exquisitez quijotesca da sabor a todo un banquete literario:

"Entre manjar y maanjaar, que los tenemos exquixotes. Tortilla de jamón a la dinamarquesa (Danish Hamlette!) y montados de tomo y lomo (Bottom round!) y roulade de sternera con guarnición (with the usual trimmings!) y escalopes de vega (para vejeterianos!) y calderones con mucha salsa" (Ríos 1992: 129-130).

En *Álbum de Babelle*, Ríos publicó, bajo el título de "Quijotextos", dos fragmentos de *Auto de fénix*, la todavía inédita continuación de *Larva*: El primero, "Yoga/ Unión", parte de una ilustración de Gustave Doré que muestra cómo don Quijote hace locuras en Sierra Morena, tal como lo describe Cervantes (primera parte, cap. XXV): "en carnes y en pañales", dando "dos zapatetas en el aire y dos tumbas, la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco" (Cervantes 1993: 271). La locura y la inversión desenvuelven su potencial germinal en el quijotexto de Ríos: Milalias aparece patas arriba, en una difícil postura de yoga llamada Sirshasana, y repite la letanía infinita "A MAD IS A MAD IS A MAD IS..." (Ríos 1995: 196), pero al llegar al final el lector tiene que dar la vuelta al libro y leer en sentido inverso la segunda parte, "Unión", impresa entre las líneas de "Yoga", que revela lo que el yogui dice realmente: "SAMADHI SAMADHI

SAMADHI..." (Ríos 1995: 199), la palabra sánscrita para iluminación, y como término medio se cristaliza la invocación del modelo imitado por don Quijote: AMADIS AMADIS AMADIS. Cada época tiene sus ideales y locuras, y lo que para Alonso Quijano eran los caballeros andantes son los gurús orientales para el hombre occidental del siglo XX. En el otro quijotexto de *Auto de fénix*, "El caballero de la mancha", Babelle aplica un bálsamo al cuerpo molido del yogui Milalias y le da un masaje. Ríos desarrolla aquí el motivo del lunar que don Quijote tenía en la espalda: jugando con las múltiples significaciones, connotaciones y asociaciones del nombre del escenario de las aventuras del célebre loco, cervantea en torno a la mancha original de su propia escritura.

Escribir novelas con la estética de épocas anteriores (del siglo XIX, sobre todo) parece ser, según Julián Ríos, "la imposible aspiración de gran parte de la «nueva» novela española. Se ve que en la tierra del *Quijote* aún no se ha entendido la lección de Pierre Menard" (Ríos 1995: 98). *Al morir don Quijote* (2004) de Andrés Trapiello ilustra a la perfección este dictamen pesimista. En vano se buscan las huellas del *Tristram Shandy* de Sterne, de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert o del *Ulysses* de Joyce, explícitamente citados como precursores cervanteantes por Ríos y Goytisolo, y del *Quijote* cervantino se han tomado sobre todo la situación de partida (la muerte de don Quijote), los personajes (Sancho Panza, el bachiller Sansón Carrasco, la sobrina Antonia y el ama de casa Quiteria, el cura y el barbero, y muchas figuras secundarias), los largos parlamentos (aunque en general desprovistos de la savia del humor cervantino) y un léxico lleno de arcaísmos para simular un ambiente de Siglo de Oro. Trapiello cuenta la vida de los amigos, parientes, vecinos y otros testigos de las aventuras del difunto, que se preguntan qué significa don Quijote para ellos, cómo seguirán viviendo sin él, de qué modo el hecho de haberse convertido ellos también en personajes de un libro famoso los ha marcado y cómo deberían comportarse en vista de una posible segunda parte de las andanzas del ingenioso hidalgo. Se imagina la continuación de la historia: la sobrina Antonia es asediada por varios pretendientes a los que rechaza para casarse con Sansón Carrasco y emigrar al Nuevo Mundo en las últimas páginas; el embustero Ginés de Pasamonte, ahora flamante marido de la legendaria Dulcinea, es desenmascarado; Sancho aprende a leer y descubre en la recién publicada segunda parte del *Quijote* cuánto se burlaron de él y de su amo los duques, quienes reciben el castigo

merecido (la visita nocturna del iracundo fantasma de don Quijote alias Sansón Carrasco), y un largo etcétera de fantasías gratuitas. También se narran en retrospectiva algunos de los antecedentes de la locura de don Quijote y se enfocan diversos episodios cervantinos de otro modo o desde una perspectiva distinta, por ejemplo, el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli (cap. IV), el encuentro de don Quijote con don Álvaro Tarfe contado por éste último (cap. XX) o el encantamiento de Dulcinea referido por Sancho (cap. XXII).

La ironía y el humor no son muy frecuentes en esta novela melancólica y nostálgica, y aunque se discute mucho sobre literatura, la metaficción no es más que un débil eco de los atrevidos juegos de Cervantes: las reflexiones de los personajes sobre su representación en el libro de Cervantes o la quijotomanía que se pone de moda tras el éxito de la primera parte del *Quijote* (andan por la Mancha varios Quijotes y Sanchos falsos, y los escenarios de la acción se convierten en santuarios del *quijoturismo*) no tienen las mismas consecuencias vertiginosas que la pluralidad de autores o las paradojas de la realidad y la ficción en el modelo. Trapiello desaprovecha la ocasión de destruir la ilusión novelesca, al contrario, inventa explicaciones de apariencia plausible para resolver las contradicciones del original, por ejemplo, la problemática relación entre los personajes y su creador: según esta nueva versión, Cervantes no inventó el *Quijote*, sino que lo escribió basándose en informaciones "que de unos y de otros, hasta donde yo sé, ha ido recogiendo estos últimos meses, cosa que no debió de costarle mucho porque por todas partes se habla ya de esa historia" (Trapiello 2004: 390). En el penúltimo capítulo, Sancho Panza y Sansón Carrasco buscan a Cervantes en Madrid, pero el escritor ya ha muerto y así no se produce el encuentro que podría haber dado a la novela un desenlace unamuniano. Y hay algo como una toma de posición a favor de un neoconservadurismo narrativo cuando Sansón afirma de un modo simplista el poder de la literatura de simular la realidad de lo contado: "Si yo digo, en este papel, la marquesa ha salido a las cinco, no tengas la menor duda de que la marquesa salió a las cinco" (Trapiello 2004: 320). Como bien se sabe, el *incipit* hipotético "La marquise sortit à cinq heures" representaba para Paul Valéry el colmo de la trivialidad del género novelesco y fue citado por André Breton en su primer *Manifeste du surréalisme* de 1924 (Breton 1985: 17) como muestra de la inanidad del realismo literario. Autores como Julio Cortázar (*Los premios*,

1960) o Claude Mauriac (*La marquise sortit à cinq heures*, 1961) aceptaron el reto y mostraron la posibilidad de renovar la novela a partir y a pesar de esta frase; Trapiello, en cambio, la emplea con la intención de restaurar las formas novelísticas del pasado, puesto que la atribuye a un personaje anterior a las vanguardias modernas, pero en un libro posterior a ellas, escrito por alguien que debería conocerlas pero que opta por ignorarlas deliberadamente en su manera de escribir, con lo que anula todas las etapas intermedias como si nunca hubieran existido.

"Las malas imitaciones, y aun las buenas, son mucho más fáciles de obtener que los originales" (Trapiello 2004: 221), le explica el bachiller a don Álvaro Tarfe, y lo mismo podría decirse de *Al morir don Quijote*, que con un notable esfuerzo mimético consigue un *pastiche* bastante bien hecho de los rasgos estilísticos del modelo y desarrolla algunos de sus líneas narrativas abiertas y argumentos potenciales, pero que nunca se emancipa suficientemente para lograr una creación realmente nueva. Admirador, émulo y epígono, Trapiello no es un "raro inventor": brinda a sus lectores un Quijote casi totalmente desquijotizado e intenta homenajear a Cervantes sin cervantear, y en una vuelta atrás hacia formas narrativas y lingüísticas pretéritas intenta reanudar directamente la obra cervantina para olvidarse por completo de toda la tradición carnavalesca y experimental que partió de ella y negar así la evolución literaria con un texto nostálgico, para no decir anacrónico.

Si el *Quijote* constituye la apoteosis paródica de los libros de caballerías, la meta-metanovela *Quién* (1997) de Carlos Cañeque radicaliza y lleva *ad absurdum* los juegos paradójicos de la metaficción de inspiración cervantina y, sobre todo, borgeana (cf. Kunz 2004), del Borges lector de Cervantes y maestro de las falsas atribuciones, por supuesto. En una compleja estructura que recuerda los dibujos de Escher, Cañeque cuenta la historia de dos novelistas, Antonio López y Gustavo Horacio Gilabert, que se inventan el uno al otro como personajes de sus obras respectivas, *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* y *López y yo*, contenidas en *Quién* sin que sea posible distinguir los dos textos, unidos en las infinitas vueltas de una cinta de Moebius, ni que tampoco se pueda identificar a uno de los escritores como el primer autor de la historia. Y, para rizar el rizo, en las últimas páginas aparece un tercero, Luis López, que reivindica para sí la autoría. Cañeque cervantea como pocos: igual que en la segunda

parte del *Quijote*, *Quién* contiene su propia crítica y la historia de su gestación, fabricación y recepción, y los dos escritores ficticios se necesitan y utilizan mutuamente como lo hacía Cervantes con Cide Hamete Benengeli, el primero y el segundo autor, y también con su denostador y continuador Avellaneda, o como el Caballero de la Triste Figura depende de los modelos novelescos que imita al mismo tiempo que, con su fe imperturbable en su veracidad, los eleva a otro nivel de existencia:

En un doble reconocimiento semejante al que se da entre don Quijote y Montesinos (dos caracteres que necesitan una validación de su identidad para existir como caballeros andantes), López y Gilabert se confieren de esta forma realidad vital el uno al otro (Cañeque 1997: 212).

La filiación se corrobora en el único fragmento fantástico (Cañeque 1997: 251-260) de la novela, un sueño inspirado en el descenso a la cueva de Montesinos. Gilabert y López, metamorfoseados en don Quijote ("un hombre de complexión recia, seco de carnes y enjuto de rostro": Cañeque 1997: 251) y Sancho Panza ("Cuando trato de moverme, me doy cuenta de que mi cuerpo se ha multiplicado en kilos de grasa", constata López perplejo: Cañeque 1997: 252), emprenden un viaje por el paraíso de los autores cervanteantes, algunos apócrifos, como Cide Hamete Benengeli y Pierre Menard, otros reales, como Unamuno y Borges quien, en el avatar del niño Georgie (Cañeque 1997: 253-254), les riñe por haber intentado parodiarlo. Se trata de un auténtico quijotexto que, derivado del modelo cervantino, afirma y al mismo tiempo ironiza su genealogía:

Al cabo de una larga noche que nos parece eterna, nos encontramos, junto a un arroyo de aguas risueñas y frescas, al sabio Cide Hamete Benengeli abroncando al Curioso impertinente.

—Vete de esta novela —dice gritando con unos cartapacios en la mano—, ¿qué tienes tú que ver con los señores Quijano y Panza?

—A mí me colocó aquí el autor —responde el otro—, y no pienso irme jamás, por mucho que transcurra el tiempo corrosivo.

—El autor soy yo —replica el sabio árabe con una vehemencia de sultán.

Un poco más lejos, bañándose en un remanso, dos hombres blancuzcos y enfermizos observan indolentes la disputa. Por fin se anima a terciar el más joven de ellos con palpable y descontextualizado acento francés.

—Bueno, cuando os pongáis de acuerdo, nos lo decís.

Gilabert me advierte al oído que se trata de Avellaneda y de Pierre Menard, dos autores de falsos Quijotes (Cañeque 1997: 254-255).

Como si esto fuera poco, dos testigos mudos observan la escena comiendo uvas: se trata del bachiller Sansón Carrasco y de Cervantes, "tumbados a la bartola en dos hamacas de cuerda" (Cañeque 1997: 255). Frente a ellos, Unamuno continúa su disputa con un Augusto Pérez dispuesto a pegarse un tiro con una Luger de doble cañón pese a las advertencias de su autor de que tal arma supone un anacronismo en este pasaje del *Quijote* (Cañeque 1997: 255-256). Reunidos así los personajes y autores del *Quijote*, *Quién* y diversas novelas cervanteantes, Gilabert les pregunta desde su rocín:

—Por favor, ¿saben ustedes quién es el autor de esta novela?

Tras un silencio tenso, Unamuno se acerca a nosotros y se detiene señalando a Gilabert. Luego se arrodilla y, visiblemente emocionado, besa las pezuñas del rocín.

—¡Maestro don Quijote, es usted el único autor, el único, el único!

Gilabert se intranquiliza y muestra su desconcierto. [...] Despacio, con el silencio de todos, Gilabert desciende de su rocín. Un líquido oscuro comienza a brotar de la punta de su lanza. Se mira las manos, se las huele, se las vuelve a mirar. Unamuno se apresura a levantarse del suelo y a llegar hasta él para darle un abrazo. Luego besa el suelo y llora y palpa con las manos el simbólico líquido negro.

—¡Lo véis! —grita mirando a todos con ojos desorbitados y felices—. ¡Está fluyendo tinta de su lanza, está fluyendo tinta, os lo dije, os lo dije! ¡Él es el único autor! ¡Muera el cervantismo! ¡Viva el quijotismo!

Incorporándose violentamente sobre la hamaca, Cervantes ha enmudecido con un rostro de pánico (Cañeque 1997: 256-257).

El quijotexto onírico de Cañeque culmina con la desautorización de todos los autores y la emancipación de la escritura creativa que engendra al personaje don Quijote y emana de él, cuya lanza-pluma bien podría decir estas célebres palabras: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él" (Cervantes 1993: 1102). *Quién* demuestra, una vez más, la extraordinaria productividad del modelo y revela ser la suma, la parodia y tal vez el *non plus ultra* de la rama metaficcional del árbol de la literatura que arraiga profundamente en el *Quijote*.

"Pasa, raro inventor, pasa adelante", escribió Cervantes en su *Viaje del Parnaso* (Cervantes 1973: 61, v. 223) y les señaló a los autores deseosos de cervantear el camino a seguir: no pararse en la imitación estéril y parasitaria del modelo admirado, sino pasar adelante y explorar las fronteras fértiles del campo experimental delimitado por el *Quijote*. Con una creatividad desenfrenada y mucha ironía, Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo y Julián Ríos, cada uno a su manera, se han inscrito en la cadena iniciada por Cervantes y la continúan en la España contemporánea. Andrés Trapiello, a pesar —¿o a

causa?— de la mayor dependencia del hipotexto, no cervantea porque estéticamente retrocede y elimina o minimiza en su texto los logros cervantinos más destacados (las paradojas de la metaficción, la pluralidad genérica, la parodia, el humor); Carlos Cañeque, en cambio, en cuya novela la referencia al *Quijote* es sólo puntual y mucho menos prominente que la veta borgeana, sí cervantea, porque no deja de avanzar siendo innovador e independiente sin negar la multitud de sus intertextos: allí está la diferencia fundamental entre estas dos novelas. Pues no en la convergencia estilística, argumental y genérica, sino en la desemejanza y la originalidad de los vástagos surgidos de un germen común se manifiesta el verdadero parentesco entre el "raro inventor" y la afortunada prole del ilustre padrastro. No el mimetismo del simulacro quijotomorfo, sino la libertad y modernidad incondicionales del quijotexto son las marcas auténticas de un cervanteo que merece esta apelación de origen.

Bibliografía

- Breton, André (1985): *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard.
- Cañeque, Carlos (1997): *Quién*, Barcelona: Destino.
- Cervantes, Miguel de (1973): *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid: Castalia.
- Cervantes, Miguel de (1993): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Cortázar, Julio (2005): *Los premios*, ed. de Javier García Méndez, Madrid: Cátedra.
- Eilenberger, Wolfram/ Ástvaldsson, Haukur/ Herrera, Francisco (2003): "Nacionalidad cervantina", en: Goytisolo, Juan: *España y sus Ejidos*, Madrid: Hijos de Muley-Rubio, pp. 188-197.
- El-Yamani, Mohamed Saad Eddine (1995): "Cervantes lecteur de Marx", en: VV. AA.: *Juan Goytisolo Trajectoires, Horizons maghrébins*, núms. 28-29, pp. 152-159.

- Fernández de Avellaneda, Alonso (2005): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, ed. de Fernando García Salinero, Madrid: Castalia.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1967): *La quijotita y su prima*, México D.F.: 1967.
- Ferré, Juan Francisco (ed.) (2005): *El Quijote. Instrucciones de uso*, Málaga: Benalmádena, 2 vols.
- Gallo, Rubén (1997): "El intelectual ante el memoricidio", *Vuelta*, núm. 253, pp. 32-35.
- García Martín, José Luis (ed.) (1999): *Nuevas visiones del Quijote*, Oviedo: Nobel.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Goytisolo, Juan (1977): "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*", en: *Disidencias*, Barcelona: Seix Barral, pp. 193-219.
- Goytisolo, Juan (1981): "Vicisitudes del mudejarismo: Juan Ruiz, Cervantes, Galdós", en: *Crónicas sarracinas*, Madrid: Ediciones Ruedo Ibérico, pp. 47-71.
- Goytisolo, Juan (1995): *El sitio de los sitios*, Madrid: Alfaguara.
- Goytisolo, Juan, alias Un círculo de lectores (1997): *Las semanas del jardín*, Madrid: Alfaguara.
- Goytisolo, Juan (1999): "La herencia de Cervantes", en: *Cogitus interruptus*, Barcelona: Seix Barral, pp. 177-182.
- Goytisolo, Juan (2000): *Les Cervantiades*, Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Goytisolo, Juan (2004): *Don Julián*, ed. de Linda Gould Levine, Madrid: Cátedra.
- Goytisolo, Juan (2005a): "¿Quijotitos a mí?", *El País. Babelia*, núm. 686, 15 de enero, p. 7.
- Goytisolo, Juan (2005b): "Asfixiado por barro y hojarasca", *El País. Babelia*, núm. 700, 23 de abril, p. 24.
- Goytisolo, Juan (2005c): "El valor estético de la novela", *El País. Babelia*, núm. 702, 7 de mayo, p. 11.
- Goytisolo, Juan (2005d): "Un océano en la Mancha", en: Ferré 2005: pp. 33-37.

- Jerez-Farrán, Carlos (1988): "«Ansiedad de influencia» versus intertextualidad auto-consciente en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos", *Symposium*, XLII, núm. 2, pp. 119-132.
- Kunz, Marco (2004): "*Quién*: Cañeque, Borges y las paradojas de la metaficción", *Iberoamericana*, IV, núm. 15, pp. 61-77.
- Levine, Susan F. (1979): "The Lesson of the *Quijote* in the Works of Carlos Fuentes and Juan Goytisolo", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 7, pp. 173-185.
- Martín Morán, José Manuel (1999): "La baraca de Sarajevo. Lectura cervantina de *El sitio de los sitios*", en: Enkvist, Inger (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo. Lund, 1998*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 1999, pp. 135-149.
- Martín Morán, José Manuel (2001): "Alteridad cervantina en la nueva narrativa de Juan Goytisolo", en: VV. AA.: *Imprévue*, núms. 1-2: *Encuentro con Juan Goytisolo*, Montpellier: CERS-Université Paul Valéry de Montpellier III, pp. 97-127.
- Martín-Santos, Luis (1997): *Tiempo de silencio*, 42^a ed., Barcelona: Seix Barral.
- Mateo-Sagasta, Alfonso (2005): *Ladrones de tinta*, Barcelona: Ediciones B.
- Mauriac, Claude (1961): *La marquise sortit à cinq heures*, Paris: Albin Michel.
- Montalvo, Juan (2004): *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, ed. de Ángel Esteban, Madrid: Cátedra.
- Mora, Rosa (1993): "Marx, a partir de Cervantes. Juan Goytisolo publica 'La saga de los Marx'", *El País: Babelia*, núm. 113, 11 diciembre, pp. 14-15.
- Piras, Pina Rosa (1999): "El cervantismo de Juan Goytisolo", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIX, núm. 2, pp. 167-179.
- Pope, Randolph D. (2001): "Cervanteando con Juan Goytisolo", en: Scholz, Laszlo/ Vasas, Laszlo (eds.): *Cervantes y la narrativa moderna*, Debrecen: University of Debrecen, pp. 123-127.
- Ribeiro de Menezes, Alison (2000): "«En el principio de la literatura está el mito»: Reading Cervantes through Juan Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián* and *Juan sin Tierra*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, pp. 587-603.
- Ríos, Julián (1992): *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Madrid: Mondadori.
- Ríos, Julián (1995): *Álbum de Babelle*, Barcelona: Muchnik, pp. 187-207.

- Ríos, Julián (2005): "Crueldades del 'Quijote'", *El País. Babelia*, núm. 703, 14 de mayo, p. 8.
- Ríos, Julián (2008): *Quijote e hijos (Una genealogía literaria)*, Barcelona: Muchnik.
- San José, Diego (1916): *Una vida ejemplar o sea La vida de Ginés de Pasamonte que fué pícaro y ladrón y bogó en galleras*, Madrid: Biblioteca Hispania.
- Smith, Paul Julian (1994): "Cervantes, Goytisolo, and the Sodomitical Scene", en: Williamson, Edwin (ed.): *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*, London/ Madrid: Tamesis, pp. 43-54.
- Sol T., Manuel (1986): "Don Quijote en *Tiempo de silencio*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 430, pp. 73-83.
- Trapiello, Andrés (2004): *Al morir don Quijote*, Barcelona: Destino.



UNIVERSITY OF BAMBERG PRESS

Ocho autores se acercan a la obra maestra de Miguel de Cervantes, Don Quijote, desde perspectivas diferentes, analizando tanto aspectos inmanentes del texto (el complejo enredo en torno al problema de la autoría, las novelas intercaladas, las fuentes y los juegos de palabras) como la recepción de la obra (las traducciones, versiones operísticas y adaptaciones cinematográficas y el influjo sobre la literatura española contemporánea).

Acht Autoren untersuchen Miguel de Cervantes' Meisterwerk Don Quijote aus verschiedenen Blickwinkeln, wobei sowohl textimmanente Aspekte (das Verwirrspiel um die Autorschaft, die eingeschobenen Novellen, Quellen und Sprachspiele) als auch die Rezeption des Romans (Übersetzungen, Opernfassungen und Verfilmungen sowie sein Einfluss auf die spanische Gegenwartsliteratur) behandelt werden.

ISBN 978-3-923507-47-4

ISSN 1867-5042

20,00 Euro