

CERVANTES Y EL ÉXITO DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

ANTONIO DE PADUA ANDINO SÁNCHEZ

Grupo de Investigación (Cod.: HUM318)
Universidad de Granada
aandinos@gmail.com

RESUMEN

El capítulo tercero de la segunda entrega del *Quijote* descubre la oportunidad del autor de comentar el éxito de la edición de 1605. De este modo Cervantes repasa la base teórica de su obra y muestra claramente sus fuentes literarias en los principales episodios de la Primera Parte y su aportación humanista a la literatura nacional en “lengua vulgar”, extraída sabiamente de los modelos grecolatinos.

PALABRAS CLAVE: Quijote, Cervantes, fuentes literarias grecolatinas, literatura comparada.

ABSTRACT

The third chapter of the second installment of *Quijote* discovers the author's opportunity to comment on the success of the 1605 edition. In this way Cervantes reviews the theoretical basis of his work and clearly shows his literary sources in the main episodes of the First Part and his humanistic contribution to the national literature in "vulgar language", wisely extracted from the Greco-Latin models.

KEYWORDS: Don Quixote, Cervantes, Greco-Latin literary sources, comparative literatura.

0. INTRODUCCIÓN: LA MEZCLA HABITUAL DE VIDA Y LITERATURA EN EL *QUIJOTE*.

“El *Quijote* debe su existencia tanto a una tradición de formas y géneros literarios, como a una tradición de *maneras de ser vivida la literatura*” (Castro, 1967: 372)¹. Cervantes muestra con frecuencia su modo de entender la literatura y deja ver cómo esta modifica y configura su pensamiento creativo y personal. “[En sus referencias a sí mismo] *refugia su ser total en el*

¹ Toda letra en cursiva sobre texto propio y ajeno es del autor del artículo

retablo de sus invenciones como un Maese Pedro de la propia vida, para intentar la incalculable tarea de ser a la vez *su autor, su actor y su espectador crítico*” (Castro, 1967: 263).

Esta manera de coser datos externos e internos de vida y literatura en las aventuras y diálogos de don Quijote invade todo el texto cervantino, que se muestra *in extenso* contagiado de realidad contemporánea y creación artística. “Casi todos sus personajes se muestran *obsesionados con la palabra escrita*, creándola, consumiéndola, criticándola y, como el protagonista, convirtiéndola en núcleo de sus vivencias” (Close, 2004: LXXX).

Su vinculación con la letra impresa es de tal calado, que tras su lectura, nos deja prendida en el ánimo la sensación de que para Cervantes “*la literatura es una forma de vida*, no meramente un ameno accesorio de ella” (Close, 2004: LXXX); o, dicho de otro modo, que su personalidad temporal y perecedera no se entiende sin la intervención permanente de la literatura universal y eterna. Pues “[el *Quijote*,] el libro, su concepción y su estilo son a su vez *una proyección de la existencia cervantina*” (Castro, 1967: 287).

El capítulo tercero de la segunda entrega, por ejemplo, no es más que un testimonio de entre tantos de cómo vida y obra se dan la mano, entrando la una en la otra sin permiso ni desdoro. Cervantes en una vuelta más de rizar el rizo manierista², tal como hizo en el prólogo de la primera parte, utiliza estos primeros apuntes narrativos a manera de preámbulo inicial para no sólo dar entrada en escena a un nuevo personaje, el bachiller Sansón Carrasco, pieza fundamental del desenlace de las que serán las últimas hazañas del ingenioso hidalgo, sino también para detenerse y hacer balance de las anteriores, bajo una aparente especie de recuento resumido de las pasadas andanzas, y prolegómeno de las que esperan a vuelta de página; y así, de paso y sin que se note, comentar y felicitarse del éxito bien cimentado de público y crítica que había alcanzado desde hacía ya diez años hasta el día de autos.

1. EL MODELO VIRGILIANO DE ENTREVERAR ACCIÓN LITERARIA Y CONTEMPORÁNEA.

La inspiración de la que se sirve para acometer el nuevo envite literario también la presenta de manera obvia y directa. Pues la despliega en toda su extensión a lo largo del mismo diálogo de sus personajes. Cervantes entiende, escondido tras la parodia y la exageración elogiosa del bachiller, que ha publicado un “poema épico”, aunque sea en prosa, a imagen de los modelos grecolatinos. En efecto, “no son los caballeros andantes los que se retratan en la ambición del héroe manchego, sino los héroes antiguos” (Marasso, 1947: 3). “Cervantes se esforzó por emparentarse voluntariamente con la continuada familia de Homero, Platón y Virgilio” (Marasso, 1947: 11). Abundará en este aserto el que la obra ahora incoada tendrá también en común con la obra épica clásica, tanto de la *Eneida* de Virgilio como de la *Odisea* de Homero, que el héroe será reconocido por todos los que se le crucen en su camino³:

“[Ulises] se sabe ya personaje famoso, un héroe ya convertido en personaje épico en cantos de gesta difundidos por las tierras donde se habla griego, pero él sabe mejor que los cantores cortesanos o populares su propia historia. (*Como pasa con Don Quijote*)

² “Bastaría sólo las consideraciones y digresiones críticas literarias que se hacen en el *Quijote* de 1605 para afirmarnos lo consciente, reflexivo y sabio de Cervantes, de acuerdo con la teoría literaria manierista” (Orozco, 1992: 130).

³ Así ocurre con los Duques, las muchachas de la Arcadia fingida, el bandolero Roque Guinart y la acogida en Barcelona de Don Antonio Moreno o el cuatralbo, general de *les galeres catalanes*.

en la Segunda Parte de la novela cervantina, se enfrenta a la fama literaria que ya lo envuelve”
(García Gual, 2000: XIV).

Pero no tendrá sólo en común con la obra épica de Virgilio esa *anagnórisis* o *reconocimiento* permanente durante todo el relato. También coincide, y Cervantes utiliza conscientemente esa característica del poema latino, en la capacidad pasmosa de aludir a la realidad inmediata aun siendo obra literaria y de ficción. Todo estudioso de las causas y objetivos que motivaron la gran epopeya del poeta latino, perteneciente al Círculo de Mecenas, sabe que obedecía a un encargo del emperador Octavio Augusto. El fin era favorecer y fortalecer propagandísticamente (a la manera de aquellos tiempos, a través de la vinculación con los dioses) la dinastía de la familia de los Césares, que instauraba el nuevo régimen imperial surgido tras las cruentas guerras civiles del final de la República.

Las exigencias políticas que pedían un poema épico de tema contemporáneo, con un héroe, Augusto, las burló [Virgilio] *convirtiendo el pasado en futuro profético y cambiando la narración directa de las hazañas del héroe esperado (Augusto) en la indirecta evocación de las mismas a través de las andanzas de su antepasado Eneas* y sus trabajos para fundar una ciudad (Fernández, 1997: 180).

El poema, que relataba la “odisea” o peregrinación de Eneas, estaba escrito en clave contemporánea, porque todo cuanto acaecía en él, evocaba y revocaba sobre el momento histórico actual de la primerísima familia de Roma. Así se explica la escena de la bajada a los Infiernos y el encuentro del pasado, presente y futuro de Roma (que a su vez es presente del narrador y sus lectores)⁴.

Entendido el sentido último de su modelo y guía principal, todo suceso literario de esta segunda parte se convierte en sospechoso de ser alusivo también al mundo de carne y hueso, aunque la alusión se presente bajo apariencias inocentes.

Entre tales recelos podría incluirse el nuevo personaje que revoluciona y se presenta como impulsor de la nueva y última salida del Caballero de la Triste Figura. Llama la atención las consonantes iniciales. Intercambiadas con las de **C**ervantes **S**aavedra, el bachiller **S**ansón **C**arrasco, “*no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento*” (II, 3, 704)⁵, permite tímidamente especular cómo podría contemplarse a sí mismo en sus años mozos el creador del *Quijote*. Pero, como decimos, las consonantes iniciales coincidentes de los apelativos del viejo escritor y del “bachiller de hasta veinte y cuatro años” (el único título académico que pudo ostentar el alcalaíno alcanzando más o menos semejante edad)⁶ sólo dan para echar a volar la imaginación, sin ninguna evidencia objetiva que pueda advenirla ni refutarla.

⁴ Tales guiños Cervantes los trasladará también a su narración, permitiéndole poder introducirse, mediante personaje interpuesto, en su propia obra (cf. Andino, 2016: 10-15).

⁵ En lo sucesivo la alusión y cita de textos de la obra que aparezcan en el presente artículo, remitirán a la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Francisco Rico (2004, volumen 1), especificando parte I o II, número de capítulo y número de página de esta edición.

⁶ En 1568 o 1569 asiste con 21 años de edad en Madrid a las clases del erasmista Juan López de Hoyos, donde obtendría el título de bachiller.

Lo que ya no resulta tan dudoso es que este capítulo tercero, que trata “*Del ridículo razonamiento que pasó entre Don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*”, viene cargado de ironía profética o profecía irónica, pues el bachiller, “carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas” (II, 3, 705), que aparece en el relato literario a apenas un mes de la finalización de las anteriores aventuras (pero que en tiempo real y extraliterario habla a diez años vista de la primera edición), llega a decir del *Quijote*:

[...] tengo para mí que el día de hoy *están impresos más de doce mil libros* de la tal historia: si no, *dígalo Portugal, Barcelona y Valencia*, donde se han impreso, y aun *hay fama que se está imprimiendo en Amberes*; y a mí se me trasluce que *no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga* (III, 3, 705)⁷.

2. EL PROPÓSITO HUMANISTA QUE IMPREGNA EL QUEHACER DE CERVANTES.

Además, entre las curiosidades que no deben pasar desapercibidas hay, de contrapunto, una referencia al latín, lengua culta de cancillerías en tiempos renacentistas y molde fundamental, junto al griego, de la educación humanista, cuando el bachiller da al castellano el tratamiento de “lengua vulgar” para decir que todo es una *traducción* de la versión original en arábigo de Cide Hamete Benengeli: “Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y *rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes*” (II, 3, 705).

Aparte de la interpretación aclimatada a las novelas de caballerías que parodia, se trasluce el claro propósito creativo arraigado en Cervantes, que ya expresó en la primera parte del *Quijote* y del que se siente especialmente orgulloso de cumplir desde tiempos de *La Galatea*⁸, esto es, verter o “traducir” *a la manera humanista*⁹ una literatura en otra, sustituyendo las monumentales obras en lengua clásica por otras, no menos excelsas, en lengua romance. De hecho, el canónigo identificó el trabajo de taller literario con el estudio y conocimiento de la literatura grecolatina; y, respecto a lo que debería ser un libro de entretenimiento bien escrito, prescribió claramente cómo llevarlo a cabo:

⁷ “Al publicarse la Segunda parte del *Q.*, la Primera contaba por lo menos con nueve ediciones, pero ninguna conocida de Barcelona antes de 1617, ni de Amberes antes de 1673. Oudin la había traducido al francés en 1614; Shelton al inglés, en 1612” (Rico, 2004: II, 3, 705, n. 15).

⁸ “De más que no puede negarse que los estudios de esta facultad (en el pasado tiempo, con razón, tan estimada) [“se refiere a la dedicación del escritor a la producción literaria, tan valorados antaño en la Antigüedad Grecorromana, al punto de llegar a conservarse a través del tiempo” – nota del autor del artículo] traen consigo más que medianos provechos, como son *enriquecer el poeta, considerando su propia lengua y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas mas altas y de mayor importancia, y abrir camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tiene campo abierto, fértil y espacioso*, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad y elocuencia, pueden correr con libertad, *descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sotiles y levantados que en la fertilidad del los ingenios españoles la favorable influencia del cielo son tal ventaja en diversas partes ha producido, y cada hora produce en la edad dichosa nuestra*” (Cervantes / Valbuena (ed.), 1967: 608-609).

⁹ No como copista medieval, sino tal como se entendía la imitación y el arte (*techné*, en griego: de donde procede “técnica”) en la Antigüedad, *vinculados estrechamente a las reglas, modelos y artistas del género literario específico a seguir*. Cf. “[Cervantes] *Quiere regular el libro de caballería: ‘Si me fuera lícito (dice el cura) yo dijera cosas de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos, que quizá fueran de provecho y aun de gusto para algunos’* [I, 32, 409]” (Castro, 1925: 47). “En el *Licenciado Vidriera se burla de ‘un poeta de estos de la primera impresión’*” (Castro, 1925: 48). “*El espíritu de reglamentación es marcadísimo en las ideas cervantinas sobre el teatro*” (Castro, 1925: 48).

Puede mostrar las astucias de *Ulises*, la piedad de *Eneas*, la valentía de *Aquiles*, las desgracias de *Héctor*, las traiciones de *Sinón*, la amistad de *Eurialio*, la liberalidad de *Alejandro*, el valor de *César*, la clemencia y verdad de *Trajano*, la fidelidad de *Zopiro*, la prudencia de *Catón* y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos” (I, 47, 601)¹⁰.

Por eso, ante su logro no tiene remilgo alguno en elogiar su posición extraordinaria de autor “virtuoso y eminente” al haber alcanzado el éxito y fama en vida. Pues, aunque don Quijote se lo aplica a sí mismo, el alcaláino lo ha de entender naturalmente en clave editorial: “Una de las cosas —dijo a esta sazón don Quijote— que más debe de *dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa*” (II, 3, 706).

3. VIRGILIO, CICERÓN, OVIDIO Y SÉNECA: REFERENCIAS DESTACADAS DE LA PRIMERA PARTE.

Pero donde la revelación del bachiller resulta asaz interesante es en el repaso de los acontecimientos más nombrados de la edición de 1605, precisamente, en los episodios de parodia épica. Coinciden estos en aquella primera parte con un cambio realizado tras los cuatro primeros capítulos en la arquitectura dramática del ingenioso loco. De peripecias donde simplemente se contraponían los *ideales o referentes caballerescos* con la realidad (“la palabra jurada por el orden de caballería y quebrada en el lance entre Andresillo y Juan Haldudo el rico” o “el recado obligatorio de rendir pleitesía a la dama del caballero en la aventura de los mercaderes” (I, 4)), pasamos a *episodios alucinatorios*, que si bien responden y se acomodan al entorno imaginario de los libros de caballerías, la fuerza narrativa concuerda y coincide más palmariamente con los modelos clásicos grecolatinos.

En dicha relación se mezclan las aventuras deudoras literariamente con la Antigüedad, pero reinventadas y readaptadas por Cervantes, con las de cuño propio. De estas últimas son la libertad de los galeotes o los dos frailes de la orden de San Benito, antes encantadores, según la alucinación de don Quijote, y ahora gigantes en el apasionado resumen del bachiller, con la pendencia del valeroso vizcaíno.

Entre los de procedencia libresca, *intraliteraria*, destaca con luz propia la alusión a *Briareo* del capítulo octavo de los molinos de viento. El tono de análisis y revisión literaria por donde discurre la conversación de los tres personajes nos sitúa en la mente del creador que retoma y explica así los hallazgos usados en su inspiración.

En su momento episódico Briareo apareció en boca de don Quijote como una comparación, una simple referencia:

Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

¹⁰ La idea, y su íntimo objetivo, manifestado en la voz del cura, es enriquecer la lengua castellana “del agradable y precioso tesoro de la elocuencia, dando ocasión que los libros viejos se escureciesen a la luz de los nuevos que saliesen” (I, 48, 609).

—Pues aunque mováis *más brazos que los del gigante Briareo*, me lo habéis de pagar (I, 8, 104).

La analogía con las aspas de los molinos de viento no es descomedida, pues Briareo, junto a Coto y Giges, fue uno de los tres Gigantes *Hecatonquiros* (“de cien manos”), hijos enormes y violentos, con cien brazos y cincuenta cabezas, que tuvieron Gea y Urano. Su nombre, sin embargo, en la tradición mitológica es fluctuante. En Homero (*Ilíada*, I, 402-404), *Briareo* es el nombre que los dioses le dan; los hombres, en cambio, lo llaman *Egeón*.

En Virgilio (*Eneida*, VI, 285-289) aparecen los dos nombres igualmente; primero, con la cualidad de poseer un “centenar de miembros duplicados” (*centumgeminus*):

Allende de esto, están mil varias formas
de fieros monstruos y monstruosas fieras:
en la portada habitan los Centauros
y las marinas Scilas de dos formas
y el cien doblado en manos Briareo
(Virgilio / Hernández de Velasco (1555), 1982: 208).

Pero la alusión explícita a los “numerosos brazos” en situación de combate, que utiliza don Quijote, sólo se da más adelante, en *Eneida*, X, 565-569, aunque con el nombre ya de *Egeón*, no Briareo; lo cual no sólo denota que esta puede ser la fuente de la que específicamente se sirva Cervantes, sino que de paso desvela un conocimiento y dominio perfecto del léxico mitológico y de sus epítetos:

Cual el jayán *Egeón*, de quien se dice
que *con cien brazos y otras tantas manos*,
echando llamas de cincuenta pechos
por otras tantas bocas, *movió guerra*
al Cielo y contra el fuego de los rayos
del sumo Jove *asió cincuenta escudos*
y *esgrimió el mismo número de espadas* [...].
(Virgilio / Hernández de Velasco (1555), 1982: 387).

No obstante, en el resumen entusiasta de Sansón Carrasco la comparación que hizo don Quijote en la primera parte se distorsiona, como si nuestro héroe hubiera luchado contra varios Briareos a la vez:

—En eso —respondió el bachiller— hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a *la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes*; otros, a la de los *batanes*; este, a la *descripción de los dos ejércitos*, que después parecieron ser dos *manadas de carneros*; aquel encarece *la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia*; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los *dos gigantes benitos*, con la pendencia del valeroso vizcaíno (II, 3, 707).

Es la versatilidad cervantina de producir literatura a partir de jirones clásicos, deconstruyendo una y otra vez el material modelo de origen. Todos y cada uno de los molinos son ahora otros tantos “Briareos y gigantes” replicados bajo la óptica *exagerada y grandilocua* del joven personaje. Descubre también así Cervantes el origen de su inspiración: ése fue el paradigma que tomó para configurar tan espectacular escena. El despliegue monstruoso que la épica homérica/virgiliana engendraba en la imaginación de cualquier *desocupado lector*¹¹, fue parodiado para asombro y entretenimiento de sus contemporáneos en los imponentes molinos de la Mancha, creando el simpar, monumental e inolvidable relato que ha quedado grabado para siempre en el imaginario colectivo universal. Cervantes reproduce, igual que hizo Virgilio con Homero en su día, “*el diseño general de la acción –Odisea e Iliada Itálicas–, los episodios fundamentales de la misma, los personajes más famosos e incluso episodios menores hasta llegar a la frase*” (Fernández, 1997: 181).

Reproducir la frase es lo que hizo expresamente en aquel capítulo octavo de la primera parte, cuando en su alucinación don Quijote remeda literariamente a Virgilio diciendo que hace un gran servicio a Dios al “*quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra*”:

—La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios *quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra* (I, 8, 103).

Nuestro héroe está posiblemente emulando la *frase* que Virgilio, a través de Aqueménides, compañero de Ulises, hace en relación con la aventura del gigantesco Cíclope en *Eneida*, III, 619-620:

Él es tan alto que amenaza el Cielo.
¡Dioses, quitad tan brava peste al suelo!
(Virgilio / Hernández de Velasco (1555), 1982: 109).

La aventura, que termina con don Quijote por los suelos, es rematada finalmente con una reflexión del protagonista abatido:

¹¹ Para entender el significado que Cervantes da a la expresión “desocupado lector” en el sentido de “erudito”, véase Quintiliano, *Institutio oratoria*, IV, 2, 45: [refiriéndose a la famosa concisión y estilo entrecortado del historiador latino Salustio, Quintiliano reconoce que] “aquello que no se le pasa desapercibido quizás a un *lector desocupado* (“otiosum lectorem”), a un oyente se le vuela y no espera a que se lo repitan, pues generalmente *el lector es una persona instruida* (“eruditus)” (Traducción: autor del artículo). Cervantes así distinguiría dos tipos de lectores que se muestran a lo largo de la Primera Parte del *Quijote*: 1) el instruido y 2) el iletrado, que escucha cómo le leen en voz alta. Tal Prólogo, pues, iba dirigido al lector dotado de cierta cultura literaria.

—¡Válame Dios! —dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?
—Calla, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que *las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza* (I, 8, 104-105).

Se trata de un adagio latino para explicar la incertidumbre de todo desenlace bélico, y que está documentado en Cicerón (*Pro Marcello*, 15). No deja Cervantes al magullado caballero sin una cita bibliográfica de renombre que justifique tanto pundonor y valor exhibidos. De ese modo asocia paródicamente su carácter de héroe a la par de Julio César, contrastando su pensamiento, impregnado de la autoridad y el prestigio que aporta el apotegma clásico, propio de un hombre de paz, que afronta la guerra como un acto obligado, con la tan inapelable como catastrófica realidad de su cuerpo *molido* por las gigantescas aspas:

Por eso ya *no habrá ningún observador tan injusto, que dude cuál ha sido la voluntad de César respecto a la guerra*, si entendió desde el primer instante que los artífices de la paz debían mantenerse a salvo, estando él más encolerizado que los demás. Y ello fue quizás menos extraño entonces, *siendo el desenlace incierto y la fortuna de la guerra dudosa*: pero el vencedor que aprecia a los artífices de la paz, *en realidad manifiesta que él hubiera preferido no luchar a vencer*¹².

Un uso similar del *epos* grecolatino se dio también en el capítulo décimo octavo de la edición de 1605 cuando describe la relación de los rebaños/ejércitos, tomados del Catálogo de los ejércitos de la *Iliada* (II, 455-739; 284 versos) y de la *Eneida* (VII, 641- 817; 176 versos); un *topos* épico procedente de la misma fuente y con la misma finalidad paródica, en contraste con la realidad extraliteraria.

Concretamente, la aventura de los carneros tiene como referente literario la alucinación de Ajax, caudillo griego de la *Iliada*. Cervantes bien pudo obtener la asociación de furor vesánico y percepción confusa de la realidad a partir de una fuente muy asequible y conocida para él: Ovidio (*Amores*, I, 7)¹³.

Si estás ahí, amigo, pon grilletes en mis manos –merecieron las cadenas–, hasta que mi locura desaparezca toda!
La locura, en efecto, ha movido mis brazos temerarios contra mi dueña: llora mi niña por el daño de mi rabiosa mano.
Entonces yo habría podido tratar con violencia a mis queridos padres o descargar azotes contra los sagrados dioses.
¿Y qué? ¿Ajax, señor de un escudo de siete capas, no abatió a rebaños sorprendidos en extensos sembrados?
(Ovidio / Ramírez de Verger, 2001: 46).

¹² Traducción: autor del artículo.

¹³ Cervantes se autodenomina a sí mismo “Ovidio español” en los *Versos Preliminares* de Gandalín a Sancho con que abre la primera parte (I, Versos Preliminares, 28).

El hecho de que tal capítulo, “*Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas*”, destaque el papel que juega la plática entre ambos protagonistas sobre la propia acción, nos indica la importancia que la imagen verbalizada de la mente tiene sobre las situaciones simples y cotidianas de la realidad: un ejército descrito pormenorizadamente con la palabra no es más, de hecho, que una vulgar manada de ovejas.

Conjugó, pues, en este episodio Cervantes las fuentes literarias tanto para construir la estructura del relato alucinado de don Quijote, como para hacer uso de contenidos de mayor calado filosófico, derivados de la distinción entre el mundo y la representación que cada cual hace de él. De manera que lo que es acción de la historia, habitualmente ejecutada por la voz del autor-narrador, pasa a boca del protagonista-narrado, quedando reducido su desarrollo a un plano imaginario, ficticio, irreal a los ojos del lector. Este alejamiento de la descripción literaria respecto al suceso efectivo de los acontecimientos se lleva a cabo bajo el auspicio de los textos clásicos que permiten de nuevo al alcalaíno (y explica su posición al respecto) abrir brecha entre la literatura y la vida, entre la fantasía y la realidad, entre los deseos y la rutina diaria. Tal es la descripción de la “*polvareda cuajada de un copiosísimo ejército*”:

—Este es el día, ¡oh Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; este es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, el valor de mi brazo, y en el que tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la fama por todos los venideros siglos. *¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando* (I, 18, 205).

La fuente de inspiración fue probablemente Séneca (*Epístola a Lucilio*, XVII, 8-9). Cervantes trasmuta el temor a lo incierto de la versión original por el valor guerrero que provoca en nuestro protagonista; pues con ello el filósofo hispanorromano ejemplificaba el *miedo* basado en suposiciones e incertidumbres en quienes confunden un ejército con una polvareda provocada por una estampida de ganado.

Así es, querido Lucilio: *rápidamente nos formamos una opinión; no contrastamos aquello que nos induce a temor ni nos lo quitamos de encima, sino que nos estremecemos y escapamos igual que aquellos a los que saca del campamento una polvareda provocada por una estampida de ganado* o aterroriza algún rumor difundido anónimamente. No sé cómo nos perturban más cosas sin importancia; pues las verdaderas tienen su modo: *todo lo que procede de la incertidumbre se entrega a la conjetura y al desvarío de un espíritu asustadizo*¹⁴.

En definitiva, el tema que explora Cervantes, es la conjetura y la opinión de las cosas en la que solemos movernos y que suelen equivocarnos: el antagonismo cotidiano entre pensamiento y realidad. No son simplemente las chaladuras de un loco: es el medio vital en el que unos y otros nos movemos en el mundo. Haber sabido trasladar tanto esta como otras tantas reflexiones filosóficas, que suelen atascarse en las pegajosas páginas de la erudición,

¹⁴ Traducción: autor del artículo.

convirtiéndola en materia narrativa de acción trepidante, sin coste de aburrimiento o incompreensión para cualquier lector medio, es, sin duda, el gran logro del creador del *Quijote*.

En cuanto al episodio de los batanes, que alude el bachiller, insistió también Cervantes en crear la aventura sólo en la imaginación de sus protagonistas y convertirla en parodia a la luz de la cotidianidad. Por eso el título, “*De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha*”, apela a los sentidos de la vista y el oído, como contraste jocoso de lo que en verdad es al final el ruido ciego y nocturno de los batanes. Así, la historia tremenda, épica y peligrosa cebada en las mentes de don Quijote y Sancho luego deparará en burla al arribar el alba. Añade en esta ocasión la particularidad de que la locura alucinatoria se halla compartida tanto por el temerario caballero como por el temeroso sirviente. Es una perfecta exégesis del error al que puede llevar al alma, sea indistintamente simple o aguerrida, la elucubración presa de incertidumbre, definida ya arriba en el texto de Séneca:

[...] y parándose a escuchar hacia qué parte sonaba, oyeron a deshora otro *estruendo* que les aguló el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un *cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote* (I, 20, 227).

El hecho de que el temor o la expectación dramática lo origine un ruido desconocido asociado a la oscuridad de la noche y a los árboles, remite de nuevo al príncipe de los poetas latinos (*Eneida*, III, 582-585):

Aquella noche, de árboles cubiertos,
aquel *monstruoso son y horrible oímos*,
estando de la causa de él inciertos,
porque rayo de estrella nunca vimos.
(Virgilio / Hernández de Velasco (1555), 1982: 108).

Y recoge, especialmente, los efectos tenebrosos del libro dedicado a la bajada de Eneas a los Infiernos (*Eneida*, VI, 557-558):

Llegado aquí comienza a oír gemidos
de grande compasión y azotes bravos;
terrible estruendo de movido hierro
y de grandes cadenas arrastradas.
(Virgilio / Hernández de Velasco (1555), 1982: 222).

La aventura es previamente introducida con una descripción similar a la de Virgilio (*Eneida*, VI, 269-272)¹⁵ cuando relata el camino que siguen Eneas y la Sibila hasta las puertas del Hades. De este modo el narrador va modelando las circunstancias subjetivas de sus personajes en medio del escenario natural que les envuelve:

Era la *noche*, como se ha dicho, *oscura*, y ellos acertaron a entrar entre unos *árboles altos*, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera que la *soledad*, *el sitio*, *la escuridad*, *el ruido del agua* con el susurro de las hojas, *todo causaba horror y espanto*, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban (I, 20, 227).

Cuando se hace de día, y el miedo nocturno se troca en risa matinal, parece resonar la misma moraleja de Séneca ante los temores infundados, que Sancho, hombre del pueblo, digiere sin ningún empacho y, en cambio, apesadumbran y ridiculizan la figura de su valeroso amo.

Otros cien pasos serían los que anduvieron, cuando al doblar de una punta pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrísono y para ellos *espantable ruido que tan suspensos y medrosos toda la noche los había tenido*. Y eran (sí no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban.

Cuando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmóse de arriba abajo. Miróle Sancho y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido. Miró también don Quijote a Sancho y vio que *tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa*, con evidentes señales de querer reventar con ella (I, 20, 239).

Pero, en realidad, es el mismo colofón que le da Séneca (*Epistolae ad Lucilium*, XVII-XVIII, 104, 24) a similar experiencia nocturna, cuando amanece el día y este disipa los terrores infundados durante la noche.

Muchas cosas consideradas terribles durante la noche, a la luz del día resultan motivo de risa. “Figuras terribles de ver la Muerte y la Fatiga”: *con acierto dijo nuestro Virgilio que eran terribles no en la realidad, sino a la vista, es decir, que parecen terribles, pero no lo son* (Séneca / Roca, 2000: 278).

¹⁵ Iban los dos por la región *oscura*, / reino del gran Plutón, *vació* de cuerpos, / *cercados de tinieblas y negra sombra*. / Tal era el camino por donde iban / cual es el de una *espesa selva umbrosa* / cuando la *Luna* muy menguante y vieja / da al mundo escasa luz amortiguada / y en la terrestre sombra tiene envuelto / Júpiter y escondido todo el Cielo / y en un solo color de *negra noche* / trueca la variedad de los colores (Virgilio / Hernández de Velasco (1555), 1982: 207).

Hasta la alusión del filósofo cordobés a Virgilio coincide con el modelo y espantajo que amo y escudero habían hecho en sus mentes de la noche lúgubre que habían pasado.

Por último, al final de este capítulo vigésimo, tras la vergüenza que le hace pasar Sancho burlándose y ridiculizando la importancia que le había dado su señor a un peligro inexistente, don Quijote saca a colación la justificación moral del reflejo espontáneo como acto no controlable por la voluntad, para reclamar a continuación el respeto y distancia debida a su condición de amo:

—Tal podría correr el dado—dijo don Quijote—, que todo lo que dices viniese a ser verdad; y perdona lo pasado, pues eres discreto y sabes que *los primeros movimientos no son en mano del hombre*, y está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo: que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo (I, 20, 241).

Arropa, de nuevo, Cervantes a su héroe (igual que hizo en el episodio de los molinos de viento con un texto de Cicerón) con un aserto filosófico extraído, esta vez, de la sabiduría de Séneca (*Epistulae ad Lucilium*, VI, 57, 4)¹⁶.

Efectivamente, querido Lucilio, ninguna virtud puede evitar ciertas situaciones; la naturaleza le recuerda su carácter mortal. Por consiguiente, contraerá el rostro ante los momentos tristes, se estremecerá ante las sorpresas y se turbará si contempla una altura enorme situado en un saliente: *no es esto temor, sino una emoción natural imposible de dominar por la razón*¹⁷.

Cervantes marida perfectamente la acción trepidante e imaginativa que le proporciona la *Eneida* de Virgilio con las reflexiones y máximas de autoridades indiscutibles de los libros clásicos, como Cicerón o Séneca¹⁸. Con tales piezas de oro configuró la exquisita factura literaria de esos capítulos de la primera entrega, convirtiendo en universal cada circunstancia concreta y episódica del devenir del personaje.

Y la misma coincidencia poética con el Mundo Clásico puede establecerse también en el episodio del transporte del cadáver (I, 19, 218), que tiene también su probable *genoma literario* en el traslado del cadáver de Palante a Evandro por orden de Eneas (*Eneida*, XI, 24-28).

¹⁶ El desarrollo de esta idea justificativa del proceder de don Quijote aparece también en otros pasajes del mismo autor latino, por ejemplo, en *De ira*, II, 2, 1: “En efecto, *todas las emociones que se producen contra nuestra voluntad son imbatibles e inevitables*, como el sobresalto al ser salpicados con agua fría, el rechazo a ciertos contactos; ante las noticias más malas se erizan los cabellos y un rubor se extiende ante las palabras desvergonzadas, y el vértigo acompaña a los que se asoman a los lugares escarpados; y porque de estas cosas nada está bajo nuestro control, ninguna razón nos induce a no hacerlas” (Traducción: autor del artículo).

¹⁷ Traducción: autor del artículo.

¹⁸ Los humanistas del Renacimiento redescubren a Séneca y editan, no sólo citan, su obra: “En estas tareas destacó Erasmo, muy inclinado a Séneca” (Blüher, 1983: 44). Recuérdese la formación de Cervantes en la Escuela Erasmista de López de Hoyos.

En definitiva, lo más señero de los episodios de la Primera Parte, de la que ahora en los prolegómenos de la segunda y definitiva edición de su héroe, Cervantes trae a cuento a través del bachiller Sansón Carrasco, procede precisamente de lo más granado de la épica grecolatina. Esto es, deja meridianamente claro que el espejo que deformó en la primera entrega, conscientemente, en clave de humor fue el modelo de la poesía épica griega y romana.

4. EL CARÁCTER PRECEPTIVO PROCEDENTE DE ARISTÓTELES, HORACIO Y QUINTILIANO.

Finalmente, remata Cervantes la tertulia de los tres personajes con un debate contemporáneo sobre la literatura romance muy enraizado en la cultura humanista. Pues les sirven como argumentos los mismos que les brinda la propia bibliografía clásica: cuando se hace poesía se enaltece lo que debe ser, no lo que es; lo universal se impone sobre lo concreto. He ahí la diferencia entre poesía e historia, desde el punto de vista aristotélico. Lo cual sitúa el relato de la Primera Parte, tal como lo quiere concebir don Quijote, como obra poética, no histórica; o sea, a juicio del propio autor, como lúdica, divertida y de entretenimiento, antes que grave, seria y de adoctrinamiento:

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—*Abí entra la verdad de la historia* —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues *las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas*, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. *A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero* (II, 3, 707-08).

Sostiene Sansón Carrasco, *alter ego* burlón y jovial del propio autor, la teoría del Estagirita¹⁹ para la creación aplicada a la poesía y a la historia, tal como había defendido en su momento el canónigo a lo largo del capítulo 48 de la Primera Parte:

—Así es —replicó Sansón—, pero *uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha*

¹⁹ El origen de tal disquisición epistemológica se remonta a la *Poética* de Aristóteles: a) “*Dado que el poeta es un imitador, al igual que el pintor o cualquier otro artista plástico, debe imitar siempre de una de las tres formas siguientes: o tal como eran o son las cosas, o tal como dicen o parecen ser, o tal como deben ser [...]*” (Aristóteles / Alsina, 1985: 313). b) “Por otra parte, si se objeta: ‘esto no es verdadero’, se puede responder acaso: ‘pero debería serlo’, como hace Sófocles, que afirmaba que él concebía a sus héroes como debían ser, mientras que Eurípides los concebía como son” (Aristóteles / Alsina, 1985: 315). c) “El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: pues podrían versificarse las obras de Herodoto, y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido, y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello *la poesía es más filosófica y elevada que la historia*, pues *la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular. Lo universal* consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosas *según la verosimilitud o la necesidad*. Tal es la meta a que aspira toda poesía, aunque imponga nombres a sus personajes. Lo particular, en cambio, consiste en narrar lo que hizo o lo que le ocurrió a Alcibíades” (Aristóteles / Alsina, 1985: 250-251).

de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II, 3, 708).

Tal polémica, como decimos, fue muy encendida entre los tratadistas italianos en la segunda mitad del siglo XVI, una vez que la literatura iba ya desplazando a la religión, empujada por el prestigio de las autoridades literarias de la Antigüedad, que hacían olvidar a base de talento las perspectivas ultraterrenales.

Lo genial de Cervantes se revela en el arte con que ha introducido en lo más íntimo de la vida de sus héroes el problema teórico que inquietaba a los preceptistas. [...] Don Quijote hablará en nombre de la verdad universal y verosímil; Sancho defenderá la verdad sensible y particular. La oposición, como es natural y cervantino, no se resuelve, sino que queda patente, como problema abierto. El ejemplo es magnífico para quienes tozudamente siguen hablando de la inconsciencia de Cervantes y de lo vulgar de sus conocimientos (Castro, 1925: 30-31).

El análisis literario cervantino está tan vinculado y obligado al *canon clásico* que emplea la misma nomenclatura del teatro romano, llamando *personae* a los personajes de la trama: “Mala me la dé Dios, Sancho —respondió el bachiller—, si no sois vos la *segunda persona* de la historia” (II, 3, 709).

Y tras valorar el hecho de haber introducido la novela de *El Curioso Impertinente*, en principio, cediendo a la opinión de que ha colado una historia de relleno, Cervantes termina altivamente aseverando por boca de don Quijote: “En efeto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que *para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento*” (II, 3, 712).

Se huelga ahora el alma del escritor de éxito en todo lo contrario de aquello que concurría en el famoso prólogo de la Primera Parte como defectos aducidos. Entonces, por culpa de su vejez y mala genética, después de tanto tiempo sin publicar, no sabía juntar una letra con otra para poder componer un desdichado exordio de una historia que daba por fracasada de antemano.

Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno (I, Prólogo, 9).

Sin lugar ya a dudas, en ese pasaje también tuvo que servirse de la misma ironía que Horacio (*Sátiras*, I, 4, 17-18): “Los dioses hicieron bien en crearme de *ingenio / estéril* y apocado, hablando poco y rara vez”²⁰.

Ahora, dicho por el protagonista principal de tan exitosa obra se pone en alza el “maduro entendimiento” de su autor. Es lo mismo que hace Cervantes, sin vacilación alguna,

²⁰ Traducción: autor del artículo.

ante el lector en el prólogo de esta segunda entrega. Frente al cruel ataque de Avellaneda a las canas y a la condición de soldado mutilado en combate, deja a un lado por completo la ironía para proclamar con toda dignidad:

Las que el soldado muestra en el rostro y en los pechos, estrellas son que guían a los demás al cielo de la honra, y al desear la justa alabanza; y hace de advertir que *no se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años*” (II, Prólogo al lector, 674).

El éxito incontestable de la primera entrega pone en su sitio cualquier atisbo de reproche al viejo escritor. No obstante, el alcaláino es consciente de que toda obra larga e ingente de la imaginación, dada la gran extensión de sus páginas, pasa por aguas mansas y caminos llanos y rutinarios, espacios más aburridos, donde el ímpetu de la lectura languidece. Pero para justificar y quitar hierro a tales posibles y supuestos periodos de cansancio busca y trae a colación la autoridad de Horacio (*Ars Poetica*, 358-360)²¹:

—Todo eso es así, señor don Quijote —dijo Carrasco—, pero quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran: que si *'aliquando bonus dormitat Homerus'*, consideren lo mucho que estuvo despierto por dar la luz de su obra con la menos sombra que pudiese, y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene; y, así, digo que *es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren* (II, 3, 713).

Con Cervantes no puede saberse nunca si es espontánea sinceridad lo que plantea en sus diálogos o es traslación y adecuación de un modelo preceptivo. Pues toda la respuesta de Sansón Carrasco parece estar sacada de Quintiliano (*Institutio*, X, 1, 24), que atribuye ese dormir sobre el texto, genéricamente, a *todo escritor clásico*.

*Ni debe inmediatamente persuadirse el que lee que todas las cosas que han dicho los grandes autores están enteramente perfectas. Pues también ellos se equivocan, ceden a la carga, y se dejan querer por la inclinación de sus temperamentos, y no tienen siempre el espíritu atento, sino que a veces se fatigan, y así a Cicerón le parece que Demóstenes dormita algunas veces, y a Horacio incluso el mismísimo Homero*²².

De este modo Cervantes, a través del bachiller, aplica sin titubeo o sonrojo tales aseveraciones, dirigidas por Quintiliano a los grandes autores clásicos, sobre su propia persona, en calidad de escritor de la obra comentada. A tal punto era riguroso consigo mismo

²¹ *et idem / indignor quandoque bonus dormitat Homerus / uerum operi longo fas est obrepere somnum* = “e igualmente me indigno cuando el buen Homero dormita; / pero a obra larga es justo que le sobrevenga el sueño” (Traducción: autor del artículo).

²² Traducción: autor del artículo.

que la valoración definitiva de su trabajo la ponía bajo la autoridad del juicio del pedagogo hispanorromano.

Mas, por si todavía quedara alguna duda sobre cómo entendía Cervantes cualquier otra crítica a su más que repensada y minuciosa labor de creación, acude Sansón Carrasco en defensa de los fallos que suelen aplicarse a las obras impresas haciéndose eco de versos de Ovidio, donde la Envidia ataca el arte de los grandes escritores.

—La causa deso es —dijo Sansón— que, como *las obras impresas se miran despacio, fácilmente se veen sus faltas*²³, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso. Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre o las más veces son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entretenimiento juzgar los escritos ajenos sin haber dado algunos propios a la luz del mundo (II, 3, 713).

Tomada probablemente del mismo pasaje de Ovidio (*Remedia Amoris*, 361-398), que le sirvió para el prólogo de la Primera Parte²⁴, el texto latino termina llamando al orden al envidioso para que no pierda el tiempo ni el empeño en criticar sus escritos, sino que dirija todo su buen saber hacer a escribir versos y producir literatura, con toda la dificultad que ello entraña:

*Hace poco algunos criticaron mis escritos,
pues, según su criterio, mi Musa resulta descarada.
Con tal que así me plazca y mientras se me recite en todo el mundo,
que ataquen unos y otros mi obra cuanto quieran.
La envidia intenta echar abajo la genialidad del gran Homero:
quienquiera que seas, gracias a él, Zoilo, tienes un nombre.
Incluso lenguas sacrílegas se ensañaron con tus poemas,
siendo tú el guía que trajo los dioses vencidos de Troya hasta aquí.
Contra lo más elevado acomete la envidia; los vientos fustigan las cimas más altas:
Contra lo más elevado acometen los rayos lanzados por la diestra de Júpiter.
Sin embargo tú, quienquiera que seas, a quien mi inspiración le molesta,
si tienes idea, ajusta cada obra a la medida de los versos*²⁵.

Justamente la misma admonición con que finalizan los versos latinos de Ovidio, coincide con la moraleja que ha de aplicarse también a los dos cuentos de locos del prólogo de Cervantes en esta segunda entrega: solo el que se atreve con el difícil arte de escribir una obra literaria sabe el coste y esfuerzo que tiene producir literatura, debiendo ser, además, de calidad, ajustándose a las normas del género:

²³ Es la misma argumentación que hace Quintiliano (*Institutio oratoria*, IV, 2, 45) en relación al “ocioso lector”, expuesta arriba en nota 11.

²⁴ Allí (I, Prólogo, 12) se mencionaba entre otros personajes en orden alfabético, precisamente, a Zoilo, conocido en la tradición clásica como el *Homeromastix*, el “azote de Homero”, por deber su fama a las críticas vertidas contra tan venerado poeta.

²⁵ Traducción: autor del artículo.

Si por ventura llegares a conocerle [a Avellaneda], dile de mi parte que no me tengo por agraviado, que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que *una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama*; y para confirmación desto, quiero que en tu buen donaire y gracia le cuentes este cuento (II, Prólogo al lector, 675).

Tanto el ejemplo del loco que inflaba a los perros (“¿pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?” *¿Pensará vuestra merced que es poco trabajo hacer un libro?*” (II, Prólogo al lector, 675)) como el del que descargaba “un canto no muy liviano” a todos menos, ya escarmentado, a los podencos, -que al final eran ya todos los que se topaba- (“Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que *no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que en siendo malos, son más duros que las peñas*” (II, Prólogo al lector, 676)) revelan que pasar por el taller de producción de una obra magna como la realizada por Cervantes es dura y onerosa en esfuerzos y sacrificios. “Atrévanse con ella, si les parece tan fácil”, parece que burlonamente nos dice con media sonrisa desde sus líneas.

Pues, desde luego, el éxito de público no había llegado gracias a la frivolidad de retratar las simplezas de un loco. El bachiller con su entusiasmo característico revela el número infinito de seguidores, de todas las clases sociales, que se habían sumado al elogio de la obra. Lo hace haciendo exhibición de conocimientos de latín de escuela, dándole la vuelta de manera positiva a una sentencia demoledora y peyorativa contra la necedad, habitualmente siempre más amplia y extendida que el recto entendimiento: “Antes es al revés, que, como de ‘*stultorum infinitus est numerus*’, infinitos son los que han gustado de la tal historia” (II, 3, 714).

5. EL CONOCIMIENTO DE LOS CLÁSICOS COMO BASE DE SU ÉXITO LITERARIO.

Y es que Cervantes, a pesar del halago popular, debió pensar para sí que su obra era de un calibre más alto que el carnaval de disfraces que el vulgo pudiera hacer de sus personajes. Por encima de todo el alcaláino tenía claro que el triunfo en las letras españolas de su *Quijote* no era debido a un arte a “lo que saliere”, tal como se lo reprocha don Quijote casi al final, en el capítulo 71, a Avellaneda, a colación de los malos pintores de historias. Allí en ocasión de la representación vulgar de las pinturas de las historias mismas de Elena y Dido en el mesón (personajes de la épica grecolatina, de Homero y Virgilio, respectivamente), Sancho, primero, y don Quijote, después, toman la palabra para discernir el talento de lo que sólo es una mala y torpe copia, un mero plagio superficial, un remedo vulgar y estereotipado que no debe confundirse con el verdadero y auténtico arte²⁶:

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

–Tienes razón, Sancho – dijo don Quijote– porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “este es un gallo”, porque no pensasen que era una zorra. *Destá manera me parece a mí, Sancho, que debe ser*

²⁶ Véase nota 9.

el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere (II, 71, 1315).

Este mismo Orbaneja es el pintor con el que don Quijote temía comparar a quien fuera el historiador de sus aventuras en el diálogo con el bachiller. Sus temores entonces se debían a la posible oscuridad de la erudición empleada en su historia, que quizá “*tendrá necesidad de comento para entenderla*” (II, 3, 711). Pero en aquel momento Sansón Carrasco le tranquilizaba, porque “*es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran*” (II, 3, 711). La aclamación del público, que se le negó en *La Galatea* por exceso de erudición y alejamiento del gusto común, ahora resplandece sin obstáculos. Cervantes, además, describe y diagnostica así cuándo una obra logra el favor del público, convirtiéndose en *best seller*. Lo hace poniendo negro sobre blanco con una aseveración semejante a la de otro libro famoso, apoyándose en su dictado como si de una fuente bibliográfica o autoridad más se tratara. Pues asume y enumera los mismos síntomas sociales, que aparecían en el prólogo de *Celestina*, que también batió récords de ediciones²⁷. Allí tras mencionar a “niños”, “mozos”, “mancebos” y “viejos”, Fernando de Rojas decía:

Unos le roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos (Rojas, 2011: 20).

Y es que, contrariamente a la supuesta autocrítica que hizo apelando a *tantos años como había que dormía en el silencio del olvido, con su vejez a costas, y al nefasto augurio de haber salido* “con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina” (I, Prólogo, 12), el *Quijote* fue, para su autor, la consecuencia lógica de la aplicación rigurosa de la preceptiva literaria y los moldes de la literatura clásica grecorromana, tal como entendía la *imitatio* (no la copia o el plagio) el humanismo renacentista. Y en absoluto fue fruto de la casualidad ni de la improvisación: “*El afán preceptista y antivulgar tenía raíces muy hondas en su pensamiento [...] La preocupación de cómo debían ser las cosas en él es obsesionante*” (Castro, 1925: 55).

Por eso, aunque no sabemos hasta qué punto, o no, debió molestarle en su orgullo de escritor sabio el perfil simplificado y simplista con que representaba el vulgo a sus muy logrados personajes, donde sí mostró su total desagrado y rechazo fue en la desalmada *caricatura* que hizo de ambos Avellaneda. “*Cervantes es refractario al arte vulgar*. Su crítica de las comedias va precedida de esta declaración ‘Puesto que es mejor ser loado por los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo’” (Castro, 1925: 49).

De ahí que pusiera su empeño durante todo este capítulo tercero de la segunda entrega en detallar los elementos y episodios específicos de la primera parte, sacados de la épica clásica de Virgilio y Homero, entendidos y aplicados bajo las férulas aristotélica, horaciana y

²⁷ “La crítica ha establecido que *La Celestina*, a lo largo de los siglos XVI y XVII fue la obra más veces editada” (Alcina, 1988: IX).

del hispanorromano Quintiliano, y siempre acompañados, sustentados y reforzados retórica y filosóficamente con argumentos sacados de textos de Cicerón y Séneca, entre otros. De esos mismos autores, que constituyen la concienzuda fuente bibliográfica de su magna obra, renegó irónicamente en el prólogo de la Primera Parte, seguro y retador, afirmando en boca del amigo: “Y más, que *no habrá quien se ponga a averiguar si [a los autores clásicos] los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello*” (I, Prólogo, 18). Pero hoy sabemos que sin el concurso de todos ellos no hubiera sido posible la creación inmortal y universal de don Quijote de la Mancha y su no menos famoso escudero Sancho Panza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua, “Luciano de Samósata, Cervantes y Don Quijote”, *Colindancias, Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 7 (2016), 9-32.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1 y 2. Francisco Rico (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004. 2 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Obras Completas*, Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Ed. Aguilar, 1967.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota, Colección Erasmo, textos bilingües, Barcelona, Ed. Bosch, 1985.
- BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII: Fundamentos y condiciones para la revitalización*, Madrid, Ed. Gredos, 1983.
- CASTRO QUESADA, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Revista de Filología Española – Anejo VI, Madrid, Imprenta de la Librería y casa editorial Hernando (s.a.), 1925.
- CASTRO QUESADA, Américo, *Hacia Cervantes*, Madrid, Ed. Taurus, 1967.
- CLOSE, Anthony, “Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura”, en *Don Quijote de la Mancha* Vol. 1, F. Rico (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, LXXIII-XCIV.
- DE ROJAS, Fernando, *La Celestina*, Ed. H. López Morales, Introducción de J. Alcina. Barcelona, Ed. Planeta, Clásicos Universales, 1988 (4ª ed.).
- DE ROJAS, Fernando, Ed. Francisco J. Lobera, *et alteri*, Madrid, Real Academia Española – ESPASA / Círculo de Lectores, 2011.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos, “Virgilio: *La Eneida*”, en *Historia de la Literatura Latina*, Carmen Codoñer Merino (Coord.), Madrid, Ed. Cátedra, 1997, 177-190.
- HOMERO, *Ilíada*, versión directa y literal del griego por L. Segalá Estalella, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1966.

- HOMERO, *Odisea*, Introducción de C. García Gual, Traducción de J. M. Pabón, Madrid, Ed. Gredos, 2000.
- MARASSO, Arturo, *Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de las Letras, 1947.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Cervantes y la novela del Barroco*, Granada: Univ. Granada, 1992.
- OVIDIO, *Amores*, Introducción, Traducción y Breve Comentario de A. Ramírez de Verger, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- SÉNECA, *Epístolas Morales a Lucilio*, Tomo II (Libros X-XX y XXII [Frs.], Epístolas 81-125). Introducción, Traducción y Notas de Ismael Roca Meliá. Madrid, Ed. Gredos, 2000.
- VIRGILIO. *La Eneida*, Edición, Introducción y Notas de V. Bejarano, Traducción en verso de G. Hernández de Velasco (Toledo, 1555), Barcelona, Ed. Planeta, 1982.