

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 8 / Issue no. 8

Dicembre 2013 / December 2013

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 8) / External referees (issue no. 8)

Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

Antonio Gargano (Università di Napoli Federico II)

Sagrario López Poza (Universidade de A Coruña)

Michel Moner (Université de Toulouse Le Mirail)

Guillermo Serés (Universitat Autònoma de Barcelona)

Christoph Stroetzki (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2013 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cervantes

EL ROBO QUE ROBASTE. EL UNIVERSO DE LAS CITAS Y MIGUEL DE CERVANTES
bajo la dirección de Aurora Egido

<i>Presentación</i>	3-14
<i>Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes</i> AURORA EGIDO (Universidad de Zaragoza)	15-32
<i>Juegos dialógicos del discurso cervantino: la palabra de los clásicos antiguos</i> LÍA SCHWARTZ (The Graduate Center – The City University of New York)	33-49
<i>Citas caballerescas apócrifas en el “Quijote”</i> MARÍA DEL CARMEN MARÍN PINA (Universidad de Zaragoza)	51-67
<i>Itinerarios textuales del “Quijote” en América (siglos XVII a XIX)</i> EVA MARÍA VALERO JUAN (Universidad de Alicante)	69-79
<i>Tras las huellas de Pierre Menard. “El Quijote” en el microrrelato hispanoamericano</i> ROSA PELLICER (Universidad de Zaragoza)	81-95
<i>Cervantes e l’Italia. Un furto di parole in corso</i> MARIA CATERINA RUTA (Università degli Studi di Palermo)	97-124
<i>Presencia y función de la palabra cervantina en la literatura alemana. Breve aproximación diacrónica</i> CARMEN RIVERO IGLESIAS (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)	125-139
<i>Citations cervantines en France</i> JEAN-MARC PELORSON (Université de Poitiers)	141-157
<i>Knight-Errantry. Code Word and Punch Line in Edmund Gayton’s “Festivous Notes on Don Quixote” (1654 and 1768)</i> CLARK COLAHAN (Whitman College – NWLC, Walla Walla / Washington)	159-169
<i>“Miró al soslayo, fuese y no hubo nada”. Fortuna y actualidad de un verso cervantino</i> JOSÉ MONTERO REGUERA (Universidad de Vigo)	171-186
<i>El yelmo de Mambrino: del cartón a la cerámica</i> JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense)	187-195
<i>Cervantes y su intertextualidad española</i> ALBERTO BLECUA (Universidad Autónoma de Barcelona)	197-219
<i>Cervantes, robador de palabras. Una pequeña bibliografía</i> JOSÉ MONTERO REGUERA (Universidad de Vigo)	221-231



LÍA SCHWARTZ

JUEGOS DIALÓGICOS DEL DISCURSO

CERVANTINO.

LA PALABRA DE LOS CLÁSICOS ANTIGUOS

La conformación del discurso narrativo de Cervantes no podía sino depender de las nuevas prácticas retóricas que se desarrollaron desde el Renacimiento, a medida que se fueron recuperando las obras de los clásicos antiguos, cuya difusión se vio además asegurada gracias al desarrollo de la imprenta. Este proceso permitió renovaciones importantes tanto en el plano de la *inventio* como de la *elocutio*. Al mismo tiempo, la recuperación del canon clásico amplió el repertorio de géneros literarios a escoger y recrear. Un nuevo mundo de formas literarias guió la producción artística mientras que la comprensión más precisa de las poéticas clásicas de Horacio, Aristóteles y de los teóricos italianos que las comentaron durante el siglo XVI, permitió reflexionar sobre cuestiones de estructura y estilo, cambiantes hasta finales del período barroco.

La obra que nos legó Cervantes se despliega así como un modelo de las opciones artísticas que hizo suyas en el ámbito de la ficción, de la

literatura dramática y aun de la sátira. Para esta última eligió el modelo de las epístolas y sátiras horacianas sobre las que dio su opinión en *Viaje del Parnaso* o asignó al discurso de algunos de sus personajes más famosos: don Quijote, o Cipión en el *Coloquio de los perros*.¹ La imitación de géneros clásicos, en el caso de Cervantes frecuentemente en *contaminatio* con otros de moda en su época – de la novela pastoril a la novela griega, de los libros de caballería a la *novella* de Boccaccio – se sumaba al método de la *imitatio* que regía la construcción de todo discurso literario. Esta cuestión ha sido examinada ya en las últimas décadas, tanto en términos generales como en la obra de no pocos autores.² Como es sabido, se aprendía este método en la preparación escolar que incluía la recopilación de *dicta* de los antiguos. Los alumnos los memorizaban o copiaban en sus *codices excerptorii*, de modo que quienes escribirían profesionalmente contaban ya con un primer repertorio de *topoi*, *sententiae*, *exempla*, aforismos y apotegmas.³ No parece necesario insistir en que esta manera de

¹ Comenté la opinión de Cervantes sobre este género clásico en *Satura y sátira en el siglo XVII. Teoría y Praxis*, en *Difícil cosa es no escribir sátiras. La sátira en el siglo de oro*, dir. A. Gargano, eds. M. D'Agostino y F. Gherardi, Santiago de Compostela, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 21-48.

² Véanse, entre otros estudios recientes, F. Goyet, *Le sublime du "lieu commun". L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996 y A. Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

³ Aurora Egido ha tratado estas cuestiones en su edición de *El discreto* de Baltasar Gracián, Madrid, Alianza, 1997, pp. 40 ss., en las que menciona los usos del "cartapacio escolar", recomendado por Erasmo y por otros educadores: desde Juan Luis Vives a Juan Lorenzo Palmireno, Pedro Simón Abril y Baltasar Gracián. Véase, también de Egido, *Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte*, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. de L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 171-184 y *Las serpientes enlazadas en un soneto de Lope de Vega*, en *Hommage à Robert Jammes*, éditeur F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. I, pp. 361-374. En su edición de *El discreto*, cit., p. 45, reitera además: "Los escritores, como Lope confirma en *La Dorotea*, usaban también estos cartapacios de contenido vario con los fines más heterogéneos", definidos como auténticas "arcas de Noé", tanto en prosa como en verso. Véanse además, entre los numerosos trabajos de Sagrario López Poza, *Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica*, en "Críticón", 49, 1990, pp.

componer textos no debe entenderse sólo como un fenómeno de la *elocutio* al uso. Por el contrario, estas citas guiaron ideológicamente a quienes leían y componían textos literarios ya que transmitieron ideas de los clásicos sobre el universo, el cuerpo humano, el espíritu o las emociones que se creían universales en esos siglos. Esto explica, por ejemplo, el esquema temático adoptado por los autores de polianteas en latín o ya en español, como la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, y de las colecciones de máximas, adagios y proverbios antiguos que facilitaban el acceso a las ‘verdades’ del saber de griegos y latinos.⁴ No sorprende, por tanto, que Lope de Vega definiera los lugares comunes como “el canto llano sobre que se fundan varios concetos”.⁵

1. *El canto llano y la formación de conceptos*

En las obras de Cervantes se confirma además otra de las funciones atribuidas a los *iudicia* o κρίσεις en griego: la de asignar *autoridad* a las palabras de un narrador o de los personajes que las citaban acentuando en algunos casos el valor ejemplar de lo narrado. El procedimiento era asimismo el recomendado por Quintiliano en su *Institutio oratoria*, y, por

61-76 y Id., *Quevedo y las citas patristicas*, en “Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo”, 67, 1991, pp. 75-156.

⁴ Para Mexía, véanse los trabajos de Isaías Lerner sobre fuentes clásicas de la *Silva*, en *Lecturas de Cervantes*, Málaga, Universidad, 2005 y su edición de Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, Castalia, 2003.

⁵ En lo que atañe a Lope, señalé ya las dedicatorias “A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla”, reproducidas en *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 258: “Usar lugares comunes, como engaños de Ulises, salamandra, Circe y otros, ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios concetos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo; pues a un mismo sujeto, bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España”. Véase L. Schwartz, *La retórica de la cita en las “Novelas a Marcia Leonarda” de Lope de Vega*, en “Edad de Oro”, XIX, 2000, pp. 265-298.

ello, fue adoptado por los autores de manuales de retórica renacentistas. Quintiliano, como sabemos, describió las sentencias como los ojos de la elocuencia: “Ego vero haec lumina orationis velut oculos quosdam esse eloquentiae credo”.⁶ Erasmo reiteraría en *De duplici copia* que las *sententiae* extraídas de las obras de poetas celebrados, historiógrafos o filósofos clásicos ofrecían valiosas máximas morales sobre el mundo o el comportamiento de los hombres.⁷ Quintiliano, por su parte, seguía a Aristóteles, quien había codificado en su *Retórica* las γνῶμαι entre los recursos de la *inventio*; estas permitían ensamblar las palabras autorizadas del ‘otro’ en un nuevo texto.⁸ Por tanto, retórica y poética renacentistas coincidieron en el valor atribuido a la palabra ajena en el entramado del discurso.

Cervantes, como sus contemporáneos, compuso su obra desde esta perspectiva y, como los antiguos, inventó varios tipos de juegos según se adhiriese a esta práctica en tono serio, haciendo resaltar la verdad expresada en una máxima o sentencia y/o el poder poético de la palabra de un clásico, o en son de burla de las citas manipuladas por los mediocres para jactarse de eruditos y conferir así innecesario interés a sus obras. Los ejemplos siempre mencionados son, por supuesto, los citados en el prólogo a la Primera Parte del *Quijote*, en el que el diálogo con un amigo ficcional le permite reírse capciosamente de la ‘falsa’ erudición, la que afectaban los ignorantes. En cambio, a lo largo de la historia del famoso hidalgo o

⁶ Cf. Quintilian, *The Orator's Education. Books 6-8*, Edited and Translated by D. A. Russell, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 2001, pp. 422-424 (8, 5, 34).

⁷ Véase Erasmo, *Opera omnia*, Ordo I, vol. 6: *De duplici copia verborum ac rerum* [1512], ed. B. I. Knott, Leiden, Brill, 1988, pp. 248-249.

⁸ Véase Aristotle, *The Art of Rhetoric*, edición y traducción de J. H. Freese, London – New York, W. Heinemann – G. P. Putnam's Sons, 1926, pp. 279-289 (II, 21). Sobre algunas diferencias entre el pensar de Aristóteles y el de Quintiliano, véase A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, pp. 140-145.

caballero, se hace evidente este procedimiento retórico de la cita de un texto, o de la referencia a *exempla* clásicos para caracterizar a sus personajes. Por un lado son los narradores quienes recuerdan la palabra antigua; por el otro, los personajes mismos son quienes se autodefinen o comparan con figuras históricas o mitológicas clásicas. Ya identifiqué numerosos de estos *exempla* Antonio Barnés refiriéndose, por ejemplo, a analogías establecidas entre don Quijote y Alejandro Magno por su valor, o entre don Quijote y Cicerón, por su elocuencia, y a Sancho con Catón por sus refranes, que la duquesa calificó de “sentencias catonianas” en evidente tono de burla.⁹

En otros capítulos de la historia de su hidalgo manchego, Cervantes incorpora al discurso directo de su protagonista, por ejemplo, una cita de *Eneida*, VI, 853 en traducción, convertida ya en lugar común (“Parcere subiectis et debellare superbos”), que don Quijote aplica a su misión caballeresca para asegurar a la dueña que remediará la trágica situación de su hija: “Que el principal asunto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, quiero decir, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos”.¹⁰ El contexto marca con ironía la aplicación del *topos* a la función que le asigna al personaje, como ya había ocurrido en el capítulo 18 de la Segunda Parte, cuando al despedirse del hijo del caballero del Verde Gabán, le hace afirmar: “Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle como se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo

⁹ Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999, t. I, p. 910 (II, 33). Véase A. Barnés Vázquez, “Yo he leído en Virgilio”. *La tradición clásica en el “Quijote”*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2009, p. 189.

¹⁰ Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 1055 (II, 52), donde remite a p. 588 (I, 52) y a p. 781 (II, 18). Véase A. Barnés Vázquez, “Yo he leído en Virgilio”. *La tradición clásica en el “Quijote”*, cit., p. 138.

profeso”.¹¹ Las variaciones de la cita, también irónicas, contribuyen a describir la locura de quien la manipula para darse importancia. Más aún, al presentarla en el discurso de Sancho en la Primera Parte, ya anticipaba Cervantes este tratamiento retórico al invertir irónicamente el orden de los adjetivos con los que se enumeraban las virtudes de un héroe: “Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes”.¹²

2. Fuentes de la ‘inventio’ en la literatura grecorromana

La tendencia de no pocos críticos que comentaron y aún comentan la obra de Cervantes ha sido remitir a repertorios renacentistas de máximas y *topoi* para identificar préstamos retóricos con la aparente intención de subestimar su conocimiento del canon greco-latino. En efecto, es muy probable que Cervantes, como todo escritor de su época, haya aprovechado estas polianteas para refrescar la memoria de lo estudiado o de lo leído. Casos se hallan, sin embargo, en los que un lector competente descubre que Cervantes estructuró un pasaje o un episodio de su obra de ficción a partir del recuerdo de lo leído directamente en una obra clásica, incluyendo no pocas veces una cita procedente del contexto recreado.

Un ejemplo es el que ofrece el caso de las *Metamorphoseos* o *Asinus aureus* de Apuleyo, cuya influencia sobre tres obras cervantinas ha sido ya mencionada. Por un lado, se ha propuesto como fuente de la batalla de los cueros de vino tinto en el *Quijote* (I, 35) el pasaje del *Asinus* en el que Lucio, que creía haber luchado con tres fuertes ladrones, descubre que sólo eran “tres utres inflati”, ya analizada por Ramón Menéndez Pidal.¹³ Por el

¹¹ Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 781 (II, 18),

¹² Cf. *ibidem*, p. 588 (I, 52).

¹³ Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, Edited and Translated by J. A. Hanson, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1989, vol. I, p. 144 (III, 9).

otro, se ha comentado la referencia al relato de Apuleyo que Cervantes incluyó en el *Coloquio de los perros*, al hacer decir a la bruja Cañizares sobre la transformación de Cipión y Berganza en animales y el posible retorno a su forma primitiva: “el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa”.¹⁴ En cambio, no se ha insistido en que la caracterización de Camacha recuerda asimismo los rasgos del personaje Pamphile, el ama de Photis, transformada en lechuza por obra de un unto mágico. Lucio, entusiasmado con este fenómeno, quiere que se repita pero por error de Photis quedará convertido en asno. También la Camacha, según relata Cañizares, “tuvo fama que convertía a los hombres en animales y que se había servido de un sacristán seis años en forma de asno, real y verdaderamente lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga”.¹⁵ Del personaje de Cañizares, descrito como si sólo conociera de oídas el relato del *Asinus aureus* – “el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo” – no podía esperarse una lectura detenida de la historia de Lucio en la que hubiera obtenido información más completa sobre el caso.

También en el *Persiles* se halla una escena que dialoga con el relato de Cupido y Psique en las *Metamorphoseos* de Apuleyo. El narrador cervantino de este relato de aventuras que recrea recursos característicos de la novela griega, inventa una escena en la que el personaje de Ruperta

Véase *ibidem*, pp. 122-132 (II, 32 – III, 3) y R. Menéndez Pidal, *Cervantes y el ideal caballeresco*, Madrid, Patronato del Cuarto Centenario de Cervantes, 1948, p. 15. Véase además M. Bambeck, *Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino*, en “Prohemio”, V, 1974, pp. 241-252.

¹⁴ Cf. M. de Cervantes, *Coloquio de los perros*, en Id., *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 594-606.

¹⁵ Cf. M. de Cervantes, *Coloquio de los perros*, cit., p. 592.

intenta vengarse del hijo del hombre que había matado a su marido.¹⁶ Aurora Egido había ya interpretado este relato, “ejemplo de la ira engendradora de venganza y odios”, otro componente de los celos, desde la perspectiva semántica del “triunfo del amor sobre la muerte”, ya que el deseo de venganza se transforma en una pasión incontrolable.¹⁷ La versión del *Persiles* describe a Ruperta escondiéndose en el cuarto a oscuras en el que duerme su enemigo. Munida de un cuchillo y una “lanterna” se acerca así a Croriano para ejecutar su venganza, como Psyche a su amante con navaja y lámpara (“prolata lucerna et arrepta novacula”),¹⁸ pero al verlo tan hermoso, le tiembla a Ruperta la mano: “halló tanta hermosura que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano”.¹⁹ Cervantes cita con algún leve cambio la descripción de Psyche, quien al acercarse a su amante dormido, descubre que es el dios del amor y embargada de emoción, se le escapa la navaja de la mano: “ferrum timore tanti flagitii manibus temerariis delapsum evolasset”.²⁰ Se impone así la paradoja que Apuleyo describía con esta frase: “Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem”.²¹ Sin saberlo, pues, Psyche se enamora de Amor, es decir, del dios del amor, y acercándose aun más a Cupido, con la lámpara en la mano, se desliza una gota de aceite que cae sobre su hombro y lo despierta. Ruperta, ya enamorada de Croriano se arrepiente de haber querido matarlo: “quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada” pero “esto

¹⁶ Véanse M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 597-605 (III, 17).

¹⁷ Cf. A. Egido, *La enfermedad de amor en el “Persiles”*, en Id., *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre “La Galatea” el “Quijote” y el “Persiles”*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 263-264.

¹⁸ Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, cit., vol. I, p. 288 (V, 22).

¹⁹ Cf. M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 602 (III, 17).

²⁰ Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, cit., vol. I, p. 290 (V, 22).

²¹ Cf. *ibidem*, p. 292 (V, 23).

diciendo, ya turbada y arrepentida, se le cayó la lanterna de las manos sobre el pecho de Croriano, que despertó con el ardor de la vela”.²²

La *imitatio* cervantina en el plano del discurso gira en torno de ciertas frases de Apuleyo que describen el poder de la belleza y su capacidad de influencia sobre las emociones de Psique, quien transforma en pasión su deseo de venganza. Recreadas en la historia de Ruperta y Croriano el narrador cita indirectamente su fuente, cuando dirige su discurso al personaje anticipándole el modelo literario del que derivaría su propio argumento:

“¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos.”²³

Los tres oxímora iniciales resumen, por así decirlo, las emociones en conflicto de Ruperta; pero la figura con la que designa a Croriano, “ese hermoso Cupido que vas a descubrir”, señalan el texto clásico que había funcionado asimismo como modelo de la *inventio*. En efecto, a Croriano no se lo compara con el dios del amor sino con el personaje de Apuleyo, Cupido, que había hecho a Psyche, aun virgen, su esposa, durante la primera noche (“uxorem sibi Psychen fecerat”).²⁴

3. *Eros en el relato pastoril de Cervantes*

²² Cf. M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 602 (III, 17).

²³ *Ibidem*, p. 601 (III, 17).

²⁴ Cf. Apuleius, *Metamorphoses*, cit., vol. I, p. 256 (V, 4).

El lector competente reconoce de inmediato que en el *Persiles*, el tratamiento de su figura difiere del que Cervantes escogió para otras de sus obras, en las que aparece con variaciones como clara referencia mitológica. Mientras que en *El trato de Argel*, por ejemplo, Cervantes cita el lugar común para describir la pasión (“regalarse en el fuego de Cupido”),²⁵ en el capítulo del mismo *Persiles*, donde Periandro cuenta el suceso de su viaje, entre las barcas que describe aparece “una de ellas que llevaba por insignia un vendado Cupido”,²⁶ uno de sus atributos, que con el arco, las flechas y el carcaj, lo definieron en la iconografía tradicional estudiada por Erwin Panofsky y Edgar Wind y aplicados ya por Egido en sus estudios sobre el *Desengaño de amor en Rimas*.²⁷ En *La Gitanilla Preciosa* menciona su nombre en el romance celebratorio de cuando Margarita de Austria “salió a misa de parida en Valladolid, y fue a San Llorente”:²⁸

“El dios parlero va en lenguas
lisonjeras y amorosas
y Cupido en cifras varias
que rubíes y perlas bordan.”²⁹

“Dios parlero” refiere evidentemente a Mercurio; en cambio, de la figura de Cupido se dice que aparece bordada con piedras preciosas en “cifras” es decir, en jeroglíficos. En el *Quijote*, reaparece su nombre en el episodio de las Cortes de la Muerte II, 11, como disfraz de uno de los

²⁵ Cf. M. de Cervantes, *El trato de Argel*, en Id., *Teatro Completo*, ed. de F. Sevilla y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 886 (II, v. 1505).

²⁶ Cf. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cit., p. 346 (II, 10).

²⁷ Véanse E. Panofsky, *Blind Cupid*, en Id., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper Torchbooks, 1967, pp. 95-128; E. Wind, *The Pagan Mysteries of the Renaissance*, New York, W. W. Norton, 1968 y A. Egido, *La iconografía amorosa del “Desengaño”*, en Id., *Silva de Andalucía (Estudio sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación provincial de Málaga – Servicio de publicaciones, 1990, pp. 143-172.

²⁸ Cf. M. de Cervantes, *La Gitanilla*, en Id., *Novelas ejemplares*, cit., p. 35.

²⁹ *Ibidem*, p. 35.

cómicos que representarán el auto: “a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos pero con su arco, carcaj y saetas”;³⁰ a cuyas “pintadas alas” se referiría don Quijote en el capítulo siguiente: “si tú Sancho, me dejaras acometer, como yo quería, te hubieran cabido en despojos, por lo menos, la corona de oro de la Emperatriz y las pintadas alas de Cupido”.³¹

Cervantes, que conocía muy bien la poesía de Garcilaso, como lo confirman las imitaciones y referencias que se hallan en la *Galatea*, el *Quijote* y en otras de sus obras, fue también lector cuidadoso de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera y de su poesía original. Así lo confirma el soneto que le dedicó al humanista-poeta sevillano, transmitido en un manuscrito autógrafo del pintor Francisco Pacheco fechado en 1613, cuyos primeros versos dicen: “El que subió por sendas nunca usadas / del sacro monte a la más alta cumbre”. Cervantes indica así su autoría: “Miguel de Cervantes, autor de D. Quijote. Este soneto hice a la muerte de Herrera, y para entender el primer cuarteto, advierto que él celebraba en sus versos a una señora, debajo de este nombre de Luz. Creo que es de los buenos que he hecho en mi vida”.³² Cervantes había leído más que probablemente el soneto VII de Garcilaso, según aparecía impreso en las *Anotaciones*, en el que el amante interpela a Eros:

“No pierda más quien á tanto perdido;
bástet’, Amor, lo qu`á por mí passado;
válgam’ agora aver jamás provado
a defenderme de lo qu’ as querido.”³³

³⁰ Cf. Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 713 (II, 11).

³¹ Cf. *ibidem*, p. 718 (II, 12).

³² Véase Id., *Poesías completas*, edición de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1981, vol. II, p. 381.

³³ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 317.

Herrera apuntó en su comentario que el motivo central del poema recogía una amplia tradición tanto literaria como filosófica que resume citando en primer lugar el *Simposio* de Platón y continúa con los neoplatónicos renacentistas, así como con la poesía amorosa de los poetas elegíacos romanos. Como sabemos, la elegía II, 12 de Propertio ofreció un modelo que se hizo famoso en la poesía española del XVI y del XVII, y sería imitado por Lope de Vega y Francisco de Quevedo, mientras se hacía referencia a los tópicos desarrollados en manuales mitográficos y emblemáticos, así como en el discurso cervantino. Herrera, que transcribe la elegía en latín, incluye la versión realizada por Francisco de Medina, quien tradujo el primer dístico elegíaco de Propertio (“Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus?”)³⁴ con un acostumbrado terceto, como era habitual en la época: “Cualquiera que fue, quien al Amor tirano / pintó en edad tan tierna, ¿n’ os parece / que tuvo buen consejo y diestra mano?”³⁵ Es la imagen pintada del niño-amor, con sus ventosas alas la que dialoga con la mención que hace don Quijote de las “pintadas alas” del Cupido de los cómicos ya aludido.

Más significativas aun son las relaciones intertextuales que la elegía de Propertio entabla temática y verbalmente con la sección del libro IV de la *Galatea*, en los que “el desamorado Lenio” habla mal del amor. Sus “vituperios”³⁶ se relacionan, por un lado, con los del amante de Propertio, pero, por el otro, tiene puntos de contacto con una égloga de Ausonio que versa sobre varias figuras de amantes quejasas que se resisten a sufrir amando. En la égloga titulada *Cupido cruciatur*, su autor dice describir una pintura que retrata a Cupido llegando al lugar donde penan las enamoradas

³⁴ Cf. Propertius, *Elegies*, Edited and Translated by G. P. Goold, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1990, p. 152 (II, 12, 1-2).

³⁵ Cf. F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 326.

³⁶ Véase M. de Cervantes, *La Galatea*, edición de F. Sevilla y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, pp. 257-260 (IV).

abandonadas por sus amantes: “Quas inter medias furvae caliginis umbram / dispulit inconsultus Amor stridentibus alis”.³⁷ Amplificando los versos del libro VI de la *Eneida*, donde se relata el descenso de Eneas al mundo de los muertos, Ausonio enumera los nombres de varias víctimas del amor que quieren vengarse de Cupido y por ello lo crucifican: “Cupidinem cruci adfigunt mulieres amatrices”.³⁸ Algunos de estos personajes literarios y mitológicos están también presentes en el discurso de Lenio: Medea, Hipólito, Pasífae, Dido, mientras que tanto sus invectivas en prosa como la canción que Lenio afirma tener “hecha, en vituperio de este mi enemigo”,³⁹ recrean los males que genera la pasión amorosa:

“Sin que me pongan miedo el hielo y fuego,
el arco y flechas del amor tirano,
en su deshonra he de mover mi lengua
que ¿quién ha de temer a un niño ciego,
de vario antojo y de juicio insano?”⁴⁰

La opinión negativa de Lenio sobre Eros, el “niño” amor, se conjuga en el discurso pastoril cervantino con su opuesto: las declaraciones de amor eterno que el poeta-amante hace públicas trasladándolas al escenario bucólico. Tanto en las églogas de Virgilio como en las elegías eróticas de Propertio u Ovidio se hallan imitaciones de este conocido *topos*, que deriva a su vez de la obra de quien fue fuente importante del poeta de Umbria: el alejandrino Calímaco. El lugar común recrea el gesto de los amantes que inscriben en la corteza de los árboles el nombre de la amada, para que éste sobreviva el paso del tiempo: a medida que crezcan los árboles, crecerán

³⁷ Cf. Ausonius, [*Opuscula*], with an English translation by H. G. Evelyn White, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1988, vol. I, p. 210 (VIII, 45-46)

³⁸ Cf. *ibidem*, p. 206 (*Ausonius Gregorio Filio Sal.*).

³⁹ Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., p. 257 (IV).

⁴⁰ *Ibidem* (IV).

pues sus amores. La formulación de Virgilio de la égloga X tuvo amplia fortuna: “certum est in silvis, inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores”.⁴¹ No menos imitados fueron asimismo estos dos versos de Propertio, en los que declara que los árboles serán sus testigos, “si saben los árboles de amor, haya y pino querido del dios de Arcadia”: “vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo”.⁴²

No sorprende, pues, que Cervantes lo recree en el episodio de Marcela en el *Quijote*, haciéndolo parte del relato de Pedro al describir la pasión que esta despertaba, amor por el que la pastora manifestaba sólo “desdén y desengaño”:⁴³

“No está lejos un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una acorona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana.”⁴⁴

De hecho, se alude nuevamente al *topos* para describir las finezas que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena:

“[...] y, así, se entretenía paseando por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza y algunos en alabanza de Dulcinea.”⁴⁵

En la *Galatea* queda relacionado con el motivo también tópico de escribir versos en los árboles. Aurora Egido ya señaló un precedente

⁴¹ Cf. Virgil, with an english translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1986, vol. I: *Eclogues – Georgics – Aeneid I-VI*, p. 74 (X, 52-54).

⁴² Cf. Propertius, *Elegies*, cit., p. 100 (I, 18, 19-20).

⁴³ Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 133 (I, 12).

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 133-134 (I, 12).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 292 (I, 26).

también en las bucólicas de Virgilio (V, 13) y recordó su presencia en poemas pastoriles, en particular, en el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas, interpretándolo como efecto de la tendencia de la égloga a convertir la naturaleza en espacio de la escritura.⁴⁶

4. *Proyección metafórica de un mito ovidiano*

Numerosas son las referencias mitológicas en la *Galatea* siempre esperadas en la poesía y prosa pastoril, tan cercanas a sus fuentes clásicas. Como se ha dicho, Cervantes se apoyaría probablemente en poliantes y diccionarios al uso para citar nombres de figuras tradicionales en aquellos repertorios de *exempla*. Sin embargo, en algunos casos parece establecerse una relación directa con las *Metamorphoses* ovidianas, particularmente cuando Cervantes adapta un mito y lo integra a una construcción metafórica que describe una figura o personaje diferente del que leyó en Ovidio. Un ejemplo es el que ofrece su adaptación del mito de Clicie, que se lee en el libro IV de las *Metamorphoses*. Ovidio narra en este episodio la pasión de Clicie por el Sol y los celos que despierta en ella la relación de Apolo con Leucotea, a quien denuncia. Su padre la mata pero Apolo se venga asimismo de Clicie impidiéndole gozar de la luz de su amado. Mirando constantemente el rostro del Sol en su trayectoria diurna, Clicie se consume en nueve días. Transformada ya en flor de color azulado,

⁴⁶ Véase A. Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre “La Galatea” el “Quijote” y el “Persiles”*, cit., p. 71: “Cervantes no sólo acomodó a sus solitarios pastores a la sombra de los árboles del deleitoso bosque de la égloga (I, 67), sino que convirtió a estos en texto poético con un ‘cortecido’ poema [...] . Se trata del pasaje de la *Galatea* en el que Teolinda recuerda ‘un cortecido álamo blanco’ en el que ve escritas unas letras que reconoce ser de Artidoro”. Sobre la escritura de versos en las hayas, de Virgilio a Soto de Rojas, véase, en la misma página 71, la nota 74.

semillante al de la violeta, “violaeque simillimus ora / flos tegit”,⁴⁷ retenida, pues, por la raíz, Clicie, aunque ya heliotropo, no puede olvidar su pasión y por ello continúa mirando a su amado Apolo: “quamuis radice tenetur / vertitur ad Solem mutataque seruat amorem”.⁴⁸ Ahora bien, de este relato de las *Metamorphoses* sólo conserva Cervantes algunos elementos que entran a formar parte de un discurso diferente.

En el libro IV de la *Galatea*, unos pastores se encuentran con tres caballeros y unas damas de paso por ese lugar, entre los que se desarrolla un animado diálogo en torno al *topos* de menosprecio de corte y alabanza de aldea. El personaje del pastor Damón refrenda el elogio de la vida campestre que expresa uno de los caballeros, citando una canción compuesta por su amigo Lauso, “el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida”.⁴⁹ Damón, que había aprendido de memoria la canción, la recita ante su nuevo público. Desde el primer verso, “El vano imaginar de nuestra mente”, se alaba la conducta del pastor que despreciaba la vida del cortesano “falso” y “mentiroso” en palacio.⁵⁰ Resuelto a convertirse en pastor, desde la realidad de su nuevo estado libremente escogido puede entonces alabar la independencia y la libertad que obtuvo por decisión propia:

“No su semblante o su color se muda
 porque mude color, mude semblante,
 el señor a quien sirve, pues no tiene
 señor que fuerce a que con lengua muda
 siga, cual Clicie a su dorado amante,

⁴⁷ Cf. Ovid, *Metamorphoses*, with an english translation by F. J. Miller, Third Edition, revised by G. P. Goold, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1984, vol. I, p. 196 (IV, 268-269).

⁴⁸ Cf. *ibidem* (IV, 269-270).

⁴⁹ Cf. M. de Cervantes, *La Galatea*, cit., p. 235 (IV).

⁵⁰ Cf. *ibidem*, p. 240 (IV).

el dulce o amargo gusto que le viene.”⁵¹

En el texto de Lauso, por metáfora, el “señor a quien sirve un cortesano”⁵² es como el dios del Sol; el cortesano que permanece en la Corte, termina siendo como Clicie. El pastor cervantino, en cambio, se ha liberado de su esclavitud por interés o conveniencia, rechazando así el *exemplum* de la desdichada enamorada de Apolo que pierde la vida por amor.

No erraba Lope de Vega cuando definió la palabra de los clásicos antiguos como el “canto llano” sobre el que se construían conceptos. Fuentes de la *inventio* y de la *elocutio* los textos recuperados de Grecia y Roma que Cervantes sin duda leyó dejaron su impronta en los relatos y poemas que compuso para el deleite de sucesivos lectores.

⁵¹ *Ibidem* (IV).

⁵² Cf. *ibidem* (IV).

Copyright © 2013

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*