

# Ediciones IES Santa María de Alarcos



Núm. 11

## El Quijote dilatado

Ensayos con ocasión del IV Centenario de  
la publicación de *la Segunda Parte del Quijote*

---

Ciudad Real, 2015

# El Quijote dilatado

Ensayos con ocasión del IV Centenario de la publicación  
de la *Segunda Parte del Quijote*



Ediciones Sta. Mª de Arcos

# El Quijote dilatado

«Esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado» (*Quijote*, II, "Prólogo al lector").

La literatura es mucho más que un mero artefacto estético. Las obras inmortales se han convertido en lecturas esenciales que nos hacen mejores. Con ellas encontramos el placer de la lectura y el consuelo ante la vida, así como enseñanzas siempre necesarias. Estas funciones, consoladora y «espejo de príncipes», son ya clásicas en la valoración de las grandes obras, como también la multiplicidad de significados e interpretaciones.

Si hay una obra que cumpla todos estos requisitos, esa es el *Quijote*. Cervantes ha logrado que, en cada acercamiento, nos admiremos por algo nuevo, novedoso. Siempre sorprendente, Don Quijote nos acompaña como un amigo por el que lo daríamos todo. Se gana nuestro amor, nuestro respeto y nuestra admiración.

Este libro, con motivo del *IV Centenario de la publicación de la Segunda Parte* en 1615, pretende rendir un homenaje a ese autor y a ese personaje de los que somos eternos deudores porque nunca decepcionan.

Cuenta el libro con dos ensayos centrados en el terreno de la expresión artística: una aguda reflexión sobre los retratos de Cervantes a lo largo de la historia y una guía didáctica del *Quijote* en la Historia del arte desde principios del siglo XVII hasta la actualidad. Otros estudios nos aproximan a los valores filosóficos de la inmortal novela cervantina: el concepto de «realidad» en el *Quijote*, sometido a la subjetividad del protagonista, y la presencia de «la melancolía» como elemento constructivo de la obra, sobre todo en su segunda parte. Como ejemplo de la inspiración que *Don Quijote* ha proyectado a lo largo de la historia en escritores y poetas de los más variados estilos, se analiza la obra de Sagrario Torres, poetisa manchega enamorada de Quijote. Queda incorporada una interesantísima investigación, rica en verificación médica, que sostiene la tesis de una mutua influencia entre las posibles afecciones de Cervantes y la experiencia ensañadora del *Caballero de la Triste Figura*. Se incluyen dos estudios, extensamente documentados, sobre sendas figuras manchegas de las letras y las ciencias, ambas vinculadas con el *Quijote*: el matemático barroco Sebastián Izquierdo y el cervantista decimonónico Juan Calderón. Finalmente, el artículo que sirve de epílogo, nos recuerda que el *Quijote* ha traspasado fronteras, es universal, gracias, en gran parte, a los valores de diálogo y amistad que aprenden y viven sus dos principales personajes.



Ediciones Sta. Mª de Arcos

IES Santa María de Alarcos, Ciudad Real

---

## El Quijote dilatado

Miguel Adán Oliver ~ Jerónimo Anaya Flores  
Vicente Castellanos Gómez ~ María José García Bolós  
Pedro Isado Jiménez ~ Luis Fernando Rodríguez Martínez  
Ángel Romera Valero ~ José Manuel Sánchez López  
José Valverde Serrano

COORDINACIÓN:  
Luis Fernando Rodríguez Martínez ~ Vicente Castellanos Gómez

**El Quijote dilatado**  
Ensayos con ocasión del  
IV Centenario de la publicación de  
*la Segunda Parte del Quijote*

INSTITUTO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA  
“SANTA MARÍA DE ALARCOS”

Ediciones Santa María de Alarcos  
Ronda de Granada, 2  
13004 - CIUDAD REAL

© Miguel Adán Oliver  
© Jerónimo Anaya Flores  
© Vicente Castellanos Gómez  
© María José García Bolós  
© Pedro Isado Jiménez  
© Luis Fernando Rodríguez Martínez  
© Ángel Romera Valero  
© José Manuel Sánchez López  
© José Valverde Serrano

Imprime: Instituto de Educación Secundaria  
“Santa María de Alarcos”, Ciudad Real  
Diseño de cubierta: Covadonga Aroca Jiménez  
Maquetación: Luis Fernando Rodríguez Martínez y  
Vicente Castellanos Gómez

DEPÓSITO LEGAL: CR 523-2015  
ISBN: 978-84-606-8386-5  
CIUDAD REAL, 2015

Impreso en España

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. Ediciones Santa María de Alarcos no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

A Jerónimo Anaya Flores,  
Julián Díaz del Campo Torres y  
José Antonio Linares Gilabert,  
profesores del IES Santa María de Alarcos  
que este año alcanzan su jubilación.

## ÍNDICE

	Página
CARLOS J. RUIZ LÓPEZ	
Presentación .....	9
1. MIGUEL ADÁN OLIVER	
Sebastián Izquierdo, matemático barroco .....	11
2. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
Los auténticos retratos falsos de Cervantes .....	37
3. VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
Guía didáctica de las presencias de <i>Don Quijote</i> en la Historia del arte .....	93
4. MARÍA JOSÉ GARCÍA BOLÓS	
Quijote y Cervantes, de la ensoñación del personaje a la enfermedad del autor .....	149
5. PEDRO ISADO JIMÉNEZ	
Sagrario Torres y su <i>Íntima a Quijote</i> .....	183
6. LUIS FERNANDO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ	
La melancolía como elemento constructivo de la <i>Segunda Parte</i> del <i>Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha</i> .....	201
7. ÁNGEL ROMERA VALERO	
Juan Calderón. Un gramático, pensador y cervantista manchego del siglo XIX .....	239
8. JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ LÓPEZ	
El problema de la realidad en <i>Don Quijote</i> .....	291
9. JOSÉ VALVERDE SERRANO	
Amistad y universalidad: dos valores del <i>Quijote</i> .....	307



## PRESENTACIÓN

Estimado e imprescindible lector:

Me gustaría, en estos momentos, ser capaz de transmitir la emoción que siento al escribir estas palabras. Por un lado la celebración que nos ocupa, la conmemoración del IV Centenario de la publicación de la *Segunda Parte* de la novela más importante de cuantas se han publicado hasta el presente, *Don Quijote de la Mancha*. Es un acontecimiento lo suficientemente importante como para que todos estemos viviendo felizmente este evento. Si a este hecho le unimos que, con este motivo, nuestra aventura editorial ha visto cumplido su sueño de llegar al número once de nuestras publicaciones, la felicidad es doble.

El segundo motivo que justifica sobradamente la emoción a la que hacía referencia al principio es más personal. Estas palabras son las últimas que tengo el honor de escribir como director de esta prestigiosa institución, nuestro querido Instituto Santa María de Alarcos. El actual equipo directivo, al que tengo el orgullo de pertenecer, acaba su mandato el próximo 30 de junio. Han sido doce años de esfuerzo diario, presidido siempre por la gran amistad que nos hemos profesado.

En el año 2005 apareció el primer número de las ediciones de nuestro Instituto, *Yo era entonces el que soy aquí ahora*, colección de estudios sobre el *Quijote* en conmemoración del IV Centenario de su publicación. En el prólogo de ese libro figuraban mis primeras palabras como director de nuestro centro. Hoy, once números después, figuran las últimas. Tanto el motivo de las primeras como de estas últimas es conmemorar y honrar a nuestro personaje más universal, del que tantas pautas de comportamiento podemos y debemos aprender los que tenemos la suerte de dedicarnos a la tarea docente. Nadie podrá poner en duda que la búsqueda de la verdad, la tolerancia, la utopía, la belleza, el respeto, la imaginación, etc. características de nuestro querido personaje, deben también iluminar nuestra actividad educativa. Estimado lector, ¿entiendes ahora la emoción de mis palabras?

Como es de justicia, expreso mi agradecimiento a los profesores componentes del Consejo de redacción de las Ediciones Santa María de Alarcos: Miguel Adán, Julián Amores, Jerónimo Anaya, Vicente Castellanos, Luis Fernando Rodríguez y Ángel Romera, por sus desvelos

para encontrar el motivo, la excusa, que ilusione cada año al resto del profesorado y poder continuar así esta aventura editorial.

Mi agradecimiento también a Vicente Castellanos y Luis Fernando Rodríguez por el siempre laborioso trabajo de coordinación y maquetación de esta obra. A Covadonga Aroca por el precioso y original diseño de la portada y de la contraportada. A los protagonistas de este libro, los autores: Miguel Adán, Jerónimo Anaya, Vicente Castellanos, M.<sup>a</sup> José García Bolós, Pedro Isado, Luis Fernando Rodríguez, Ángel Romera, José Manuel Sánchez y José Valverde.

Y gracias también a ti, amable lector.

Espero que los futuros responsables de nuestro Instituto tengan el apoyo de todos para continuar esta preciosa e ilusionante tarea, Ediciones Santa María de Alarcos, que han convertido al Centro en un referente imprescindible en el mundo cultural de nuestra ciudad.

Desde luego, mi apoyo lo tendrán.

Gracias a todos por las felices vivencias de estos once números y un fuerte abrazo.

Carlos Javier Ruiz López  
Director del IES Santa María de Alarcos

## SEBASTIÁN IZQUIERDO, MATEMÁTICO BARROCO

Miguel Adán Oliver  
Departamento de Matemáticas

-Páreceme que vuesa merced ha cursado las escuelas: ¿qué ciencias ha oído?

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

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

-Es una ciencia –replicó don Quijote– que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito, y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de ser médico, y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada triquete buscando quien se las cure; ha de ser astrólogo, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche, y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las matemáticas, porque a cada paso se le ofrecerá tener necesidad de ellas (...) [Cervantes, 1615: 682-683].

En este 2015, año el en que celebramos la publicación de la segunda parte del *Quijote*, es conveniente traer al conocimiento o a la memoria la situación de España en el campo de las ciencias y más en concreto de la Matemática. En este trabajo se destaca la participación de uno de los pocos españoles, manchego en esta ocasión, que contribuyeron a la aparición de la ciencia moderna. Bien es cierto que no es una figura deslumbrante si se coloca al lado de otras personalidades mucho más influyentes, pero en su tiempo fue reconocido y hoy debemos recordarlo. Se trata del filósofo, lógico y matemático Sebastián Izquierdo.

Sebastián Izquierdo nace en la localidad manchega de Alcaraz el 29 de enero de 1601<sup>1</sup>, unos años antes de la publicación del *Quijote*. Seguro que,

---

<sup>1</sup> El mismo año que Fermat y cinco años después que Descartes.

como joven manchego interesado por la cultura, disfrutaría con su lectura y que, al igual que al hidalgo, le motivara la búsqueda de una ciencia que abarcara a todas las demás. Sebastián reconocería en la obra de Cervantes el panorama social, cultural, político, económico y religioso, que éste describe: una España barroca ya en decadencia y agobiada por sus grandes empresas (la colonización de América y otras tierras lejanas, la defensa del catolicismo, el mantenimiento de los territorios imperiales), gobernada por los validos de los reyes Felipe III y Felipe IV, que vive de la grandeza de años atrás, con una difícil situación económica en la que la moneda perdía lentamente su valor, una inacabable serie de conflictos en territorios lejanos, una población mayoritariamente rural que comienza su declive demográfico, dedicada en La Mancha al cereal, olivos y vid, atacada frecuentemente por la peste, dividida en estamentos (militares, clérigos, nobles, artesanos, comerciantes y campesinos), inculta, con una fe ciega en los dictados de la Iglesia Romana, alejadas de las corrientes renovadoras y que expulsaba de su seno a los disidentes y a los no creyentes, sometida a la Inquisición y ajena a la ciencia. Y todo ello vivido en una región que era cruce de caminos, de tierra, entre el norte y el sur, por la que pasarían algunos de los viajeros que cruzaban España y de los que oíría, como de don Quijote, las más interesantes aventuras.

Era Alcaraz en esos tiempos una villa estratégica en el sureste de Castilla la Nueva que contaba con unos 1250 fuegos<sup>2</sup>, situada al norte de las sierras que llevan su mismo nombre, y era por tanto lugar de encuentro de Castilla, Murcia y Andalucía. En esta zona el porcentaje de población urbana era cercano al 75%, lo que nos indica que la plaza constituía un auténtico núcleo urbano inmerso en una región prácticamente deshabitada (se estima en 5 hab/km<sup>2</sup> la densidad de población en la provincia). Las villas cercanas más relevantes, todas ellas a más de diez leguas de distancia (más de 55 km.), eran Villarrobledo (1649 fuegos), Villanueva de los Infantes (1501 fuegos), Albacete (1423 fuegos), Caravaca (1837 fuegos), Alcalá de Henares (2345 fuegos), Úbeda (4673 fuegos) y Baeza (5172 fuegos).

Al ser una villa leal a los Reyes Católicos, en su lucha con el Marquesado de Villena, se la recompensó con ciertos privilegios. Además de una nobleza poco numerosa que rondaría el 5%, tenía corregidor. Esta

---

<sup>2</sup> Censo de 1591[Bennassar, 2010: 70]. Se puede estimar en 4.5 individuos por fuego (hogar).

figura administrativa, procedente de la nobleza local, gobernaba la ciudad y por ello era responsable del aprovisionamiento, de las comunicaciones, de las fiestas, del urbanismo, de las costumbres, de la vigilancia y de cobrar los impuestos denominados «sisas», además impartía justicia en nombre del Rey. En el orden religioso, Alcaraz contaba con un arcipreste que, dependiente del arzobispado de Toledo, controlaba las cuatro parroquias, a las que posteriormente se uniría la de los jesuitas, conventos, ermitas y a las diversas órdenes religiosas de la villa y alrededores (franciscanos/as, dominicos/as, agustinos/as y penitenciaros).

Durante el siglo XVI se abrieron en España numerosas escuelas y la ciudad contaba con una de ellas: la *Escuela de Primeras Letras y Gramática*. Es de suponer que Sebastián, entre los 6 y 8 años, aprendería sus «primeras letras» junto con otros afortunados niños, a los que sus padres querían y podían dar instrucción. En ellas, los llamados «maestros de niños», que eran contratados por el concejo para ese menester, les enseñaban a leer y les adiestraban en los variados tipos de escritura (redonda, cortesana, de cancillería y tirada) y en las cuatro operaciones (o al menos en las tres más sencillas: sumar, restar y multiplicar). La segunda enseñanza, lo que podríamos llamar «los latines», se estudiaban en la *Escuela de Gramática* a partir de los 11 años y a estas asistían ya solo los más dotados económicamente. El resto de los jóvenes a partir de esa edad se colocaban como artesanos, tenderos, labradores, etc. En ellas el estudio del latín era la principal asignatura al ser el vehículo de comunicación utilizado por la Iglesia, por la Justicia, en los ámbitos del conocimiento y en las relaciones internacionales. Los estamentos superiores de la sociedad culta se formarían primero en estas escuelas para pasar posteriormente a las Academias, Colegios y Universidades creados a lo largo del XVI. En Alcaraz no se fundó ninguna universidad menor, como sí ocurrió en otras poblaciones cercanas: Almagro (1574-1824), Baeza (1538-1824) y Osuna (1548-1824).

No existían en aquel tiempo unos planes de estudio (aunque sí había objetivos particulares según el linaje o estamento de cada niño), ni unos calendarios (ligados a las necesarias faenas agrícolas), ni grados uniformados de exigencia para alumnos y profesores. La pedagogía se basaba en el aprendizaje por repetición, la importancia de la disciplina y el uso de la gratificación o sanción/violencia para corregir las conductas. A pesar de todo ello, la existencia de estos centros permitía una educación muy básica para una parte importante de la sociedad, que alcanzaba en

Castilla a la mitad de los vecinos masculinos (por desgracia se mantenían analfabetas la inmensa mayoría de las mujeres, que sí podían aprender costura, fe cristiana y economía doméstica) [Bennasar, 2010: 103].

Fueron maestros en dicha escuela algunos renombrados profesores que ejercieron años a finales del XVI y de los que, con seguridad, oiría hablar nuestro Sebastián y quizás pudieron servirle de ejemplo y estímulo en sus estudios. Entre ellos Fernando González de Santa Cruz que fue catedrático de Retórica y de Gramática y que leyó y explicó en el «aula de mayores». Pedro Simón Abril, nacido en Alcaraz y una de las personalidades de la cultura albacetense, fue preceptor de Gramática y Retórica entre 1578 y 1583 [Henares, 1984]. Tras su marcha la Compañía de Jesús se hace cargo de la cátedra y entre ellos está Bartolomé Ximénez Patón que no solo enseñó sino que escribió comedias de cierto éxito. Otro profesor de dicha escuela fue Pedro Collado Peralta que fue catedrático de Latinidad y Elocuencia [García, 2013: 56-77]. Entre los estudiantes más destacados, dejando a un lado a Sebastián izquierdo, podemos aventurar que a la escuela asistieron el citado Pedro Simón Abril, el bachiller Sabuco, que posteriormente estudiaría Derecho Canónico, Filosofía y Medicina (1587) y el ilustre arquitecto Andrés de Vandelvira.

Tanto en los estudios secundarios como en los superiores, aunque no en los primarios, es de especial mención la presencia formativa de la Compañía de Jesús, que prácticamente monopolizaba la enseñanza secundaria<sup>3</sup>. Preparaba en diversas materias (Teología, Filosofía) para el acceso a estudios superiores, y orientó su sistema docente hacia la creación de unas élites defensoras e impulsoras de la fe católica. Toda ciudad de cierta importancia tenía un colegio jesuita, y así se instaló uno de ellos en Alcaraz en 1619, cuando Sebastián contaba con diecinueve años (un par de años antes, en 1617 el municipio había rechazado la autorización para la creación del colegio llegando incluso a derribar lo ya construido [Ledesma, 2007: 185-208]). Es de suponer que Izquierdo no asistió a dicho colegio pues cuando llegaron a la villa él ya era mayor y seguramente habría terminado sus «latines», sin embargo no podemos descartar la influencia que pudo tener el hecho de la llegada de la orden a Alcaraz y sus visitas esporádicas preliminares, en su ingreso en la orden jesuita cuatro años más tarde, el 17 de septiembre de 1623.

---

<sup>3</sup> Se estima que la Compañía tenía a fines del XVII más de 700 colegios y seminarios distribuidos por toda Europa y en las misiones.

Pero antes de la fecha de ingreso en la orden jesuítica, Sebastián Izquierdo se había trasladado a Alcalá para estudiar y graduarse en su Universidad<sup>4</sup>. Ésta había sido creada en el año 1499 por el cardenal Cisneros y Sebastián se graduó en la Facultad de Artes (en la que impartían las Matemáticas). La de Alcalá era una de las principales universidades europeas y una de las tres españolas denominadas «mayores» junto con la de Salamanca y Valladolid. Estas universidades o colegios mayores contaban con todas las cátedras posibles: Teología, Artes, Gramática, Leyes, Medicina y Cánones. La elección de Alcalá para sus estudios de Artes revela un interés por acudir a un centro de primer nivel y estudiar Matemáticas. Tenía más a mano la universidad «menor» de Almagro que contaba con las cátedras de Teología, Gramática y Cánones, pero no tenía la de Artes.

Apenas hay información sobre la vida de Sebastián en Madrid. Se sabe que residió en el Colegio Imperial de Madrid, lugar en el que Sebastián desarrolló parte de su labor docente, conviviendo con destacados filósofos, teólogos, humanistas y científicos. Sus obras son de carácter teológico, místico y pastoral. Sólo escribió una, su principal obra, sobre filosofía.

En 1638 fue nombrado Censor de la Inquisición, pero su actuación no debió ser muy destacada pues el profesor Fuertes, principal conocedor de su obra, no ha encontrado documentación sobre ella [Fuertes, 1981: 59].

Desde 1641 hasta 1661 «dictó clases» de Teología en los colegios jesuitas de Murcia, Alcalá y Madrid. En su último año fue elegido para el cónclave jesuita en Roma como Asistente de España y de las Indias Occidentales. Allí conoció a Atanasio Kircher, y allí residió, ocupado en tareas de gobierno de la Orden, hasta su muerte en 1681.

## LA MATEMÁTICA EN AQUELLA ESPAÑA

Nadie pone en duda que la universidad española pudo contribuir al avance europeo en los periodos denominados Renacimiento y Barroco (XVI y XVII) con eminentes humanistas como Nebrija, Vives, Vitoria, Suárez, etc. Análogamente España contó en las ciencias aplicadas con geógrafos, navegantes, militares, arquitectos, médicos e ingenieros de alto nivel. Sin embargo su aportación a otras ciencias más especulativas como la

---

<sup>4</sup> En el censo de 1591 Alcalá de Henares, con 2345 fuegos, figura entre el centenar de localidades con más de 1000 fuegos.

Miguel Adán Oliver

Matemática, la Física o la Astronomía ha sido discutida apasionadamente durante siglos. La polémica brotó en tiempos de Carlos III tras la aparición del artículo sobre España incluido en la *Geographie Moderne de la Encyclopedie Methodique* a cargo del enciclopedista Nicolás Masson de Morvilliers<sup>5</sup>. En el texto podemos leer:

El español tiene aptitud para las ciencias, existen muchos libros, y, sin embargo, quizá sea la nación más ignorante de Europa. ¿Qué se puede esperar de uno que necesita permiso de un fraile para leer y pensar? [Masson, 1782: 554-568].

Y más adelante el famoso párrafo:

Hoy, Dinamarca, Suecia, Rusia, la misma Polonia, Alemania, Italia, Inglaterra y Francia, todos estos pueblos, enemigos, amigos, rivales, todos arden de una generosa emulación por el progreso de las ciencias y de las artes. Cada uno medita las conquistas que debe compartir con las demás naciones, cada uno de ellos, hasta aquí, han hecho algún descubrimiento útil, que ha recaído en beneficio de la humanidad. Pero ¿qué se debe a España? Desde hace dos siglos, desde hace cuatro, desde hace seis, ¿qué ha hecho por Europa? España se asemeja hoy a esas colonias débiles y desdichadas que tienen necesidad permanente de un brazo protector de la metrópoli; es preciso ayudarle con nuestras artes, con nuestros descubrimientos; también se parece a los enfermos desesperados, quienes, sin sentir su enfermedad, rechazan los brazos que les aportan la vida. Sin embargo, si es precisa una crisis política para salir de este vergonzoso letargo, ¿qué esperan todavía? Se han apagado las artes, las ciencias, el comercio. Tienen necesidad de nuestros artistas en sus manufacturas. Los ilustrados están obligados a instruirse a escondidas en nuestros libros. En España no existen ni matemáticos, ni físicos, ni astrónomos, ni naturalistas.

A pesar de estas opiniones tan negativas hacia el pasado más inmediato, el francés muestra su esperanza en el futuro:

---

<sup>5</sup> Francisco Vera, nuestro historiador de la matemática, no asigna ningún valor a la opinión de Masson, al que considera «francés bilioso, mal poeta y peor persona, que se había dado a conocer en su patria por la procacidad de sus epigramas, en los que llegó hasta la injuria, un francés inspirado por la pasión, por los celos, por el rencor y por la envidia» [Vera, 1935: 27-28].



La misma imparcialidad que ha guiado nuestra crítica en los reproches que acabamos de hacer a los españoles nos obliga a hacer justicia a los medios que acaba de emplear el gobierno para remediar tantos abusos. Los días felices de este reino quizá no están lejos de florecer (...).

El artículo fue contestado en un primer momento por el botánico Antonio José de Cavanilles en 1784 con el elogio de las ciencias desarrolladas en nuestro país. Aplaudidas, matizadas o rechazadas, estas diferencias desembocan en las postrimerías del siglo XIX con el enfrentamiento, entre otros, de Menéndez Pelayo y Azcárate. Éste último también mantenía que el Estado y la Inquisición no habían amparado, sino negado, la libertad de hacer ciencia en los últimos tres siglos y que ésta, y no otra, era la causa de la inexistencia de una ciencia propia. Su oponente manifestaba por el contrario que se podían citar aportaciones valiosas. En concreto en el campo de las Matemáticas a través de sus obras publicadas. Y con ánimo demostrativo, hace acopio de materiales y cita, sin analizarlas, las de un centenar de científicos y profesores en los siglos XVI y XVII [Menéndez Pelayo, 1953]. Entre los estudiosos que han tratado este tema, específicamente en el campo de la Matemática, están Echegaray, Vera, Rey y Dou. José Echegaray, al ingresar en 1866 en la Academia de Ciencias, nos dice que, al revisar la Biblioteca Hispana de don Nicolás Antonio en índice de los años 1500 al 1700, buscando allí algo que admirar, solo halla «libros de cuentas y geometrías de sastres». Y más adelante, como conclusión:

La ciencia matemática nada nos debe: no es nuestra; no hay en ella nombre alguno que labios castellanos puedan pronunciar sin esfuerzo<sup>6</sup>.

Como consecuencia de esta polémica se ve necesario profundizar en la historia de la ciencia. Hoy es común admitir que, aunque ha habido científicos a lo largo de estos siglos, sus aportaciones son escasas en número y en relevancia. Así lo reconoce, rectificando su posición inicial, el mismo Menéndez Pelayo en 1893:

Nuestra historia científica dista mucho de ser un páramo estéril e inclemente; en la Edad Media y en el siglo XVI es hasta gloriosa; tuvo también días de

---

<sup>6</sup> Francisco Vera acusa a Echegaray de ser «un gran matemático, un estupendo profesor y un mal historiador», acusándole de no conocer las obras de los matemáticos del XVI [Vera: 67].

gloria en la restauración científica del siglo pasado, puede volver a tenerlos; aun en los tiempos más calamitosos nunca dejó de existir, aunque fuese a título de excepción, un Omerique en matemáticas, un Salvador en botánica. Pero es cierto que esa historia, tomada en conjunto, sobre todo después de la Edad Media y de los grandes días del siglo XVI, está muy lejos de lograr la importancia ni el carácter de unidad y grandeza que tiene la historia de nuestro arte, de nuestra literatura, de nuestra teología y filosofía, no meramente de las ciencias políticas y morales, como algunos dicen, sino de la filosofía pura, de la Metafísica pura y neta, que en la patria de Vives, de Fox Morcillo y de Suárez, bien puede llamarse por su nombre sin reticencias ni subterfugios. Por el contrario, la historia de nuestras ciencias exactas y experimentales, tal como la conocemos hasta ahora, tiene mucho de dislocada y fragmentaria; los puntos brillantes de que está sembrada aparecen separados por largos intervalos de oscuridad; lo que principalmente se nota es falta de continuidad en los esfuerzos; hay mucho trabajo perdido, mucha invención a medias, mucho conato que resulta estéril, porque nadie se cuida de continuarle, y una especie de falta de memoria nacional que hunde en la oscuridad inmediatamente al científico y a su obra [Menéndez Pelayo, 1953: 403].

Nuestro genio matemático del siglo pasado, Julio Rey Pastor, se lamenta en 1926 de que han pasado los años y el trabajo de profundización histórica no se ha acometido, y él mismo se propone, con auténtico enfoque científico, «acarrear algunos materiales para que alguien la escriba», advirtiéndonos de que «no emitiré opiniones, que siendo más carecerían de valor; expondré hechos que cualquiera, medianamente versado en esta ciencia, podrá comprobar» [Rey, 1926]<sup>7</sup>. El magnífico trabajo de Rey Pastor es criticado duramente por Francisco Vera [Vera, 1935: 90-98], pues cree que en ocasiones olvida y en otras minusvalora la presencia de los matemáticos españoles. A pesar de ello acepta en términos generales la opinión de Rey en lo referente a la época que estamos tratando, no sin imputarle falta de cordialidad con los autores.

Hay acuerdo en alabar la tarea que realizaron los matemáticos hispano musulmanes y hebreos especialmente durante los siglos XI a XIV [Vera 1935] por sus traducciones y aportaciones originales a los textos griegos y árabes. De este periodo dorado se puede decir que:

---

<sup>7</sup> La obra de Rey Pastor nace de su discurso de inauguración del curso académico 1913-1914 en la Universidad de Oviedo.

España fue entonces maestra del mundo, y a ellas acudían sabios de todas las naciones para estudiar las ciencias en las escuelas de Córdoba, Granada, Sevilla,...que irradiaban esplendorosa luz [Rey, 1929: 25].

En Europa, el primer renacentista es Leonardo de Pisa, cuyo genio ocupa los siglos XIII y XIV, periodo de asimilación de la Matemática clásica. Una segunda etapa, en el siglo XV, está también marcada por nombres italianos, entre los que destaca Luca Pacioli, y algunos notables alemanes como Peurbach y Regiomontano. Se producen en este periodo avances notables en Aritmética, Álgebra y Geometría que se compendian en la *Summa* de Luca Pacioli impresa en 1494<sup>8</sup>.

Para comentar la Matemática española del XVI consideraremos tres grupos de matemáticos. El primero lo forman los que trabajaron en Aritmética y a él pertenecen el renombrado Pedro Ciruelo, Francisco Ortega, Álvaro Tomás, Juan Martínez Guijarro («Silíceo»), Gaspar Lax y Miguel Francés. La estructura de sus obras hace que se consideren medievales pues ninguna de ellas contiene el «arte mayor o regla de la cosa»<sup>9</sup>. Y esto a pesar de que muchos de ellos fueron estudiantes y luego catedráticos en la Universidad de París. Simplemente no conocían las obras de Pacioli o Chuquet, y menos aún las más punteras como el *Ars Magna* de Cardano (1545) o el *Canon mathetaticus* (1571) o el *In artem analyticam isagoge* (1591) de Vieta.

En tesis general, puede asegurarse que este grupo de aritméticos conocía bien las obras de los matemáticos más importantes de los siglos XIII y XIV, pero no las del XV; y en consecuencia, sus libros son renacientes de la primera época, no de la segunda [Rey, 1926: 42].

El estudio del segundo grupo, los algebristas, en el que destacan el portugués Pedro Núñez («Nonnius»), Marco Aurel y Pérez de Moya, supone una nueva desilusión, quizás de manera exagerada. Dice Rey: «estoy prorrumpiendo en gritos de dolor» [Rey: 98]. Después de haber sido en otros tiempos el país clave para la introducción del Álgebra árabe en Europa

---

<sup>8</sup> La obra similar manuscrita *Triparty en la science des nombres* del francés Nicolas Chuquet (1445-1500) no tuvo influencia por desconocimiento, aunque de ella depende el texto de Etienne de la Roche titulado *L'arismethique nouvellement composée*, publicada en Lyon en 1520.

<sup>9</sup> Lo que hoy llamamos Álgebra.

se ve que nuestros compatriotas no conocen los importantísimos avances producidos en la resolución de ecuaciones de tercer y cuarto grado en Italia por Escipione del Ferro, Tartaglia, Cardano y Ferrari, ni los de los alemanes Rudolf y Stifel.



Fig. 1: Portada del libro de Pedro Ciruelo [1516]:  
*Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium...*,  
Alcalá, A. G. de Brocar.

Y en el campo de la Geometría, entre los que descuellan el arquitecto Juan de Herrera, Molina Cano y Jaime Falcó, desgraciadamente no hay cambio de sentencia: «Cuanto menos insistamos en el desarrollo de la Matemática en Europa, menos brusco será el contraste y menor la desilusión» [Rey: 127]. Debemos recordar que en Europa ya habían comenzado los estudios preliminares para la nueva Geometría Proyectiva de Leonardo da Vinci, Alberto Durero, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca y otros.

La manifiesta decadencia de la matemática a finales del XVI era la causa de que las cátedras de Alcalá y Salamanca estuviesen vacías, y de que se vieran afectadas cuestiones prácticas como la falta de artilleros e ingenieros españoles o el hecho de que los marinos tenían que utilizar cartas de navegación repletas de errores. En vista de ello Felipe II toma algunas decisiones que podían haber supuesto un revulsivo para nuestra ciencia: ordena la dotación de la cátedra de Salamanca y crea en 1582 la Academia de Matemáticas de Madrid con el objetivo de integrar a científicos destacados en orden a buscar la aplicación práctica de sus conocimientos:

Sabed que deseando el aprovechamiento de nuestros vasallos, y que en nuestro reyno haya hombres expertos que entiendan bien las Matemáticas y la Arquitectura y las otras ciencias y facultades a ellas anejas (...) [Citado en Fuertes, 1981: 48].

Esta academia pudo ser un centro científico de primer orden y contribuir a la revolución científica del XVII como lo hicieron las diversas academias de Roma, París, Berlín, Florencia, San Petersburgo, Viena o la propia Royal Society de Londres. Pero desgraciadamente para nuestra nación no dejó de ser sino un intento fallido. Sus principales logros fueron una cierta labor de divulgación matemática, un par de traducciones de Euclides, algunos estudios sobre instrumentos y escritos prácticos sobre Astronomía y Geografía. En 1624 fue absorbida por el Colegio Imperial de los Reales Estudios de San Isidro (colegio jesuita).

De manera que en los albores del siglo XVII, cuando nació Sebastián Izquierdo, el panorama científico era desolador, como decía Echegaray, «libros de cuentas y geometría de sastres», y como concluye su estudio Julio Rey Pastor, «España no ha tenido nunca una cultura matemática moderna» [Rey: 154]. Para este autor, el mal no arraigaba en la falta de genio de nuestros compatriotas sino en su aislamiento. En un momento crítico, en la mitad del siglo anterior, cuando la Matemática se hace más internacional, Felipe II, intentando que las universidades españolas no decayeran en su alumnado, prohibió «pasar los naturales de estos reinos a estudiar fuera de ellos»<sup>10</sup>. Dou [1975] coincide con él y apunta otras razones: la expulsión de los judíos, el renacimiento neoescolástico de la Contrarreforma, especialmente importante en España, y el freno

---

<sup>10</sup> Pragmática de Felipe II de 22 de noviembre de 1550.

inquisitorial a los estudios físicos, así como un mayor interés hacia las artes aplicadas como la ingeniería, navegación, etc.

Hay que esperar a pasar el ecuador del siglo XVII para que aparezcan unas pocas figuras que destaquen: Juan Caramuel, José Zaragoza y Hugo de Omerique, y podemos incluir entre ellos a Sebastián Izquierdo<sup>11</sup> a pesar de su corta obra matemática<sup>12</sup>. No debemos hacer hincapié en la comparación pero al otro lado de los Pirineos estarían cumbres como Galileo, Fermat, Descartes, Moivre, Leibnitz, Newton, los Bernoulli, Kepler, Barrow, Desargues, Pascal, Briggs, Cavalieri, Huygens, Stevin, etc. Para completar el cuadro de la Matemática española en este siglo los nuestros merecen aquí un breve comentario.

Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), monje madrileño de la orden del Císter, reconocido sabio polifacético, estudió y enseñó en Alcalá y viajó y trabajó por media Europa. Lulista de joven, su principal y enciclopédica obra es *Mathesis bíceps, mathesis nova* de 1670, en la que trata entre otros temas la Combinatoria, tomándola de Izquierdo, y presenta un sistema logarítmico que denomina «perfecto» análogo a los de Briggs y Neper.

José Zaragozá (1627-1679), jesuita castellonés, enseñó Retórica, Artes y Teología en diversos lugares hasta que ocupó en 1670 la cátedra de Matemáticas del Colegio Imperial de Madrid, alcanzando así cierta relevancia entre la nobleza (fue profesor del propio Carlos II) e impulsando la actividad matemática. Entre sus numerosas publicaciones destacan la *Arithmetica universal*, en 1669, en la que expuso el método de Vieta para la obtención de raíces de ecuaciones polinómicas y trató también la Combinatoria.

Su obra más importante es *Geometria Magnae in minimis*, de 1674, en la que estudia centros de gravedad, momentos de inercia y establece el teorema de Ceva antes que el matemático italiano. Utiliza exclusivamente geometría sintética clásica y parece desconocer la cartesiana, así como los métodos diferenciales de Fermat.

---

<sup>11</sup> Hay que reseñar que no figura ninguna referencia a Izquierdo en las obras completas de Menéndez Pelayo, ni es citado por Echegaray ni por rey Pastor.

<sup>12</sup> Dou incluye también a dos matemáticos nacidos en los territorios, entonces españoles, de Borgoña y Amberes y que trabajaron en la península: Jean Charles de La Faille (1597-1652) y Claudio Richard (1589-1664).

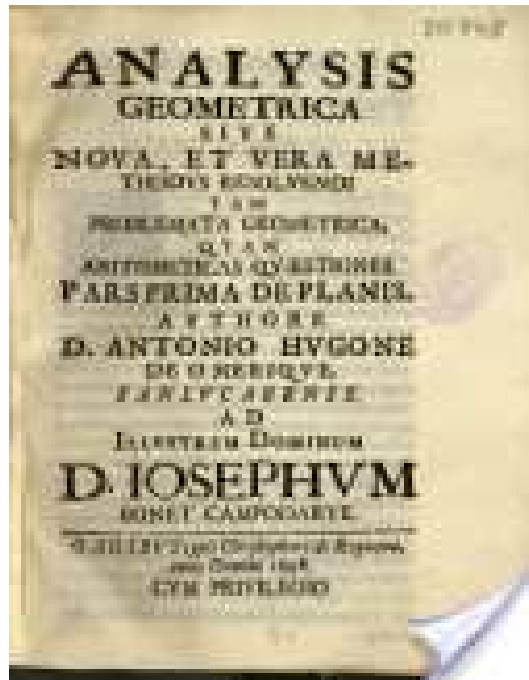


Fig. 2: Portada del libro *Analysis Geometrica* de Hugo de Omerique<sup>13</sup>.

Y terminamos con el gaditano Hugo de Omerique (1634-1698) que escribió su obra algebraica titulada *Analysis Geometrica* en 1691, calificada por Dou como de las más interesantes producidas en España entre los siglos XVI y XIX. No deja de tener importancia en su valoración el siguiente comentario del propio Newton, del que es sabido que otorgaba mucho más valor a la geometría clásica que a la moderna (cartesiana):

He examinado el *Análisis Geométrica* de Omerique y lo considero como una obra juiciosa y de valor que responde a su título, porque expone en la forma más sencilla el medio de restaurar el Análisis de los antiguos, que es más sencillo y más ingenioso y más a propósito para un geómetra que el Álgebra de los modernos. Así, su método, le conduce más fácil y directamente a la resolución de los problemas. Generalmente, llega a resoluciones más sencillas y elegantes que aquéllas otras obtenidas al aplicar los conocimientos del Álgebra [Sánchez, 1935].

---

<sup>13</sup> El título completo es *Analysis geometrica, seu vera methodus resolvendi tam problemata geometrica, quam arithmeticas quaestiones*. Cádiz, 1698.

Podemos concluir, en resumen, que, en España, tras unos siglos de gloria matemática en el periodo musulmán, el renacimiento matemático no llega a cuajar en su momento y la curva matemática desciende al tiempo que sube la de otros países europeos, y continúa su descenso, con escasas salvedades, al menos hasta llegar a finales del XIX, cuando aparecen nuevos esfuerzos por engancharnos al carro europeo.

### «PHARUS SCIENTIARUM»

No es el propósito de este artículo presentar un panorama de la lógica en los siglos XVI y XVII pero conviene recordar los cambios que en ese momento se estaban realizando en el pensamiento filosófico. Una buena parte de esos años está dominada por la Escolástica, sin embargo, a causa de los nuevos problemas que planteaba la ciencia, que con sus hallazgos astronómicos que hacían tambalearse el heliocentrismo, y los movimientos humanistas junto al reformismo religioso, se van abriendo grietas y caminos en el tomismo reinante.

Aparece una nueva metodología del conocimiento, un nuevo «método» para conocer la verdad, que toma como punto de partida la duda, el escepticismo. Se va a la búsqueda de una ciencia que necesariamente será universal, no revelada, que valore las experiencias, que observe aquello que la propia naturaleza manifiesta, que razone no en base a analogías o supersticiones sino que discierna mediante la intuición «clara y distinta» de las cosas y apresar con claridad los pasos en los razonamientos al «more geométrico» o sea al modo como lo hacen los geómetras. Esta nueva manera de razonar, la matemática, es la que nos muestra Cervantes en el diálogo que Lotario mantiene con su amigo Anselmo:

–Paréceme, ¡oh Anselmo!, que tienes tú ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Santa Escritura, ni con razones que consistan en especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que les han de traer ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar, como cuando dicen: Si de dos partes iguales quitamos partes iguales, las que quedan también son iguales (...) [Cervantes, 1605: 333].

En 1637 Descartes expone de manera clara este nuevo camino hacia la verdad que abandona las estrechas veredas de la analogía y la revelación:



Después de esto, consideré, en general, lo que se requiere en una proposición para que sea verdadera y cierta, pues ya que acababa de hallar una que sabía que lo era, pensé que debía saber también en qué consiste esa certeza. Y habiendo notado que en la proposición «yo pienso, luego soy» no hay nada que me asegure que digo verdad, sino que veo muy claramente que para pensar en preciso ser, juzgué que podía admitir esta regla general: que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas (...). En lugar del gran número de preceptos que encierra la lógica, creí que me bastarían los cuatro siguientes supuestos que tomase una firme y constante resolución de no dejar de observarlos una vez siquiera. Fue el primero no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; (...) El segundo dividir cada una de las dificultades que examinare en cuantas partes fuere posible (...). El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos (...). Y el último, hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada [Descartes, 2011: 124, 114].

Y puesto que la ciencia se construye mediante juicios verdaderos acerca de proposiciones objetivas, la lógica, que es la parte más científica de la Filosofía, toma entonces un protagonismo para muchos inesperado. Y así Sebastián Izquierdo con su obra cumbre *Pharus Scientiarum* de 1659, por su intención y contenido, supone un valorable intento en la construcción de esa ciencia universal<sup>14</sup>. El texto de Izquierdo no es un curso más de filosofía, tiene el novedoso propósito de ofrecer una teoría general de la ciencia, es decir, un tratado general sobre el método del saber científico. Para él la *Encyclopaedia* no es el simple agregado de todos los saberes humanos, es una ciencia especial, no particular, que abarca a todas por su máxima universalidad: es la ciencia de la ciencia [Ceñal, 1974: 11 y Fuertes, 1981].

La operación principal del método científico consistirá en aportar ordenadamente proposiciones objetivas, nacidas de la experiencia o de la especulación, para que nuestro intelecto al juzgarlas como verdaderas o falsas, vaya creando conocimiento cierto. Las proposiciones, oraciones

---

<sup>14</sup> La obra es voluminosa, consta de más de 800 páginas a doble columna divididas en seis tratados, cada uno de ellos a su vez se divide en varias «Disputatio»: de la I a la XIV en el primer tomo y de la XV a la XXXIII en el segundo tomo. Existe acceso libre al texto digital en <https://books.google.es/>.

enunciativas, tienen como elementos constitutivos los que llama términos<sup>15</sup>. Éstos serán los primeros elementos para construir la ciencia. Los términos los divide según diferentes criterios, en: mental/vocal/escrito, sujeto/predicado, singular/común...Y muestra que dados una serie de términos, los diferentes agregados que pueden darse con ellos se diferenciarán por:

- Los términos que se agregan
- La posición que ocupan
- La repetición de unos mismos términos
- Los términos y su posición
- Los términos y su repetición
- Su posición y su repetición
- Los términos, su posición y su repetición

**ſint ) 1. ex differentiâ ſubſtantiæ. 2. ex differentiâ positionis. | 3. ex differentiâ repetitionis ipſorum terminorum. 4. ex differentiâ ſubſtantiæ, & positionis. 5. ex differentiâ ſubſtantiæ, & repetitionis. 6. ex differentiâ positionis, & repetitionis. 7. ex differentiâ ſubſtantiæ, positionis, & repetitionis. 1. Itaque eadunt inter ſe diffe-**

Fig. 3: Las siete diferencias posibles [Izquierdo, 1659: II, 319].

Izquierdo afirma que el «Ars combinandi» garantiza el estudio de todas las combinaciones posibles entre las proposiciones dadas, lo que permitiría descubrir la conexión de los términos de una proposición y así poder enjuiciar su verdad:

La materia originaria de todo juicio humano es la combinación binario de dos términos, y que el principal instrumento del método científico será el que suministre del modo más seguro y ordenado, con la enumeración en lo posible

---

<sup>15</sup> Fuertes ha realizado el estudio en profundidad de la teoría de la proposición en la Lógica de Izquierdo [Fuertes, 1981].

más completa, todas las combinaciones posibles de un sujeto dado con todos sus posibles predicados, y viceversa, todas las combinaciones posibles de un predicado dado con todos sus posibles sujetos de atribución. El juicio de verdad brotará inmediatamente, cuando la combinación expresada en cada caso por la proposición objetiva revele la intelecto una conexión inmediata y por sí misma inteligible, -per se nota- entre los dos términos que en la misma proposición se combinan [Ceñal: 30].

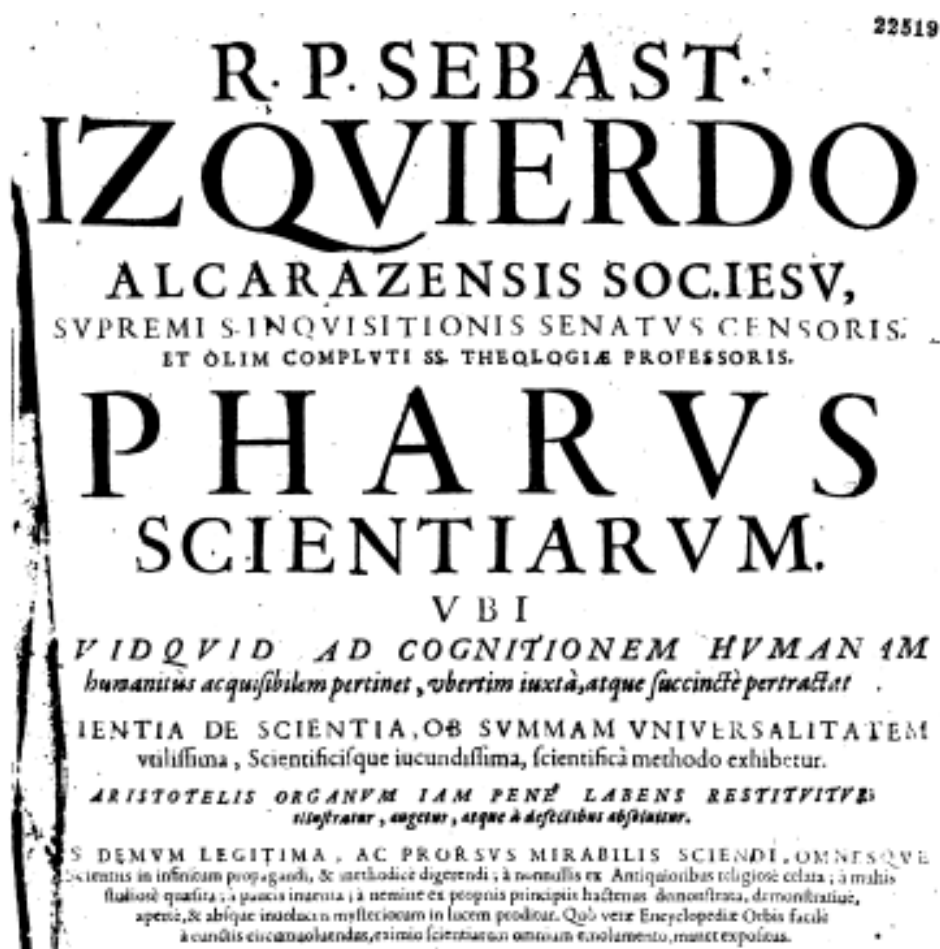


Fig. 4: Portada del *Pharus Scientiarum*.

Izquierdo, que es un hombre moderno y como tal busca el conocimiento y la universalidad, todo saber humano, divide las ciencias en «Physica» y «Metaphysica». La primera se ocupa de los entes que tienen existencia y sus principios arrancarán de las experiencias. La segunda estudiará aquellos entes para los que se puede prescindir de tal existencia y se basará en el

entendimiento humano. No obstante, su interés es unificador, integrador de ambos aspectos —realidad y razón— para construir la ciencia.

La búsqueda de una lengua perfecta, sencilla, completa y universal, que permita razonar científicamente y desarrolle la ciencia abarca desde el Medievo hasta los *Principia Mathematica* de Russell y Whitehead de 1910, pasando por *The Laws of Thought* de 1854 de Boole (1815-1864). La *opera prima* en esta búsqueda es el *Ars Magna* de Ramón Lull, para quien bastan unas pocas ideas básicas para poder expresar cualquier verdad. En el siglo XVII esta búsqueda se retoma por otros autores, contemporáneos de Izquierdo, como Atanasio Kircher con *Novum hoc inventum quo omnia mundi idiomata ad unum reducuntur*, fechado en 1660<sup>16</sup>, y Gottfried W. Leibnitz, que propone un lenguaje universal matemático («mathesis universalis») en la *Dissertatio de arte combinatoria* de 1666. Pero Izquierdo en su *Disputatio XXIX* «de Combinatione», incluida en *Pharus Scientiarum*<sup>17</sup>, se había adelantado a éstos<sup>18</sup>. Había desarrollado las bases de una parte sustancial de la Combinatoria unos años antes, y éstos se lo reconocen y valoran [Ceñal:15-17 y Dou, 1975].

Es en este periodo de tiempo que la Combinatoria, como parte de la Matemática, toma interés, aunque a estos autores no les había movido un interés aritmético sino filosófico y más en concreto, como auxiliar de la Lógica. El valor que tiene esta obra, aparte del que encuentren aquellos interesados en la Filosofía o en la Historia de la ciencia, es justamente el relacionado con la historia de la Matemática. Como suele ocurrir, al gran caudal del conocimiento matemático vierten sus hallazgos muchas disciplinas, y éste es uno de esos afortunados casos. Las aportaciones matemáticas de Sebastián Izquierdo no deben ser despreciadas al no haber sido matemático el motor que las originó, como tampoco lo fue en el caso de Leibnitz aunque éste sí es considerado pionero en el campo de la Combinatoria.

La influencia de la obra de Izquierdo aparece pronto pues ya se le cita en la obra de Atanasio Kircher, *Ars Magna Sciendi*, de 1669 y en la su discípulo Gaspar Knittel (1644-1702). El español Zaragoza, sin citarle

---

<sup>16</sup> Nuevo invento con el que se reducen a uno todos los idiomas del mundo.

<sup>17</sup> Páginas 319 a 358 del tomo segundo.

<sup>18</sup> Izquierdo únicamente cita a Cristóbal Clavius, desconoce o ignora los resultados parciales que habían obtenido Guldin, Herigone, Kircher, Tacquet, Schooten y Schott. Para un estudio extenso de sus precedentes ver Ceñal [1974].

expresamente, sigue sus reglas en *Arithmetica Universal...* de 1669. Y Caramuel en su obra ya citada reconoce a Izquierdo, citándole y siguiéndole en parte. Leibnitz aunque no lo cita en su obra juvenil *De Arte Combinatoria* de 1666, si lo conoce al citarle posteriormente.

La Disputatio XXIX «de Combinatione», fue rescatada del olvido y estudiada en profundidad por el investigador jesuita Ramón Ceñal, S. J. [1974], quien no solo lo tradujo del latín sino que realizó un estudio exhaustivo del mismo publicado por el Instituto de España. A este trabajo siguió inmediatamente el de Alberto Dou Mas de Xexas, S. J., que, siguiendo al anterior, comentó y valoró en su justo término las contribuciones matemáticas:

La Combinatoria de Izquierdo contiene unos resultados nuevos en verdad notables...los nuevos teoremas...son muy destacados, si se les considera dentro de la H.<sup>a</sup> de la Matemática española del siglo XVII (...) [Dou, 1975: 9].

A pesar de ello:

(...) Dentro del ámbito de la H.<sup>a</sup> de la Matemática, no pueden considerarse como relevantes ni profundos (...) [Dou, 1975: 10].

Respecto al contenido matemático, lo que a primera vista más nos llama la atención, es la ausencia de demostración matemática, de notación algebraica y de generalización, a pesar de que queda apuntada reiteradamente la posibilidad de continuar los cálculos con expresiones de tipo: «...y así sucesivamente» o «...extender la tabla hasta el infinito». Pero no olvidemos que él no era matemático, por lo que no se propuso expresamente la justificación de sus resultados y, por idéntica razón, no estaba al tanto de las novedades que en notación matemática se habían introducido a partir de *In Artem Analyticam Isagoge* en 1591 de Vieta (1540-1603) en la que desarrolla su «álgebra especiosa» o álgebra con símbolos.

Por otra parte, es una Combinatoria matemática al regirse por conceptos y leyes claros, sencillos e inmutables, alejados de la combinatoria lulista, al exponer sus cálculos y construir sus tablas «...sin los misterios de las ruedas y de los círculos, móviles e inmóviles, y de las demás formas del Arte de Ramón Lull. Con todos estos artificios apenas se puede hallar la combinación adecuada de los binarios y ternarios de algunos pocos términos y ello con no mediano trabajo» [Ceñal: 288].

Estudia una amplia variedad de problemas (que no tratan ni Leibnitz ni por Pascal). Riqueza únicamente alcanzada por Jacob Bernoulli (1654-1705) en su obra póstuma *Ars Conjectandi* de 1713, que ya sí es una obra puramente matemática

Trata de modo sistemático los diversos agregados que pueden realizarse con  $q$  elementos de entre un grupo de  $p$  elementos dados, y realiza el cálculo del número de ellos. Estudia así lo que hoy día llamamos *combinaciones* (si los agregados se diferencian por la diversidad de sus elementos), *permutaciones* (si las diferencias lo son por la posición de los elementos) o *variaciones* (si las diferencias lo son por ambas cosas).

TABVLA PRIMA.

*Determinans omnes combinationes, ex quouis numero terminorum dato posibles, penes differentiam solius substantia.*

1	
2	
3	7
4	15
5	31
6	63
7	127
8	255
9	511
10	1023
11	2047
12	4095
13	8191
14	16383
15	32767
16	65535
17	131071
18	262143
19	524287
20	1048575

TABVLA IV.

*Determinans quoties quouis terminorum numerus datus penes differentiam solius positionis eorum variari possit.*

1	1
2	2
3	6
4	24
5	120
6	720
7	5040
8	40320
9	362880
10	3628800
11	39916800
12	479001600
13	6227020800
14	87178291200
15	1307674368000
16	20922789888000
17	355687428096000
18	6403373705728000
19	121945100408832000
20	2432901008176640000

Fig. 5

A modo de ejemplo: la tabla I contiene el número de los posibles agregados que se diferencian por la diversidad de sus elementos. Nótese que al no considerar el agregado que no tiene elementos, a los números de la segunda columna les falta uno. Ésta columna hoy la escribimos: 8, 16, 32, 64, 128,

256, etc. Son simplemente las potencias de 2 y corresponden con la suma de las combinaciones de  $p$  elementos de órdenes  $0, 1, 2, \dots, p$ .

Obtiene las reglas para las combinaciones, permutaciones y variaciones. Siendo el primero en demostrar la relación existente entre ellas<sup>19</sup>. Sirvan de ejemplo las tablas IV y VII que dan el número de permutaciones y de variaciones.

T A B V L A V I I .

40 *Determinans omnes binarios , ternarios , quaternarios , &c.*  
*ex quovis numero terminorum dato possibiles penes*  
*differentias substantiæ , & positionis.*

1	1	2																						
2	2	3	3																					
3	3	6	6	4																				
4	4	12	24	24	5																			
5	5	20	60	120	120	6																		
6	6	30	120	360	720	720	7																	
7	7	42	210	840	2520	5040	5040	8																
8	8	56	336	1680	6720	20160	40320	40320	9															
9	9	72	504	3024	15120	60480	181440	362880	362880	10														
10	10	90	720	5040	30240	151200	604800	1814400	3628800	3628800	11													

Fig. 6

<sup>19</sup> El núm. de variaciones de  $p$  elementos de orden  $q$  es igual al núm. de combinaciones de  $p$  elementos de orden  $q$  multiplicado por el núm. de permutaciones de  $q$  elementos.

Utiliza el *triángulo aritmético o combinatorio*<sup>20</sup>, siendo el primero en sacar partido de las relaciones entre éste y la Combinatoria<sup>21</sup>. En concreto lo usa para calcular:

- el número de combinaciones de  $q$  elementos seleccionados de un conjunto de  $p$  elementos, obteniendo la regla actual,
- el total de combinaciones que pueden hacerse con  $p$  elementos, y obtiene  $2^p$ .

Como ejemplo, y por su interés histórico, extraemos la regla de formación del *triángulo combinatorio* que hoy en día resumimos en la fórmula

$$\binom{p}{q} = \binom{p-1}{q} + \binom{p-1}{q-1}:$$

(...) Sea la regla general y muy excelente la siguiente. Hágase una tabla de cuadrados, tal como la construida a continuación; y en su primera columna transversal A póngase la progresión natural aritmética de los números 1. 2. 3. 4. 5, etc. Después en la segunda columna también transversal B póngase la unidad en todos sus cuadrados. Asimismo, en la tercera columna transversal C, comenzando del número 2, póngase también la progresión natural, 2. 3. 4. 5, etc. A su vez, en la primera columna descendente D, comenzando desde la unidad del segundo cuadrado, hágase descender la progresión natural aritmética, 1. 2. 3. 4. 5, etc. Hecho esto, los números que se han de poner en los cuadrados de la segunda columna descendente E, se hallarán de esta manera. Súmense el cuarto número de la columna D y el tercero de la columna E, que son 3 y 3, y póngase la suma [6] en el cuarto cuadrado de la columna E. El cual número 6, sumado, a su vez, con el número del quinto cuadrado de la columna D, que es 4, dará el número 10, que es el que se ha de poner en el quinto cuadrado de la columna E; y así se procederá después indefinidamente, sumando siempre el último número hallado de la columna E con el número del cuadrado inmediatamente inferior de la columna D, y poniendo la suma de ambos inmediatamente debajo del mismo de la columna E y junto al mismo número de la columna D, que han sido sus sumandos. Del mismo modo se hallarán los números que se han de poner en los cuadrados de la tercera columna descendente F (...) Del mismo modo se procederá en todas las columnas siguientes. Con lo cual se podrá extender la tabla hasta el infinito.

---

<sup>20</sup> El *triángulo* aparece ya en *Arithmetica integra* de Stifel, en 1544, pero Izquierdo parece desconocerlo. Desconoce el *Traité du Triangle arithmétique* de Pascal de 1654, pues no se publicó hasta 1664.

<sup>21</sup> Posteriormente Leibnitz en su *De Arte Combinatoria* y Bernoulli en su *Ars Conjectandi* ofrecen sus soluciones por el mismo método.



T A B V L A II.

<sup>18</sup> *Determinans omnes binarios, ternarios, quaternarios, &c. ex quouis numero terminorum dato possibiles, penes differentiam solius substantia.*

	D	E	F							
A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
B	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
C	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	3	6	10	15	21	28	36	45	55	66
	4	10	20	35	56	84	120	165	220	286
	5	15	35	70	126	210	330	495	715	1001
	6	21	56	126	252	462	792	1287	2002	3003
	7	28	84	210	462	924	1716	3003	5005	8008
	8	36	120	330	792	1716	3432	6435	11440	16448
	9	45	165	495	1287	3003	6435	12870	24310	33758
	10	55	220	715	2002	5005	11440	24310	48620	82378

Fig. 7: El triángulo aritmético.

Demuestra las reglas del número de permutaciones cuando hay objetos que se repiten algunas veces, y calcula el total de variaciones que pueden hacerse con  $p$  elementos.

Es el primero en considerar, de acuerdo a la mentalidad actual, que los propios elementos pueden ser considerados combinaciones ( $q=1$ ), a pesar de ello sus cálculos no coinciden con los habituales pues no considera la posibilidad de que  $q=0$ .

Estudia la situación en la que cada uno de los  $p$  elementos diferentes que tenemos pueda repetirse indefinidamente. De manera que es el primero que se plantea esta posibilidad de repetición y obtiene para ella la solución.

Expone asimismo los modos de combinar diverso número de términos. Sirva de ejemplo la tabla de ternarios.

T A B V L A III.

*Exhibens omnes ternarios ex quovis numero terminorum in illa dato posibles, penes differentiam solius substantiae.*

			BEG	ADE	CDG	ABH	BCH	GFH		AEH	BEG
			BFG	ADF	CDH	ABI	BCI	CFI	10	AEI	BEH
			CDE	ADG	CEF	ACD	BDE	CGH		AEK	BEI
			CDF	ADH	CEG	ACE	BDF	CGI		AFG	BEK
3	6	7	CDG	AEE	CEH	ACF	BDG	CHI	ABC	AFH	BFG
			ABD	CEB	AEG	CFG	BDH	DEF	ABD	AFI	BFH
			ABE	ABE	CEG	AEH	CFH	ACH	ABE	AFK	BFJ
			ABF	ABF	CFG	AFG	CGH	ACI	ABF	AGH	BFK
			ACD	ABG	DEF	AFH	DEF	ADE	ABG	AGI	BGH
			ACE	ACD	DEG	AGH	DEG	ADF	ABH	AGK	BGI
			ABD	ACF	ACE	DFG	BCD	DEH	ADG	BEI	DFH
			ACD	ADE	ACF	DFG	BCE	DFG	ADH	BFG	DFI
			DCD	ADF	ACG	BCE	BCF	DFH	ADI	BFH	DGH
				AED	ADE	8	BCE	DGH	AEE	BFI	DGI
				BCD	ADF		BCH	EEG	BGH	DHI	ACF
				BCE	ADG		BDE	EFH	AEH	BGI	DFG
				BCF	AEE	ABC	BDF	EGH	AEI	BHI	EFH
				ABC	ABD	BDG	FGH	AFG	CDE	EFI	ACI
				ABD	BDF	AFG	ABE	BDH	AFH	CDG	EGH
				ABE	BEF	BCE	ABG	BEG	9	AGH	DDH
				ACE	CDE	BCE	ABH	BEH	AGI	CDI	FGH
				ADE	CEF	BCG	ACD	BFG	ABC	AHI	CEF
				BCD	DEF	BDE	ACE	BFH	ABD	BCD	CEG
				BCE		BDF	ACF	BGH	ABE	BCE	CEH
				BDE		BDG	ACG	CDE	ABF	BCF	CEI
				CDE		BEF	ACH	CDF	ABG	BCG	CFG

*Philosophia Scientiarum, Tom. II.*

Ff Cf

Fig. 8

Izquierdo termina su trabajo con tres corolarios [Ceñal: 311-313]. En ellos se reafirma en las ideas que ha expuesto a lo largo de la obra:

El único instrumento de invención artificiosa en las ciencias humanas es la combinatoria (...) Nada hay absolutamente, que dependa del intelecto o de la intelección humana, que la combinación no promueva y aumente, y también que no pule e illustre, si se lleva a la práctica con rigor y probidad, conforme a las reglas y documentos dados anteriormente».

(...) Sólo por medio de la combinación se vienen a hallar artificiosamente las proposiciones, mediante las cuales podrá probarse la que se quiere probar, en cuanto conexas con ésta...Las proposiciones de que se compone la ciencia humana en toda materia con como los fragmentos de una vasija de barro caída de lo alto y rota, dispersos sin orden por el suelo. Porque de la misma manera que si se quiere rehacer y recomponer esa vasija, reponiendo y juntando sus fragmentos cada uno en su lugar, pegándolos con alguna materia adhesiva, no se podrá lograr esto si no es tomando cada uno de los fragmentos sucesivamente, comparándolos y como combinándolos cada uno en particular, para así tratar de ver a cuál o a cuales se adapta cada uno de ellos, hasta haber encontrado el propio lugar que antes tenían en la vasija: así también, si se quiere construir las ciencias humanas artificiosamente, hermosamente como en vaso de honor, esto en verdad no se logrará sino tomando sucesivamente del anchísimo campo de los objetos cognoscibles las proposiciones dispersas y ya descubiertas por la combinación de sus términos, y empleando a su vez la combinación de ellas, comparándolas una a una, para así tratar de ver cuáles o con cuáles están conexas, para, en virtud de esta conexión, conocer éstas por aquellas (...).

## BIBLIOGRAFÍA

- BENNASSAR, B. [2010]: *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona, Crítica.
- CEÑAL, R. [1974]: *La combinatoria de Sebastián Izquierdo*. Madrid, Instituto de España.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. [1605]: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. La edición consultada ha sido la de *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Madrid, 2004
- [1615]: *Segunda parte del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha*. La edición consultada ha sido la de *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Madrid, 2004
- DOU MAS DE XEXAS, A. [1975]: *Comentario de la "Combinatoria de Sebastián Izquierdo" del P. Ramón Ceñal, S.J. en Conmemoración de la fiesta nacional del libro español*. Madrid. Instituto de España.
- [1990]: *Las matemáticas en la España de los Austrias*, en *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 151-172.

- DESCARTES, R. [1637]: *Discours de la Methode*. La edición consultada ha sido *Discurso del método en Descartes*. Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- FUERTES HERREROS, J.L. [1981]: *La lógica como fundamentación del arte general del saber en Sebastián Izquierdo*. Ediciones Universidad de Salamanca e Instituto de Estudios Albacetenses. Salamanca, 1982.
- GARCÍA GONZÁLEZ, F. [2013]: *Pedagogos de Castilla-la Mancha: Pedro Simón Abril*. El Catón, nº 19, pp. 56-77.
- HENARES, D. [1984]: *El pensamiento a través de la historia de Albacete*. Boletín de Información "Cultural Albacete", Noviembre, número 10. Consultado en <http://www.dipualba.es/archivo> , el 25/12/2014.
- IZQUIERDO, S. [1659]: *Pharus Scientiarum*. Lyon, ed. Bourgeant y Lietard.
- LEDESMA GÁMEZ, F. [2007]: *Mercedarios y Jesuitas: Avatares de dos fundaciones postridentinas en Osuna*. Apuntes 2, nº 5, (2007), pp 185-208.
- MASSON DE MORVILLIERS, N. [1782]: *Encyclopedie Methodique*, Paris, tomo I, pp 554-68. Consultado en <http://www.elgranerocomun.net/Espana-1782.html>, el 25/12/2014.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. [1953]: *La ciencia española*, Madrid, tomo II. <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/micrositios/inicio.cmd>, (Consulta: 25/12/2014).
- [1894]: *Esplendor y decadencia de la cultura científica española*, en *La España Moderna*. Reeditado en *La Ciencia Española*. Madrid, 1953, tomo II.
- REY PASTOR, J. [1926]: *Los matemáticos españoles del siglo XVI*. Oviedo, Biblioteca Scientia, número 2, sin lugar ni editorial.
- SÁNCHEZ PÉREZ, J.A. [1935]: *La Matemática*, en *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*. Asociación de Historiadores de la Ciencia Española, Madrid, pp. 597-633.
- VERA, F. [1935]: *Los historiadores de la Matemática española*. Madrid, Victoriano Suárez editor. Se ha consultado la edición facsímil de la FESPM, Badajoz.

## LOS AUTÉNTICOS RETRATOS FALSOS DE CERVANTES<sup>1</sup>

Jerónimo Anaya Flores  
Departamento de Lengua y Literatura

El título de este artículo es, sin duda alguna, una paradoja. Los adjetivos *auténticos* y *falsos*, aplicados al sustantivo *retratos*, entrañan una contradicción. Si una cosa es auténtica no puede ser al mismo tiempo falsa. La literatura está llena de paradojas. El *Quijote*, por ir aproximándonos al tema, todo él es una paradoja, desde el título mismo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. ¿Cómo un caballero andante iba a ser *ingenioso*, y no fuerte; *hidalgo*, y no de la alta nobleza? ¿Y cómo se iba a llamar *don Quijote*, con ese sufijo despectivo en *-ote*, que, además, significa la parte de la armadura que cubre el muslo? Y, para remate, el colmo de los colmos: *de la Mancha*, cuando los caballeros eran de lugares tan extraños y rimbombantes como Gaula, Hircania, Niquea, Grecia, Inglaterra, Ricamonte, Tracia... Los nobles y esforzados caballeros andantes tenían otras aventuras, no simplemente deambular, con sus manchas, por esta Mancha, donde no había ni guerras, ni encantadores, ni princesas, ni ínsulas...

Pero dejemos los libros de caballerías —no de caballería, que serían de animales—, que hoy casi nadie ha leído los que volvieron loco a don Quijote. Otra paradoja más cuando explicamos que el *Quijote* quiere acabar con estos libros, apenas hoy conocidos. Además, ¿por qué quiere acabar con ellos? Precisamente por la paradoja que entrañan: se presentan como historias de héroes que no existieron, cuyos hechos son mentirosos y perjudiciales. Por ejemplo, las esposas de los caballeros son anteriormente sus amantes; de sus relaciones nacen hijos naturales; se suelen casar en secreto, etc. Al final todo acaba bien. Pero ¿qué pasaba en la realidad? ¿Qué pasa con un hijo concebido fuera del matrimonio? ¿Y con la mujer? ¿Cumplirían todos los hombres la promesa de matrimonio? ¡Ni mucho

---

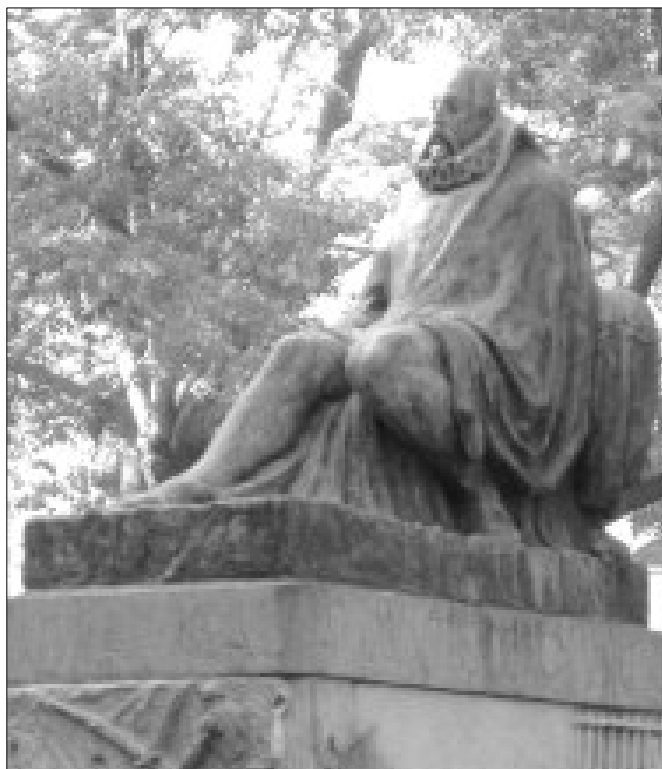
<sup>1</sup> Este artículo se basa en la conferencia inaugural del curso 2014-2015, impartida en el IES Santa María de Alarcos, el 9 de septiembre de 2014.

menos! Por eso, quizá, Cervantes buscó, en un primer intento, aprovecharse de los libros de caballerías, pero escribiendo uno verdadero. ¿No sería esta novela su «famoso *Bernardo*» del que habla en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [46]? ¿No tendría Cervantes «escritas más de cien hojas» [*Quijote*, I, 48: 603] de este libro, como pone en boca del canónigo? Sea como fuere, Cervantes no terminó su *Bernardo*, quizá porque también este personaje era falso. En efecto, Bernardo del Carpio, héroe por excelencia en aquellos tiempos, ni siquiera existió, como demostraron los historiadores de la época de Cervantes [Eisenberg: 57].

Más paradojas hallamos en el *Quijote*: los molinos se convierten en gigantes; los rebaños, en ejércitos; Maritornes, en doncella; la venta, en castillo; Aldonza Nogales, en Dulcinea; Sancho, en escudero; Alonso Quijada, en don Quijote. Por cierto, ¿por qué don Quijote se llama Alonso? ¿No hay aquí una alusión a ese falsario Alonso Fernández de Avellaneda? ¿O el «escritor fingido y tordesillesco» [*Quijote*, II, 74: 1336] se puso este nombre recordando —¿por qué?— el de pila del héroe cervantino? El autor del *Quijote apócrifo* habla en su «Prólogo» de no ofender a nadie «ni de hacer ostentación de sinónimos voluntarios» [Fernández de Avellaneda: 52], es decir, «intencionados y no casuales» [Riquer: 121]. Avellaneda —que aún no sabemos quién es— llamó en el último capítulo [462] Martín Quijada a su don Quijote. ¿Es también un *sinónimo voluntario* este nombre? Para aplicarlo como anagrama a Cervantes tendríamos que hacer verdaderos juegos malabares: la M correspondería a su nombre (Miguel). ¿Y el resto? Conseguiríamos el anagrama si jugamos con las letras de sus apellidos, sobre todo con el materno, al que renunció nuestro autor: Cortinas, pues su madre era Leonor de Cortinas. Pero esto es pura ilusión, como el mismo *Quijote*. Quizá con este nombre Avellaneda aluda al refrán «A cada puerco le viene su San Martín», pues la fiesta de este santo es el 11 de noviembre, tiempo en que se suelen matar los puercos «que entre año los han estado cebando, criándose en ociosidad y vicio», como dice Covarrubias [739], quien añade: «Esto mismo acontece al hombre que vive como bestia y trata sólo de sus gustos». Correas [7] glosa de una manera semejante el refrán: «Castiga los que piensan que no les ha de venir su día, y llegar al pagadero. Por San Martín se matan los puercos, y desto se toma la semejanza, y conforma con el otro que dice: “No hay plazo que no llegue”».

Siguiendo con las paradojas del *Quijote*, una muy clara es presentárnoslo como una persona de carne y hueso, cuando es solo un personaje de novela. Sansón Carrasco, al comienzo de la segunda parte, da noticias de la historia que Cide Hamete Benengeli escribió sobre don Quijote y Sancho. Nuestro caballero se siente orgulloso de que se haya escrito su historia, incluso sin haber muerto [II, 3: 705-706]. Ya desde el comienzo de su primera salida piensa en el historiador que saque «a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos» [I, 2: 49], aunque sea el mismo don Quijote quien le dicte al sabio historiador el comienzo: «Apenas había el rubicundo Apolo...» [I, 2: 50]. Cuando Sancho se encuentra con la duquesa, esta le pregunta si su señor es aquel «de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*» [II, 30: 957]. Ficción y realidad se confunden en una interesantísima paradoja. ¿Es real don Quijote o es un personaje de ficción?

¿Y Cervantes? ¿Cómo era realmente Miguel de Cervantes? No pretendemos dar una lección de lingüística, pero sabemos que las palabras son signos constituidos por un significante (entidad física, la materia perceptible), un significado (concepto, imagen mental, un valor asociado al significante) y un referente (la realidad efectiva a la que remite el signo). Por poner un ejemplo, el sonido [árbol] o las letras «árbol», que percibimos por el oído y la vista, respectivamente, son el significante. Este está



asociado con un concepto; el más general es: 'planta perenne, de tronco leñoso y elevado, que se ramifica a cierta altura del suelo'. El referente es cualquier tipo de árbol con que nos podemos encontrar. Pero pongamos otro ejemplo: el significante «sirena» nos lleva al significado de «ninfa marina con busto de mujer y cuerpo de ave según la tradición grecolatina, y con cuerpo de pez en otras tradiciones, que extraviaba a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de

su canto» [DRAE]. En cualquier caso, ante un cuadro —icono— con esta imagen (sobre todo la segunda) decimos: «Es una sirena». Pero ¿realmente existen las sirenas? Existan o no, para nosotros el referente es tan preciso como el de árbol o caballo.

Algo así sucede con otros personajes de ficción, como don Quijote y Sancho. Y también con el autor de estos personajes. Vemos imágenes, como la de esta página o de la anterior, y decimos: «Ese es Cervantes». ¿Pero realmente lo es? ¿Los retratos representan al autor del *Quijote*? Desde el principio



diremos que no. Existen muchos *retratos* de Cervantes, algunos considerados auténticos, pero todos son falsos. En Cervantes, como en sus obras, la realidad y la ficción se mezclan.

Mucho se ha escrito sobre Cervantes y el *Quijote*. Indagar sobre la verdadera efigie del Manco de Lepanto es tarea ardua, pero inútil. Entonces, ¿por qué vamos a tratar sobre este tema? Por la importancia que tuvo en una época, y aún sigue teniendo, pues se ha gastado mucha tinta en querer descubrir el aspecto físico de Cervantes, cuando lo importante es su obra, leer sus libros, pues, al fin y al cabo, su autor fue un hombre y, como tal, mortal, cuyos restos fueron a parar al convento de las Trinitarias de Madrid [Astrana, 1948-1958, VII: 465], donde, «sepultos en un lugar tan humilde, siguen respetados e intactos, a pesar de los riesgos sufridos por las vicisitudes de los tiempos y de la malicia y torpeza de los hombres» [*id.*: 553], aunque se desconoce «el lugar exacto en que reposa» [*id.* 572], pues sus restos «fueron dispersados a finales del siglo XVII, durante la reconstrucción del convento que los albergaba» [Canavaggio: 393].



## EL AUTORRETRATO LITERARIO EN EL «PRÓLOGO» DE LAS NOVELAS EJEMPLARES

Todo el embrollo sobre los retratos de Cervantes parte de un texto literario suyo, puesto al frente de las *Novelas ejemplares*. Tenía nuestro autor sesenta y seis años y traza un autorretrato tópico, aludiendo a su inteligencia (rostro aguileño y frente lisa y desembarazada); Covarrubias [32] escribe: «Aguileño. El que tiene el rostro un poco largo y la nariz a forma de pico del águila; suelen los tales ser ingeniosos y animosos». Y sobre la frente dice: «En la frente trae escrito el hombre mucho de lo que tiene en el ánimo: la serena y rasa significa quietud, alegría y clemencia» [*id.*: 559]. Los *ojos alegres* aluden a la juventud, aunque ya es viejo (solo tiene seis dientes, y mal acondicionados). Los *bigotes grandes* eran símbolo de valentía, aunque Covarrubias [189] matiza: «También significa *bigot*, en francés, el supersticioso e hipócrita; y en cierta manera lo son los que traen los bigotes muy largos, porque pretenden parecer valientes y espantabobos, como los que para dar a entender eran grandes filósofos se dejaban crecer la barba». Astrana Marín [Astrana, 1948-1958: VII, 65] considera el autorretrato como una burla a Lope de Vega:

No se necesita ser muy lince para advertir en todo lo anterior un ataque contra el retrato de Lope de Vega pintado por Francisco Pacheco, que figura al frente de la *Jerusalén conquistada*, donde va acompañado del «Elogio» que principia: «Esta es la efigie de Lope de Vega Carpio, a quien justísimamente se concede lugar entre los hombres eminentes y famosos de nuestros días», etc. Dichas palabras, ¿son de Pacheco, son de Lope, o son del amigo del «Fénix», Baltasar Elisio de Medinilla, más diligente que el otro amigo de CERVANTES? Según Medinilla (que corrigió las pruebas de la *Jerusalén conquistada* en ausencia de Lope), el «Elogio» llegó a su poder «sacado del *Libro de retratos* que haze Francisco Pacheco en Sevilla, de los hombres en nuestra edad insignes»... Ahora, este «Elogio», ¿no sería obra del propio Lope, acostumbrado a escribirse él mismo los «tales elogios», que pensar dicen verdad «es disparate»? Esto da a entender nuestro prologuista. Y ciertamente, en el *Libro* de Pacheco no aparece el tal «Elogio», pues se halla en blanco la hoja en que había de ir.

Leamos el texto del «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares*:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo, de los

muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáurigui. Y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria». Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto, con que extendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios.

En fin, pues ya esta ocasión se pasó, y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que dichas por señas suelen ser entendidas [15-17].

Este es el retrato literario que Cervantes hace de sí mismo. De este texto han salido los que podemos llamar retratos ficticios, siguiendo la descripción del propio Cervantes, y los auténticos retratos falsos, es decir, retratos tenidos por auténticos, pero que son meras falsificaciones.

## EL PRIMER RETRATO. HOLANDA, 1705

La primera efigie de Cervantes aparece en Holanda, «en una estampa no muy importante publicada en la traducción francesa de las *Novelas Ejemplares*, editada en 1705» Este «hipotético retrato de Miguel de Cervantes» es muy convencional: «el escritor, vestido con jubón, gorguera y mangas acuchilladas aparece sentado ante una mesa, recibiendo la pluma de una especie de amorcillo inspirador; libros sobre el suelo, tintero sobre la mesa y el escritor que se vuelve en ademán de querer comenzar su obra. Lleva abundante el pelo, a modo de melena, romántica barba y bigote de largas guías. No hay que extrañarse que sea en los Países Bajos, tierra clásica del grabado que desde el siglo XVI suministraba a toda Europa información gráfica de actualidad, donde primero aparece un retrato del escritor español» [Lafuente: 30].

De esta primera estampa aparecen diversas versiones: copia, a la inversa, del primer dibujo de Cervantes, anónimo, en que difieren el fondo y la posición de la figura. (*Nouvelles*, Amsterdam, Marc-Antoine, 1707) y una reproducción, con modificaciones, del primer dibujo anónimo de la edición de Amsterdam de 1705 (*Nouvelles*, Rouen-Paris, Chez Pierre Witte, MDCCXIII).

## «RETRATO DE CERVANTES POR ÉL MISMO». EFIGIE IMAGINARIA DE WILLIAM KENT. LONDRES, 1738

La imagen más conocida de Cervantes, por lo menos hasta el descubrimiento del falso retrato de Jáuregui, apareció en el frontispicio de la edición del *Quijote* de J. y R. Tonson, Londres, 1738. Esta edición fue patrocinada por el barón de Carteret, ministro de Estado, y dedicada a doña Dominga Fernández de Córdoba y Guzmán, esposa de don Cristóbal Gregorio Portocarrero de Guzmán, conde de Montijo, por entonces embajador español en Inglaterra, y amiga de la reina Guillermina Dorotea de Brandenburgo. Por indicación de los condes de Montijo, se encargó la edición a Gregorio Mayans y Siscar. La impresión duró quince o dieciséis años y apareció en 1738, aunque el tomo I, con la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, cuyo autor es el propio Mayans, salió en 1737 [Astrana, 1948-1958: I, III-XIV]. El retrato es obra del dibujante William Kent y fue grabado por George Vertue.

Para esta edición Mayans buscó, en vano, un retrato de Cervantes. Al no encontrarlo, se pensó que lo mejor era inventarlo, teniendo presente el «Prólogo» cervantino de las *Novelas ejemplares*. Por cierto, el retrato de Kent tiene cierta semejanza con el holandés de 1705 [*id.*: XI-XV].

Kent, por tanto, aunque tuvo a la vista el retrato de 1705, se atuvo a las palabras del propio Cervantes, por eso «al dibujar su figura, le puso, sin vanagloria, este epígrafe: RETRATO DE CERVANTES DE SAAVEDRA / POR ÉL MISMO; es decir, del mismo retrato hecho por su autor, interpretando las conocidas palabras suyas: “Éste que veis aquí, de rostro aguileño” etc.» [*id.*: XIII].

Lord Carteret propició la primera biografía de Cervantes, «la primera edición monumental del *Quijote* y el primer retrato convencional (por no hallarse el genuino) del insigne complutense» [*id.*: XV].

Astrana Marín [*id.*: XI] comenta de esta manera el retrato:

El retrato (202 x 147 mm.) es de media figura. CERVANTES aparece sentado, apoyado el brazo izquierdo, cuya mano se ha mudado absurdamente, en la mesa en que escribe. Al fondo, una ventana, por la que se descubre un salón ojival de estilo inglés, y en él Don Quijote a caballo, seguido de Sancho y su rucio. Del quicio de la ventana penden un casco y una espada. Por debajo del cortinaje, que forma la parte izquierda del fondo, se advierte una estantería con libros.

Así describe este retrato Lafuente Ferrari [31-32]:

Cervantes presenta despejada frente, rizado cabello, fuertemente acusado el caballete de su nariz, corva barba en punta y bigotes enhiestos. El escritor aparece vistiendo jubón y enorme gorguera de muchos cañones, muy de la época de Felipe III. Parece conservar el gesto de volverse hacia su derecha, como en el grabado holandés, aunque aquí ya no hay angelote que le entregue la pluma; acaso se vuelve para escuchar las pisadas de Rocinante; la sesgada actitud violenta del escritor parece atender al fondo de una nave como de iglesia que don Quijote atraviesa al paso de su caballo, seguido por el asno de Sancho. La edificación es gótica, de una arquitectura de rasgos ciertamente ingleses como correspondería a un gótico perpendicular; una cortina, un estante con libros, un yelmo y una espada situad[o]s detrás del personaje completan la ornamentación del grabado.

El retrato de Kent tuvo mucho éxito y apareció en obras como las *Novelas ejemplares* (La Haya, 1739), copiado por el holandés Folkema, hasta con la misma inscripción; «pero al copiar sin espejo, invirtió la actitud de la figura, representándola mirando hacia la derecha del espectador» [Lafuente: 51-52]. El grabado de Folkema se repitió en la edición de las *Novelas ejemplares*, en francés (impresas por Bousquet, en Lausana, en 1744 y 1759) [*id.*: 52].

Después de estos retratos, «los artistas no se resignaron a aceptar sin más ni más la efigie tradicional y trataron de inventarse la suya» [*id.*: 33], fantaseando imágenes de Cervantes muy distintas, como pueden comprobarse en las obras de Juan Givanel *Historia gráfica de Cervantes y el Quijote* y *Catálogo de la exposición iconográfica cervantina*.

## EL RETRATO DE ALONSO DEL ARCO, PROPIEDAD DEL CONDE DEL ÁGUILA, 1780

La Real Academia publicó una gran edición del *Quijote* en 1780, encabezada por la biografía de Cervantes, escrita por Vicente de los Ríos. En esta edición aparecen treinta y seis láminas y un mapa, de diversos artistas, «demasiados», según Astrana Marín [1948-1958: I, XVII]. Para la monumental edición se buscó un retrato de Cervantes. Astrana escribe al respecto:

El retrato auténtico de Cervantes (209 x 144 mm.), dibujado por J. del Castillo y grabado en cobre por M. Salvador y Carmona, sacose de un cuadro al óleo regalado en 1773 a la Academia por el conde del Águila, quien lo adquirió de un traficante en pinturas, creyéndolo labor de Alonso del Arco (1625-1700). Como Castillo invirtiese la posición de la figura, quedó ésta semejante al dibujo de Kent de la edición londinense de 1738. Pero resultó que el lienzo de Alonso del Arco (pintura mediocre) era pintiparado al grabado hecho por Folkema para la edición de La Haya.

La Academia pidió un informe sobre el cuadro a los pintores de Cámara del rey y directores de pintura de la Academia de San Fernando. Estos señores, que conocían el dibujo de Kent, pero no el de Folkema, emitieron su informe: el lienzo era antiguo, de la época de Felipe IV. Según ellos, el retrato del conde del Águila no era copia del dibujo de Londres, sino este de aquel. Y la Academia decretó que el retrato coincidía con las señas que Cervantes daba de sí mismo, por lo que «es copia de algún buen original

hecho en vida de Cervantes y acaso del de Jáuregui o Pacheco» [XVIII], como si este hubiera retratado a nuestro autor.

El retrato, pues, aparece al frente de la primera edición monumental que la Academia hizo del *Quijote* y «semejante engendro», en palabras de Astrana Marín [*id.*] se reprodujo en las ediciones de 1782 y 1787, por lo que se divulgó como auténtico en otras muchas ediciones impresas a finales del siglo XVIII y gran parte del XIX.

¿Cómo llegó a la Academia el retrato del conde del Águila? Cuando en 1773 la Academia tomó la decisión de preparar la monumental edición del *Quijote*, ilustrada por los mejores artistas del momento, inició indagaciones para encontrar un retrato auténtico de su autor. Se enteró de que el conde del Águila, Miguel Espinosa y Maldonado, tenía «un retrato al óleo que se decía representar a Cervantes y que se atribuía a Alonso del Arco» [Lafuente: 38 y lámina VII]. El conde se lo regaló, respondiendo diligentemente a la carta que su secretario, Francisco Antonio de Angulo, le envió el 24 de septiembre de 1773. El conde del Águila, en su respuesta, fechada en Sevilla, el 2 de octubre de 1773, de una generosidad extraordinaria, ofrece el retrato a la Academia «y nada puede serme de igual satisfacción —escribe— que ponerlo en manos de V. S. para que la Academia disponga de él como gustare, ya que no han logrado mis solicitudes descubrir el mismo original que se aseguraba pintó don Juan de Jáuregui» [Máinez, 1974: 4].

Pero la imagen del cuadro del conde del Águila era la misma que la que aparecía en el grabado inglés de 1738. «Probablemente alguien interpretó en un lienzo una cabeza de Cervantes, teniendo a la vista el grabado inglés aparecido más de treinta años antes que esta pintura, gratificada con una atribución a Alonso del Arco» [Lafuente: 41]. Alonso del Arco, que nació en 1625 y murió en 1700, no pudo retratar a Cervantes.

La Academia dudó sobre el cuadro y envió una carta al conde del Águila, por mediación de Angulo, el 26 de noviembre de 1773, pidiendo al conde la historia y procedencia del cuadro. El conde responde el 8 de diciembre, diciendo que lo compró «años ha en esta corte, de un J. Bracho, que negociaba en pinturas. No me informó dónde lo había adquirido. Vendíomelo por de Alonso del Arco, y no dudé lo fuera, conociendo su pincel, ni los inteligentes que después lo han observado, en particular D.

Antonio Pons cuando vino aquí. Su semejanza con el de la edición de Londres, pudiera dejar indeciso, si se sacó por el de la Academia, o bien este por aquel (probado no ser de Arco), a no manifestar con evidencia el retrato mismo que no es hecho por estampa» [Máinez, 1874: 5 y Lafuente: 44-45].

Eso es todo. El cuadro es una falsificación. La Academia procedió de un modo «indiscreto» ante el regalo del conde del Águila. «Afortunadamente —escribe Ramón León Máinez, [5]— hoy muy pocos creen o dan asentimiento ya al retrato con tanto aparato estampado por la Academia; y los documentos comprobatorios, y que por vez primera exhibimos, concluirán por dar en tierra con tan mal fraguada patraña».

La Academia, no obstante, actuó con incongruencia. Acudió a los expertos, que emitieron un informe ilógico y contradictorio: el lienzo era anterior a la estampa de Londres; el estilo era de las escuelas de Carducho o Coxés; no parecía original, sino una copia. La Academia creyó todo, considerando que el retrato era una copia de un original de Jáuregui o de Pacheco, a pesar de las críticas hechas por Pérez de Guzmán. Este halló la explicación más probable: el falsificador del cuadro que perteneció al conde del Águila «debió tomar la imaginada efigie del cervantes no del grabado inglés de 1738, sino de la copia que, grabada por el holandés Folkema, figuró al frente de una edición de las *Novelas Ejemplares* impresa en La Haya en 1739. Folkema copió el grabado inglés hasta con la inscripción “Retrato de Miguel de Cervantes por él mismo”; pero, al copiar sin espejo, invirtió la actitud de la figura, representándola mirando hacia la derecha del espectador, es decir, en el mismo sentido en que aparece en el busto sevillano del Conde del Águila, que seguramente se hizo a la vista de esta edición o de otras, en que el grabado se repitió; por ejemplo, las que de las *Novelas*, en francés, aparecieron en Lausana en 1744 y 1759, impresas por Bousquet» [Lafuente: 51-52].

La Academia, quizá por no molestar al conde del Águila, encargó un dibujo a José del Castillo. Este se basó en el retrato de Kent, a través de la versión de Folkema, y en la pintura atribuida a Alonso del Arco, es decir, en la misma fuente. Manuel Salvador Carmona grabó el dibujo, y así el retrato de Cervantes se convirtió en *oficial* hasta 1911 [Lafuente: 37-59].

## UN RETRATO DE VELÁZQUEZ. 1851

«De historia más enmarañada y de procedencia tal vez más oscura es un nuevo convencional retrato, en el orden numérico el tercero<sup>2</sup>, que no va en zaga a los anteriormente mencionados, y que por apócrifos se rechazan», escribe Máinez [1874: 5]. La historia comenzó el año 1851, cuando la entidad suiza *Societé des Amis de Beaux Arts* lanzó el disparate de un retrato de Cervantes, pintado por Velázquez. Este retrato, «grabado por Bouvier, se divulgó por todas partes, merced a un artículo de Viardot<sup>3</sup>, aparecido en la revista de París *L'Illustration* de 8 de febrero de 1851, con un grabado en madera de Pascal» [Lafuente: 60].

Viardot sabía que era improbable que Velázquez retratara a Cervantes, por lo que suponía que lo había copiado de un retrato hecho por Francisco Pacheco, su suegro, dando por cierto que este lo retrató. Lo más grave de todo es que Viardot encuentra total concordancia entre el grabado de Bouvier y el autorretrato del autor de las *Novelas ejemplares*. Siempre volvemos al mismo tema: el autorretrato literario. Hay que ser, ciertamente, sagaz —o embustero— para hallar similitudes entre este retrato y el famoso «Prólogo». Viardot halló tanta similitudes que, según él, cualquiera que viera el cuadro exclamaría: «Ése es mi autor» [Lafuente: 62]. Cosas parecidas escribirán después los defensores del retrato atribuido a Jáuregui.

No despertó mucho la atención este cuadro; pero en 1862 se puso de moda de nuevo el tema, gracias a Eugenio de Aviraneta, turbio negociador de Vergara, pues vio en Suiza el cuadro y trató de endosárselo al infante don Sebastián Gabriel de Braganza Borbón. Aviraneta intentó vendérselo, pero atribuyéndoselo a Jáuregui. Mas antes de nada tenía que adquirirlo; su dueño, M. Brière estaba dispuesto a venderlo, pero Aviraneta no tenía el dinero suficiente para comprarlo. De ahí que, en 1862, tratara de engatusar al Infante, que ese mismo año había adquirido la supuesta casa de Cervantes en Argamasilla. ¿Cómo intentó convencer al Infante? Inventándose una historia fantástica, que atribuye al propio Brière [vid. Máinez, 1874: 5]. Su padre, comerciante de seda en Lyon, tenía relaciones comerciales en

---

<sup>2</sup> Para Ramón León Máinez [1874: 4-6], el primero es el de Londres (1737); el segundo, el de la Academia (1780), y este, atribuido a Velázquez, el tercero.

<sup>3</sup> M. Louis Viardot, célebre hispanista, que patrocinó la noticia con su artículo.



Madrid, donde se relacionaba con la servidumbre del rey. Logró que estos siervos le cambiaran por seda unos cuadros arrinconados en un almacén, entre los que estaba el retrato de Cervantes. Esto ocurría a finales del siglo XVIII. La rocambolesca historia continúa con que, hacia 1807, Carlos IV, enterado del asunto, quiso recuperar los cuadros, cosa que no logró debido al comienzo de la guerra de la Independencia. Brière murió y su hijo se trasladó a Suiza, llevándose el cuadro de Velázquez.

El infante don Sebastián no hizo caso a Aviraneta y no adquirió el cuadro «y sabe Dios dónde parará hoy este retrato de un personaje que, a juzgar por el empaque y por la indumentaria, puede ser un francés de tiempos de Luis XIII, más propio para encarnar la figura de cualquier personaje de Dumas, que para pretender representar al autor del *Quijote*» [Lafuente: 60-67; la cita: 67].

#### EL BARQUERO DEL CUADRO DE PACHECO. 1864

Parece que Pacheco, el suegro de Velázquez, tenía que haber pintado a Cervantes. Otra patraña más en esta intrincada historia de los retratos de Cervantes. Pacheco nunca le retrató, pues era amigo de Lope y este elogiaba en público al autor del *Quijote*, pero lo denigraba en secreto. Ramón León Máinez [1874: 5] escribe a este propósito:

Nosotros vemos un amargo y a la vez noble resentimiento brotando del corazón magnánimo de Cervantes al escribir el prólogo de sus *Novelas*. Él, que tanto tiempo había residido en Sevilla, no había logrado que Pacheco fijase en él la atención para que le colocara entre los retratos de varones insignes de su época; él, que había escrito la primera obra del mundo, solo había recibido desdenes del no sublime pintor sevillano; él, que tan generosos sentimientos abrigaba, veíase despreciado solo porque Pacheco habría oído más de una vez de los labios mismos de Lope en sus aduladoras tertulias: “Ese Cervantes es un desventurado: nada más despreciable que su *Don Quijote*”.

El caso es que José María Asensio Toledo encontró un manuscrito que contenía la *Relación de cosas de Sevilla de 1590 a 1640*, donde se decía que Francisco Pacheco y Alonso Vázquez habían pintado seis cuadros para los mercedarios de Sevilla, y en uno de ellos se hallaba el retrato de Cervantes. Asensio —como se ha hecho siempre en estos casos— volvió al «Prólogo» de las *Novelas ejemplares* y, con él presente, creyó que el retrato de Cervantes estaba en el cuadro de san Pedro Nolasco embarcándose para

redimir cautivos, cuadro que está en el Museo de Sevilla. El razonamiento de Asensio fue muy simple: si Pacheco utilizó la figura de fray Juan Bernal —mercedario sevillano, ejemplar y activo redentor de cautivos—, ¿por qué no iba a representar a Cervantes como uno de los cautivos? Pero, como hemos dicho, no es muy probable que Cervantes y Pacheco fueran amigos. Pacheco sí conoció a fray Juan Bernal, y este fue quien le encargó los cuadros para el claustro de la Merced. Lógico parece que lo retratase, pero ¿por qué iba a retratar a Cervantes?

Asensio, tras varios años de estudio, identificó a Cervantes con el barquero del cuadro de san Pedro Nolasco. Fray Juan Bernal fue identificado con el propio san Pedro. Cervantes, es decir, el barquero, aparece casi de perfil, los brazos y piernas sin ropas, con sombrero de fieltro y remando.

El hallazgo de Asensio fue muy bien recibido y el barquero fue copiado incluso por el Duque de Rivas. Apoyaron la tesis Cayetano Alberto de La Barrera y Hartzenbusch [Lafuente: 73], aunque este puso en duda la identificación desde el momento del descubrimiento [Máinez, 1974: 5]. Pero también halló Asensio contradictores, y él mismo, pocos años después, no quería ocuparse del asunto, como atestigua Astrana Marín [1948-1958, I: LVII-LVIII]:

Poco después, venida la cordura, sólo quedaron defendiendo a éste su amigo íntimo el buen don Mariano Pardo de Figueroa (*El Doctor Thebussem*) y el falsario forjador de *El Buscapié*, don Adolfo de Castro. La cabeza del barquero fue cayendo en el vacío, y él y su barca acabaron por naufragar y hundirse. Tres años más tarde, al publicar el mismo Asensio su librito intitulado *Francisco Pacheco*, escribía: «Nada quiero añadir con respecto al retrato de Miguel de Cervantes y los padres de la Redención que puso Pacheco en su cuadro de la vida de San Pedro Nolasco, marcado con el número 1 en el *Catálogo* del Museo de Sevilla. Muchas personas, y muy competentes, tanto de España como de Inglaterra, Francia y Suiza, han felicitado por su descubrimiento al autor de estos Apuntes. Pero aún hay quien conserva dudas, y no queremos volver a ocuparnos de este importante asunto hasta que podamos ofrecer la demostración matemática, si es que algún día logramos obtenerla. Huelga decir que no la logró. La matraca había dado fin; y el ridículo sufrido, bastante grande para insistir en él.

Hasta Menéndez Pelayo criticó esta cuestión en su contestación al discurso de Asensio al ingresar en la Real Academia Española [Lafuente: 74].  
Escribe Menéndez Pelayo [305]:

Y para que se vea que no me ciega la pasión en los elogios que voy haciendo del señor Asensio, no quiero ocultar, en descargo de mi conciencia, que nunca me convenció, ni mucho ni poco, su primer descubrimiento cervantino; es decir, el del retrato del manco sano, que, fundado en indicios razonables, pero no seguros, creyó reconocer en una de las figuras de un cuadro de Pacheco, conservado en el Museo provincial de Sevilla. Ingeniosa era la conjetura, y varones muy doctos y graves la apadrinaron. Era por de contado más digno de Cervantes tal retrato que el tradicional del siglo XVIII; pero la plena prueba histórica exige algo más que indicios, y es hoy lo más prudente y seguro continuar afirmando que de los lineamentos de la fisonomía de Miguel de Cervantes no poseemos trasunto alguno digno de crédito, y que solo a la imaginación cumple llenar este vacío, completando a su guisa los breves y expresivos trazos del prólogo de las *Novelas Ejemplares* [...] y si el señor Asensio no acertó del todo en su conjetura, tiene a lo menos el mérito de haber abierto de nuevo la discusión del problema, desacreditando para siempre la tiesa e insignificante efigie de la estirada golilla, que venía en quieta y pacífica posesión de ilustrar los frontispicios de todas las ediciones y biografías de Cervantes.

Hoy esta hipótesis ha caído en el olvido [Lafuente: 68-75]. Recuérdese, además, que los rescatadores de Cervantes no fueron mercedarios, sino trinitarios. Y no fue fray Juan Bernal quien pagó su rescate, sino fray Juan Gil [Astrana, 1948-1958, I: LV-LVIII].

## EL RETRATO DE JÁUREGUI. 1911

El auténtico retrato falso más famoso —y más conocido y divulgado— es el que apareció en 1911, atribuido a Juan de Jáuregui. En *Las falsificaciones de la historia* [22-23], Julio Caro Baroja alude a él como uno de los grandes fraudes llevados a cabo. En pocas palabras, digamos que el cuadro es una falsificación de Albiol, que se lo regaló a la Academia, engatusando a su mismo director, don Alejandro Pidal y Mon, y a cervantistas de la talla de Rodríguez Marín, aunque Emilia Pardo Bazán, Foulché-Delbosc, Julio Puyol, Givanel, Fitzmaurice-Kelly, Pérez de Guzmán, Ricardo Baroja y otros intelectuales dudaron de la autenticidad del retrato. Como dice Caro Baroja [22], el supuesto Jáuregui dividió a los viejos cervantista —que lo

creyeron— y a los jóvenes —que lo pusieron en duda—. El asunto llegó hasta el gobierno, y Canalejas encargó a Pérez de Guzmán investigar su autenticidad, aunque este, por presiones —como luego veremos— no llegó a publicar sus conclusiones. Todo fue una argucia del sagaz Albiol, profesor interino de la Escuela de Artes de Oviedo, quien falsificó el cuadro y se lo regaló a la Academia. ¿Regalo nada más? Sí, regalo... nada más y nada menos, pero a cambio de una plaza de dibujo en Valencia, su ciudad natal.

El asunto dio lugar a múltiples polémicas —como las mantenidas entre Narciso Sentenach y Julio Puyol—, a veces con palabras más que subidas de tono, y a multitud de conferencias, ensayos, artículos periodísticos: prácticamente todos los periódicos y revistas de la época opinaron sobre el dichoso retrato, que presidió el salón de actos de la RAE, y hoy lo sigue presidiendo, junto al de su fundador, Fernández Pacheco, a pesar de que se considera falso. Es el retrato de Cervantes más reproducido. El mismo Jean Canavaggio lo sitúa en la portada de su *Cervantes*, la más actualizada y completa de las biografías cervantinas. Como Alejandro Pidal y Rodríguez Marín, al ver este retrato, todos decimos: «Este es Cervantes». Y no lo es. Otro Pidal, don Ramón, sobrino de don Alejandro, en su segunda etapa como director de la RAE, se negó a quitar el retrato, aunque muchos se lo pidieron, pues adujo, según recuerda Pío Baroja, que, si dejaba hueco ese lugar, tal vez le obligarían a poner el del entonces jefe del Estado [<http://desequilibros.blogspot.com.es/2012/10/>]. Quédese, pues, el auténtico retrato falso de Cervantes presidiendo la Docta Casa, ilustrando libros de texto, iluminando portadas de obras del autor, aunque todos sepamos que el jáuregui es tan falso como todos los retratos de Cervantes.

Veamos ahora la historia —que más parece novela— del más famoso retrato del Manco de Lepanto.

¿Es cierto que Jáuregui hizo el retrato de Cervantes? Así parece desprenderse de la lectura —al menos superficial— del famosísimo y repetidas veces citado «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*. El autor quisiera que su libro —como era costumbre en la época— llevara su retrato en la primera hoja. Debajo de él, aparecería aquello de «Este que veis aquí, de rostro aguileño...». Para ello necesitaba Cervantes un retrato y un amigo que lo grabara, por eso escribe: «el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le

diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui». *Le diera mi retrato: ¿tenía Cervantes algún amigo que hubiera podido grabar el retrato que le diera Jáuregui?* [Lafuente: 23; Astrana, 1948-1958, I: XCI-XCII]. Las discusiones sobre *le diera mi retrato* entre Foulché-Delbosc y Fitzmaurice-Kelly frente a Rodríguez Marín fueron tremendas. En «El retrato de Cervantes», Fitzmaurice-Kelly [9] sostiene que «está muy lejos de la certidumbre el hecho de que Jáuregui haya pintado nunca una semblanza de Cervantes. La opinión de que Jáuregui hiciera un retrato de Cervantes se basa en un paso humorístico y exculpatorio del prólogo a las *Novelas ejemplares*». Y comentando el prólogo, continúa:

Tomadas en su sentido natural y obvio las frases burlonas no dan a entender sino que la curiosidad de sus lectores, por lo que hace a la apariencia de su persona, podría satisfacerse con recurrir a Jáuregui que aceptaría de buena gana el encargo de pintar el retrato del autor para grabarlo luego a expensas de un amigo puramente ficticio. No hay prueba de que existiese ningún retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, cuando aquel escribió el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Se hace manifiestamente indispensable la presentación de esa prueba como diligencia preliminar para establecer la autenticidad del cuadro obsequiado [a la Academia] por el Sr. Albiol [10-11].

Rodríguez Marín [1917: 16] resume muy bien la discusión, arrojando el ascua a su sardina, con estas palabras:

Para el señor Foulché-Delbosc<sup>4</sup>, de acuerdo en esto con lo que en 1902 escribía el señor Fitzmaurice-Kelly<sup>5</sup>, las palabras *pues le diera mi retrato* hacen dos sentidos: “se lo diera, porque existe ya”, que es la interpretación generalmente admitida, y “se lo diera, porque está pronto a pintarlo; porque lo pintaría si hubiese noticia de algún amigo que se encargase de hacerlo grabar”. Esta última interpretación es tan retorcida y violenta, que, de buena fe solo podría ocurrirse a personas que no tienen por habitual la lengua de Castilla, aunque sean, como en efecto son, versadísimas en su literatura.

---

<sup>4</sup> En nota, aclara la procedencia de su comentario: «*Cervantica*, apud. *Revue Hispanique*, tomo XXV (1911), páginas 476-580. Cito por su tirada aparte» [16, nota 1].

<sup>5</sup> También aclara el origen del comentario: «*The complete works of Miguel de Cervantes Saavedra*, Vol. VII. Edited by Jas. Fitzmaurice-Kelly. Translated by N. Maccoll. Glasgow, 1902, pág. XXXIII, nota 1.<sup>a</sup>» [16, nota 2].

El aguijón de don Francisco es clarísimo. Como el que, seguidamente, aplica a uno que tiene por habitual la lengua de Castilla, Julio Puyol, quien, en *El supuesto retrato de Cervantes. Resumen y conclusiones* [1917: 39], escribe en su conclusión tercera:

Que el pasaje del prólogo de las *Novelas Ejemplares* no demuestra de modo terminante e indiscutible que Jáuregui pintase el retrato de Cervantes, sino que cabe interpretarlo también en el sentido de que tal retrato no existía, y, en consecuencia de ello, cae por su base el fundamento principal que invocan los defensores de la tabla.

«No extrema demasiado su importancia» el señor Puyol, sostiene Rodríguez Marín [1917: 16], al acudir al razonamiento de los críticos extranjeros; pero lo hace solo «por tener una base más en que apoyarse». La frase es clarísima para Rodríguez Marín, que incluso se atreve a hacer redactar a Cervantes lo que piensan —erróneamente, por supuesto— los citados hispanistas:

A mi ver, no cabe tal cosa, sino harto forzadamente; la expresión es muy clara: *pues le diera mi retrato* es manifestación terminante de que lo tenía, porque *nemo dat quod non habet*, como dice un axiomático aforismo de Derecho<sup>6</sup>. A querer indicar CERVANTES lo que presumen los citados hispanistas, no lo habría dicho así, sino de esta *otra* manera: “...pues *para ello* [para que el amigo me grabara y esculpiera en la primera hoja del libro] *pintara mi retrato* el famoso don Juan de Xaurigui” [16-17].

¿Hizo o no hizo Jáuregui el retrato de Cervantes? ¿O solo un dibujo? ¿O prometió retratarlo? Jáuregui, alabado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* [II, vs. 73-81: 69], no nos ha dejado pintura alguna [Lafuente: 25]. ¿No parece esta alusión de Cervantes más bien una broma de esas que solía gastar en sus prólogos? Sus libros no llevan poemas laudatorios escritos por plumas ajenas; sus libros no llevan su retrato pintado por un artista famoso. Él mismo compone los poemas iniciales; él mismo *compone* su retrato, no con pinceles, sino con palabras.

---

<sup>6</sup> Rodríguez Marín, conocido como el bachiller Francisco de Osuna, fue abogado.

Pero hete aquí que en 1911 empezó a correr por la prensa la noticia del descubrimiento de un nuevo retrato de Cervantes. El 16 de junio de 1911 publicó Rodríguez Marín un artículo en *ABC* [4 y 5] con el título «El retrato auténtico de Cervantes», incluyendo el retrato de Jáuregui. En el artículo explica cómo llegó a él la noticia del retrato, gracias a Sentenach, acabando, a pesar de ciertas dudas —como el don aplicado a Miguel, felizmente aclarado por don Francisco—, con una exclamación de júbilo: «¡Veneremos, pues, en su retrato al inmortal autor del *Quijote*, como el mundo todo le venera en la mejor de sus obras!» [5].

El mismo artículo apareció ese mismo día, en *El Heraldo de Madrid*, con comentarios del periódico, con el título: «Habla un cervantista. El retrato que publicó el “Heraldo de Madrid” el día 13 de Junio es auténtico. La opinión de Rodríguez Marín», con una fotografía de este. En efecto, este periódico publicó el 13 de junio un artículo —«¿Cómo era Miguel de Cervantes»—, firmado por las iniciales D. O., en el que, después de las célebres «Letanías de nuestro señor don Quijote», de Rubén Darío, aparecía el retrato de Jáuregui, con el siguiente pie: «El retrato auténtico de Cervantes, descubierto ahora, del cual no se tenían más noticias que la dada de su existencia por el autor del “Quijote” en el prólogo de las novelas ejemplares».

Al día siguiente, el mismo *El Heraldo* publicó «La hija de Cervantes», contando cómo el 11 de mayo de 1905 Vandesper publicó un artículo en la revista *Alrededor del Mundo*, en el cual se dice que, hará unos diez años, Vandesper y otros amigos descubrieron en el Rastro madrileño un cuadro, en cuyo respaldo ponía «Isabel de Cervantes». La noticia del periódico aclara: «Un signo de autenticidad. La hija del autor del *Quijote*, doña Isabel de Cervantes, cuya notoria semejanza con el retrato que publicamos ayer acredita la autenticidad de éste».

El día 15 del mismo mes, *El Heraldo* publica un soneto de Emilio Ferraz Revenga, cuyo título es «El retrato de Cervantes», que describe, en unos versos no demasiado buenos, a nuestro autor, a la vista del cuadro de Jáuregui y del prólogo tantas veces citado. He aquí el soneto:

### El retrato de Cervantes

Pálido el rostro noble y aguileño,  
amplia la frente, tersa y despejada;  
pelo castaño, barba plateada,  
tristes los ojos, pensativo el ceño,  
el mostacho colgante y no pequeño,  
chica la boca y la nariz curvada,  
por la gorguera nítida y rizada  
asómase el hidalgo del ensueño.

Sufrió cautivo, combatió en Lepanto  
y a su *Quijote* se parece tanto,  
que malandanzas, cuitas y reveses  
siempre arrojó con ánimo risueño:  
fueron odios y envidias sus yangüeses,  
fue la imaginación su Clavileño.

Pero faltaba la voz de Narciso Sentenach, verdadero artífice del extraordinario descubrimiento. Y así se lo atribuye en su artículo «Retrato de Cervantes por D. Juan de Jáuregui», publicado en *La Ilustración Española y Americana*, el día 22 de junio de 1911 [10 y 14], en el que narra su encuentro con Albiol, el conocimiento del cuadro, del que dio noticia a Rodríguez Marín y a Alejandro Pidal, terminando con un encendido elogio al profesor de Oviedo:

El Sr. Albiol se ha hecho digno de la mayor gratitud de las letras y de toda la cultura española; su nombre irá siempre unido al recuerdo de su bella acción, y bien podrá decir, siempre muy ufano, a los que tanto temen a las leyes defensoras de nuestro arte: «Contra codicia, patriotismo» [*id.*: 14].

Según Sentenach [10-14], en la primavera de 1910, José Albiol, profesor interino de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, valenciano él y restaurador de cuadros, le dijo que poseía el retrato de Cervantes pintado por Jáuregui. Le mostró una fotografía y en septiembre le envió otra mejor. Rodríguez Marín vio esta prueba. Los dos y Pidal pidieron a Albiol que llevase el retrato a Madrid. Hay diversas versiones sobre los académicos que asistieron a la reunión con Albiol, en la que le propusieron que vendiera la tabla a la Academia, para que no cayera en manos extranjeras. Albiol, por



presiones de Pidal, regaló la tabla a la Academia, eso sí, con la promesa de de don Alejandro de influir para que lograse una plaza de profesor numerario en Valencia [Lafuente: 81-82].

Albiol no reveló, en principio, la procedencia del cuadro. Alguna vez dijo que lo compró a un viajante; otra, que lo cambió por una pintura suya. En realidad, la tabla procedía del valenciano Estanislao Sacristán, aficionado a adquirir antigüedades. Un día, Sacristán vendió un lote de su colección, y Albiol intervino en la venta. ¿Sabía Sacristán que poseía el retrato de Cervantes? Rodríguez Marín pensaba que sí. Sentenach, en cambio, sostuvo que los cuadros de Estanislao se vendieron tras su muerte, ocurrida en 1907. Otra cuestión son los letreros: ¿estaban antes de que la tabla pasara a manos de Albiol? [*id.*: 83-86].

La prensa, como hemos dicho, se hizo eco del hallazgo. Además de los artículos reseñados, Mariano de Cavia, en un artículo publicado en *El Imparcial*, el 19 de junio de 1911, llegaba a la exageración de que «semejante hallazgo —de quedar comprobado plenamente— sería casi, casi, casi lo mismo que fue para los cristianos de tiempo de Constantino la Invención de la Santa Cruz». En su «Crónica general», el día 22 de ese mismo mes, Carlos Luis de Cuenca [354-355] se refiere al retrato, en un irónico diálogo. Rafael Domenech, en *El Liberal* [26-6-1911: 4], pide que no se hable del asunto «hasta que la tabla esté en la Academia, sea de su propiedad y pueda examinarse bien detenidamente la pintura». *El Imparcial* [27 de junio de 1911: 3] publicó un escrito de Francisco Alcántara, poniendo reparos al cuadro. Juan Pérez de Guzmán, en «El nuevo retrato de Cervantes» [1], se dirigió al mismísimo don Alejandro Pidal, en una carta publicada en *La Época* [9 de julio de 1911]. Comienza Pérez de Guzmán considerando que su carta es «un acto inútil» ante la cultura del director de la Academia. La ironía queda manifiesta desde el comienzo, pues sabe el autor que no podrá cambiar la convicción del gran don Alejandro. Pero para Pérez de Guzmán es un deber poner reparos al «hallazgo del supuesto retrato de Cervantes», pues está preparado para hacer la crítica pertinente antes de que la Academia cometa una barbaridad, como ya las cometió antes sobre el mismo asunto. Don Juan, académico de la Historia y secretario general de la Junta de Iconografía, simplemente previene al director de la Academia de la Lengua para que esta no caiga en un nuevo desliz. Por ello concluye su carta con un ofrecimiento: «Cuando el cuadro se halle donde se haga fácil practicar en él el estudio técnico que me merece, tendré el honor de ocuparme de nuevo de esta cuestión». Por

supuesto, a la Academia no le interesó hacer un estudio serio de la obra. *La Vanguardia*, se hace eco de la noticia el 16 de julio de 1911 [«Lecturas amenas. El retrato de Cervantes»: 13]: los retratos anteriores de Cervantes no son verdaderos; pero sí lo es el que ha encontrado «uno de los profesores de la Academia de Artes de Oviedo», que coincide con la autodescripción del «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*. En cambio, Emilia Pardo Bazán, se muestra más prudente en su comentario aparecido el día 21 de julio de 1911, en *La Ilustración Artística*. Después de referirse a la aparición del retrato, escribe:

Sin embargo, mi erudito amigo Pérez de Guzmán entiende que debemos suspender el juicio; que todavía no puede darse por cosa probada que ese retrato, del cual se han publicado ya tantas reproducciones, sea en efecto la verdadera efigie del mayor ingenio español. Esperemos, pues, a que decidan las autoridades en cuestión tan vital; porque un retrato de Cervantes es para nosotros, y también para todas las naciones de origen y de habla española, como el retrato de un padre, de un venerado ascendiente [2].

Rodríguez Marín buscó apoyos a la defensa del cuadro, y los halló. Ángel Barcia, por ejemplo, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* [tomo XXV, julio a diciembre de 1911: 64-73]<sup>7</sup> cuenta cómo Rodríguez Marín le dio la noticia del feliz hallazgo, quedando entusiasmado, aunque puso algunos reparos, como el *don*, ya explicado por don Francisco como acto de veneración del joven Jáuregui a Cervantes, y la gola. ¿La gola? Rodríguez Marín le «contestó sin vacilar: —Sí, esa era de Jáuregui; se la prestó para el retrato» [*id.*: 70-71], lo que provocó la risa en Barcia, aunque en seguida —había que defender a Rodríguez Marín, no el retrato— matiza: «me inclino a creer que, con tan agudo brote de ingenio, dio con una verdad histórica y que el Don y la gola son cosas de Jáuregui, que como hizo el retrato, no para darlo a Cervantes, sino para quedarse con él (bien claro lo prueba la frase de este escrita años después: ...*le diera mi retrato el famoso D. Juan de Xáuregui*) y con él adornar su noble morada, le pareció muy del caso cubrir los puntos negros de su poco encopetado amigo el autor de *La*

---

<sup>7</sup> El artículo también aparece en *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, en septiembre de 1911.

*Galatea*, con un *Don* y una gola que le dieran algún lustre» [*id.*: 71]. Interesantes declaraciones. Julio Puyol [1915: 17], aludiendo a la respuesta de Rodríguez Marín y a las observaciones del señor Barcia, escribe:

No dispongo de datos suficientes para entrar a discutir la cuestión; pero lo que sí puedo asegurar es que, teniendo en cuenta que lleva mal pleito aquel a quien la penuria de razones le obliga a refugiarse en el ingenio, serán muy pocos los que se hallen tan propicios como el Sr. Barcia (si es que en sus palabras no hubo humorismo refinado) a admitir la explicación ingeniosísima del Sr. Rodríguez Marín, a menos de que no se pruebe con documentos fehacientes que el préstamo de la gola fue hecho ante testigos y consignado en escritura pública.

Uno de los críticos más severos fue Ramón León Máinez, quien publicó en 1911 tres artículos en *El País*, los días 26 de septiembre, y 3 y 31 de octubre, con el título —los tres— «Un nuevo retrato apócrifo de Cervantes». El primero, lleva el encabezado «Antecedentes»; el segundo, «El relato del señor Sentenach»; el último, «Afirmaciones de Vicencio Carducho acerca de varias pinturas de D. Juan de Jáuregui». Desde las primeras líneas, defiende Máinez el título de sus artículos: «No por capricho, falta de meditación o ligereza —comienza así su primer artículo— hacemos tan terminante afirmación». Este es el primer párrafo. En el segundo, escribe: «Después de estudiar el asunto con mucho reposo, sosiego y sana investigación de la verdad, sostengo y sostendré lo que digo para demostrar que el nuevo retrato de Cervantes, que atribuido a un pintor que se llama Jáuregui, quiere o trata de patrocinar la Academia Española con su autorización benévola, no puede ser en manera alguna producto del pincel del famoso D. Juan de Jáuregui y Aguilar, de quien habló con encarecimiento D. Miguel de Cervantes Saavedra<sup>8</sup> en el hermoso prólogo de sus *Novelas ejemplares*». Su postura es clarísima: el retrato es falso. Comenta Máinez que, por carta, solicitó a Albiol que le mostrara el retrato; este le contestó que había decidido, «a solicitud del Sr. D. Alejandro Pidal, y de otros amigos» cederlo «generosamente» a la Academia, y no duda —dice Albiol— de «que la dicha academia lo expondrá públicamente». Al mismo tiempo escribió Máinez a un cervantista de Oviedo, quien le contestó, entre otras cosas, que en Oviedo, según le comenta un amigo: «corren rumores poniendo en duda la autenticidad del retrato». No

---

<sup>8</sup> Máinez también le llama D. Miguel.

satisfecho Máinez con estas investigaciones, escribe nueva carta a Albiol, quien le responde el 28 de junio, diciéndole que había donado a la Academia la tabla, que adquirió hacía seis años «y su dueño anterior la tuvo más de cuarenta y cinco». Con estos antecedentes —concluye Máinez—, sin poder ver la tabla, pues la Academia no la expone al público, y sabiendo del retrato solo lo que escribió Sentenach en su artículo publicado en *La Ilustración española y americana*, «poseemos, por tanto, todos los antecedentes precisos para exponer ante la Academia Española y ante los hombres ilustrados de nuestra nación y de las extranjeras, las razones que me asisten —y debidamente iré presentando— para no aceptar como auténtico, sino como ficticio o amañado, como apócrifo, en una palabra, el retrato de la tabla atribuido a D. Juan de Jáuregui y Aguilar, con la firma Jáuriguí» [3].

El segundo artículo [*El País*, 3 de octubre de 1911, aunque fechado por su autor el 29 de septiembre] es una tremenda crítica a lo publicado por Sentenach, que tilda de «El eterno secreto del hallazgo». No deja en el tintero palabras para criticar a Alejandro Pidal, Rodríguez Marín y otros académicos [2]. Continúa en su último artículo [*El País*, 31 de octubre, fechado por Máinez el 22 de ese mes] atacando directamente a Sentenach, al que pide pruebas que demuestren la autenticidad del retrato. Y concluye:

Pero deploramos la gravísima equivocación del Sr. Sentenach. Todos somos falibles, todos nos equivocamos. Deseoso el Sr. Sentenach de regalar un retrato de D. Juan de Jáuregui como el mejor de Cervantes, ha sucedido, por desgracia, fatalmente, que solo se había fundado en una pésima mixtificación (sic), sin motivos atendibles y sin razones, naturalmente, que persuadan [2].

El asunto se extendió, como la pólvora, por los periódicos. El 3 de octubre de 1911, *La Época* da la siguiente noticia, con el título «Los retratos de Cervantes»:

El señor presidente del Consejo de Ministros, considerando que la cuestión de los retratos del autor del *Quijote* es asunto de interés nacional, en que a la vez no puede dejar de prestar su atención todo el mundo literario y culto de los dos mundos, ha dado el encargo de escribir una Memoria Ilustrada, al distinguido académico, nuestro querido amigo, el señor Pérez de Guzmán, que como

secretario de la Junta de Iconografía nacional tan importantes y generosos servicios está prestando al Arte y a la Historia nacionales.

El nombre del Sr. Pérez de Guzmán, la autoridad que le da la integridad y elevación de juicio que tan demostrada tiene en toda su extensa labor literaria, son una garantía de la rectitud con que esta cuestión será tratada.

El Sr. Canalejas merece nuestra más sincera enhorabuena por la excelente elección que ha hecho para el desempeño de un asunto que en estos momentos, y próximo el centenario de la muerte de Cervantes, no puede menos de despertar la expectación del mundo literario [1].

El propio Pérez de Guzmán informó a la Junta de Iconografía del encargo que le hizo Canalejas, como publicó al día siguiente *El Imparcial* [3].

Pero la Memoria no llegó a publicarse, aunque ya estaba escrita, y Pérez de Guzmán renunció a su cargo de secretario de la Junta, por las presiones sufridas para que su trabajo no viera la luz. Así narra Julio Puyol el hecho:

El señor Pérez de Guzmán, en cumplimiento de tan honroso encargo, puso manos a la obra, comenzando por documentarse concienzudamente; al efecto, y además de copiosos datos históricos y literarios, reunió considerable número de fotografías, entre las que se ven las de todos los retratos conocidos de Cervantes, de páginas de primeras ediciones, de grabados, de firmas, de medallas, etc., etc.; en suma, un archivo y arsenal importantísimos. Al cabo de algún tiempo, el señor Pérez de Guzmán escribía la última palabra de un verdadero libro, de interesante lectura y de sano caudal de erudición, en el que sostiene *que no existe ningún retrato auténtico de Cervantes, y que, por tanto, el atribuido a Jáuregui es tan apócrifo y tan fabuloso como lo son todos los demás*. Terminado el trabajo, dio principio a la impresión del mismo; pero cuando ésta llegaba a la página 119, surgieron dificultades que obligaron al autor a suspenderla, y suspendida se encuentra en la fecha en que se escriben estas líneas. ¿Qué es lo que sucedió para que la impresión no pasase adelante? ¿Qué interés pudo haber para cortar el camino a un trabajo que como éste, iba dirigido de buena fe a buscar la verdad? ¿Qué temores pudo despertar de que lo conociese el público? Yo no he podido averiguarlo, pues al preguntárselo al señor Pérez de Guzmán, que es todo bondad, me respondió solamente:

— Interrumpí la publicación por los tremendos disgustos que se me dieron.

Y como, por su gesto y ademán hidalgos, comprendiese yo que le era penoso hablar del asunto, no quise insistir en la pregunta; pero, por eso mismo, no pude evitar que me asaltasen la mente una porción de conjeturas e hipótesis que, por no ser más que hipótesis y conjeturas, no tienen valor alguno que las haga merecedoras de ser dadas a la estampa. Lo que sí puede decirse, y creo que el lector lo dirá conmigo, es que todo lo que ha ocurrido en este asunto es

misterioso y extraño, y que está pidiendo a voces un rayo de luz que lo esclarezca [Puyol, 1915: 35-36].

Narciso Sentenach lanzó su descubrimiento fuera de España, en su artículo «Le portrait de Cervantes», publicado en el número 67 de la *Revue Hispanique* [13-18]. Foulché-Delbosc le replicó en el número siguiente de la *Revue* [476-483; *vid.* Lafuente: 88].

Para colmo del embrollo, y quizá ante el encargo de Canalejas a Pérez de Guzmán, el director de la Academia, don Alejandro Pidal y Mon, dio una hiperbólica conferencia en la Asociación de la Prensa, el día 15 de enero de 1912, publicada ese mismo año con el rimbombante título de *El retrato de Cervantes pintado por Jáurigui y su donación a la Real Academia Española*. El comienzo —digamos con más propiedad *exordio*— es toda una manifestación de intenciones:

¡Admiremos, señores, la sabiduría de la providencia de Dios! Otra vez más, por inesperados caminos, corona con su diestra invisible, a la hora más impensada, los esfuerzos de la humanidad, cuando trabajada por irresistibles anhelos en busca afanosa de su fin, se rinde al cabo desalentada, refugiándose en forzada y forzada resignación, a falta de los brazos palpitantes de vida de la realidad en los fantásticos y quiméricos de la apariencia, sustituyendo ante sus ojos cerrados, por voluntaria y artificiosa convención, el testimonio irrecusable de la verdad, con los amañados e ilusorios prestigios de la Fábula [5].

Narra el ilustre asturiano —aunque nacido en Madrid— con sublime plectro el hallazgo del retrato del autor del *Quijote*, obra a la que lanza los más absurdos, por atrevidos, elogios:

El odio y la envidia extranjeros, acarreados por la victoria de nuestras armas, el predominio de nuestras letras y la extensión gigante de nuestro poderío mundial, se detuvieron sumisos ante el cetro de oro triunfante de la majestad de ese libro y los detractores eternos de la religión, de la vida y de toda la civilización que informan y realzan los esplendores de la idea, de la creencia, de la filosofía y hasta del estilo de esa obra, se olvidaban absortos de sus sistemáticos prejuicios, y como fascinados por el encanto superior de una fuerza desconocida deponían su saña contra los sagrados y transcendentales objetos de su eterna animadversión, para aclamar con estrépito al hijo legítimo de tales padres, que se

les aparecía radiante, envuelto en los esplendores de luz de una juventud inmarcesible. En una palabra; hasta los que nos negaban sistemáticamente todo linaje de participación en la obra de la civilización y del progreso común a toda la humanidad, se apresuraban a reconocernos un libro, pero un libro que valía por todos los demás, y la carcajada universal e incesante que acompañaba la lectura de cada página de ese libro, era el testimonio irrecusable y perenne de su mérito excepcional sobre toda manera inefable. Al oírla, casi se podía decir, sin escándalo, sacrilegio ni ponderación, que la Biblia festiva de la humanidad había hecho su aparición en el mundo [6].

Tras criticar los retratos que se han intentado hacer del autor de la *Biblia festiva de la humanidad*, aplaude la llegada de ese día en que apareció la verdadera efigie de su autor, como que estaba firmada por el mismo Jáuregui:

Un día, cuando ya nadie soñaba, no digo ya con encontrar, sino ni con buscar siquiera el retrato perdido del gran Cervantes, un artista español, un orfebre, casi un artístico artesano, como quien dice un obrero, se le ocurre limpiar una tabla española en que se adivinan, más que se ven, los rasgos característicos del retrato de un hidalgo español. Aquella tabla, confundida y como perdida entre un sin fin de cuadros y de retratos antiguos, hacinados más que colgados en la numerosa y abigarrada colección de un extravagante aficionado a vejezes que en su monomanía adquisitiva de coleccionista insaciable recogía a bulto y montón todo cuanto tropezaba en sus viajes a pie por todo el reino, y principalmente por Sevilla, había estado a punto de perecer y como condenada a morir al fuego lento de una estufa para ahuyentar el frío de un taller. La salvó la casualidad, que es como llamamos a la Providencia cuando se presenta de incógnito. El pintor orfebre que la tenía quiso ver claro el rostro del personaje, y el alcohol y el aguarrás cayeron sobre el rancio y amarillento barniz y sobre la espesa capa de la envejecida porquería que velaban casi por completo el retrato, y pronto a los ojos del operador apareció distinto el noble rostro que aquí veis y los dos fulgurantes letreros que estáis leyendo [8-9].

El orfebre, es decir, Albiol, comunicó el hallazgo al académico Sentenach, y este, emocionado por el hallazgo, compartió su emoción con Rodríguez Marín, el propio don Alejandro y otros académicos e ilustres señores, acordando que, «sin reparar en gastos y trabajos, dejando para después el estudio de su histórica identidad», la Academia adquiriese la tabla, para su honra y «el honor de la Nación», no fuera a parar al extranjero [11].

Gran honor tuvo el señor Pidal al adquirir el cuadro. Y no necesitó que nadie se lo recordara, pues él mismo exclama en su conferencia que, tras contemplarlo, «y a pesar de mi predisposición inveterada en casos tales a la sospecha, y de mi antemano decretada serenidad indiferente, caí rendido a sus plantas ante el esplendor irresistible de la luz serena de la verdad» [12]. Verdad que fue regalada por su propietario, aunque —como señala el propio conferenciante— a cambio de «un empujón» en su trabajo. El mérito del regalo, por supuesto, es del propio Pidal; y también a él se debe el chanchullo del trabajillo... Total, un trabajillo a cambio de una obra que valdría millones en París o Nueva York. Oigamos las ínfulas de don Alejandro:

(...) si quiso, convencido por mis instancias, regalárselo a la Academia, previo el consejo y la consulta del Sr. Cortázar; una vez en nuestro poder el retrato, se negó en redondo a aceptar ninguna clase de precio, regalo ni compensación pecuniaria, aceptando sólo por toda muestra de nacional gratitud, no una cátedra de Real orden, sino que acabase de salir a oposición una que ya se había dispuesto que saliera, pero que no acababa de salir por no sé qué entorpecimiento o detalle que la tenía enredada en los tradicionales balduques del expedienteo oficial.

Esa ha sido toda su recompensa: un empujón en el sueño de un expediente, una arena, abierta al aire y a la luz y una ocasión de conquistar una corona de laurel a campo libre, en lid campal, todo en reconocimiento de un retrato que hubiera valido una fortuna en una sala de ventas de París, pujada por un millonario de Nueva York [17].

Tras comparar la tabla con el retrato literario del «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*, y hallar ambos retratos idénticos; tras —en fin— eternas hipérboles, la verdad —aunque sin razones— aparece, paradójicamente, en su discurso, que se cierra con un estridente estrambote:

Y puesto que toda la humanidad nos lo celebra y nos lo envidia y sigue tributando a su obra, cada vez más, el homenaje universal de su sonora carcajada, elevémosle a la adoración de la humanidad ostentándolo como en su templo en su tabla en el palacio elevado a la lengua por la Nación.

Desde allí... ¡quién sabe los altos y transcendentales destinos a que puede ser llamada algún día esta tabla que es hoy solamente un *blasón* y que mañana podrá



ser tal vez un *talismán!* ¡como el único retrato original del augusto Monarca de la lengua en que sólo pueden entenderse y comprenderse todos los hijos del Cid esparcidos por la diestra providente de Dios por los ámbitos de dos Mundos!

Respetemos los secretos juicios de Dios y los ocultos arcanos de la Historia, pero alegrémonos con júbilo nacional español porque, como si fuera anuncio de mejores días y auroras de un nuevo Sol para los horizontes de la Patria, el sepulcro ha devuelto su presa, lo que creíamos irremisiblemente perdido ha sido recuperado, y todos los españoles, como todos los demás humanos vivientes, podemos ya contemplar a nuestro sabor el verdadero semblante del *Príncipe de nuestros ingenios* [53].

No se resolvió el problema, ni mucho menos. El día 16 de enero de 1912 —el día después de la conferencia— apareció en diversos medios de comunicación la noticia. *La Vanguardia* [8] calificó el discurso como «una maravilla de erudición y galanura de lenguaje». *El País* [3], bajo el título «Asociación de la Prensa. ¿Un retrato de Cervantes?», hizo la crónica del «interesantísimo trabajo del Sr. Pidal», aunque anunciaba que Ramón León Máinez haría, «en el momento oportuno [...] el estudio técnico de la conferencia». Juan Pérez de Guzmán, el 29 de enero, en *El Imparcial*, firmaba un artículo «El retrato de Cervantes. Un solo dato para juzgar de su autenticidad. La edad de D. Juan de Jáuregui en el año 1600», en el que declaraba, a propósito de la célebre conferencia, que el retrato era falso:

Basta por hoy, puesto que de todo esto más por extenso me ocupo en la «Memoria documental» que redacto sobre «Los retratos de Cervantes». Pero no he de concluir sin imitar algunos elevados desahogos de la vibrante elocuencia del señor director de la Real Academia Española, mi muy querido amigo el Sr. D. Alejandro Pidal y Mon: «¡Gracias a Dios! ¡Hay Providencia! Dios vive siempre en el fondo de toda verdad; por eso cuando la falsedad, atizada por el demonio, quiere salir triunfante, Dios, por sus secretos medios, abre el camino para que se confunda la falsedad.»

El retrato de Cervantes regalado a la Real Academia Española es una de tantas vulgares falsificaciones de lo antiguo, en que, desgraciadamente, se emplea hace tiempo en Italia, en Francia, en España la industria ilícita del arte criminal [3].

Duras palabras empleó Pérez de Guzmán, y tuvo su respuesta, al día siguiente, también en *El Imparcial* [1], por medio de una carta firmada por Rodríguez Marín, y fechada el mismo día 29. La carta, con el título de «El retrato de Cervantes» no tiene desperdicio:

«Sr. Director de EL IMPARCIAL

Muy distinguido amigo mío: Para tratar lo despacio que es menester (si no ha de escribirse tan sólo para «la galería») de la autenticidad del retrato de Cervantes regalado a la Real Academia Española, no aguardo, como dijo a mi ruego *El Mundo* del día 25 de este mes, sino a que el Sr. Pérez de Guzmán, autor del artículo publicado hoy en LOS LUNES<sup>9</sup>, dé a luz la tan esperada «Memoria documental» que prepara.

Entretanto, bueno será que las personas cultas suspendan su juicio acerca de este asunto, que interesa a toda España. La prudencia más elemental aconseja que no se falle ningún pleito sin oír a las partes, y yo, aunque no lo sea, salgo a estos autos, sin encargo de nadie y sólo como humilde aficionado a nuestra historia literaria, lo mismo que salí a algunos otros de índole parecida.

Conozcamos, digo, ese estudio que ha seis meses vienen anunciando los periódicos, rectifíquese en él, por lo pronto, un errorcillo aritmético del Sr. Pérez de Guzmán, consistente en dar por cierto que quien tuviese veinticuatro años en 1609 tenía «trece» en 1600, y prometo que mi respuesta, amplia y bien documentada, no se hará esperar ni quince días. De Sevilla —¿qué le hemos de hacer?— serán casi todos mis documentos, porque en Sevilla vivieron los padres da «Jáurigui», y en Sevilla —¿dónde mejor?— lo dio a luz su madre, y no verbigracia, en la «tierra jonda» de Vicente Espinel<sup>10</sup>, también muy afamada y honrosa.

Ruego a usted, señor director, que ordene la publicación de esta carta, en el número de mañana a ser posible, y adelantándole por este favor gracias cordialísimas, quedo a su mandar como afectísimo y s. s., q. 1. b. l. m.

También Eduardo Gómez Baquero —con el seudónimo Andrenio— mostró su escepticismo sobre la tabla en un artículo publicado el *Mundo Gráfico*, el 31 de ese mismo mes de enero [4], en el que afirmaba «Por el momento, todo lo relativo al retrato es dudoso». Alude Andrenio a la conferencia de don Alejandro Pidal y a la Asociación de la Prensa con palabras irónicas: «Como no sólo de pan vive el hombre, la Asociación de la Prensa —aunque es en realidad una asociación de socorros mutuos— acostumbra a organizar conferencias en su local social». Y refiriéndose a la conferencia, escribe con

---

<sup>9</sup> *Los Lunes de El Imparcial*.

<sup>10</sup> Vicente Espinel nació en Ronda, como Juan Pérez de Guzmán. Rodríguez Marín era de Osuna (Sevilla).

ironía rayana en el sarcasmo: «Gracias a esta elocuente conferencia, el retrato, bastante discutido entre los eruditos, ha tenido su hora de verdad. Mientras habló el Sr. Pidal, con su fogosa elocuencia que no han enfriado los años, fue verdad en la persuasión de los oyentes, que aquel retrato ante el cual se dio la conferencia, era el retrato auténtico de Cervantes que se cree pintó don Juan de Jáuregui, es decir, un documento iconográfico excepcional. La magia de la elocuencia es capaz de estos efectos». En 1917, retoma Andrenio el asunto, en «¿Cervantes o Felipe II?», artículo publicado en *La Vanguardia*, el 4 de julio. A propósito de la publicación ese mismo año de la obra *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*, por Fitzmaurice-Kelly, quien pone al frente de su libro una lámina del retrato de Jáuregui, a pesar de que duda de su autenticidad, Andrenio pide un «examen técnico» del cuadro, que parece repintado, debiéndose aclarar «si el supuesto Cervantes, tuvo antes otra fisonomía y fue, como le parece al señor Pompey, un Felipe II».

También Azorín, en 1913, pedía «un examen técnico». Su artículo en *ABC*, publicado el 21 de septiembre, repasa la historia del retrato y lo pone en tela de juicio, amparándose en las dudas expuestas por Foulché-Delbosc en 1911 en la *Revue Hispanique*, estudio del que después se hizo «una reducidísima tirada» [3]. Azorín concluye su escrito:

Empléense los reactivos y procedimientos que en estos casos se acostumbra. ¿Se hará así? Mucho tememos que no. Y, sin embargo, no padecería el prestigio de nadie, ni habría menoscabo de nada, si se demostrase que esta pintura no es auténtica. Los que la han propugnado y defendido, ¿qué cosa más noble, laudable y delicada pueden haber hecho sino desear que, al cabo del tiempo, tras tantas rebuscas e investigaciones, poseamos una imagen auténtica del más grande de nuestros artistas literarios? [4].

En *Historia del retrato auténtico de Cervantes* (1916), Aurelio Báig Baños recoge la abundante bibliografía publicada, hasta el momento (más de veinte títulos) sobre lo que él considera el retrato auténtico de Cervantes. La bibliografía sobre Jáuregui y los retratos de Cervantes también es abundante: unas sesenta obras. Tras el análisis minucioso de tantos títulos, concluye que Jáuregui retrató a Cervantes, retrato que quizá regaló a Ana Franca. Fantástica suposición, como escribe el mismo Báig:

Será una fantasía tal vez lo que pienso; y pienso que Jáuregui bien pudo regalar el retrato a aquella de quien Cervantes tuvo una hija natural. Siendo así más

natural y explicable ambas inscripciones de la tabla, tan corrientes en aquella época, y el extravío y andanzas de la misma [57].

Báig publicó tres artículos en *El Heraldo de Madrid*, los días 19 de diciembre de 1917 y 18 y 22 de 1918, recogidos en un librito, con el título de *La verdadera fecha del retrato de Cervantes*, en una tirada de doscientos ejemplares, dedicado a Fitzmaurice-Kelly, uno de los que «han puesto en entredicho» la autenticidad de la tabla de la Real Academia Española [Báig, 1918: 7]. Basándose don Aurelio en un amigo, cuyo nombre calla, considera que la fecha del cuadro de Jáuregui no es 1600, sino 1606. En efecto, «su amable comunicante» le revela:

«La fecha —son palabras del amigo— es 1606, según observación que tengo hecha desde que poseo dos copias de otras tantas fotografías que de la tabla se hicieron aquí, en Valencia, antes de salir aquella para otras tierras...» «En las referidas fotografías —continúa Báig transcribiendo la comunicación de su amigo—, impresionadas cuando manos pecadoras ni pinceles indiscretos no habían tocado la tabla, ya que a nadie se las podemos achacar, estropearon en parte el último número de la cifra que compone el año, viéndose, a su pesar, por la parte del circulito que queda, este era exacto al que forma el número seis que señala la centuria, y no al cero, que es más alto, ovalado y más estrecho. Adivínase también el nacimiento del rasgo del seis, que las impertinentes rayas han borrado; pero que, a su pesar, no me cabe duda de que la fecha que figura en el retrato auténtico de Cervantes es la de 1606» [*id.*: 10-11].

¿Qué pasó con Albiol? ¿Ganó o no la plaza en Valencia? Lafuente Ferrari [126-130] concluye sobre este asunto y, en primer lugar, informa de un artículo de Fausto Vigil, aparecido en *Arriba*. Según Vigil, en 1906 José Albiol López fue nombrado ayudante meritorio de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, tomando posesión el 29 de junio de ese año. El 18 de abril de 1909 fue ascendido a profesor de Dibujo de la misma Escuela. Según el artículo de Vigil, decía Albiol que, costara lo que costase, estaba dispuesto a cumplir su deseo de irse a Valencia. Para ello no dudó en pintar el retrato de Cervantes, en un piso de Oviedo, calle del Rosal, número 27. Y lo pintó para impresionar al director de la RAE, Alejandro Pidal, que se sentía asturiano, aunque había nacido en Madrid. El señor Pidal podía ayudarle —y así lo hizo— políticamente a conseguir su deseo.

Lafuente Ferrari corrige y completa ciertas afirmaciones de Vigil. El cuadro no lo pintó Albiol, pues ya lo poseía en Valencia Estanislao Sacristán. El retrato, pues, existía, y Albiol lo manipuló. Cita Lafuente Ferrari [130-133] el testimonio del académico de Bellas Artes, Luis Pérez Bueno, que conoció a Sacristán, y vio en su casa los objetos que después pasaron a Albiol, entre ellos la célebre tabla, pero sin letreros. En un viaje de Pérez Bueno a Galicia, coincidió en el tren con Albiol y este le mostró una fotografía del supuesto jáuregui para que don Luis le diese su opinión. En esa fotografía tampoco había letrero alguno. Todo esto ocurrió antes de 1910. Cuando los periódicos reprodujeron la pintura, el año 1911, ya con letreros, don Luis quedó muy asombrado, pero guardó prudente silencio.

Un día vio Pérez Bueno el cuadro en la Academia, y lo reconoció como el que ya había contemplado en una fotografía, aunque ahora tenía los letreros famosos añadidos. Evidentemente, Albiol recompuso la tabla y pintó los letreros, «que, sometidos a la acción del fuego para que con un falso craqueado de urgencia y recubiertos de barniz, pudieran dar el pego a gentes de escasa crítica y demasiado ligeras, y aun resistir los tímidos toques de alcohol que Sentenach, con prudente parsimonia, dijo haber aplicado a la tabla» [Lafuente: 133].

Gentes de Oviedo manifestaron a Enrique Lafuente que Albiol «dijo a todos que la pintura la había comprado en el Rastro de Valencia y que allí, en Oviedo, se entretuvo en recomponerla y arreglarla, apareciendo entonces los letreros que, claro está, nunca él pretendió tuvieran carácter de firma» [Lafuente: 134]. Y concluye:

La patrona de Albiol, en la calle del Rosal, de Oviedo, ha dicho, sin eufemismos, que «*Cervantes nació en su casa*» y que habitualmente, en un desván de ella se entregaba Albiol a sus manipulaciones más o menos complicadas, contándose entre ellas la de ennegrecer los cuadros artificialmente y lo de *ahumarlos*, lo que más bien querrá decir que los retostaba al fuego para que los retoques tuvieran un craqueado de urgencia [Lafuente: 134-135].

En cuanto a la plaza que, en efecto, la obtuvo en Valencia, escribe el señor Sentenach en «El retrato de Cervantes. Carta abierta» [58]: «Insigne orfebre, debió su plaza en reñida oposición a la unanimidad del Tribunal y obtuvo el aplauso de sus contrincantes». En su «Carta segunda» [27-28], intenta justificar la limpieza del examen, aunque al final se le escapa que pudo haber algún favor, justificándolo, pues también se hacen a otras

personas que no lo merecen tanto como el magnánimo donante valenciano: «También debe constar, para dejar la verdad en su punto, que la cátedra a que el señor Albiol aspiraba no fue *creada* después de ceder el retrato a la Academia. El señor Albiol era un opositor admitido a ella, según convocatoria muy anterior, sin traer otra aspiración que la de que se efectuaran los ejercicios, de los que al cabo salió tan triunfante; y si por todo ello resulta que se le facilitaron los trámites para obtener una cátedra *por oposición*, buen provecho le haga, pues mucho más se ha hecho por otros que menos han dado». La explicación no satisfizo a todos, y Julio Puyol [1917: 15-16, nota 1], por ejemplo, le replica:

Dice el Sr. Sentenach que la cátedra que explica hoy en Valencia el Sr. Albiol «no fue creada después de ceder el retrato a la Academia», y que aquel señor «era un opositor admitido a ella, según convocatoria muy anterior». Si el Sr. Sentenach vuelve a leer mis trabajos, se convencerá de que en ellos no aparece por ningún lado que la cátedra fuese creada después de cederse el retrato a la Academia; lo que sí aseguro, y acaso sea bastante peor, *es que lo fue por los mismos días en que se hacían las gestiones para adquirir el cuadro*, pues la primera entrevista de los Sres. Pidal y Albiol, como el mismo Sr. Sentenach confiesa, se verificó no mucho después del 4 de junio de 1911, y la Real orden de creación de la cátedra de Metalistería de la Escuela de Artes e Industrias de Valencia, se publicaba en la *Gaceta* del 26 del mismo mes; pero el Sr. Albiol no pudo ser *opositor admitido* con anterioridad al 17 de diciembre de 1911, por la razón sencillísima de que hasta ese día no salió en el periódico oficial la convocatoria de las oposiciones, y en tal fecha era ya el retrato propiedad de la Academia Española. Vea, pues, el Sr. Sentenach cómo erró por no querer enterarse, lo cual, si siempre es censurable, lo es mucho más cuando, como sucede en este caso, se intenta convertir en argumento favorable, y con no muy piadosas intenciones, la negación arbitraria de lo que está absolutamente demostrado y consta en documentos oficiales, contando con que los lectores no han de ir a buscar los comprobantes ni ha de pasarles siquiera por las mientes la sospecha de que en materia de hechos pueda decirse una cosa por otra.

Puyol comentó el tema de la cátedra ya en su primer escrito, *El supuesto retrato de Cervantes. Sospechas de falsedad que sugiere el atribuido a Jáuregui propiedad de la Real Academia Española* (1915) [28-31]. La cátedra no estaba creada en el proyecto de Ley de Presupuestos para 1911, aunque a fines de 1910, al discutirse y aprobarse esos presupuestos, se creó

el puesto: «la necesidad de la plaza —escribe— fue sentida antes que la necesidad de la *enseñanza* [...] y en vez de crear el profesor para la cátedra, se creó la cátedra para el profesor» [*id.*: 29]. La extraña convocatoria acabó proponiendo a Albiol «por unanimidad para la cátedra, y nombrado por el Ministerio con fecha 1.º de abril de 1912» [*id.*: 30]. Y concluye con mordacidad:

No dudamos un momento de que el Tribunal y el ministro obraron justísimamente en este caso; pero conocidos los hechos que anteceden, no puede comprenderse que el señor Pidal dijese que toda la recompensa del señor Albiol consistió en «un empujón en el sueño de un expediente», si es que este empujón fue, como parece, no más que para despertarle, porque el expediente que nos ocupa no estuvo dormido jamás [*id.*: 30-31].

Báig [1916: 65], refiriéndose a las opiniones de Puyol, llega a afirmar: «Más parece el señor Puyol un atrevido cazador de liebres que un concienzudo explorador de razones convincentes. Por esta circunstancia penetra con firme paso por la selva de distingos y aclaraciones, dando de lado a todo lo que no fuere enfilarse los cañones de su escopeta, cargada de perdigones *enciclopédicos*, a las altas cumbres de la divagación».

En fin, el cuadro se colgó en la Real Academia de la Lengua, y ahí sigue. Y no solo ahí, sino representando la verdadera efigie del autor del *Quijote*, en libros, estampas y hasta en sellos de correos. Eso que el cuadro, como casi todos admiten, no es demasiado bueno. Astrana Marín lo califica de «lamentable caricatura», en la descripción que hace de él en su *Vida* [1948-1958, I: XCII- XCIII]:

La propia imagen, lamentable caricatura del autorretrato de las *Novelas ejemplares*, lo prueba suficientemente: la «boca pequeña», lo es tanto, que parece hocico de hurón; los «bigotes grandes» son tan descomunales y monstruosos, que llegan hasta rozar con creces la gola, disparatada y sin perspectiva; la «frente lisa y desembarazada» alárgase tan desmesuradamente, que semeja un melón. Toda la pintura, por ende, es ratera y baladí, fría, muerta y sin estilo. Ni da idea de cuadro alguno del tiempo. A la verdad, el falsificador, sobre ignorante, no tenía nada de artista. Por si fuera poco, la tabla representa a un hombre provento, ya sesentón, cuando en 1600 sólo contaba CERVANTES, hombre robusto, cincuenta y dos o cincuenta y tres años. Las «barbas de plata» en 1613, «que no ha veinte años que fueron de oro», ¿cómo podían ser ya tan blancas en 1600? Mal contestan los defensores del cuadro, al creer

que CERVANTES se retrata como *era* en la pintura de 1600 de Jáuregui, debajo de la cual había de ponerse la inscripción. ¡Pero si la tal pintura le faltó, y por eso hizo su autorretrato! ¿A quién se le ocurre pensar que había de describirse en 1613 cómo *fue* en 1600? Él dice bien claro que, a falta del retrato de Jáuregui, traza su fisonomía para satisfacer «el desseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle *tiene*». No dice que *tenía*. Y la prueba de que se pinta como *era*, y no como había sido, reafirmase en el detalle de añadir que ya sólo le quedan seis dientes «y esos mal acondicionados y peor puestos».

En fin, «la cara de espolique de Miguel de Cervantes», en atinada metáfora de Gerardo Diego [71] nos sigue recordando a todos al autor del *Quijote*, aunque, como en la noticia publicada el 21 de junio de 1942, en *La Vanguardia Española*, como Juan Givanel, podemos concluir, «tras un minucioso examen del supuesto retrato de Cervantes atribuido a Jáuregui y que se conserva en la Real Academia Española, que el único retrato fidedigno es el que el mismo Cervantes se hace al describirse en sus obras» [«Clausura de la Exposición de retratos de Cervantes»: 7].

#### OTRO RETRATO DE JÁUREGUI: EL DE LA COLECCIÓN CASA TORRES. 1943

Un nuevo retrato de Cervantes, también debido a los pinceles de Jáuregui, apareció en 1943. Según Lafuente Ferrari [136] «se trata de una buena, de una excelente pintura que, al menos esa ventaja lleva el nuevo candidato al tablón de la Academia».

El hallazgo lo dio a conocer Cesáreo Aragón, marqués viudo de Casa Torres, en su obra *El retrato de Miguel de Cervantes, por D. Juan de Jáuregui* (1943). Así describe el retrato Lafuente Ferrari [136]: «El cuadro representa de corto busto a un caballero de mediana edad y pelo canoso, de digno y altivo empaque y serena mirada, con breve gola filipina, vestido de negro y mirando de frente al espectador».

Astrana Marín, que duda sobre la autenticidad del retrato, lo prefiere al que adorna la Academia. Aunque el primer tomo de su *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* es de 1948, y el descubrimiento era muy reciente, escribe lo siguiente sobre este retrato [CXXI-CXXIII]:



Últimamente también se ha acrecentado la iconografía cervantesca. El 10 de octubre de 1943, el marqués de Casa Torres comunicaba a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la noticia de parecerle haber tenido la fortuna de hallar, entre los muchos cuadros de su riquísima colección, un nuevo retrato de CERVANTES, que, según todas las probabilidades y a su juicio, pudiera muy bien ser «el original pintado por el famoso don Juan de Jáuregui, considerado perdido» [...]. Han pasado más de cuatro años desde la comunicación del marqués de Casa Torres a la referida Academia, y no se ha promovido discusión alguna. El lienzo acéptase unánimemente como verdadera joya artística. Es de escuela española, data de los primeros años del siglo XVII, no tiene el menor barrido, repinte, restauración ni corrección, y la figura que representa, busto de hombre de unos sesenta y cinco años de edad, mirada penetrante y expresión de inteligencia sobresaliente, coincide en todo y por todo con el conocido retrato que de sí traza CERVANTES en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*.

Ahora, esta *effigies*, ¿es la verdaderamente genuina del Manco inmortal, o se trata de una persona muy parecida? He aquí el problema. Si fuera CERVANTES, el retrato pertenecería, sin discusión, a Jáuregui, pintado en Madrid en 1612 o principios de 1613. Pero ¿era capaz Jáuregui de llevar a cabo una obra tan bella? Esto apenas ofrece dificultad, pues los contemporáneos elogian sus pinturas y dibujos. La dificultad estriba (el cuadro no ostenta firma ni inscripción alguna) en que no se conocen obras pictóricas identificadas como de él para adjudicarle un estilo. Así, tengo por temerario afirmar, a tenor del estado actual del asunto, que la figura del cuadro representa, indubitablemente, a CERVANTES, pintado por Jáuregui. Podría ser otro el pintor y otro el retratado. Se preguntará: ¿Quiénes? Problema no menos difícil. *Aut Cervantes, aut diabolus!*, dirá alguno. Con todo, tratándose de materia tan delicada y ardua como la presente, es bueno refrenar la fantasía y dar el lienzo de la colección Casa Torres sólo como obra probable de Jáuregui, o como supuesto o presunto retrato de CERVANTES atribuido a Jáuregui. Más vale pecar por carta de menos. Porque, según notamos en páginas anteriores, la frase de MIGUEL a su amigo, de que «le diera su retrato el famoso don Juan de Jáuregui», admite dos sentidos: «se lo diera, porque existe ya», y «se lo diera, porque está pronto a hacerlo»; y, aunque yo me inclino a la primera acepción, no consta por testimonio claro e irrefutable si lo hizo o no realmente, ni si fue un cuadro o sólo un dibujo, que era lo que necesitaba CERVANTES para las *Novelas*. Empero, de todas suertes, el lienzo de Casa Torres, así por su valor artístico notorio como por corresponder su figura al autorretrato del insigne alcalaíno, será siempre admirado, digno de CERVANTES y digno de Jáuregui, y desde luego preferible a la tabla sin mérito alguno, barrida, repintada y contrahecha de la Real Academia Española.

Por eso no duda en poner este retrato, aunque con prudencia, al frente de su monumental obra sobre la vida de Cervantes: «Retrato probable de MIGUEL

DE CERVANTES, por don Juan de Jáuregui. (Colección del Marqués de Casa Torres.)».

El propio Astrana Marín publicó dos artículos en *ABC*, en los que se inclina por la posible autenticidad del retrato: «A la gentileza de mi buen amigo, el marqués de Casa Torres, todo hidalguía y amabilidad, debo la contemplación y disfrute durante breves horas de un lienzo, preciada joya artística, que bien pudiera ser el verdadero retrato de Miguel de Cervantes Saavedra, pintado por D. Juan de Jáuregui», así comienza su artículo primero [*ABC*, 18-12-1943: 3]. El segundo [*id.*: 22-12-1943: 5] lo remata con unas palabras muy elocuentes: «Compárese con los otros retratos que afectan representar a Cervantes, y júzguese desapasionadamente. Creo que nos encontramos ante la verdadera imagen de Miguel y no de don Miguel».

Al final de este segundo artículo, dice que el marqués le envió un folleto que acababa de publicar, en el que «pretende que cierto retrato estante en el Instituto Valencia de Don Juan y catalogado (a mi juicio, acertadamente catalogado) como de don Diego de Mesía de Ovando, es, simplemente, una réplica o copia del que suponemos de Jáuregui» [*id.*: 5]. Astrana Marín discrepa del marqués: los retratos no son absolutamente idénticos, sino de «dos personajes diferentes, cuyo vago parecido no puede engañar; y la mano del pintor diversa» [*id.*].

El día 1 de enero de 1944, en *ABC*, el propio marqués de Casa Torres, Cesáreo Aragón, publica «Algo más sobre el retrato de Cervantes,». Sostiene —en contra de lo afirmado por Astrana Marín en el artículo anteriormente citado— que el personaje del cuadro del Instituto Valencia de Don Juan es el mismo que el del cuadro que él posee, es decir, ambos representan a Cervantes, siendo el de Valencia de Don Juan «una copia fiel y exacta, y no réplica del mío» [3]. Para apoyar esta conclusión, publica fotografías de ambos cuadros.

El artículo del marqués provocó la contrarréplica de Astrana Marín, en un nuevo artículo [*ABC*, 18 de enero de 1944: 3 y 5], en el que aporta «razones documentadas» que defienden su tesis: el retrato del Instituto Valencia de Don Juan representa a don Diego Mesía de Ovando, mientras el que pertenece al marqués representa a Cervantes. Publica también Astrana Marín dos detalles de los retratos (la nariz y la boca de ambos personajes): aunque los detalles son parecidos, pertenecen a personas distintas. El retrato

del Instituto Valencia de Don Juan, por lo tanto —insiste don Luis— no es copia del que pertenece al señor Aragón: son diferentes. Más aún, «si los dos retratos representaran “la misma persona”, como pretende el señor Aragón, esta persona no sería Cervantes, sino Mesía de Ovando, porque el lienzo de Valencia de Don Juan, sin disputa, pinta la figura del referido caballero de Alcántara» [5].

El marqués de Casa Torres no creía en la autenticidad del Jáuregui de la Academia. Pero ¿por qué atribuir su cuadro, heredado de una hermana suya (la condesa viuda de Val de Erro) a Jáuregui? Porque el cuadro procedía de una familia madrileña, de origen riojano, y el padre de Jáuregui era de la Rioja. Y, además —como en los casos anteriores—, el verdadero fundamento era la coincidencia del retrato con la descripción del «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*. La correspondencia, sin embargo, es subjetiva, y se podía dar con muchos rostros representados en retratos de personajes de la época.

En conclusión, el supuesto retrato de Cervantes corresponde a la misma persona del que se halla en un cuadro procedente de la Casa de Oñate, hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, «personaje que lleva en la pintura una cruz de Alcántara al pecho y un letrero que lo identifica con D. Diego Mesía de Ovando» [Lafuente: 141], noble de familia abulense, que fue conde de Uceda, nacido en 1539 y muerto hacia 1590. No obstante, el marqués de Casa Torres, aferrado a su idea, publica un nuevo libro, *El retrato de Miguel de Cervantes Saavedra por D. Juan de Jáuregui. Segunda parte. Conclusiones* (Madrid, 1945), en el que afirma que el retrato de su colección, obra de Jáuregui, representa a Cervantes, basándose, fundamentalmente, en que es exactamente igual a la descripción del «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*. «Por ahora —concluye Lafuente Ferrari [148]—, y mientras motivos de más peso no medien en el asunto, nadie que examine el caso con serenidad y guarde respeto a los más elementales métodos que la historia del arte practica en materia de catalogación de pinturas podrá darle al nuevo Jáuregui, en cuanto a atribución y a su identificación hipotética, otro valor que el de una idea peregrina».

## CONCLUSIÓN

Ningún retrato —auténtico— tenemos de Cervantes, aunque tenemos muchos. Unos son meras aproximaciones a su autodescripción literaria, tal

como aparece en el «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*. Toman estos artistas en serio las palabras burlonas con que suele adornar sus prólogos Cervantes. Otros son falsificaciones, aunque estudiosos, a veces de buena fe, y otras no tanto, han querido ver reflejadas en ellas las palabras de ese «Prólogo», como si algún pintor metamorfosease las palabras en colores. Si queremos conocer al autor del *Quijote*, leamos el «Prólogo» tan comentado y que tantos embrollos ha causado.

Cierto es que la historia de los auténticos retratos falsos de Cervantes es una paradoja. Retratos son, pero ¿representan al Manco de Lepanto? Son estos retratos un trasunto de la paradoja del yelmo y la bacía. ¿Es yelmo o bacía? Para don Quijote es yelmo, y por eso *lo* pide; para Sancho es bacía, por eso se *la da*.

Mandó a Sancho que alzase el yelmo, el cual, tomándola en las manos, dijo:

—Por Dios que la bacía es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí [I, 21: 246].

A lo mejor tenemos que quedarnos con el baciyelmo [I, 44: 570]: los rostros de esos retratos son de Cervantes, pero no lo son. Quizá son obra de pintores, a veces parecidos a ese Orbaneja del que habla el propio don Quijote, refiriéndose al de Avellaneda, «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: «Éste es gallo», porque no pensasen que era zorra» [II, 71: 1315<sup>11</sup>].

Quedémonos, pues, sin el verdadero retrato de Cervantes, aunque confesemos todos que no hay en el mundo escritor más grande que él, como don Quijote quería que los mercaderes confesaran que no había «en el mundo toda doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso» [I, 4: 73]. Pidieron estos mercaderes «algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo» [*id.*: 74],

---

<sup>11</sup> Lo mismo dice don Quijote de Orbaneja [II, 3: 711], refiriéndose a su historia, escrita por «algún ignorante hablador, que a tienta y sin discurso se puso a escribirla», lo que provoca la conocida respuesta de Sansón Carrasco: «es tan clara, que no hay que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran».

lo que les pudo costar caro, si en la mitad del camino no hubiera tropezado y caído Rocinante [*id.*: 75].

\*\*\*

Me decía hace unos años un profesor de Lengua y Literatura que a los alumnos ya no les interesaba el *Quijote*. Más aún: si lo poníamos como lectura obligatoria, perderían el gusto por los libros. ¡Tremendo disparate! Algo parecido leí en el libro de Daniel Eisenberg, *Cervantes y don Quijote* [30]:

Hace poco tiempo me afirmó un profesor de instituto que no se podía enseñar el *Quijote* a los jóvenes. No lo entienden, me dijo, y explicado no les interesa. Tal aserción me entristeció. *Don Quijote* es, para mí, la más dulce de las materias.

Claro, Eisenberg se entristeció porque es estadounidense. Si hubiera sido español, hubiera lanzado una carcajada para ponerse luego circunspecto preparando la celebración del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote* o justificar los inmensos e inútiles gastos para localizar los restos de Cervantes, y, puestos ya, los del propio don Quijote, para acabar todo, como el valentón del soneto cervantino:

Y luego, en continente<sup>12</sup>,  
caló el chapeo, requirió la espada<sup>13</sup>,  
miró al soslayo, fuese y no hubo nada [*Poesías*: 378].

Por casualidad, en un libro antiguo, escrito también por un cervantista extranjero, en este caso escocés, Fitzmaurice-Kelly, *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida* (1917), curiosamente profesor de la Cátedra Cervantes de Español en la Universidad de Londres, hallé una hojita que me emocionó y al mismo tiempo me entristeció. Deseando adquirir este libro, lo conseguí en una librería de Lérida. Dentro de él, había una hoja de la revista *Enseñanza Media*, encabezada por una nota que decía que se había retrasado la publicación del número correspondiente a septiembre-octubre, pues era necesario incorporar a la revista los

---

<sup>12</sup> Es decir, al instante, en el acto.

<sup>13</sup> Se puso el sombrero y empuñó la espada.

cuestionarios para el Curso Preuniversitario sobre «Cervantes y el *Quijote*», «Geografía agrícola de España» y «Concilios Ecuménicos». El ejemplar debió pertenecer a algún profesor de Literatura, pues la hojita recortada contiene el programa sobre Cervantes y el *Quijote*. En treinta apartados, los alumnos del conocido *Preu*<sup>14</sup> tenían que estudiar la época y la vida de Cervantes, la literatura de la época, las obras que escribió (los quince primeros apartados) y el *Quijote* (los otros quince apartados). ¡Qué alegría! Quizá el profesor, que, al parecer se llamaba Eloy, pues ese nombre aparece en el libro (los apellidos están borrosos), compró o cogió el libro de Fitzmaurice-Kelly para preparar el tema.

Y quiero terminar transcribiendo las «Orientaciones metodológicas» de la hojita. Esas palabras sintetizan la importancia de leer el *Quijote*, más allá de celebraciones, más allá de conocer o no la verdadera efigie de su autor, pues, aunque le hubiera pintado el mismísimo Velázquez, nada ganarían —ni perderían— sus obras. Quizá Cide Hamete Benengeli, el autor del *Quijote*, deba coger de nuevo la pluma para escribir una novelita —aunque sea apócrifa— sobre los auténticos retratos falsos de Cervantes. Las orientaciones metodológicas decían así:

La importancia excepcional de Cervantes, máximo escritor español, y el singular interés de su libro inmortal hacen que no sea precisa justificación alguna para el hecho que sea señalado el *Quijote* como libro básico para los estudios literarios en el curso Preuniversitario. Las indicaciones de capítulos que van a continuación de algunos temas no significan en modo alguno que no deba hacerse de la obra cervantina una lectura total, sino sólo que los capítulos reseñados están relacionados con los temas que acompañan, y por esta causa se señalan como una orientación para los escolares.

Termina Cervantes su *Quijote* —con un claro aguijón a Avellaneda— aludiendo a su cumplido deseo de «poner en aborrecimiento de los hombres

---

<sup>14</sup> El curso Preuniversitario aparece en el plan de estudios de Ruiz-Giménez (1953). Se realizaba en un año, tras haber aprobado la reválida de sexto. Duró hasta la ley de 1970, que implantó la Educación General Básica (la conocida EGB), el BUP y el COU, que preparaba para las pruebas de acceso a la universidad (selectividad), sustituyendo al Preu.

las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna». Mi deseo, con esta disertación sobre los auténticos retratos falsos de Cervantes, es que pongamos en aborrecimiento también esas «fingidas y disparatadas historias» que hay sobre el autor y que leamos sus obras. Sin duda, lo único que vale en este embrollo es leer su *Quijote*, sus *Novelas ejemplares*, y a ver si hay algún atrevido que se atreve con la *Galatea*, el *Persiles*, su teatro y hasta sus poemas.

Jerónimo Anaya Flores

## ANEXO: LOS AUTÉNTICOS RETRATOS FALSOS DE CERVANTES

### Retratos ficticios

#### 1. El primer retrato. Holanda, 170



Fuente : [www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm](http://www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm)



2. «Retrato de Cervantes por él mismo». Efigie imaginaria de William Kent. Londres, 1738

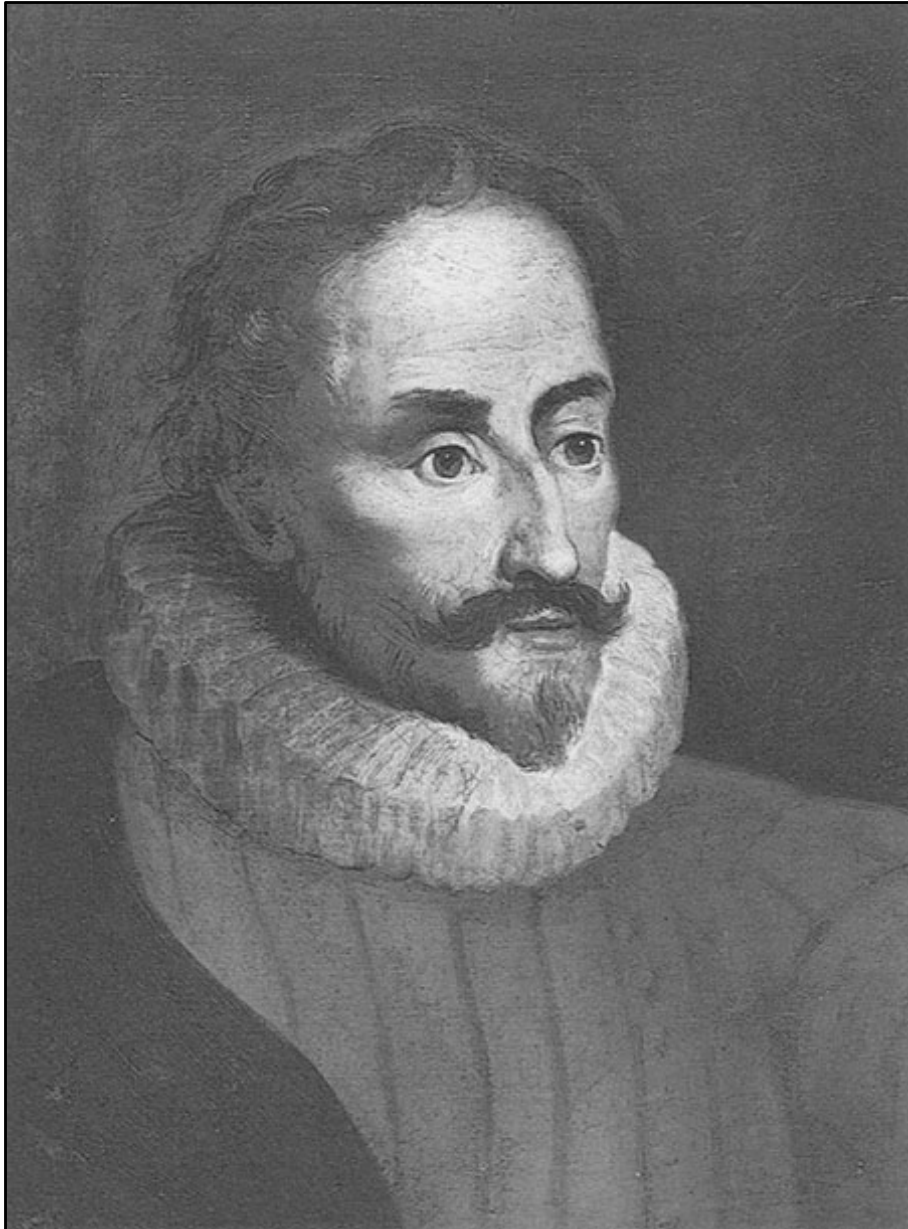


Fuente: [www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm](http://www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm)

Jerónimo Anaya Flores

## **Auténticos retratos falsos**

1. El retrato de Alonso del Arco, propiedad del conde del Águila. 1780



Fuente: [www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm](http://www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm)

2. Un retrato de Velázquez. 1851



Fuente: «Busto del retrato del supuesto Cervantes, hallado en Suiza y atribuido a Velázquez, en versión grabada por García (?) para la *Ilustración Artística de Barcelona*, que copia el grabado en madera de Pascal, aparecido en *L'Illustration* de febrero de 1851» [Lafuente: lámina XI].

Jerónimo Anaya Flores

### 3. El barquero del cuadro de Pacheco. 1864



*San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*

Fuente: <http://leyendasdesevilla.blogspot.com.es/2011/08/el-museo-de-bellas-artistas-de-sevilla-ii.html>

El barquero identificado con Cervantes



Fuente: Retrato hecho por el Duque de Rivas [Astrana, 1848, I: LVII].

Jerónimo Anaya Flores

#### 4. El retrato de Jáuregui. 1911



Fuente: [cervantes.tamu.edu/V2/images/index\\_old.htm](http://cervantes.tamu.edu/V2/images/index_old.htm)

5. Otro retrato de Jáuregui: el de la colección Casa Torres. 1943



Fuente: [www.museocasacervantes.mcu.es/jsp/parseador.jsp?id=003](http://www.museocasacervantes.mcu.es/jsp/parseador.jsp?id=003)

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA, Francisco [1911]: «El retrato de Cervantes», *El Imparcial*, 15918 (27 de junio de 1911), p. 3.
- ANDRENIO: *vid.* Gómez de Baquero, Eduardo.
- ARAGÓN, Cesáreo [Marqués viudo de Casa Torres] [1943]: *El retrato de Miguel de Cervantes Saavedra, por D. Juan Jáuregui*, Madrid, Imprenta Blass.
- [1945]: *El retrato de Miguel de Cervantes Saavedra, por D. Juan de Jáuregui. Segunda parte. Conclusiones*, Madrid, Imprenta Blass.
- [1944]: «Algo más sobre el nuevo retrato de Cervantes», *ABC* (11-1-1944), pp. 3 y 5.
- «Asociación de la Prensa. ¿Un retrato de Cervantes?», *El País*, 8965 (16-1-1912), p. 1.
- ASTRANA MARÍN, Luis [1943]: «El nuevo retrato de Cervantes. I», *ABC* (18-12-1943), pp. 3 y 5.
- [1943]: «El nuevo retrato de Cervantes. II», *ABC* (22-12-1943), pp. 3 y 5.
- [1944]: «Otro poco más sobre el nuevo retrato de Cervantes», *ABC* (18-1-1944), pp. 3 y 5.
- [1948-1958]: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 7 vols.
- AZORÍN [1913]: «El retrato de Cervantes», *ABC* (21-9-1913), pp. 3-4.
- BÁIG BAÑOS, Aurelio [1916]: *Historia del retrato auténtico de Cervantes. Transcripción y comentario de congruencias e incongruencias*, Madrid, Imprenta de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- [1918] *La verdadera fecha del retrato de Cervantes. Artículos publicados en el Heraldo de Madrid el 19 de diciembre de 1917 y los días 18 y 22 de enero del año actual*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1918.
- BARCIA, Ángel [1911]: «El retrato de Cervantes», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXV (julio a diciembre de 1911), pp. 64-73. Con el mismo título, también en *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, 129 (septiembre de 1911), pp. 208-215.
- CANAVAGGIO, Jean [1997]: *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe.



- CARO BAROJA, Julio [1992]: *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, 6.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Seix Barral.
- CAVIA, Mariano de [1911]: «El retrato de Cervantes», *El Imparcial*, 15910 (19-6-1911), p. 1.
- CERVANTES, Miguel de [2004]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2 vols.
- [1978]: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia.
- [2001]: *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.
- [1973]: *Poesías completas, I. Viaje del Parnaso y adjunta al Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- [1981]: *Poesías completas, II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- «Clausura de la Exposición de retratos de Cervantes en la Biblioteca Central», *La Vanguardia Española* (27-6-1942), p. 7.
- CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián [1995], *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Castalia.
- CUENCA, Carlos Luis de [1911]: «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (22-6-1911), pp. 354-355.
- D. O. [1911]: «¿Cómo era Miguel de Cervantes?», *El Heraldo de Madrid*, 7501 (13-6-1911), p. 1.
- DIEGO, Gerardo [1967]: *Segunda Antología de sus versos (1941-1967)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DOMENECH, Rafael: «La vida artística», *El Liberal* (26-6-1911), p. 4.
- EISENBERG, Daniel [1993]: *Cervantes y Don Quijote*, Barcelona, Montesinos.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso [2005]: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.
- FERRANZ REVENGA, Emilio [1911]: «El retrato de Cervantes», *El Heraldo de Madrid*, 7503 (15-6-1911), p. 1.
- FITZMAURICE-KELLY, Jaime [1917]: «El retrato de Cervantes», en *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*, Universidad de Oxford, pp. 9-15.

- FOULCHÉ-DELBOSC, R [1911]: «Cervantica. I-III», *Revue Hispanique*, 68 (1911), pp. 476-483.
- GIVANEL Y MAS, Juan [1944]: *Catálogo de la exposición iconográfica cervantina*, Barcelona, Diputación provincial.
- GIVANEL Y MAS, Juan, y Gaziel [1946]: *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, Plus Ultra.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [ANDRENIO] [1912]: «El retrato de Cervantes», *Mundo Gráfico* (31-1-1912), p. 4.
- [1917]: «¿Cervantes o Felipe II?», *La Vanguardia*, 16033 (4-7-1917), p. 6.
- «Habla un cervantista. El retrato que publicó el “Heraldo de Madrid” el día 13 de Junio es auténtico. La opinión de Rodríguez Marín», *El Heraldo de Madrid*, 7504 (16-6-1911), p. 1.
- «La hija de Cervantes», *El Heraldo de Madrid*, 7502 (14-6-1911), p. 1.
- <http://desequilibros.blogspot.com.es/2012/10/> [fecha de consulta: 28-8-2014].
- <http://leyendasdesevilla.blogspot.com.es/2011/08/el-museo-de-bellas-artes-de-sevilla-ii.html> [fecha de consulta: 28-8-2014].
- «Junta de Iconografía Nacional», *El Imparcial*, 16077 (4-10-1911), p. 3.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique [1948]: *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, Dossat.
- «Lecturas amenas. El retrato de Cervantes», *La Vanguardia*, 13865 (16-7-1911), p. 13.
- MÁINEZ, Ramón León [1874]: «Los retratos de Cervantes», *América. Crónica hispano-americana*, 18 (28-9-1874), pp. 4-5.
- [1911]: «Un nuevo retrato apócrifo de Cervantes. I. Antecedentes», *ABC*, 8860 (26-9-1911), p. 3.
- [1911]: «Un nuevo retrato apócrifo de Cervantes. II. El relato del señor Sentenach», *ABC*, 8867 (3-10-1911), p. 2.
- [1911]: «Un nuevo retrato apócrifo de Cervantes. III. Afirmaciones de Vicencio Carducho acerca de varias pinturas de D. Juan de Jáuregui», *ABC*, 8888 (31-10-1911), p. 2.

- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO [1904]: «Discurso leído en la Real Academia Española, en 29 de mayo de 1904, contestando al de recepción de don José María Asensio», en *Obras completas de Menéndez Pelayo. Estudios y discursos de crítica literaria. I. Estudios generales. Edad Media. Influencias semíticas. Cervantismo*, p. 305. [www.es.scribd.com/doc/181532590](http://www.es.scribd.com/doc/181532590) [fecha de consulta: 28-8-2014].
- PARDO BAZÁN, Emilia [1911]: «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1543 (24-7-1911), p. 2.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan [1911]: «El nuevo retrato de Cervantes», *La Época*, 21800 (9-7-1911), p. 1.
- [1912]: «El retrato de Cervantes. Un solo dato para juzgar de su autenticidad. La edad de D. Juan de Jáuregui en el año 1600», *El Imparcial*, 16133 (29-1-1912), p. 3.
- PIDAL Y MON, Alejandro [1912]: *El retrato de Cervantes pintado por Jáuregui y su donación a la Real Academia Española. Conferencia leída por don Alejandro Pidal y Mon en la Asociación de la Prensa el 15 de enero de 1912*, Madrid, Tipografía de Prudencio P. de Velasco, 1912.
- PUYOL, Julio [1915]: *El supuesto retrato de Cervantes. Sospechas de falsedad que sugiere el atribuido a Jáuregui, propiedad de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- [1915]: *El supuesto retrato de Cervantes. Réplica a una contestación inverosímil*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- [1917]: *El supuesto retrato de Cervantes. Resumen y conclusiones*, Madrid, Imprenta de Fortanet.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [2014]: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Espasa Libros.
- «Los retratos de Cervantes», *La Época*, 21883 (3-10-1911), p. 1.
- RIQUER, Martín de [1988]: *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988 (citamos por esta edición). Reimpreso en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 387-535.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco [1911]: «El retrato auténtico de Cervantes», *ABC* (16-6-1911), pp. 4-5.
- [1912]: «El retrato de Cervantes», *El Imparcial*, 16134 (30-1-1912), p. 1.
- [1917]: *El retrato de Miguel de Cervantes. Estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

- SENTENACH, Narciso [1911]: «Retrato de Cervantes por D. Juan de Jáuregui», *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (22-6-1911), pp. 10 y 14.
- [1911]: «Le portrait de Cervantes», *Revue Hispanique*, 67 (1911), pp. 13-18.
- [1915]: ««El retrato de Cervantes. Carta abierta», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIII (julio a diciembre de 1915, Madrid, 1916), pp. 51-60.
- [1917]: «El retrato de Cervantes. Carta segunda», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV (enero a junio de 1916, Madrid, 1917), pp. 24-37.
- La Vanguardia*, (16-1-1912), p. 8
- [www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm](http://www.cervantes.tamu.edu/V2/images/index.htm) [fecha de consulta: 27-1-2015]
- [www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=956](http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=956) [fecha de consulta: 2-8-2014].
- [www.museocasacervantes.mcu.es/jsp/parseador.jsp?id=003](http://www.museocasacervantes.mcu.es/jsp/parseador.jsp?id=003) [fecha de consulta: 27-1-2015].

## GUÍA DIDÁCTICA DE LAS PRESENCIAS DE *DON QUIJOTE EN LA HISTORIA DEL ARTE*

Vicente Castellanos Gómez  
Departamento de Geografía e Historia

### INTRODUCCIÓN

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 hazañas. Pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a éstas [*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, 72].

Transcurridos cuatrocientos años desde la publicación de la segunda parte de la novela (1615-2015), estamos en disposición de verificar que Sancho Panza ganó la apuesta y lo hizo con creces, pues, aparte de los libros de la Biblia y la mitología clásica, no debe haber otros personajes en la historia de la literatura y la cultura universales tan repetidos en la expresión artística a lo largo de la historia.

En la Iglesia de San Juan Bautista de Argamasilla de Alba (Ciudad Real) se guarda un cuadro exvoto de la familia Pacheco. Fue pintado en 1601. Por su canon y estética pertenece a la llamada Escuela del Greco. Representa a un noble de la época llamado Rodrigo Pacheco y a su esposa en actitud de orantes ante la Virgen de la Caridad de Illescas, rodeada por San José y San Mateo, patronos de la familia. El cuadro, según reza la inscripción, se pintó en acción de gracias por la intervención de la Virgen durante una grave enfermedad cerebral del donante. Según la tradición Cervantes contempló este cuadro y se inspiró en la estilizada imagen de Rodrigo Pacheco para idear la eterna figura de don Quijote. El hidalgo Rodrigo Pacheco, igual que el caballero andante de la Mancha, enfermó de demencia.

Desde aquella imagen, supuestamente inspiradora, hasta la actualidad, la iconografía de don Quijote y de Sancho Panza ha conocido incluso más aventuras que los propios personajes, siendo objeto de la inspiración de

muy distintos estilos artísticos a lo largo de cuatrocientos años. En algunas ocasiones la veracidad literaria acompaña a la imagen, en otras el ensoñamiento del artista manipula la descripción y se evade al terreno de la subjetividad y la fantasía, pero siempre emana la esencia del caballero, heroico a veces, cómico y maltratado otras, de enjuta presencia, acompañado de la figura oronda del raciocinio asentado y realista de Sancho, espejo de la realidad que no quiere ver o no puede aceptar su señor. Desde la primera ilustración en el frontispicio editorial de la versión de Leipzig, 1614 (primera parte de la novela) o la de París en 1618, segunda parte, hasta las muy diversas interpretaciones expresionistas del Museo de Guanajuato (México), que acoge todo tipo de vanguardias quijotescas, la novela del *Quijote* ha sido, es y será un motivo de inspiración prioritario en la historia del arte europeo e hispanoamericano.

En la actualidad es posible detectar un creciente interés por el estudio de este icono artístico. Entre 2004 y 2006, con ocasión de la celebración del IV Centenario de la publicación de la primera parte de la novela, se puso de manifiesto. Nos referimos a la celebración de magnas exposiciones y eventos conmemorativos en Madrid y Castilla-La Mancha, que permanecerán por mucho tiempo en el recuerdo:

- *Tres mitos españoles: La Celestina, don Quijote y don Juan* (Madrid, 2004).
- *Las tres dimensiones del Quijote. El Quijote en el arte español contemporáneo* (Museo Provincial de Albacete y Museo Reina Sofía de Madrid), recalando posteriormente en espacios internacionales.
- *Don Quijote, la sombra del caballero* (Palacio del Infantado de Guadalajara).
- *Don Quijote, una nueva mirada. Dalí y el Quijote* (Casa Zavala de Cuenca y Alcázar de San Juan).
- *La Mancha de don Quijote. Realidad de una fantasía*. Exposición etnográfica celebrada en Puertollano.
- *La cerámica española y don Quijote* (Recinto ferial de Talavera de la Reina).
- *El Quijote en los tapices españoles del siglo XVIII* (Toledo).
- *Memoria rusa de España. Alberto Fernández y el Quijote de Kosintsev* (Toledo).

A todas estas muestras puede unirse la conocida como *Iconografía popular del Quijote*, en todo tipo de formatos. Todas demuestran que quizás no hay

mejor manera de reflejar y celebrar este centenario literario, aparte de la lectura directa, que a través de las imágenes que el arte ha dejado a lo largo del tiempo como testigo del progreso y difusión de la obra a nivel mundial. Casi novecientos mil visitantes, entre las grandes exposiciones y las de tipo local, atestiguan el interés creciente de la clientela cervantista y la sociedad en general por la versión artística de la genial novela cervantina [Jiménez, 2005 y Díaz, 2006].

Las categorías o disciplinas artísticas que han recogido la imaginería del *Quijote* son muchas: ilustración, dibujos, grabados, tapices, bordados, miniaturas, pintura, decoración, escultura, monumentalismo urbano, tributo popular, cerámica, madera, fotomontaje, decoración, etc. Destaca, por número de incursiones artísticas, la ilustración en sus más diversas técnicas: grabados de cobre, tacos de madera, aguafuertes, xilografías, litografías, cromolitografías, etc. [Bugueño: 7]. Llama la atención que la pintura supera ampliamente a la escultura en cuanto a manifestaciones del *Quijote*, si exceptuamos los muchos modelos populares de forja que anuncian y contextualizan las entradas y plazas de las muchas villas de la Mancha que se sienten «un lugar en el corazón del *Quijote*». Igualmente, son muchos los estilos artísticos que acogen esta imaginería: Barroco, arte y decoración rococó, Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Expresionismo, Abstracción y Surrealismo, fundamentalmente. Por ello, es posible testificar, sin lugar a error, que las ilustraciones y representaciones del *Quijote* reflejan los distintos cambios de estilo en el arte a lo largo de los cuatro últimos siglos [Hartau: 16].

En lo relativo al estudio científico de la cuestión —nos referimos a análisis rigurosos—, cabe verificar su crecimiento en cantidad e interés. Cada vez son más los ensayos y blogs serios que aparecen en la web divulgando las presencias de *Don Quijote* en la historia del arte, su valor histórico, cultural, estético, y el interés de marchantes de arte, coleccionistas, casas de subastas, museos, empresas e instituciones por revalorizar esta temática concreta. Sin embargo, José Manuel Lucía Megías, catedrático de la Universidad Complutense, coordinador académico del Centro de Estudios Cervantinos y presidente de la Asociación de cervantistas, gran experto en la materia, opina que se trata de «un campo apenas intuido por la ciencia moderna», muy necesitado de dedicación y difusión [2005: 315-322].

El estado de la cuestión en 2015 arroja el siguiente resultado:

- Existen estudios antiguos de calidad sobre las primeras ediciones impresas del *Quijote* desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Destaca el de Ashbee en 1895 y el de Manuel Henrich, con motivo del III Centenario, en 1905.
- Tienen mucho interés los catálogos de magnas exposiciones celebradas a lo largo del siglo XX para conmemorar distintos eventos cervantistas: la Exposición de la Biblioteca Nacional con motivo del III Centenario de 1905, la Exposición cervantina de Barcelona en 1942 (catálogo publicado en 1944) y la Exposición cervantina de la Biblioteca Nacional en conmemoración del CCCXXX aniversario de la muerte de Cervantes en 1946.
- Una obra absolutamente clásica y espléndida es la *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* de Juan Givanel Mas y Galziel (1947, Madrid, Plus Ultra), base de muchos estudios posteriores.
- Otros clásicos de los años ochenta y noventa del siglo pasado son Johannes Hartau [1987], Rachel Schmidt [1999] y Patrick Lenaghan [2003], centrados en los siglos XVII al XIX.
- El ya citado Lucía Megías inicia sus estudios iconográficos a partir de 2002, publicando sus primeras conclusiones sobre la ilustración del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII en la revista *Litterae* (núm. 2, 3 y 4 correspondientes a 2002, 2003 y 2004). Posteriormente ha publicado diversas monografías de gran interés sobre el tema, solo o en colaboración [2004, 2005 y 2006], entre las que podemos destacar *La imagen del Quijote en el mundo* [Lunweg, 2004].
- Al calor de la celebración del IV Centenario la temática ha experimentado un singular crecimiento. Destacan especialmente tres ediciones monográficas, con inclusión de ilustraciones históricas, de Pedro García Martín [2004], Jhon J. Allen y Patricia S. Finch [2004] y José Luis Jiménez Frontín [2005]. A ellas hay que sumar los catálogos de las exposiciones citadas arriba, todos de gran calidad, y el interés mostrado por la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Navarra y la Universidad de Castilla-La Mancha.

Nuestra intención, en el presente ensayo, es aprovechar estos estudios y diversas publicaciones de la web para diseñar una guía didáctica de estudio de las representaciones del *Quijote* en la Historia del arte. No se trata de agotar todos los datos históricos de que se dispone, que son muchos, sino de



evaluar periodos en sus distintas características con respecto al tratamiento del tema y sintetizar en diversas tablas los eventos más importantes de cada una de las fases de estudio. Frente a las obras que podemos considerar básicas para entender la evolución del tema, se incluyen obras del entorno cercano: artistas de Ciudad Real, cuya visión, mucho más vinculante con el contexto geográfico, paisajístico y social, les acerca a una interpretación icónica muy aproximada al pensamiento de Cervantes. Como aportación novedosa se adjuntan a pie de página *códigos QR* que dan acceso a cinco vídeos donde se muestran imágenes de las principales obras que se citan en el texto, organizados por fases: I. *Don Quijote barroco*; II. *Don Quijote versallesco y neoclásico*; III. *Don Quijote romántico y realista*; IV. *Don Quijote en clave vanguardista*; y V. *Don Quijote surrealista y expresionista*. De esta manera, el lector puede tener acceso, si lo desea, a la representación iconográfica de este tema a lo largo de la historia<sup>1</sup>.

## EL QUIJOTE BARROCO

### Las ediciones ilustradas del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII

Muy poco tiempo después de la publicación de la novela del *Quijote* aparecen las primeras ilustraciones en Europa:

1) Edición de la primera parte de Andreas Brestchneider en Leipzig, 1614, con una referencia única en el frontispicio, correspondiente a imágenes de la tradición anterior de novelas de caballería.

2) Edición de la segunda parte en París, año 1618, en el taller de Blounte, con una portada donde aparecen por primera vez don Quijote y Sancho Panza en un dibujo propio de la escuela de Leonard Gautier, con evidentes errores en el dibujo, por ejemplo el hecho de que el escudero, Sancho, llevara espada, o el diseño del paisaje, nada manchego. A pesar de ello, se convirtió en patrón para otras ediciones, por ejemplo la de Londres, ese mismo año 1618.

3) Edición de 1648 en Francfort, en los talleres de Matías Götzen, en cuya portada observamos a Sancho de pie, extraordinariamente barbado, contemplando a un don Quijote excesivamente joven y entristecido, muy engalanado, encima de un Rocinante andarín.

---

<sup>1</sup> Ver Anexo I. Visualización y descarga directamente en Internet o a través del móvil con una aplicación lectora de códigos *QR*.

4) La serie de grabados que, a partir de 1650, aparece en París, cuyo autor fue Jacques Lagniet, y que podemos considerar como primer álbum quijotesco, con 38 dibujos que se guardan en la Biblioteca Nacional de París y cuya característica principal es el tratamiento divertido del supuesto héroe.

La primera edición propiamente ilustrada de la novela data de 1657 en la ciudad holandesa de Dordrecht. Fue una edición realizada por Jacob Savery y las ilustraciones tienen como autor a su hermano, Salomon Savery. Se trataba de una edición popular y de entretenimiento, por lo cual los dibujos no tienen mayor trascendencia, se corresponden con esa intención y tienen un carácter ciertamente infantil, como si se tratara de la ilustración de un cuento.

Poco tiempo después, en 1662, apareció una nueva edición ilustrada en Bruselas, nuevamente con dibujos de Salomon Savery, a los que se añaden los de Frederik Bouttats, con un estilo muy similar. Fue una edición en castellano, propiciada por el editor Juan Mommaerte. En ella se insiste en la comicidad como elemento fundamental de la representación. En 1672 y 1673 se repitieron ediciones de este tipo en Amberes, a cargo de los editores Jerónimo y Juan Bautista Verdussen, con muchas más ilustraciones de Bouttats, cuyos dibujos se convirtieron en un modelo a imitar en otras muchas tiradas a lo largo de la geografía europea.

Las características de estas primeras ilustraciones, que podemos considerar el modelo de los Países Bajos, son resumidas de la siguiente manera por María de los Santos García Felguera, de la Universidad Complutense de Madrid [2005: 156]:

El don Quijote de 1600 y 1700 es un personaje divertido, al que le suceden pequeñas aventuras que sirven para entretener, para hacer pasar el tiempo de forma agradable. Ni él ni su escudero son los personajes caricaturescos y atormentados que aparecerán más adelante. Si hubiera que encontrar un término para definir estas representaciones del Antiguo Régimen quizá valdría el de «naturalidad o sencillez», una visión tranquila y amable, divertida, de los episodios de la novela.

El tratamiento que se hace del *Quijote* no se corresponde en absoluto con una joya de la literatura sino con un libro de entrenamiento [Fernández, 2004: 61]. Ello hace que, en ocasiones, la ilustración pueda rozar la vulgaridad y no se pretenda la consecución de una obra de arte en su

plenitud sino la ornamentación costumbrista de la edición, ajena por completo al mundo manchego.

En realidad, esta primera iconografía, aparentemente ingenua, se corresponde con el éxito comercial que enseguida obtuvo la novela, desde el primer tercio del siglo XVII, pero que no se convirtió en prestigio literario hasta pasado por lo menos un siglo. Estamos hablando del Seiscientos, el siglo de la decadencia española. Las glorias pasadas han muerto y la fama internacional del imperio español se derrumba a mayor ritmo, si cabe, que su propia expansión territorial:

La lanza en ristre del Quijote contra los molinos de viento que termina haciéndoles rodar por el suelo, es la misma de esa España ya imposible que va de Lepanto a la Invencible y de ahí a Rocroi, para hundirse, con los viejos tercios destrozados por la artillería francesa, entre las carcajadas de la nueva Europa [Pérez Reverte, 2004].

Las imágenes de la inmortal novela de Cervantes forman parte de esta Europa que se ríe y que no acaba de apreciar otros valores del texto. Este extremo es perceptible en la graciosa iconografía de Holanda y Bélgica, cuya emancipación de España se produjo en 1640. Costará mucho más tiempo entender y profundizar en la verdadera esencia del *Quijote*.

En el cuadro núm. 1 pueden observarse las principales ediciones que siguieron la línea holandesa. Como es perceptible, este *Quijote* de tipo barroco no termina con el siglo XVII: en los siglos XVIII y XIX es posible detectar ediciones ilustradas que inciden en el modelo. Esto sucede también en España. La primera edición ilustrada del *Quijote* en nuestro país data de 1674 en la imprenta madrileña de María Armenteros, viuda de Juan Antonio Bonet. El papel que se utilizó tenía mala calidad. Las ilustraciones estuvieron a cargo de Diego de Obregón y existe coincidencia prácticamente unánime sobre el pobre resultado de sus dibujos, un claro remedo de las ediciones de Dordrecht y Bruselas, con anacronismos y ambientación mal conseguida [Fernández, 2004: 25]. A pesar de ello, la obra se reeditó en 1706, 1714, 1723 y 1730. Ya en el último tercio del Setecientos tuvo lugar una nueva edición en Madrid a cargo de Joaquín Ibarra, miembro de la Real Compañía de impresores y libreros del reino, año 1771. José Camarón se encargó de los dibujos y el resultado es muy similar al de Bruselas 1662.

Algo parecido ocurre, incluso, en algunas ediciones realizadas ya en el siglo XIX. Por ejemplo, en la cuarta edición que realizó la Real Academia de San Fernando, 1818, con José Rivelles como ilustrador, y en la monumental edición en dos tomos, con muy buen papel y matices de lujo, que se realizó en Barcelona en 1859, gracias al editor Tomás Gorchs, donde las ilustraciones de Claudio Lorenzale, Luis de Madrazo y Raimundo de Madrazo quedaron ancladas en la línea trágico burlona propia del Barroco y resultaron anacrónicas en una fase más propia del estilo romántico.

**Cuadro núm. 1:**  
**Principales ediciones ilustradas del *Quijote* en estilo Barroco**

AÑO	CIUDAD	EDITOR	ILUSTRADOR	ÁLBUM
1650 1670	París	Jerome David (grabador)	Jacques Lagniet	38 grabados en la Biblioteca Nacional de París
1657	Dordrecht	Jacob Savery	Salomon Savery	
1662	Bruselas		Salomon Savery Frederik Boutatts	
1672 1673	Amberes	Jerónimo y Juan Bautista Verdussen	Frederiks Bouttats	
1674	Madrid	María Armenteros	Diego de Obregón	
1706	Bruselas		Jacob Harrewyn	
1771	Madrid	Joaquín Ibarra	José Camarón	
1787	Londres		Thomas Hodgkin	
1818	Madrid	Real Academia de San Fernando	José Rivelles	
1859	Barcelona	Tomás Gorchs	Claudio Lorenzale Luis de Madrazo Raimundo de Madrazo	

***Don Quijote* en la pintura del Barroco**

La aparición del *Quijote* en la pintura es casi coetánea a su desarrollo ilustrado. En torno a 1625 Jean Mosnier realiza treinta y cuatro lienzos con motivos del *Quijote* para el castillo palacio de Chaverny, retiro de María de Medicis, reina viuda de Enrique IV de Francia. Su obra está presidida por la ingenuidad, la comicidad y errores que caen también en el infantilismo, al

enfocar la imagen del caballero como un personaje rozando el ridículo [Canavaggio, 2007:24].

En torno a 1650 dentro del círculo de los tres hermanos Le Nain, en autoría concreta del hermano menor, Mathie Le Nain (1607-1677), se realiza el primer óleo sobre el tema del *Quijote*: los personajes aparecen en primer plano sobre un fondo realista con personajes alejados, que parecen evocar el episodio de los molinos; don Quijote, montado en su caballo, más adelantado, pide la lanza a Sancho Panza, que aparece distraído mirando al espectador mientras su amo alarga el brazo. Indudablemente se trata de una falta de respeto a su señor, que queda, más o menos, ridiculizado. La temática encaja con el género del Círculo de los hermanos Le Nain, caracterizado por un reflejo de lo cotidiano, la pobreza, la humildad y personajes que son mucho menos de lo que piensan [Hartau, 2007: 5].

En el siglo XVIII algunos ilustradores del *Quijote* también hicieron incursiones en la pintura, pero a pesar de ello no son muy abundantes las presencias del Caballero de la Triste Figura en esta disciplina. Uno de los ilustradores que hizo incursiones en el terreno de la pintura fue el inglés Francis Hayman (1708-1776). Sus óleos sobre *Don Quijote*, contando una serie de episodios de la novela, datan de un periodo comprendido entre 1765 y 1770, momento ya muy avanzado del siglo XVIII. Sin embargo el pintor, uno de los fundadores de la Royal Academy en 1768, persiste en un punto de vista barroco, gracioso, con personajes en primer término, caras de gran sorpresa, ojos grandes y divertidos, y estilo paisajístico de fondo de corte decorativo. Une el carácter teatral con los inicios del neoclasicismo (cuadros costumbristas sin complicaciones ni mayor pretensión en el contenido). El mérito de Hayman, previamente ilustrador de la edición del *Quijote* en Londres, 1755, es captar la sátira y la comicidad de ciertos pasajes, pero no va más allá en el desarrollo pictórico de la obra [Lucía, 2005b: 274-278].

En el cuadro núm. 2, aparte de Hayman, puede observarse la dedicación de otros artistas al tema. Sin embargo, queda claro que en los siglos XVII y XVIII las presencias del *Quijote* en el arte de la pintura no son muy abundantes, siendo, por el contrario, un personaje privilegiado en el terreno de la ilustración.

En lo que respecta a España, el pintor francés Miguen Ange Houasse (1780-1830) llegó al país con la inauguración de la dinastía borbónica en el trono de Madrid. Estará al servicio de Felipe V y es autor de una obra sobre el *Quijote* al estilo galante, influenciado por las modas de los palacios

franceses. Valerio Iriarte (1680-1753), pintor zaragozano, que se convertirá también en pintor de la Corte en 1739, se deja influenciar por Houasse y, aparte de convertirse en un interesante retratista de destacados personajes de la primera mitad del Setecientos español, se dedica en varias de sus obras al tema del *Quijote*, tratándolo con cierta solvencia pero evidenciando que no es un pintor de primera línea: exagera los aspectos escenográficos, enfatiza el carácter jovial de la novela y descontextualiza los espacios, recargados con ampulosos paisajes, abundantes arboledas y coloristas cielos, muy lejos del verdadero espíritu manchego.

**Cuadro núm. 2:**  
**Principales representaciones pictóricas del *Quijote* en el Barroco**

FECHA APROXIMADA	AUTOR	OBRAS
1625	Jean Mosnier	Decoración del palacio de Chaverny
1650	Mathie Le Naim	<i>Don Quijote y Sancho Panza</i>
1715-1720	Michen Ange Houasse	<i>Don Quijote y los molineros</i> , Palacio Real de Madrid
1720-1750	Valerio Iriarte (1680-1753)	<i>Don Quijote en la venta</i> y <i>Don Quijote armado caballero en el Museo del Prado</i> , y <i>Aventura de los pellejos de vino</i> en Colección Banco Santander-Central Hispano. Otros: <i>Don Quijote luchando con el vizcaíno</i> , <i>Historia de Crisóstomo y la pastora Marcela</i> (Valladolid: Casa Cervantes).
1765-1770	Francis Hayman (1708-1776)	Óleos: <i>Don Quixote attacking the barber to capture the basin</i> , <i>Don Quixote brought home by the peasant after the tilt with the Toledo merchant</i> , <i>Don Quixote disputing with the mad Cardenio</i> , <i>Don Quixote Knighted by the innkeeper</i> , <i>Don Quixote's battle with the wine</i> .
Finales siglo XVIII	Anónimos	Palacio de la Real Aduana de Barcelona: <i>Alegoría de la entrada de don Quijote en Barcelona</i> . Frescos.

## EL QUIJOTE VERSALLESCO

### **El estilo galante y el arte Rococó de la primera mitad del siglo XVIII**

Desde 1715, entronización de Luis XV, el arte francés manifiesta una clara derivación artificiosa del Barroco. En el terreno musical, por ejemplo, aparecen piezas suaves y melodías puras que apenas se distinguen, envueltas en el exuberante escondite de los muchos adornos. La gran abundancia de ornamentos es la característica más destacada. Encontramos estos rasgos en la escuela violinística, donde destaca Leclair, autor de pequeñas piezas para danzar con diferentes nombres (*gavota, minué, bourré, mussette...*); también en la escuela de clavecín: breves piecitas elegantes y graciosas, donde destacaron Francisco Couperin, muy refinado y preciosista, y Juan Felipe Rameau. Es lo que se denomina *Style galant*.

En el terreno de las artes plásticas el cambio es evidente a partir de 1730 y hasta 1760, aproximadamente. Aparece un arte cortesano ligado a los palacios, decorativo básicamente, superficial, si se quiere, pero extremadamente galante. El nuevo estilo Rococó se nutre de la luz, de la claridad, busca la expresión de la naturaleza con absoluto refinamiento así como la reconstrucción claramente idealizada de los escenarios de la mitología clásica, puestos al servicio del divertimento de la Corte y de la aristocracia. Se trata de un estilo artístico que desconecta de la religiosidad y del tenebrismo pictórico de las fases precedentes, para basarse en un contenido esencial: el amor mundano y sus múltiples expectativas, reflejado con exotismo de gusto oriental y con evidente afán de sensualidad calculada.

Encontramos esta nueva estética, exuberante y contagiosa, prácticamente en todas las artes plásticas, las grandes (arquitectura, pintura y escultura) y las consideradas, hasta entonces, de segundo orden. Serán estas las que ahora ocupen un lugar principal en el contexto de la decoración interior o de la construcción de jardines y bellas fuentes en el exterior. De esta forma, encontramos el Rococó en la orfebrería, en la fabricación de muebles, en el diseño de interiores, en la composición de marcos para todo tipo de espejos (la rocalla se convirtió en el símbolo de este estilo artístico), en los tapices que cubren paredes de enormes dimensiones, en la porcelana que adorna las salas más exquisitas, en los relojes, las lámparas y en la propia moda que se impone en el vestuario de la aristocracia francesa y cortesana en general.

Los pintores Jean Antoine Watteau (1684-1721), Francois Boucher (1703-1770) y Jean Honoré Fragonard (1732-1806) representan a las tres grandes generaciones que participaron de esta estética algo desmedida y artificial, pero perfectamente comprensible en el desarrollo estructural del Antiguo Régimen, justo en el momento de su corrupción como régimen, que conducirá a la era de las luces o Ilustración, y, finalmente, a la revolución francesa, modelo del cambio liberal que caracterizará al siglo XIX.

### ***Don Quijote de la Mancha* como tema de los tapices de estilo palaciego**

En el contexto del estilo Rococó, la temática artística del *Quijote* se transforma en dos sentidos: como contenido pierde su carácter exclusivamente burlón y humorístico para ganar en porte y elegancia; como técnica el tema se regenera con un nuevo soporte, los tapices palaciegos, propios del estilo versallesco. Junto con la mitología y las historias de amor mundano, la novela del *Quijote* se convierte en uno de los más importantes viveros de inspiración de los pintores que realizan cartones para tapices, así como de otras técnicas menos espectaculares pero igualmente decorativas como los bordados y las miniaturas sobre porcelana u otras superficies en dimensión de miniatura. Todo ello fue posible, sin duda, por el impulso de una dinastía que, aparte del trono de París, acababa de conseguir otra entronización deseada en la Corte de Madrid. Los Borbones de esta fase contribuyeron a la expansión de la temática cervantina a través de sus pintores de cámara y especialmente de las Reales fábricas de tapices de París y de Santa Bárbara en España, fundada por Felipe V, influenciada por la fábrica francesa.

Desde 1718 el pintor de cámara de Luis XV de Francia, Charles Antoine Coypel (1694-1742), diseña cartones para tapices en estilo cortesano, teatral, abundantes en barroquismo rococó, e identificados con un medallón superior presidido por la imagen de don Quijote. El destino es el embellecimiento de los palacios reales. Se calcula que desde 1718 hasta 1792, fecha de la ejecución de Luis XVI, se tejieron en torno a doscientos treinta tapices con tema cervantino. Destacan los veintiocho tapices de Coypel que se conservan en el Chateau de Compiègne<sup>2</sup>. Naturalmente, en

---

<sup>2</sup> De Coypel destaca también su aguafuerte *Don Quijote conducido por la locura*, en el que el héroe, inmutable sobre Rocinante, avanza mientras una metafórica imagen



ese trabajo colaboraron otros pintores y diseñadores, entre los que cabe destacar a Charles Joseph Natoire, de tal forma que la nueva estética implantada tuvo pronta y gran influencia en otros países, especialmente Holanda y España.

Sin embargo, lo más importante no es el número de piezas sino el cambio de estética y tratamiento del tema del *Quijote*. Aunque no dejó de haber seguidores de Lagniet en Francia, es decir, diseñadores de un *Quijote* cómico, se impuso la nueva visión del *Quijote* versallesco, más elegante, y aristocrático:

Cabe resaltar, además, la especial predilección del artista (Coypel) por la segunda parte de la novela, la que se desarrolla en su mayor parte en casa de los duques. (...) En las escenas de Coypel los héroes cervantinos provocan el asombro y la risa de los personajes dibujados a su alrededor. La mayoría de las imágenes nos muestran grupos de jóvenes hermosas que nos recuerdan la corte de Versalles y que suscitan la admiración del espectador. Coypel no reinventó todas las representaciones, sino que, por lo contrario, se dejó influenciar en muchas de ellas por ediciones preliminares (...) Pero el valor de sus composiciones sobrepasó el de las ilustraciones previas. (...) Los Quijotes de Coypel no tardaron en adornar las paredes de vatios talleres y salones de la época. (...) El dibujante no caricaturiza al héroe –en su obra apenas hay lugar para la sátira– sino que, al contrario, resalta la figura de un caballero noble, cuyos disparates y devaneos son, a pesar de todo, objeto de risa [Hartau, 2007].

Quizás la opinión de Johannes Hartau sea demasiado optimista. Aún es posible observar en Coypel el estilo burlón barroco en muchos detalles. Pero los detalles no suponen un tratamiento global, esta es la diferencia. En los tapices diseñados por Natoire contemplamos mayor respeto:

Tanto don Quijote como Sancho son personajes nobles y dignos. En las escenas hay sonrisas, no burlas, hay ironía pero no ridiculización. Ni siquiera cuando el hidalgo está a punto de entrar en la cueva de Montesinos asoma la mofa: está de pie, espada en mano, valiente y elegante, no caído por el suelo, enfrentándose a murciélagos y lechuzas más que a “grandísimos cuervos y grajos”. Tampoco Sancho es nunca grotesco ni carece de empaque montando “sobre el macho a la jineta” o tratando de comer los majares prohibidos [García Felguera: 166].

---

de la locura, como ángel en escorzo, le muestra el molino convertido en gigante, que amenaza con bastos y espadas sobre sus aspas, a manera de brazos terroríficos.

En España, por otra parte, desde 1722 hasta 1746, se hicieron numerosos tapices sobre el *Quijote* en la fábrica de Santa Bárbara de Madrid, bajo diseño de Andrea Procaccini y Domenico María Sani. Su destino era la ornamentación de los nuevos palacios de los Borbones, en especial La Granja de San Ildefonso, aunque muchos de ellos no se conservan<sup>3</sup>. En Nápoles adquieren trascendencia los cartones de Giuseppe Bonito para el príncipe Carlos, futuro Carlos III. Muchos de ellos se conservan en el Museo de Capodimonte. A estas especialidades es posible añadir los excelentes bordados sobre tema quijotesco del bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos, que se guardan en el Museo de Navarra (Pamplona) y en el Palacio Real de Madrid [Torres Pérez].

Las doce miniaturas sobre episodios de la novela de Ana Meléndez Durazzo (1717-1782), conservadas en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), constituyen un capítulo nada desdeñable de la visión versallesca de *Don Quijote*. Están realizadas al temple sobre vitela en un periodo de tiempo comprendido entre 1740 y 1750, justo a mitad del siglo XVIII. Parece ser que fueron a parar a manos del príncipe Carlos, futuro Carlos IV, que quiso decorar con ellas algunas estancias de la Casita del Príncipe en El Escorial. La base estética emana del espíritu de Coypel, claramente ornamental, pero las escenas están tratadas con un especial detallismo, gran teatralidad, vivacidad y expresividad.

También son un capítulo digno de mención las pinturas murales que decoran la galería baja del jardín del Palacio de Cuzco, palacio arzobispal de verano del arzobispado de Granada. Esta vieja construcción solariega de Viznar, muy cerca de Granada, fue rehabilitada por el arzobispo Juan Manuel Moscoso y Preralta (1723-1811), de origen peruano, conocido por su defensa de los indígenas. La vieja mansión, remodelada por Juan Puchol, se convirtió en una villa exquisita con decoración rococó en interiores y exteriores, en íntima conexión con los jardines que la rodean. Así fue como pasó a ser villa y retiro de los dignatarios de la iglesia granadina a finales del siglo XVIII. A partir de 1795, por orden expresa del Manuel Moscoso, verdadero mecenas de la época, Nicolás Martínez Teullado, José Medina y

---

<sup>3</sup> Seis de esos tapices se guardan en las salas del Palacio de Buenavista en Madrid, actual Cuartel General del Ejército, plaza Cibeles. Llegaron allí procedentes del Palacio Real durante la II República. Todos tratan temas del *Quijote* y tienen extraordinaria belleza [Fajardo, 2015].

Antonio Jiménez se encargaron de pintar las escenas de la vida del *Quijote* de la galería baja, desarrollando un programa claramente refinado, en sintonía con el concepto de los tapices versallescos y con la luz natural que ilumina los murales [Jiménez Muriel].

En Francia, el prototipo del héroe cervantino es fijado por Jean Honoré Fragonard a finales del Setecientos. Se trata de veintidós dibujos y dos cuadros de este excelente intérprete plástico de finales del estilo Rococó, ya muy saturado, representante típico del arte festivo y erótico de finales del siglo XVIII, en opinión de Johannes Hartau. En su visión de la novela el hidalgo aparece como un héroe disfrazado, ligero, «como si perteneciera al mundo del teatro, con mujeres vestidas al estilo rococó y perros de cacería que crean una atmósfera palaciega» [2007: 10]. Esta catalogación icónica del *Quijote* está a punto de desaparecer. En el futuro inmediato, las visiones neoclásica, romántica y realista, muchas veces confundidas en una sola, serán prioritarias.

## EL QUIJOTE ILUSTRADO EN LA ÉPOCA DE LAS LUCES

En 1751 se publica *La Enciclopedia francesa*, primer gran hito de la Ilustración, época de luz en la cual el conocimiento y el uso de la razón conducen a la élite filosófica y cultural de Europa hacia la priorización de grandes ideales, entre los que destaca el progreso, la defensa de la naturaleza, el rechazo a la tiranía, la separación de poderes, el pacto socio político como principio que ha de regir la vida de los pueblos y el liberalismo. El Antiguo Régimen entra en su última fase, que en algunos países se conoce como despotismo ilustrado, pues es cierto que algunos monarcas se convirtieron en mecenas y promotores de la actividad ilustrada.

En este contexto nuevo tienen lugar cuatro ediciones, de las muchas que se hicieron en la época, que modifican sensiblemente el concepto iconográfico barroco y versallesco para empezar a enfatizar valores, principios y esencias de la novela del *Quijote* a través de las imágenes artísticas. Frente al criterio básico de la comicidad, primero, y al de la elegancia de los tapices, después, en estas nuevas ilustraciones se incluye la dignidad de los protagonistas de la novela, en el contexto de una reflexión artística mucho más coherente con el valor literario de la obra. En este sentido, destacan cuatro grandes ediciones: la edición de Londres en 1738, precedente del concepto ilustrado, gracias al mecenas Lord Carteret; una nueva edición londinense en 1755 por los editores A. Millar y J. Rivonston,

ilustrada por el ya citado Francis Hayman; la primera edición de la Academia de San Fernando en Madrid, año 1780; y la magnífica edición ilustrada de la Imprenta Real de Madrid en 1797.

La edición de Londres en 1738 responde a una extendida costumbre, en esta época, de sacar a la luz ediciones de lujo de la novela más internacional de Cervantes, prueba evidente de que su fama ya no respondía exclusivamente a su esporádica comicidad. En este caso se trata de una magnífica edición en castellano, en cuatro volúmenes, impresa por los hermanos Tonson, pagada por Cateret e ilustrada con sesenta y siete láminas de Jhon Vanderbank y algunas otras de George Kent, después de la celebración de un concurso en el que quedaron fuera seis extraordinarias representaciones de William Hogart [Rincón: 186]. En opinión del profesor Lucía Megías, este tipo de edición estaba destinada a un público culto, diferente del anterior:

Las estampas dejan de ser un mero adorno editorial para convertirse en una expresión independiente que mejora la comprensión del texto. En las estampas de Vanderbank se vislumbra una lectura neoclásica, conformándose un nuevo programa iconográfico en el que los diálogos y los discursos asumieron un protagonismo fundamental como parte de una nueva forma de leer el *Quijote*, visto ahora como una sátira didáctica [2005b: 193].

Así se creó el llamado modelo inglés de representación del *Quijote*, diferente del modelo holandés anterior. Como pruebas de ello el retrato de Cervantes atribuido a George Kent que aparece en la edición, con don Quijote y Sancho al fondo, bajo una galería gótica al estilo de Westminster, y el retrato de Alonso Quijano leyendo de Jhon Vanderbank, dotado de gran elegancia, estilizado, señalando el libro con dedos finos y prolongados, mientras contempla su armadura, la lanza y la espada que habrán de acompañarle en sus aventuras. Por otro lado, los dibujos no aceptados de William Hogart (1697-1764), también magníficos, aunque con un tratamiento más satírico, tuvieron gran influencia en otras ediciones y también gran éxito de público. Por su parte, la edición de 1837, fue reeditada en 1742 (Londres) y 1747 (Dublín), sirviendo de enlace con la nueva edición londinense de 1755, ilustrada por Hayman, capaz de enlazar la lectura teatral del *Quijote* que hace Coypel, con la lectura neoclásica de Vanderbank y la satírica de William Hogart [Lucía, 2005b: 247-288].

En España, después de la frustrante edición de 1771, tiene lugar la primera edición realizada por la Academia de San Fernando, año 1780<sup>4</sup>. El impresor encargado fue Joaquín Ibarra. En esta ocasión se convocó un concurso de láminas en el que resultaron elegidos José del Casillo, Antonio Carnicero, Bernardo Barranco, José Brunete, Gregorio Ferro, Jerónimo Gil y Pedro Arnal. El impulso de la Ilustración se deja sentir en esta obra. Se produce un gran cambio con respecto a ediciones pasadas, hasta tal punto que se puede decir que hay un antes y un después de 1780. Encontramos ahora un Quijote cargado de serenidad y nobleza, un icono que sienta las bases del *Quijote* romántico e idealista que se ha fijado en nuestras mentes como modelo clásico del personaje, en el que confluyen locura, valentía e idealismo. Adquieren forma, al mismo tiempo, buena parte de los modelos y prototipos de los personajes que se repiten en ediciones posteriores [Fernández, 2004: 33-34]. El estudioso del CSIC Wilfredo Rincón afirma que se trata de una obra tipográfica difícil de superar y habla de españolización tipológica de los personajes:

La imagen de don Quijote que ha de sobrevivir por más tiempo, aunque curiosamente muestre cierta dependencia de los modelos ingleses o franceses en cuanto a la composición. El rostro agudo de don Quijote, con bigotes y perilla, la mirada extraviada, alto, en contraposición al tripudo Sancho. Ambos personajes quedan definitivamente trazados [2005: 187].

Llama poderosamente la atención que en esta edición de 1780 quedaran fuera las dos láminas presentadas a concurso por Francisco de Goya, en este momento pintor de cartones anclado en el neoclasicismo. Concretamente se trata de *La aventura del rebuzno* y *Don Quijote acosado por libros*. En la primera es posible observar el citado carácter neoclásico y puede tener explicación su no elección. En el segundo caso es más difícil de creer ya que se trata de un anticipo extraordinario de los grabados dedicados a los disparates con toda su carga expresiva y surrealista, claro antecedente de otro dibujo de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*. Con este acoso de los libros al Caballero de la Triste Figura, Goya ha pasado a la historia de las representaciones artísticas de la novela: un Quijote casi famélico y de pelo erizado, arrodillado más que sentado, nos mira con recelo señalando el libro entre sus manos, mientras sus sueños y pesadillas le acosan, y solo el fiel galgo parece mirarle con cierta compasión, bajo la

---

<sup>4</sup> Luego vendrán otras en 1782, 1787 y 1819.

mesa. Esta escena se convierte en claro antecedente de otras muchas láminas con el mismo tema, repetidas hasta la saciedad por los ilustradores y pintores del siglo XIX, entre ellos el propio Gustavo Doré. Goya anticipa la verdadera causa de la locura del protagonista, eje de la representación romántica durante el siguiente siglo.

Las ediciones españolas posteriores, a cargo del bibliotecario del rey Antonio Pellicer y del editor Gabriel de Sancha, y a cargo de la Imprenta Real, Madrid 1797, en opinión de muchos, superan a la de la Real Academia en 1780: «la imagen de don Quijote se encuentra a si misma en una dualidad moral y romántica, inmersa en verdaderos campos manchegos, como sacados del infierno de Dante»<sup>5</sup>. En la primera destacan los dibujos de Agustín Navarro. La edición de la Imprenta Real, por su parte, contó con la presencia del pintor Antonio Rodríguez y de nueve grabadores: Bartolomé Vázquez, José Vázquez, Tomás López Enguidanos, Pedro V. Rodríguez, Rafael Esteve y Vilella, Blas Ametller, Antonio Vázquez, Manuel Albuérne y Mariano Brandi. Respecto a su trabajo es elocuente la opinión del investigador Óscar Fernández Olande, de la Universidad de Castilla-La Mancha:

A diferencia de la caracterización excesivamente ridícula y caricaturesca que había predominado en las primeras ilustraciones (...) el *Quijote* comenzó a ser presentado en las primeras ediciones españolas de la segunda mitad del siglo XVIII como la encarnación de una serie de ideales: valor, coraje, honor, que le conferían una mayor dignificación; características que serían ampliamente desarrolladas en la imagen romántica que los ilustradores del siglo XIX, como Gustavo Doré, se encargaron de potenciar. En las estampas de 1797 don Quijote ya no es presentado solo en aquellos pasajes de los que sale peor parado, sino que también se ilustran aquellos pasajes de demostrada valentía [2004: 61-62].

La evolución es significativa y definitiva. Queda por fin al descubierto la exaltación del mundo de ideales y principios que representa el *Quijote*, con toda su carga de lirismo, reflexión y nobleza. Comienza un nuevo tiempo en la consideración formal de la imaginaria de la inmortal novela de Miguel de Cervantes.

---

<sup>5</sup> Lucía Megías, José Manuel: «Don Quijote al encuentro de su imagen», en [www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=7&idbtn=1035&idpadre=1013&itm=7.1](http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=7&idbtn=1035&idpadre=1013&itm=7.1) (consulta: febrero de 2015).

## EL *QUIJOTE* ROMÁNTICO Y REALISTA

### **La ilustración romántica de el *Quijote***

El estilo romántico puede considerarse una etapa anticlásica de la historia del arte durante la primera mitad del siglo XIX, motivado en parte por el cansancio de la normativa neoclásica y, en parte, por la frustración de los ideales burgueses tras la Restauración absolutista de 1815 en muchos puntos de Europa, una vez derrotado definitivamente Napoleón. El fracaso de las primeras revoluciones liberales indujo a una tipología artística basada en ideales que parecían perderse para siempre: la expresión de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad entre los seres humanos. Así, durante los primeros decenios de la centuria decimonónica, muchos artistas de distintas ramas experimentan en su propia personalidad creativa el cambio desde posiciones básicamente clásicas hacia extremos románticos, mucho más teatrales, dramáticos, definiendo el nuevo estilo como la expresión libre del yo interior, sus pasiones y anhelos. Ese camino lo recorrió Francisco de Goya tras el final de la Guerra de Independencia en España y el regreso de Fernando VII, personalización de la odiosa tiranía que los liberales combatían; ese camino es el mismo que recorre Ludwing Van Beethoven en Viena, víctima de sus ilusiones napoleónicas, traicionadas por el propio emperador. En ellos dos, como en otros tantos, las circunstancias personales influyen decisivamente en el cambio: los efectos de la guerra y el exilio en Goya, la sordera en Beethoven. Y así se inaugura una etapa artística que se amplía, por lo menos, hasta 1848, fecha de la «primavera de los pueblos», tercera gran oleada revolucionaria contra el absolutismo en Europa. En ese tiempo pintores franceses de gran talento como Eugene Delacroix y Theodore Gericault marcan la nueva estética, junto a otros como Turner en el Reino Unido o Friedrich en el área alemana. Tiempo de oleos extraordinarios, de gran tamaño, vaporosos, extraordinariamente icónicos, metafóricos y alegóricos, ideados entre la niebla, como el famoso burgués que, desde lo alto de la montaña, observa el mar de brumas que simboliza el futuro incierto del extracto social que él representa.

A partir de mediados de siglo XIX, sin embargo, otros valores y otros principios parecen imponerse en el universo artístico europeo: el reflejo de la realidad social más triste, la de las clases populares, los desposeídos, el mundo campesino y proletario. Las revoluciones de 1848, reprimidas en su gran mayoría, pero con un sello incuestionable en la historia, habían

contado con un componente nacionalista y con el componente obrero; la burguesía, que aparentemente empieza a triunfar sobre el absolutismo, tiene que enfrentarse a otro tipo de revoluciones que la superan, especialmente el movimiento obrero de la clase trabajadora en Europa. Y la literatura y la pintura recogen con especial sensibilidad la nueva estructura social. Aparece así el realismo, estilo artístico que ocupa el espacio cronológico central del siglo XIX, aunque sin alargarse demasiado. Su característica principal será el reflejo en las obras de arte del mundo del trabajo, de las clases populares, de su esfuerzo y rutinas, de sus sentimientos y decepciones. Por primera vez en la historia los protagonistas del arte no son reyes, aristocracia, personajes mitológicos o religiosos, burgueses, paisajes o bodegones, sino trabajadores en plena tarea, cansados, agotados, mirando al suelo con resignación. Francois Millet y sus campesinos, Gustav Courbet y sus escenas costumbristas de absoluta y triste rutina, y Honoré Daumier, capaz de caricaturizar los sentimientos de personajes de muy distintas edades que viajan en los vagones de tercera, ponen las imágenes a esta inspiración de corte obrerista.

Y así continuará hasta, por lo menos, 1863, fecha de la ruptura impresionista que revoluciona la historia del arte en París, abriendo paso a las vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Sin embargo, no por ello, el Romanticismo y el Realismo dejaron de practicarse en sus más diversas líneas, en diferentes escuelas, estilos geográficos y personales. Por ejemplo, en España, a partir de 1856, se celebran las exposiciones nacionales de Bellas Artes con un carácter anual, en Madrid, y el Realismo triunfa con plenitud durante toda la segunda mitad del siglo XIX, siguiendo dos propuestas alternas y complementarias: la pintura de historia y la pintura costumbrista o casticista, evocadora de las tradiciones españolas, que, lejos de disiparse con el tiempo, experimentó un gran impulso con el Regeneracionismo a que dio lugar el desastre de 1898 en las primeras décadas del siglo XX.

Por tanto, en los contextos de Romanticismo, Realismo y casticismo, la representación de la novela del *Quijote* estuvo extraordinariamente presente, experimentando un gran crecimiento como reflejo visual cercano y certero de los contenidos narrativos de la novela, y también como reflexión sobre los contenidos profundos. Pero en este punto cabe decir que, a menudo, el *Quijote* romántico es también un *Quijote* realista o casticista. Las fronteras entre un tipo de representación u otra no están nada claras con respecto al tema. Por ejemplo, las ilustraciones de Robert Smirke (1752-



1845) para la edición impresa realizada en Londres en 1818 (Cadell and Davis), patrocinada por Francis Engleheart, son consideradas por muchos como la primera interpretación romántica del *Quijote*: no solo una representación sino una reflexión sobre la figura del protagonista, la naturaleza de la literatura o la función social de la obra [Miranda, 2005 y Bugueño, 2010]. Sin embargo, sin dejar de lado esta opinión, don Quijote de Smirke es también un personaje del realismo más estricto, serio por la responsabilidad, cansado por la desventura, comprometido con la justicia. Al respecto, tiene especial interés la ilustración titulada *Penitencia de don Quijote en Sierra Morena*, en la que podemos contemplar a un dignísimo Alonso Quijano sobre la más alta peña, sentado, desposido de armadura, yelmo, lanza y espada, reencontrándose consigo mismo y con su orgullo, en disposición similar a la del viajero que se detiene ante el mar de niebla del Romanticismo, pero al mismo tiempo cansado, desvalido, vulnerable, como los personajes del más estricto Realismo. En consecuencia, este es nuestro enfoque y punto de vista: a menudo el *Quijote* romántico también lo es realista, pues el Romanticismo es el idealismo que apresa al propio personaje, no valiente en sí mismo, sino convencido de que debe ser valiente, comprometido con ello, ofreciendo para dicho objetivo hasta el último suspiro de su fuerza de voluntad y de su vida [Pérez Reverte, 2004].

Dicho esto, es interesante clasificar aquellas ilustraciones que podemos vincular especialmente al Romanticismo, si bien no carecen de rasgos realistas:

- 1) Los comentados dibujos de Robert Smirke para la edición de 1818.
- 2) Las ilustraciones de Tony Johannot (1803-1853) para la edición parisina de 1836, a cargo de Louis Viardoz, repetida en Stuttgart en 1837-1838.
- 3) Las ilustraciones de Celestin Nanteuil (1813-1873) para la edición de 1855 en Madrid, por el editor Francisco de Paula Mellado.
- 4) Las inmortales y archiconocidas ilustraciones de Gustavo Doré (1832-1883), que comenzaron en 1863 (edición de L. Viardoz en París) y se ampliaron hasta un total de ciento treinta y cuatro ediciones del *Quijote*.

De una u otra forma, el *Quijote* pensado y dibujado por los ilustradores románticos ha quedado en nuestra retina, en nuestro recuerdo y en nuestro cerebro como «la verdadera imagen de don Quijote y Sancho». Por ejemplo, Sancho apoyado sobre su asno mientras nos mira curioso, con la torres de cualquier pueblo manchego al fondo, dibujado por Tony Johannot,

nos parece un personaje cercano, con el que se puede hablar, normal, accesible. Johannot, el ilustrador más exitoso por número de ediciones antes de Gustavo Doré, nos hace cabalgar entre la fantasía y la realidad. Las miradas son concretas, muy humanas, como queriendo evocar la dualidad en que vive don Quijote, «escindido entre su mundo de fantasías caballerescas y la dura realidad que le rodea. Le ayuda la nueva técnica de la xilografía, con la que puede, ya en 1836, incluir ilustraciones no solo en hojas intercaladas sino en cualquier parte del texto» [Burgueño: 4].

Por su parte, Celestin Nanteuil, nacido en Roma pero residente durante mucho tiempo en Madrid, incorpora en sus litografías un personaje hasta entonces mal tratado: el paisaje. Nos referimos a la reconstrucción brillante del paisaje pensado por Cervantes, en palabras de Wilfredo Rincón [189], el paisaje manchego que no deja lugar a dudas. Claramente romántico, Nanteuil juega con las luces y las sombras del atardecer, quizás el amanecer, en definitiva el paso del tiempo, condenando al centro de la soledad campestre las figuras, lejanas como sombras, de don Quijote y Sancho sobre sus cabalgaduras. Al fondo, siempre en el horizonte, el pueblo, la torre, como eje de seguridad, mientras ellos se muestran víctimas de la insegura intemperie que han elegido. Al mismo tiempo, la realidad toca y tranforma las imágenes más o menos ensoñadoras: don Quijote es personaje de edad y Sancho aparece a menudo sometido por el cansancio.

Gustavo Doré ha pasado a la historia del arte como el mejor ilustrador del *Quijote*. Fue caricaturista e ilustrador profesional. Entre sus ilustraciones no faltan los mejores libros y autores de la literatura universal desde la antigüedad: la Biblia, Dante, Rebelais, Shakespeare, Victor Hugo, Balzac, Edgar Alan Poe, Milton... y por supuesto, Miguel de Cervantes. Doré es evocador de un mundo altamente narrativo y fantástico, donde se mezclan un descarnado realismo con una desbordada fantasía, sobre todo en los paisajes. Doré conocía bien España, había realizado viajes en 1855 y 1861, dos años antes de su primera edición de la novela en 1863. A través de sus dibujos, enormemente detallistas, se convierte en «un observdor implacable de lo cotidiano, manifestando lástima por un hombre que se había convertido en héroe trágico-cómico». Por tanto, el tratamiento humorístico de algunas escenas no es tal, sino una contemplación desde un sincero sentimiento de lástima [Hartau, 2007: 14]. María Jesús Bugueño afirma de su obra:

Supo reflejar los sueños de don Quijote, la realidad que le rodeaba y el contraste entre su deseo de gloria y su desánimo, su sufrimiento o la profundidad de su melancolía. Estas estampas han sido las más populares de la novela y siguen reproduciéndose con éxito en muchos contextos [2010].

Indudablemente ese éxito se debe a la aumentación hasta el extremo del expresionismo romántico, desde el delirio del Quijote rodeado de libros, que debe mucho a la lámina de Goya, hasta la autoentrega ingenua, casi infantil, en la hora de la muerte del protagonista. Grandes y elocuentes reflejos atmosféricos, brumas, fantasmas, pensamientos y sentimientos que casi se tocan y escuchan, acompañan las aventuras y desventuras de los protagonistas en un abanico gigantesco de creatividad romántica, que aterriza también, en determinados momentos, en un ejercicio de realismo elocuente, como la representación de Sancho llorando mientras abraza a su asno y se despide de él (capítulo 53 de la segunda parte). Esta diversidad, expresada de forma extraordinariamente elocuente, es, sin duda, la razón de la fama imperecedera de sus dibujos.

### **La ilustración realista del *Quijote***

A finales del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX acabó por imponerse la ilustración realista del *Quijote*, sobre todo en las ediciones españolas. En el cuadro núm. 3 es posible comprobar los principales eventos y ediciones ilustradas donde se impuso el realismo.

Los dibujos de Adolphe Lalauze para la edición de 1879, repetida por John Grant en 1902, nos introducen en la imagen de un Quijote heroico, solemne. Las ilustraciones rechazan los episodios puramente cómicos y, aunque no siguen con total fidelidad al texto, nos aportan una visión muy noble del protagonista [Burgueño, 2010]. Ricardo de los Ríos, en 1880, aporta sesenta estupendos aguafuertes a una edición londinense en esta misma línea: realismo sin comicidad y con gran dosis de heroicidad.

Ricardo Balaca y, a su muerte en 1880, Luis Pellicer, aportan también una amplia colección de objetividad y fidelidad a la novela en la edición de lujo de Montaner y Simón, 1880-1883. Balaca es capaz de focalizar la escena, desposeyéndola de todo lo que no interesa, para centrarnos en la actitud de los protagonistas, con mirada profunda, a menudo enfocada hacia el suelo, mirada de aceptación.

**Cuadro núm. 3:**  
**Principales ediciones ilustradas del *Quijote* en estilo realista**

AÑO	CIUDAD	EDITOR O EVENTO	ILUSTRADOR	ÁLBUM
1879 1884	Edimburgo	William Paterson	Adolphe Lalauze (1838-1906)	
1880	Londres	J.C. Nimbo and Bain	Ricardo de los Ríos (1846-1929)	
1880 1883	Madrid	Montaner y Simón	Ricardo Balaca (1844-1880) y Luis Pellicer (1842-1901)	
1898	Barcelona	F. Seix	José Moreno Carbonero (1860-1942) y Laureano Barrau (1863-1950)	
1900	París	Exposición Universal	José Jiménez Aranda (1837-1903)	137 estampas
1905	Madrid	R.L. MadridCabrera	José Jiménez Aranda, Luis Jiménez Aranda y otros	
1931	Barcelona	Sopena	Luis Palao y Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944)	
1940			Ignacio Zuloaga	Retratos del <i>Quijote</i>
1957	Exilio en la URSS		Alberto Fernández	Dibujos para la película <i>Don Quijote</i> de Grigori Kosintsev

En la edición barcelonesa de 1898, año del desastre de Cuba, participa José Moreno Carbonero, pintor excelente y esencial del realismo español, y Laureano Barrau, con una cromolitografía. Junto a Moreno Carbonero, otro enorme representante de la ilustración y la pintura de la época fue José Jiménez Aranda, fallecido en 1903. Dedicó gran parte de su vida a la representación del *Quijote*, contándose casi setecientas láminas dedicadas a este tema. En 1900 expuso gran parte en la Exposición Universal de París, dejando claro que España había tomado el relevo del modelo holandés, del

modelo inglés y, finalmente, del modelo francés del Romanticismo, imponiéndose claramente un canon sobrio y realista. En 1905, con motivo del III Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, tuvo lugar la edición de R.L. Cabrera en ocho volúmenes, cuatro dedicados al texto y cuatro dedicados a ilustraciones. La mayor parte de estas fueron aportación póstuma de José Jiménez Aranda (seicientos ochenta y nueve dibujos), pues él muere dos años antes. Completó su trabajo su hermano Luis Jiménez y otros ilustradores como Alpérez, Bilbao, García Ramos, Sorolla, Sala y Villegas, y el propio Moreno Carbonero. Sin duda constituye una ocasión de afianzamiento del modelo español.

En 1931 tiene lugar la edición Sopena en Barcelona con dibujos de Luis Palao y fotomontajes de Carlos Vázquez Úbeda, pintor de Ciudad Real. Incluye además *offset* en color de cuadros de Vázquez. La edición gana así en contraste: técnicas impresionistas y cubistas en los cuadros y realidad paisajística a través de la composición y el tratamiento de las fotografías, que aparecen teatralizadas [Rincón: 194]. La ilustración permite conocer sobre todo el paisaje manchego, las calles, la fachada, el detalle... acercando el modelo realista español a un modelo más concreto, que podemos considerar propiamente manchego. De esta manera, alternan el castillo de Montiel, la casa del Caballero del Verde Gabán en Villanueva de los Infantes, la venta, Puerto Lápice, la calle solitaria de Argamasilla de Alba, etc. con aventuras en color de matiz vanguardista, como el casi surrealista vuelo de Clavileño bajo un cielo abierto en abanico sobre un viejo castillo perfilado como horizonte.

En torno a 1940 aparecen los dibujos del pintor de origen vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945) con el retrato de don Quijote, mostrándonos una vez más el realismo castellano que acabó por definir la figura del hidalgo de Cervantes en las estampas españolas. Zuloaga, tras la Guerra Civil, se centra en la captación del dramatismo castellano, queriendo reflejar una tipología humana cargada de realidad existencial. Su don Quijote no escapa de esta intención.

De 1957 datan los dibujos de Alberto Fernández, escultor toledano exiliado en la URSS durante la dictadura franquista. Se trata de ilustraciones documentales para la película *Don Quijote* de Grigori Konsintsev, considerada una de las mejores adaptaciones cinematográficas de la novela. Tanto los dibujos como el film, a pesar del cambio de orden cronológico de las escenas y de una fijación por mostrar la lucha de clases,

propia del momento político soviético, permitieron una fijación del estilo realista desarrollado en España.

### ***Don Quijote en la pintura romántica y realista***

El tema del *Quijote* tiene tan especial consideración que tratado por Eugene Delacroix (*Don Quixote in his library*, 1824), por ejemplo, puede parecer un cuadro nada romántico y si perfectamente realista. De igual manera, el personaje en manos de un pintor realista como Honoré Daumier, puede parecer el protagonista de un episodio romántico. Otro ejemplo destacado: Camille Corot (1776-1875), paisajista en la línea romántica, influyente en el impresionismo de los años sesenta del siglo XIX, con un solo cuadro sobre el tema: *Don Quijote y Sancho miran a Cardenio*, que se conserva en el Cincinnati Art Museum. Los protagonistas aparecen en lontananza, muy lejanos, apenas perceptibles, pretexto para introducir un estudio paisajístico impresionante, con árboles gigantescos que crecen del acantilado donde trata de escalar Cardenio. Aún así, es casi audible el grito de Sancho desde distancia, con los brazos en alto, impregnando la obra de realismo. Por tanto, la difuminación de estos dos estilos en torno a esta singular temática es el rasgo prioritario a lo largo de los siglos XIX y principios del siglo XX, si bien, al final, se impone el realismo castellano como modelo inconfundible.

Entre los logros más interesantes al respecto destaca, por su peculiar forma de dibujar y pintar, Honoré Daumier (1808-1879), un pintor realista que, sin embargo, otorga un cariz romántico e idealista al señor don Quijote. En sus cuadros dedicados al tema, a partir de 1868, aparecen escuálidos el caballero y Rocinante, frente a la imagen oronda de Sancho Panza y su rocín, los cuatro inmersos en las llanuras inabordables de la Mancha, evocadoras de un mundo de soledad, un espacio sin compasión. El juego de luces y la contraposición forman parte sustancial de su esquema representativo (por ejemplo *Don Quijote y la mula muerta*, Metropolitan Museum de Nueva York), reduciéndose el texto a lo esencial, encerrado en colores y aspectos formales enseguida captados por el espectador. Hay una cierta finalidad caricaturesca, a manera de sombras que vagan por los caminos de la Mancha, una cierta deformación, que, sin embargo, es rápidamente inteligible pues reduce a sencillez toda la complicación reflexiva de la novela: «El *Quijote* pasa del papel al lienzo» [Corredor]. Por tanto, Daumier es subjetivo, nos aporta una idea sobre personajes que

parecieran ser reales, más que una ilustración propiamente dicha. De esta manera, según Johannes Hartau, el artista introduce un *Quijote* lleno de connotaciones contemporáneas:

A Daumier le interesa la interpretación de la tragicomedia humana, centrada en unas pocas figuras, sacadas del teatro o de los lugares de la Mancha. Daumier logra representar el conflicto con pocas pinceladas. Tuvo como base su comprensión fisiognómica del mundo, aquella misma que, como sabemos, compartía también Cervantes. Un ejemplo es la pareja contrastada que forman el caballero en pie de guerra, que va delante, y detrás de él, el criado temeroso y vacilante. El primero es de una delgadez despiadada; el segundo muestra una confortable gordura. Ambos atraviesan un paisaje árido. En las pinturas de Daumier pocas veces se reconocen episodios concretos. Es un diálogo entre el caballero y su servidor, un juego entre acción y contemplación. La búsqueda de aventuras se convierte en un viaje existencial y el teatro de la vida en un juego retórico [2007: 15].

En España, como ya se ha dicho, es importante la fecha de 1856, inicio de la celebración anual de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes por iniciativa de la reina Isabel II. En todas ellas, durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, será habitual la presencia de *Don Quijote* como tema recurrente entre los pintores españoles, observado desde determinados puntos de vista, prioritariamente el naturalismo y el verismo (término importado de la ópera italiana de finales del XIX, que acentúa el carácter dramático de la vida cotidiana). También encontramos una gran capacidad para recoger el anecdótico, es decir, el descenso hasta el detalle muy concreto [Rincón: 190]. *El Quijote* formará parte, en este contexto, de la pintura llamada de género, hermana de la pintura histórica, vinculada al casticismo racial hispano, muchas veces inspirado, simplemente, en la anécdota temática [Givaniel: 251].

Aunque fueron muchísimos los artistas que se sintieron atraídos por el tema y lo expusieron, es necesario destacar los siguientes casos: 1) José Moreno Carbonero (1837-1942), dedicado intensamente al tema desde 1878 hasta 1925; 2) José Jiménez Aranda (1837-1903), enamorado de la pintura quijotesca desde 1860 hasta su muerte, y 3) Antonio Muñoz Degraín (1840-1942), pintor siempre establecido al borde del Romanticismo.

Moreno Carbonero, de la escuela histórica malagueña, tuvo gran éxito en la época. Su presencia era habitual en las exposiciones de Bellas Artes. Su estilo puede ser definido como realismo castellano con primacía del

paisaje, bien estudiado, erudito, casi fotográfico en determinados lienzos, castigo, más que refugio, de los héroes cervantinos. Mirando sus lienzos se siente el calor, la siesta, el desasosiego, la llanura, las enormes distancias. Especialmente significativa nos parece la espectacular caída de don Quijote y Rocinante tras ser golpeados por las aspas de los molinos. Carbonero recoge el momento en que están aún en el aire, instante previo al golpe, de espaldas, que se antoja dramático. Quizás una metáfora del hundimiento de la España de la Restauración, necesitada de regeneracionismo, debido a los acontecimientos de 1898.

José Jiménez Aranda, sevillano, al que hemos reconocido en páginas anteriores como gran ilustrador, habitual triunfador de las exposiciones oficiales de Bellas Artes en Madrid desde 1868, fue también un interesante pintor dentro de la corriente realista gracias, sobre todo, a su enorme capacidad como dibujante.

Antonio Muñoz Degraín, por su parte, realizó diecinueve lienzos sobre el tema del *Quijote* para la Biblioteca Nacional de Madrid entre 1916 y 1919. Quizá podamos considerarlo menos realista que los anteriores, pues se mueve en un estilo entre romántico y modernista, dominado por el detallismo, la exuberancia y el ensoñamiento. Sus escenarios, por ejemplo en *Comida de don Quijote en casa de los duques*, son preciosistas, detallados y nos trasportan lejos del academicismo al uso. Se trata de un *Quijote* soñado, de estilo recargado y colorista, indudablemente muy personal.

El pintor manchego Alfredo Palmero de Gregorio (Almodóvar del Campo, 1901-Barcelona, 1991) es heredero del realismo castellano a partir de los años treinta del siglo XX. Sus retratos de los principales personajes de la novela no dejan lugar a dudas. Pero destaca, especialmente, por su gran obra *El entierro de nuestro señor don Quijote* (1930), conservada en el Museo del *Quijote* de Ciudad Real. Con una influencia muy notable del Greco y su *Entierro del conde de Orgaz*, esta obra nos presenta a un don Quijote cadáver rodeado de todos los personajes reconocibles de la novela con gestos compungidos. Algunos recuerdan a la imaginería española de pasión, encorsetados en un espacio insuficiente, casi claustrofóbico, como aceptación del destino. El patetismo del momento, sin embargo, es compensado con la expresión ejemplarizante de Alonso Quijano, mirado atentamente por un niño desde la zona izquierda del lienzo.

Finalmente, mencionar también la participación del *Quijote* en la pintura hiperrealista, si bien en muy determinadas y contadas ocasiones. Tal es el



caso de la obra del peruano César Yauri Huanay, nacido en 1962, que obtuvo el Primer premio del *IX Certamen Internacional de Pintura y Fotografía Ciudad de Alcázar de San Juan*, año 2005, con su obra titulada *Quijote pensando en Dulcinea*, un meritorio lienzo con sensaciones fotográficas verdaderamente impresionantes.

### ***Don Quijote en la escultura realista***

Es obvio que las presencias de *Don Quijote* en la historia de la escultura son bastante menos significativas que en la ilustración y en la pintura. En los siglos XVII y XVIII no tenemos constancia de obras importantes sobre el tema. En Madrid no encontramos una obra verdaderamente interesante hasta 1835, el *Monumento a Cervantes* frente al Congreso de los diputados, estatua de Antonio Solá, sobre un pedestal decorado con relieves en bronce de Isidro González Velázquez: *Don Quijote y Sancho guiados por la diosa de la locura* y *La aventura de los leones*.

Casi un siglo después, en 1916, se planifica un nuevo monumento a Cervantes con motivo del tercer centenario de su muerte. El proyecto es ganado por el arquitecto Martínez Zapatero y el escultor Lorenzo Coullaut Valera. Constaba de un monolito en estilo plateresco, donde iría la estatua del «príncipe de los ingenios» y de un grupo escultórico de bulto redondo compuesto por don Quijote y Sancho sobre sus monturas respectivas, en bronce. A partir de 1920 se organizó una recaudación especial en los países hispanoparlantes para financiar la obra, que comenzó a realizarse en 1925 y se inauguró el 13 de octubre de 1929. La idea plateresca inicial fue modificada por un diseño neoclásico, de acuerdo con las ideas del nuevo arquitecto Pedro Muguruza: monolito con la esfinge de Cervantes en la parte delantera, sobre una cruz de Malta, y en la parte trasera, coronando una gran fuente, la alegoría de la literatura. A los lados sendas alegorías del valor militar, en referencia a los méritos de guerra de Miguel de Cervantes, y de la mística. En la parte superior una bola del mundo sostenida por cinco jóvenes mujeres que leen y representan a los cinco continentes y el éxito universal del *Quijote*. Delante del monumento, en bulto redondo y posición de marcha, don Quijote sobre Rocinante, saludando brazo en alto, y Sancho sobre el asno, realizados en bronce. El realismo de las imágenes corresponde a la trayectoria del modelo español, si bien el resultado de conjunto es extraordinariamente clásico y académico, máxime si tenemos en cuenta la ambientación con un gran estanque frontal delante de los

protagonistas de la universal novela. Posteriormente, en 1957, el grupo se completó con escenas de algunas otras obras de Cervantes (*Rinconete y Cortadillo*, y *La gitanilla*) y dos esculturas de Aldonza Lorenzo y Dulcinea del Toboso, obras de Federico Coullaut, hijo del escultor inicial. Sin lugar a dudas, lo más importante es el posicionamiento de la escultura ecuestre de don Quijote como referente a otros muchos monumentos públicos en plazas y calles de la geografía española y latinoamericana. Entre todas las poses posibles, el monumeno ecuestre significa la fama, la inmortalidad, el recuerdo imborrable y la victoria sobre el tiempo. Desde la antigüedad fue así: escultura ecuestre de Marco Aurelio en Roma, año 170, volviéndose a repetir en prácticamente en todas las etapas artísticas con el mismo sentido propagandístico del éxito.

También durante la dictadura de Primo de Rivera, años veinte, encontramos un ejemplo claro de realismo escultórico en torno al *Quijote* en Ciudad Real, capital de la extensa provincia que recorrieron caballero y escudero en busca de aventuras. En este caso, el escultor es Felipe García Coronado (1902-1937), tempranamente malogrado, ejemplo de realismo castellano, con dos obras de importancia: el monumento a Cervantes en la Plaza del mismo nombre en 1925 y la creación de once impresionantes bustos que representan a los personajes propiamente lugareños del *Quijote*, entre 1924 y 1926, conservados en el Palacio de la Diputación de Ciudad Real (copias en el Museo del *Quijote* de la ciudad).

El monumento a Cervantes fue adjudicado a García Coronado en un concurso nacional convocado en 1923. Aunque el diseño inicial era más pretencioso, al final quedó en una estatua sedente en bronce, monumental, del insigne escritor, con dos águilas sobre el respaldo de su asiento, que representan la fama. Todo el conjunto descansa sobre un elevado pedestal de piedra labrado por Coronado en sus cuatro caras en el taller de los canteros Cabildo de Ciudad Real. Los relieves, cuatro en total, representan con gran elocuencia *La batalla de Lepando*, *El entierro del pastor Crisóstomo*, *La riña en la venta* y *Don Quijote en la carreta*, posiblemente el más impresionante, con una extraordinaria interpretación de los bueyes. El monumento fue inaugurado en 1925, cuando el escultor contaba 24 años de edad, y hoy por hoy constituye uno de los emblemas de la capital manchega.

Por otro lado, desde 1924 a 1926 García Coronado trabaja en los once bustos en escayola del Quijote, Sancho Panza, Sanchica, el ama, la sobrina, Ginesillo, el cura, el barbero, el boyero, el ventero y Maritormes,

exactamente los personajes más anclados al terruño de origen del caballero, es decir, los personajes auténticamente manchegos, sedentarios y rutinarios de la novela. En este conjunto, de extraordinario realismo castellano, es muy grande la influencia del escultor tarraconense Julio Antonio Rodríguez Hernández (1889-1919), intérprete escultórico de los ideales regeneracionistas de la Generación de 1898, que vivió un tiempo en Almadén (1909) y realizó en bronce los famosos *Bustos de la raza*, serie de retratos hiperrealistas, al estilo del retrato romano de la época de la República, de personajes anónimos del pueblo manchego y castellano en general, que se guardan en el Museo Reina Sofía de Madrid y en el Museu d'Art de Tarragona. Muy cerca de este planteamiento encontramos también al dibujante y escultor palentino Victorio Macho (1887-1966), cuya obra se puede contemplar en el museo de Toledo que lleva su nombre. La conexión con García Coronado es evidente, salvada gracias a la fundición en bronce que realizó la Diputación de Ciudad Real en 1969 de las once esculturas.

Contempladas de cerca, mirando de frente, encontramos en estos rostros la severa presencia de la gente del pueblo manchego, quizás no exacta a la descripción de Cervantes, pero si cercana e identificativa del origen del caballero de la triste figura. En opinión de Gianna Prodan:

Sus modelos, menos don Quijote, visiblemente idealizado, son las gentes de la ciudad (Ciudad Real era por entonces un pueblo grande). Sancho, posiblemente, es el oficial mayor del taller de ebanistería (...) apodado «el tío chiquitín», que, según se dice, hablaba por refranes y gozaba de la máxima amistad y confianza de Coronado y su familia. Para la cabeza del barbero parece haberle posado Gregorio, el bedel de la Escuela de Artes y Oficios (...) Pícaro, retador, arrogante como le conviene, es Ginesillo. El cura, melifluo, socarrón, tranquilo y gordo, como corresponde a un buen y clásico cura de pueblo. El boyero, adusta expresión del hombre de campo; mientras el arrugado rostro del ventero nos hace pensar en un personaje de baja estatura, rápido de gesto, desconfiado, por naturaleza y oficio. Por contraste, si los retratos masculinos están fuertemente marcados por los surcos de una recia, dura personalidad, los bustos femeninos, sin menguar en su definición, presentan una callada intensidad expresiva y una sutil delicadeza de carnaciones (...) La fresca cara de Sanchica nos aparece como la de una niña tempranamente seria. Inquieta, vigilante, es la mirada del ama; mientras la sobrina, enmarcada en la mantilla, es la imagen de la prudencia y el recato. Pero queremos recordar también la figura de Maritormes, quizá terminada por otra mano. La intención del artista, sin embargo, se nos revela claramente, pues es evidente el propósito de representar una figura desgarbada y algo vulgar, cuyas anchas facciones

están movidas, más que por el gesto gentil de una sonrisa, por la mueca de una risotada, despreocupada y amarga. (...) Y es que nuestro escultor comparte con el pueblo una lectura muy peculiar y específica del *Quijote*, y es la imagen y la percepción directa que éste tiene de los personajes y de la obra cervantina. Hay que considerar que los manchegos sienten una especial afinidad y similitud no sólo con don Quijote y Sancho Panza, sino con todos, absolutamente todos, los personajes cervantinos. Los sienten como gente de los suyos, sus vecinos, sus amigos. Se identifican con ellos. Se trata de una simbiosis natural, de una afinidad espontánea. Y esa es, en parte, la gracia especial de los *Bustos del Quijote*: haber conseguido transmitirnos directamente la sensibilidad del pueblo representante de esa lectura específica que, del *Quijote*, hace el pueblo [158-159].

Años más tarde, en 1967, Ciudad Real es dotado de otro monumento al *Quijote*, este de tipo ecuestre, en la céntrica Plaza del Pilar, obra del escultor manchego Joaquín García Donaire (Ciudad Real 1926-Madrid, 2003). Forma parte de un conjunto urbano más amplio de este escultor (Fuente de la Plaza de la Provincia, monumento a Alfonso X el Sabio en la Plaza Mayor, estatua de San Juan de Ávila ante el antiguo Instituto femenino, actual Museo de arte de La Merced). Se caracteriza por un toque ornamental y cierta rigidez de formas, que, aunque pueda ser catalogado dentro del realismo, busca esencias geométricas que le acercan a las vanguardias esquemáticas. Como él, otros muchos monumentos quijotescos, simbólicos o realistas, en piedra y, sobre todo, en forja, jalonan la geografía manchega como homenaje perenne a un personaje que nunca existió pero que existe en todos y cada uno de los manchegos, de una u otra forma<sup>6</sup>.

## EL QUIJOTE VANGUARDISTA

### ***Don Quijote en la línea de vanguardia desde finales del siglo XIX***

La palabras vanguardia y vanguardismo, o simplemente *ismo*, equivalen, en la historia del arte, a una ruptura con todo lo anterior, es decir, al

---

<sup>6</sup> Por destacar alguna de estas muestras urbanas, citaremos las obras *Sancho con el rocín* y *Don Quijote con Rocinante* del escultor extremeño Fernando Mayoral (1930), obras de 1999 y de 2004, respectivamente, ubicadas en Ciudad Real, junto al Museo del *Quijote*.

posicionamiento de un artista, o de un estilo, en cabeza, por delante de otros estilos, considerados tradicionales o históricos, incorporando la experimentación y la subjetividad a la expresión artística. Esta novedad puede tener gran impacto o simplemente resultar un absoluto fracaso.

A partir de 1863 las vanguardias son el contenido prioritario de la historia del arte. Ese año, en París, tiene lugar «el Salón de los rechazados», pintores alternativos a la exposición oficial anual, que obtiene mayor éxito de público que dicha muestra tradicional. Empieza el estilo impresionista, fundamental en la historia del arte, ya que supone la primera gran ruptura con el arte del pasado, incorporando la mirada propia del pintor, que traslada su impresión de la naturaleza y de la luz al lienzo. El movimiento impresionista alcanzó un enorme éxito en sucesivas exposiciones de París y Nueva York, y fue seguido por una serie de experiencias novedosas que no forman propiamente un estilo, son experiencias personales de grandes artistas, muy personales, que, bebiendo de la fuente del impresionismo van más allá, convirtiéndose en «padres» de los *ismos* de inicios del siglo XX. Son los llamados postimpresionistas: Gaughin, iniciador del Simbolismo; Vincent Van Gogh, que incorpora el Expresionismo; Cezanne, que anticipa el Cubismo; y Toulouse Lautrec, introductor del Modernismo. A partir de ellos, el movimiento vanguardista no parará, unas veces con más éxito y otras con menos, y la iconografía del *Quijote* será incorporada a esta nueva dinámica que abarca los años finales del siglo XIX, todo el siglo XX y los comienzos del siglo XXI, hasta la actualidad. Dicha incorporación es constatable en el terreno de la pintura y en el campo de la ilustración editorial y/o creación de colecciones quijotescas. En el cuadro núm. 4 se incluyen algunos hitos de este proceso.

#### Cuadro núm. 4: El *Quijote* en manos de las vanguardias artísticas

AÑO	PINTOR / ESCULTOR	ILUSTRADOR	EDICIÓN O EVENTO	OBRA Y/O ESTILO
1870	Paul Cezanne (1839-1906)		<i>Don Quichotte sur les rives de barbarie</i>	Postimpresionismo
1875	Paul Cezanne		<i>Don Quijote visto desde frente y visto por detrás.</i>	Postimpresionismo.

Vicente Castellanos Gómez

AÑO	PINTOR / ESCULTOR	ILUSTRADOR	EDICIÓN O EVENTO	OBRA Y/O ESTILO
1887	Joaquín Sorolla (1863-1923)		<i>Deteniéndose en el camino</i>	Impresionismo
1897		William Heath Robinson (1872-1944)	Álbum de dibujos	Prerrafaelismo y simbolismo
1900		Karl Walser (1877-1943)	Álbum de dibujos	Infantilismo
1906		Daniel Urrabieta Vierge (1851- 1904)	Nueva York y Londres, Charles Scribner's Sons	
1916		Ricardo Marín (1874-1942)	Ed. Revista de archivos, bibliotecas y museos	Estilo periodísticos: apuntes rápidos a manera de dibujo impresionista
1918 1919	José María Sert (1874-1945)		Frescos Hotel Waldorff Astoria de Nueva York: <i>Las bodas de Camacho</i>	La gran pintura mural de estilo <i>miguelangelesco</i>
1920		José Segrelles (1885-1969)	Edición en Estados Unidos	Fantasía fantasmagórica e impresionista
1920		Gustave Blanchot (Gus Gofio) (1888- 1968)	Álbum	Comicidad y deformación
1923		Walter Klemm (1883-1957)	Álbum	Estilo divertimento. Estilo comic.
1928	Ignacio Zuloaga (1870-1945)		Decorados para el estreno en París de <i>El retablo de Maese Pedro</i> de Manuel de Falla	Títeres

Guía didáctica de las presencias de Don Quijote en la Historia del arte

AÑO	PINTOR / ESCULTOR	ILUSTRADOR	EDICIÓN O EVENTO	OBRA Y/O ESTILO
1930		Herman Paul (pseudónimo de Rene Georges) (1874-1940)	Editions du Balancier	Simbolismo puro
1934	Felipe García Coronado (1902-1937)		<i>Sancho hueles y no a ámbar, Quijote en la barca, Quijote leyendo</i>	Cubismo en madera
1937	Pablo Picasso (1881-1963)		<i>Cabezas de don Quijote y Sancho</i>	simbolismo
1955	Pablo Picasso		<i>Don Quijote</i>	Dibujo simbolista a tinta china
1963	Gregorio Prieto (1897-1992)		<i>Don Quijote y Rocinante</i>	Litografía simbolista
1969		Roberto Páez	Edición de EUDEBA de Buenos Aires	
1979 1981		Eberhard Scholtter (1921- 2014)	Alicante, Ed. Rembrandt, con comentario de Camilo José Cela	Esencialismo
2014	Francisco Ortega Fernández (1943)			Talla en madera inspirada en García Coronado

En el terreno de la pintura destaca la nueva interpretación del *Quijote* que realizan los impresionistas y postimpresionistas. No fueron muchas las versiones, pero las que existen nos demuestran que los artistas escapan de la lectura literal de la novela para crear un mundo alternativo de imágenes subjetivas según su manera de ver las cosas. La inspiración literaria era simplemente eso, inspiración, pero queda en un segundo plano a la hora de

la realización artística<sup>7</sup>. Así, en *Don Quichotte sur les rives de barbarie*, de Paul Cezanne, llaman la atención las formas opulentas, sinuosas y simbólicas; en *Don Quijote visto de frente* y *Don Quijote visto por detrás*, del mismo pintor, nos encontramos con una interpretación a base de brochazos de color y luz, en sentido diagonal, que utiliza el tema simplemente como excusa de una nueva estética de pintura rápida y colorista. Igual sucede en el óleo *Deteniéndose en el camino, una escena del Quijote* de Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), realizado en 1887, cuando el artista tenía 24 años, justo al regreso de una prolongada estancia de aprendizaje en París. El estilo a pleno aire de los pintores que frecuentaban la capital francesa es fácilmente detectable en esta escena un tanto confusa donde lo importante es la mancha, el color y la luz.

Otro pintor interesante en el nuevo tratamiento de la novela es José María Sert, decorador del Hotel Waldorff Astoria de Nueva York y del Comedor de la Embajada de España en París mediante grandes pinturas murales que han sido calificadas como «estilo miguelangelesco», por su monumentalidad, con amplios escenarios y efectismo procedentes de diversas escenas del *Quijote*, por ejemplo *Las bodas de Camacho*, grandemente concurridas. El tratamiento escultórico y el contraste lumínico otorgan a las dilatadas obras una mayor espacialidad, si cabe, llenando todo el muro, en un juego que, efectivamente, recuerda la grandiosidad de las pinturas al fresco de Miguel Ángel.

Pablo Picasso, por su parte, dedica poca atención a la figura del Quijote y, pese a ello, su escasa dedicación ha pasado a la historia del arte como uno de los iconos fundamentales del caballero don Quijote y su escudero. Nos referimos al dibujo en tinta china que realizó en 1955 y que se guarda en el Musée d'Art et d'Histoire de Saint Denis: trazos rápidos y sintéticos bajo un sol de justicia y los molinos al fondo, formando parte de un paisaje esquemático pero claramente delimitado. Posible descontextualización, si se

---

<sup>7</sup> En ocasiones, incluso, los nombre y situaciones de la novela se utilizan como excusa para obras que no tienen absolutamente nada que ver con la misma. Es el caso del óleo *Dulcinea*, 1911, de Marcel Duchamp (1887-1968), cubista y futurista, con tonos eróticos, que se guarda en el Philadelphia Museum of Art. La dama soñada del *Quijote* se transforma en una dama parisina, desconocida, admirada, cinco veces pintada, cada vez en una actitud de mayor desnudez. La mujer soñada de don Quijote es ahora la mujer soñada por el artista.



quiere, pero gran poder de interpretación. El poder de la síntesis. El estereotipo para la historia [Corredor: 2]<sup>8</sup>.

Gregorio Prieto (1897-1992), pintor valdepeñero, manchego por excelencia, debe ser incluido en esta lista de renovación. Sus diecisiete litografías sobre el *Quijote*, destacada *Don Quijote y Rocinante*, y sus dibujos para ilustrar la novela en 1962, aparte de sus cuadros sobre molinos y sobre el propio tema del *Quijote*, por ejemplo *Don Quijote y los cueros de vino*, que guardan celosamente la Casa Medrano de Argamasilla de Alba y el Museo de la Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas, constituyen una visión ampliamente estética y personal de esta figura de la Generación de 1927. Entre el Impresionismo y el Simbolismo, pasando por una concreción magistral del paisaje castellano y manchego en el cuaderno de dibujos *La Mancha de don Quijote*, 1953, Prieto representa un punto de vista personal y absolutamente privilegiado al contemplar y hacernos notar el *Quijote* visual más cercano, el del propio terruño<sup>9</sup>.

En lo referente a la ilustración de la novela en línea vanguardista, entre los eventos que figuran en el cuadro núm. 4 cabe destacar a cuatro grandes de la ilustración cervantina: Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), José Segrelles (1885-1969), el argentino Roberto Páez (1930) y Eberhard Scholttter (1897-2014).

Vierge, madrileño, afincado en París durante mucho tiempo, era un dibujante extraordinario y gran ilustrador. Sufrió un ataque de hemiplejía que le obligó a reaprender su oficio con la mano izquierda. En esas circunstancias realizó sus doscientos setenta dibujos sobre el *Quijote*. Aunque «habitante del siglo XIX», Vierge no presenta un carácter decimonónico al uso sino rasgos de enorme y decidida renovación, tal como reconocen todos los expertos en la iconografía de la novela. En 1896 realizó un viaje por la Mancha durante mes y medio, acompañado por el pintor

---

<sup>8</sup> Previamente Picasso había realizado las *Cabezas de don Quijote y Sancho* en 1937, dos litografías de don Quijote y Sancho Panza (Museo Picasso de Barcelona). En 1959 pinta una bacía de barbero de cerámica con escenas del *Quijote* (colección particular de Eugenio Arias, Buitrago de Lozoya, Madrid). En 1968 la *Suite 347*, una serie de aguafuertes relacionados con don Quijote y Dulcinea.

<sup>9</sup> La lista de pintores que han retratado la figura de don Quijote desde un punto de vista experimental podría alargarse. Por ejemplo, es interesante la aportación que realiza el artista catalán Ernest Descals, con cierta influencia del realista José Moreno Carbonero, pero diversificada a través del *collage* y de una pintura diferente, a base de brochazos geométricos muy personales.

Carlos Vázquez. Tal experiencia le ayudó a situar contextualmente las estampas. Pero la edición de sus dibujos se frustró hasta después de su fallecimiento en 1904. Fue en 1906, por fin, cuando aparece en Londres y Nueva York la edición de Charles Scribner's Sons, donde se incorporan sus ilustraciones. Se trata, pues, de una edición póstuma un año después de la celebración del III Centenario de la publicación de la primera parte de la obra. Aunque Vierge deviene del realismo castellano aplicado a la ilustración, sus dibujos presentan «trazos enérgicos y decididos que transmiten una impresión, mayor de fuerza, acorde con las escenas que retratan» [Burgueño: 5], inaugurando así la etapa más moderna en la ilustración del *Quijote*. En la actualidad, encontramos unanimidad referente a esta opinión.

Segrelles, por su parte, bebe de las fuentes del impresionismo. Desde 1920 se dedica a la ilustración quijotesca y aún le encontramos en la edición de Espasa Calpe de 1966. Su obra se caracteriza por un ahorro de elementos y por el contraste lumínico. Tres años después, 1969, Roberto Páez ilustra la edición del *Quijote* realizada por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), con fuerte influencia del *pop art*, sin ahorrar en colorido y en imaginación. Por la captación de lo esencial se caracteriza el ilustrador alemán Eberhard Schlotter, al que encontramos en la edición del *Quijote* comentada por Camilo José Cela, entre 1979 y 1982, en Alicante. Se trata de un artista muy personal, que parte del expresionismo, y realiza una interpretación con influencia de los grabadores alemanes del Renacimiento, pero básicamente esencialista, reduciendo el dibujo a lo absolutamente necesario de cada escena.

En el ámbito más cercano y más actual, resulta muy interesante la obra en madera del tallista Francisco Ortega Fernández, nacido en Fuenllana en 1943 y educado artísticamente en el taller de los Hermanos Meneses en Villanueva de los Infantes. Su obra, expuesta en Ciudad Real en 2014, es extraordinariamente personal y evoca a la del malogrado Gracia Coronado a principios de los años treinta, situándose entre el Surrealismo y el poder evocador del símbolo.

### ***Don Quijote en la pintura surrealista y expresionista***

Entre todas las vanguardias, fueron el Surrealismo y el Expresionismo abstracto las que mejor supieron acoger a las figuras errantes de don Quijote y Sancho Panza. El número de obras no es muy elevado pero sí la calidad

artística. Desde las estampas de Goya, allá por 1780, hasta el muy variado muestrario de interpretaciones experimentales que acoge el Museo de Guanajuato en México, fundado en 1987, encontramos una interesante evolución de la iconografía del *Quijote* en manos de estos dos estilos caracterizados por la ruptura.

Los artistas utilizan el texto literal para encontrar su propia creatividad subjetiva, si bien es cierto que la propia subjetividad de los personajes, especialmente don Quijote, valiente solamente porque cree que lo es y debe ser fiel «a la imagen del caballero que ha creado para sí mismo» [López Reverte, 2004], se presta al juego expresionista y a la búsqueda del subconsciente que emana de la lectura.

En el cuadro núm. 5 es posible consultar los principales eventos artísticos que se han sucedido en este ámbito a lo largo del tiempo.

**Cuadro núm. 5:**  
**El *Quijote* surrealista y expresionista**  
**en las ediciones impresas, la pintura y la escultura**

AÑO	PINTOR / ESCULTOR	ILUSTRADOR	SURREALISMO	EXPRESIONISMO ABSTRACTO
1780	Francisco de Goya (1746-1828)		<i>Don Quijote acosado por libros</i> (estampa)	
1890 +/-	Odilon Redon (1840-1916)		<i>Don Quichotte</i> (dibujo)	
1911	Otto Gutfreund (1889-1927)			<i>Busto de don Quijote</i>
1930	Julio González (1876-1942)		<i>Don Quijote</i> (escultura en hierro soldado)	
1935	André Masson (1896-1987)		<i>Don Quijote con el carro de las Cortes de la muerte</i> (pintura)	
1944	Jackson Pollock (1912-1956)			<i>Don Quixotte</i> (pintura)

Vicente Castellanos Gómez

AÑO	PINTOR / ESCULTOR	ILUSTRADOR	SURREALISMO	EXPRESIONISMO ABSTRACTO
1946		Salvador Dalí (1904-1989)	Acuarelas y tinta china para la edición de Ramdon House, Nueva York	
1950	Eleuterio Blasco (1907-1993)		<i>El último suspiro de don Quijote</i> (escultura en forja)	
1951	Germaine Richier (1902-1959)		<i>Don Quijote de la Foret</i> (escultura en bronce)	
1952	David Smith (1906-1965)			Serie de litografías expresionistas sobre <i>Don Quijote</i>
1957		Salvador Dalí	Segunda serie de litografías sobre el <i>Quijote</i> para la edición de Joseph Foret	
1974	Marc Chagall (1887-1985)		<i>Don Quijote</i> (pintura)	
1979	Joan Ponç (1927-1984)		Serie sobre el <i>Quijote</i> (aguafuertes)	
1979	Sergio Martínez (1930-1988)			<i>El Quijote de América</i> (escultura en hierro)
1982 1990	Roberto Matta (1911-2002)		Cuadros surrealistas sobre la obra del <i>Quijote</i> (pintura)	
1987		Antonio Saura (1930-1988)		Ilustración de la edición de Martín de Riquer para el Círculo de lectores (Barcelona)

En 1924 tuvo lugar el *Manifiesto surrealista* (Andre Breton) que constituía en grupo a los escritores, poetas y artistas empeñados en cambiar la realidad

por una serie de visiones oníricas, depósito de los rincones escondidos del ser humano, aquello que se ubican en el subconsciente y que aparece sin control en el mundo consciente en forma de miedos, complejos y obsesiones. La influencia de las tesis de Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* se dejaban sentir en la historia del arte abriendo un amplio abanico de posibilidades de expresión artística. En principio, los impresionistas no se interesaron excesivamente por los clásicos y tampoco por el *Quijote*. Por eso no son muchos los cuadros, esculturas o artistas que lo toman como tema de interés. Sin embargo, aquellos que sí lo hicieron sentaron un importante precedente estético y conceptual, especialmente Salvador Dalí, el gran representante del surrealismo de corte realista en España, cuya obra al respecto forma parte innegable de la historia del arte.

Pero también es cierto que el surrealismo, quizá no definido de una manera categórica, ha estado presente en muchas fases de la historia previa al siglo XX. Es evidente su influencia en las pinturas de Jerónimo Bosch, el Bosco, a finales del siglo XV, o en las misteriosas escenas de Goya en la serie conocida como *Los disparates* o en las propias *Pinturas negras*. Respecto al tema del *Quijote* es precisamente Goya quien introduce una visión que emana del mundo onírico cuando nos muestra a don Quijote como presa de la lectura de los libros de caballería, rodeado de todo tipo de monstruos que en su cabeza se convierten en obsesiones, cambiando su personalidad y obligándole a ser aquello que, de alguna forma, ha idealizado. Esta idea fue asumida y está presente en otros ilustradores muy destacados como Johannot o el propio Gustavo Doré.

Posteriormente, hemos de esperar hasta finales del siglo XIX para encontrar un ejemplo de Quijote surrealista. Se trata de un intrigante dibujo titulado *Don Quijote* del pintor francés Odilon Redon, postimpresionista, simbolista y predecesor del movimiento surrealista. Se nos muestra al caballero sentado junto a un misterioso árbol, vestido con armadura, la lanza descansando en el suelo, que vuelve su rostro hacia el espectador cubriéndose con una máscara cuyo pelo, erizado, recuerda sobremanera al dibujo de Goya en 1780. Ese rostro, entre burlón y grotesco, envuelto en una misteriosa luz contrastante con el fondo tenebrista, es casi imposible de escrutar y descifrar, forma parte del patrimonio onírico irresoluble y anticipa otras obras en la misma línea durante el siglo XX, aunque no muchas.

Destaca, sin duda, en 1935 el óleo *Don Quijote con el carro de las Cortes de la Muerte* del también pintor francés André Masson. Masson conocía España, había vivido en la bella localidad de Tossa del Mar, en la Costa Brava. No ignoraba, especialmente, la situación española en 1935, al borde de la ruptura social irreconciliable, en una fase muy difícil para las democracias en toda Europa. En la novela Sancho Panza disuade a don Quijote de pelear con los cómicos disfrazados. Pero en el cuadro de Masson don Quijote, espoleando a un brioso Rocinante en posición de ataque sobre sus patas traseras, arremete contra un esqueleto que encarna a la muerte. Es una visión de España, tierra trágica, anticipo del drama de la Guerra Civil, a través de formas estilizadas, sinuosas y ásperas. Los propios colores que utiliza el pintor, tintas planas extraordinariamente vivas y brillantes, fundamentalmente fondo albero y llamativos rojos en los personajes, especulan con el derramamiento de sangre a manera de lo que ocurre en las plazas de toros, la fiesta nacional española. La visión preludia a la triste realidad.

Marc Chagall, en 1974, realiza su exitoso cuadro *Don Quijote*. El pintor, de origen judío, bielorruso, caracterizado por un surrealismo de recuerdos infantiles que no cesan, nos presenta a un don Quijote cabalgando entre espacios etéreos y rodeado de escenas aparentemente optimistas, con muchos personajes y colorido abundante y feliz: los violinistas, la mujer con flores, el hijo que abraza a su madre, la sombra protectora del árbol, el amor, la unión del pueblo... Difícil aventurarnos en una interpretación, pero claridad meridiana en la descontextualización del personaje para convertirlo en excusa, una vez más, de las motivaciones interiores.

De 1979 data la colección de aguafuertes del pintor catalán Joan Ponç, influenciado por la sombra alargada de Salvador Dalí. Ponç nos presenta un don Quijote prácticamente esquelético, de barba afilada interminable, de manos a manera de araña y dedos extralargos, herido por agujas que se clavan en toda la superficie del dibujo, reflejado en multitud de sombras sobre el fondo neutro, colorista, que hacen imposible el estudio coherente de la luz, enfrentándose a un ejército de gigantes que parecen molinos y no al revés. El símbolo y el Surrealismo aúnan sus fuerzas en esta expresión de dibujo bien trazado y perfilado, a manera de un ilustrador nato.

Por su parte, el reconocido artista chileno Roberto Matta, a partir de 1982 y por lo menos hasta 1990, centra también su atención en el *Quijote*, realizando toda una serie completa de obras sobre el tema desde una perspectiva surrealista distinta a la de Dalí. Con este contenido tuvo un

éxito extraordinario en las exposiciones de La Habana 1882, Nueva York 1986 y París 1990, cubriendo así una fase muy interesante de su creación artística. En 1992 fue nombrado vocal hispanoamericano del Instituto Cervantes. En opinión de José Corredor Matheos, Matta se deja influir por su ideología política y encuentra una analogía adecuada en la figura de don Quijote:

Su izquierdismo político pudo influir en la simpatía e identificación con el Caballero Andante, encontrando en los personajes cervantinos un verdadero filón. La línea quebrada y zigzagueante de sus figuras, sus colores vivos, contrastando con los fondos, claros o de tonos tostados o azules intensos (...) Matta sigue la línea principal del arte moderno que trata de romper nuestra imagen de la realidad, paralelamente a la descomposición que parece apreciarse en el ámbito social y cultural. Y aunque no podamos apreciar claramente la relación de estas figuras con don Quijote y Sancho, el drama, la rabia, las contrapuestas sensaciones de alegría de vivir y de conflicto que manifiestan sus pinturas, dibujos y litografías, nos acercan de algún modo a ellas [2005].

Las obras de Matta, no exentas de un cierto primitivismo, encerradas en agudos perfiles negros, muy dibujados, algo infantiles, encierran una confluencia del surrealismo con rasgos de ancestrales culturas americanas, reducidas a marginalidad tras la expansión cultural hispana. Se trata de un *Quijote* exportado y compartido con la cultura indígena.

En lo referente a las presencias de *Don Quijote* en el expresionismo abstracto, quisiéramos destacar dos obras: el óleo *Don Quixote* de Jackson Pollock, 1944, que se puede contemplar en el Peggy Guggenheim Museum de Venecia, y las litografías de David Smith sobre el personaje, 1952, guardadas en el Moma de Nueva York. El primero representa a don Quijote como una figura a caballo formado por planos cuadrangulares. Se trata de una obra semiabstracta, aún no totalmente informalista, de planos muy amplios y trazos muy gruesos. Por su parte, las siete litografías de Smith, algunas de ellas coloreadas con *gouache*, nos introducen en un mundo abstracto donde apenas podemos reconocer al caballero de la triste figura, aunque quizás si determinados gestos o símbolos como las patas de Rocinante, la caída del caballero de su montura, una de las tantas, y el carácter escuálido del protagonista, todo ello en una configuración cúbica donde se mezclan elementos a través de trazos negros muy marcados y expresivos.

## ***Don Quijote en la escultura surrealista y expresionista***

En este ámbito son destacables cuatro «retratos» muy interesantes y diferentes del *Quijote*: el del escultor barcelonés Julio González, 1930, realizado en hierro forjado y soldado, y expuesto en el Museo de Arte Moderno de París; la cabeza titulada *El último suspiro de don Quijote*, en forja, obra de Eleuterio Blasco, que se guarda en el Museo del Parque Cultural de Molinos, Teruel, junto con otra obra de interés del mismo autor: *Don Quijote con herraduras*; *Don Quichotte de la Foret*, Walker Art Center de Minneapolis, obra de la escultora Germaine Richier en 1951; y *El Quijote de América* que ornamenta una de las plazas de La Habana, obra de Sergio Martínez en 1979<sup>10</sup>.

Julio González, en principio, parte de esquemas cubistas para llegar, en esta y otras obras, al surrealismo simbólico y esencial. Su *Don Quijote* «no representa un episodio concreto del libro, sino su esencia, un arquetipo» [Solana, 2005]. Contrasta la larga lanza con el diseño de una panza pronunciada en el cuerpo, posible simbiosis con la anatomía de Sancho, como queriendo enlazar en una sola forma a caballero y escudero.

*El último suspiro de don Quijote*, de Eleuterio Blasco Ferrer, algo desconocida, nos presenta a un Quijote moribundo, tocándose el cuello con afectación, mientras sus ojos se cierran a este mundo y el gesto de la boca, entreabierta, evidencia el trance de la muerte. Pese a todo, el gesto es altivo, noble, casi orgulloso, como corresponde a quien ha luchado durante toda su vida por principios tales como el honor y la justicia. Blasco, de ideología anarquista, que vivió exiliado en París durante la dictadura del general Franco, realiza así un homenaje a todos las víctimas de la Guerra Civil, un homenaje al pueblo de España víctima de la ambición desmedida de unos pocos. Desde el punto de vista estrictamente formal, la obra es interesante por ser un bulto redondo susceptible de diferentes puntos de vista, ambiciosa en cuanto a la expresión del volumen [Sánchez, 2007].

La escultora francesa Germaine Richier nos legó en 1951 una obra de colosales dimensiones, más de dos metros de altura en bronce, en la que se

---

<sup>10</sup> Puede añadirse, como precedente, *El rostro de don Quijote*, un busto del escultor checo Otto Gutfreund (1889-1927), realizado en bronce en 1911-1912 y que se guarda en el Kampa Museum de Praga. Es un ejemplo de existencialismo y expresionismo tendente a la abstracción.



representa un don Quijote muy digno, con un gesto profético en una de sus manos, mientras la obra sujeta la espigada lanza. Se trata de *Don Quichotte de la Foret*, una escultura que muchos consideran existencialista, algo kafkiana en opinión de Guillermo Solana [2005]. La extraordinaria delgadez, a manera de insecto, las piernas abiertas en ángulo, el torso torcido, los ángulos geométricos que constituyen los brazos, son características casi mecánicas de la obra de Richier, que concreta así su idea esencial del personaje.

En Cuba, tras la revolución de 1959, el régimen dio una importancia considerable a la lectura del *Quijote* e incluso se financió una edición popular gratuita. En esa línea, en 1979, fue inaugurado un monumento en La Habana conocido como el *Quijote de América*, de dos metros de altura y más de dos toneladas de peso. Su autor fue Sergio Martínez. Un brioso Rocinante de crines deshilachadas, saltando estrepitosamente, casi tira hacia atrás a don Quijote, que, agarrándose fuertemente a las bridas, levanta su espada al tiempo que evita la caída sobre el caballo. Su gesto es decidido, altivo y valiente. Su único vestuario el yelmo y el arma. Su mirada es la mirada de la revolución. Constituye, pues, un ejemplo de obra altamente expresionista al servicio de la propaganda política de ambición continental, pero también una expresión artística muy llamativa, donde no deja de percibirse la influencia más o menos visible de los dibujos de Salvador Dalí.

### ***Don Quijote* ilustrado por Salvador Dalí y Antonio Saura**

Es en el terreno de la ilustración de la novela, muchas de las ediciones del siglo XX así lo requieren, donde se muestra, una vez más, el principal impulso creativo sobre el *Quijote* dentro del entorno surrealista y expresionista. En el primero destaca de forma muy especial la imaginación creativa de Salvador Dalí en 1946 y 1957, y en el segundo la interpretación extraordinaria de Antonio Saura en 1987. Ambos, junto a Johannot, Doré y Vierge, son los ilustradores más importantes en toda la historia de las ediciones del *Quijote*.

Los treinta y ocho dibujos de Dalí en tinta china, algunos sobre acuarela, para la edición de la primera parte de la novela en Nueva York, 1946, a cargo de Ramdon House (The Illustrated Modern Library), constituyen un hito importantísimo en el diseño iconográfico del Caballero de la Triste

Figura, un antes y un después<sup>11</sup>. Dalí aplica su famoso método crítico-paranoico, válido para explorar la supuesta locura del protagonista, y sus propias obsesiones a un tema que utiliza, en muchas ocasiones, como excusa literaria, pero del que se aparta buscando en los recodos de su propia subjetividad. Aún así, el tratamiento del tema, con cierto recuerdo a los dibujos de Vierge, rebosa creatividad:

Los dibujos de 1945 son de las obras en que Dalí despliega mejor sus dotes de extraordinario dibujante. Podemos creer que el tema le interesaba realmente. No puede decirse que Salvador Dalí fuese, él mismo, un Quijote, pero sí que participaba también de cierto delirio, en todo caso controlado. De sus dibujos, los hay portentosos, con línea finísima y certera, mientras que en otros da muestra de una habilidad que en las décadas siguiente le salvará siempre, frente a la decadencia de su pintura. Sabe captar el movimiento, acentuado por ese torbellino que configura en ocasiones al caballero. Al contrario que Picasso, que marca el derrumbamiento de la concepción artística de raíz renacentista, Dalí trata de recuperarlo y da muestras, en declaraciones y en su obra, de volver a Rafael. Podemos comprobarlo a menudo en la configuración de sus personajes. Esta actitud podría suponer una respuesta edípica a Picasso, paralela a la que tuvo frente a su padre [Corredor, 2005].

Son propias del artista «las figuras espectrales en un paisaje de llanuras infinitas, bajo cielos cuajados de visiones» [Solana, 2005], los torbellinos y la sinuosidad intencionada sobre los principales personajes, el contraste entre el dibujo deshilachado de don Quijote y Sancho y las figuras secundarias coloreadas en acuarela, y, por supuesto, las obsesiones eróticas personales trasladadas a la ilustración.

En 1956 Dalí añade una segunda serie sobre el *Quijote*, preciosa, incorporando litografías con bellas visiones oníricas y fantasiosas. Emplea ahora técnicas informalistas y expresionistas, de tal forma que, puede decirse, el *Quijote* le regala la oportunidad de realizar su estilo surrealista en plena libertad, volcando sobre el texto su propio mundo fantasmagórico. La serie fue editada en 1957 por Joseph Foret en París y desde entonces, no ha dejado de desaprovecharse la oportunidad de reeditarla<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Los dibujos originales se guardan en la Fundación Gala Salvador Dalí de Figueras.

<sup>12</sup> Muy interesantes las reediciones de Milán, 1965, y Barcelona en 2003 (Editorial Planeta De Agostini).

En la edición del *Quijote* de El Círculo de Lectores, dirigida por Martín de Riquer, Barcelona, 1987, interviene como ilustrador el grafista, pintor y escultor oscense Antonio Saura (1930-1998). El expresionismo abstracto de Saura incorpora un nuevo modelo a la iconografía quijotesca, muy celebrado por la crítica. El estilo de Saura es básicamente caligráfico y está influenciado por Picasso. Pero él va más allá, consiguiendo síntesis en tinta china sobre papel de verdadera trascendencia, sobre todo porque el esquema gráfico no pierde su contenido y es identificado en su plenitud:

Saura descompone la figura, la retuerce, hace girar sobre sí mismos los trazos que la configuran. Pero la figura, en su desfiguración, se aprecia más. Y, si Picasso juega con el gozo que le procura su plástica, y Matta transmite una sensación simultánea de gozo y de drama, Saura es enteramente sobrio. Su dramatismo es sin concesiones. (...) A caballo entre la figuración y la abstracción, pero con la sensación de realismo indudable. (...) Su trazo dice mucho con lo mínimo. Hay un dibujo, titulado *Don Quijote y Sancho*, de 1987, en que los dos personajes aparecen con escasos y brevísimos trazos, únicamente tres, lanza incluida, para el caballero, y un remolino achaparrado, para su escudero. Parecía que después del dibujo picassiano de 1955 no se podía ir más lejos en la esencialidad de la forma y del trazo, pero Antonio Saura lo logra, retratando a los famosos personajes cervantinos con fidelidad que, en su radical síntesis, resulta insuperable [Corredor, 2005].

Estamos hablando de un artista con una maestría insuperable en la captación de lo esencial, proceso asimilado al Neofiguracionismo. Esencias a través de la distorsión de líneas. De ahí su éxito incontestable en la muy alabada exposición póstuma *El Quijote de Antonio Saura*, organizada por el Instituto Cervantes, que conquistó Nueva York, Madrid, Viena y Bruselas en 2005, y que puede disfrutarse en la página web del Círculo de Bellas Artes, institución que cooperó con el Instituto Cervantes en la muestra de Madrid. Antonio Patiño, que redactó la presentación de la muestra, afirma de Saura:

Saura hace una lectura personal del texto de Miguel de Cervantes. (...) Su propuesta para el *Quijote* guarda una estrecha relación con la de su admirado Pablo Picasso. Los luminosos e inquietos grafismos de Antonio Saura tatúan el papel con la rapidez y agilidad del genial pintor malagueño. La trayectoria de ambos se inscribe en “la historia de la línea”. (...) Hay una dimensión visual fulgurante en Saura, una revelación icónica. La imagen irrumpe en el blanco del papel como una eclosión desde el vértigo del vacío que rompe el equilibrio

del silencio espacial. En ocasiones, sus dibujos propician un abigarrado “horror vacui” y, en otras, una suerte de sucinta aventura lineal. Casi como un ideograma oriental, la limpia pulcritud del trazo hiere el vacío. La escritura como pintura, el gesto como imagen. (...) La memoria visual de las formas que trata de alcanzar el corazón simbólico. (...) Las manchas casi aleatorias proyectan en gestos espontáneos la estela huidiza de muchos personajes. Las líneas de trazo caligráfico dialogan con fúnebres masas de tinta china en negro solemne, denso y saturado, retablos de rostros grotescos. La ironía del texto va acompañada de ágiles insinuaciones humorísticas, breves apuntes y tensiones sucintas a través de pequeñas viñetas que cierran los capítulos (...). Tótem ideal: signo aéreo en don Quijote y esférica u ovalada presencia acomodaticia en Sancho Panza. Utopía ingrávida y principio de realidad enfrentados en alegórico diálogo [2005].

Tal es la filosofía de las estampas de Antonio Saura, probablemente el último gran grafista e ilustrador de la inmortal novela de Miguel de Cervantes, al que se une una pléyade de postmodernas ediciones impresas de interés aún por analizar. Entre ellas destacan los dibujos y acuarelas de Manolo Valdés para *Figuras del Quijote* [Madrid, Accenture, 2004], Matías Quetglas en *Don Quijote, ideas e imágenes del Quijote* [2004], edición de Franco Maria Ricci; y Eduardo Arroyo en la edición del Círculo de Lectores de 2004.

## **El sinigual Museo de Guanajuato**

En julio de 1940 llegaba a México, huyendo de la dictadura franquista y de la guerra en Europa, Eulalio Ferrer Rodríguez (1920-2009), un santanderino hijo de tipógrafo, trabajador en un diario regional, militante socialista y soldado de la República, tras vivir una amarga experiencia como prisionero en el campo de concentración de Argelus Sur Mer, cerca de Perpiñán. En Mexico emprendió una segunda vida, como periodista y empresario, cargada de éxito: llegó a dirigir la revista *Mercurio*, su suplemento *Claridades* y montó una empresa de altos vuelos llamada *Publicidad Ferrer*. Se convirtió en mecenas y escritor, aparte de coleccionista de obras de arte relacionadas con su gran pasión: el *Quijote*. La razón es obvia. El *Quijote*, la novela, le salvó literalmente la vida. Un prisionero del campo donde estuvo retenido le cambió un día una edición de la novela de 1906 por un puñado de cigarrillos. Su lectura, en ausencia de libertad, le abrió a

un mundo de esperanzas e ilusiones que antes no había presentado. Una vez en México, esa experiencia siempre le acompañó [Ferrer, 1987].

Eulalio Ferrer extendió sus negocios por varios países, instauró el *Premio Menéndez y Pelayo* en la Universidad de Santander, fue patrono del Premio Cervantes y presidente de la Fundación Cervantina de México, entre otros cargos. En 1987, de común acuerdo con la Fundación y con el gobierno del Estado de Guanajuato, donó todas las obras de arte de su colección particular al museo de la ciudad de Guanajuato, Museo Iconográfico del *Quijote*, del que fue fundador. El Estado, por su parte, propició la infraestructura necesaria: una antigua casona del siglo XVIII de estilo europeo como sede, el mantenimiento, la administración y el cuidado de los espacios dedicados a exposición.

Desde entonces el Museo Iconográfico de Guanajuato, compuesto por diecisiete estancias y patios, ha conseguido reunir más de ochocientas obras de arte relacionadas con el *Quijote*, en muy diversos formatos: óleos, acrílicos, grabados, bronce, artesanía, cerámicas, etc. Cervantistas e investigadores del arte del mundo entero se dan cita en Guanajuato para conocer de primera mano la evolución del arte cervantino y celebrar congresos y reuniones internacionales sobre su evolución.

Las diversas colecciones incluyen obras de Daumier, Gustavo Doré, Picasso, Salvador Dalí y otros reconocidos artistas contemporáneos. Es especialmente importante la presencia de artistas mexicanos e hispanoamericanos como los pintores Fernando Alba Aldave (*La desgracia de nuestro caballero*) y José Guadalupe Posadas (*Don Quijote calavera*). El escultor Federico Silva, nacido en México en 1923, es autor del famoso *Quijote azteca* que se guarda en el patio principal del museo y cuya copia fue donada a Ciudad Real en un acto de hermanamiento en 1996, luciendo actualmente en la rotonda de la Avenida del Ferrocarril. Por otro lado, la muestra de Guanajuato también reúne obras de pintores manchegos, así por ejemplo *Don Quijote leyendo el Amadís de Gaula* de Alfredo Palmero o *Don Quijote* de Gregorio Prieto.

Lo verdaderamente interesante del museo es su capacidad de reunión de tan alto número de obras en torno a un solo tema iconográfico y, en segundo lugar, la captación de obras de todo tipo de estilos, algunos extraordinariamente experimentales, y, por tanto, con gran capacidad de desarrollo futuro. En el cuadro núm. 6 se destacan algunas de las obras más interesantes que están en exposición.

**Cuadro núm. 6:**  
**Algunas obras de gran interés en**  
**el Museo Iconográfico de el *Quijote* de Guanajuato**

ARTISTA	OBRA
Alfredo Palmero	<i>Don Quijote leyendo el Amadís</i>
Antonio Mingote	<i>Don Quijote y Sancho Panza</i>
Antonio Quirós	<i>Así veo a don Quijote</i>
Antonio Rodríguez Luna	<i>Don Quijote en el exilio</i>
Antonio Wilkerhofer	<i>Don Quijote Cenival</i>
Arnold Berklin	<i>Don Quijote y Sancho Panza</i>
Arnulfo Aquino	<i>Quijote 2000</i>
Eduardo Arroyo	<i>Don Quijote</i>
Elvira Gascón	<i>Don Quijote derribado, no vencido</i>
Federico Silva	<i>Quijote azteca (hierro forjado)</i>
Fernando Alba Aldave	<i>La desgracia de nuestro caballero</i>
Francisco Capdevila	<i>Don Quijote arremete contra los molinos de viento</i>
Gabriel Flores	<i>Don Quijote</i>
Jesús Reyes	<i>Don Quijote Cristo</i>
José Chavez Morado	<i>Don Quijote contra los molinos de viento</i>
José Guadalupe Posada	<i>Don Quijote calavera</i>
José Moreno Carbonero	<i>Don Quijote cabalgando</i>
José Vela Zanetti	<i>Don Quijote inmortal</i>
Leonardo Nierman	<i>Don Quijote</i>
Octavio Acampo	<i>Las visiones de don Quijote</i>
Pedro Coronel	<i>Don Quijote cósmico</i>
Pedro Sobrado	<i>Don Quijote y Sancho</i>
Raúl Anguiano	<i>Don Quijote entre el bien y el mal</i>

El espíritu del fundador Eulalio Ferrer Rodríguez está muy presente en las obras del museo, que, en gran medida, recogen el anhelo de los artistas españoles en el exilio durante el régimen del general Franco. México acogió alrededor de veinticinco mil exiliados españoles, muchos de ellos maestros, intelectuales, músicos y artistas. Para muchos el *Quijote* se convirtió en un icono inmortal que asociaban con la España perdida y anhelada, así como con los valores que encarnaban los exiliados: “idealismo, sinceridad, nobleza y peregrinación vital” [Pérez Moreno]. Por ejemplo, el cordobés Antonio Rodríguez Luna (1910-1985), que vivió cuarenta y seis años en México, aporta una gran tela a la muestra con título muy expresivo *Don Quijote en el exilio*. Así lo describe el profesor Rubén Pérez:

En un paisaje alargado, desolado, de azules oscuros y grises, en una ambientación incierta y triste, vemos al Caballero de la Triste Figura sobre un escuálido Rocinante con los ojos vendados, vencido, cansado, sin rumbo. Tras él un cortejo de españoles exiliados, peregrinos, abatidos, con hombros caídos, que miran al suelo. Al frente León Felipe, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín... o el propio Eulalio Ferrer (...) Protagonistas de una aventura quijotesca que en muchos no tuvo retorno, pero expresión, a su vez, del espíritu de libertad y de su universalidad.

El esplendor y la actualidad del Museo Iconográfico de Guanajuato o la reapertura del Museo del *Quijote* en Ciudad Real, cuya inauguración data de abril de 2001, junto con las muchas exposiciones iconográficas que se plantean para la celebración del IV Centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote* en 2015 y la muerte de Miguel de Cervantes en 2016, a nivel nacional e internacional, nos muestran, una vez más, el interés suscitado a nivel artístico por el tema siempre vivo de *Don Quijote* en el arte.

En cada época, en cada etapa artística, la sublime novela de Cervantes ha inspirado de forma diferente a los diferentes estilos artísticos, a los diferentes artistas y a las diferentes categorías artísticas. Del modelo holandés predominante en el siglo XVII se pasó al modelo versallesco de la primera mitad del siglo XVIII, y después al modelo neoclásico con imposición final del modelo español y realista. Sin embargo, fue el modelo romántico francés del siglo XIX el que más influencia y prestigio tuvo, por lo menos hasta pasada la celebración del III Centenario en 1905. Posteriormente la imagen del *Quijote* es desarrollada por los diversos *ismos* artísticos, con especial aportación de calidad del Surrealismo y el Expresionismo abstracto. Encontramos, incluso, el icono del *Quijote* vinculado a ideologías y avatares políticos que tienen que ver con la situación de España al final de la Guerra Civil. Hoy el tema está abierto a nuevas interpretaciones y nuevos análisis que se puedan producir:

El *Quijote* parece responder también a todos los registros de la condición humana: dolor, humor, deseo, muerte... todo el inventario existencial pormenorizado encuentra cobijo en las diferentes etapas de esta pieza esencial. Como si en la intemporalidad y fatalismo de estas claves literarias estuviera reunida la entera condición humana, abarca una memoria remota desde el fondo del tiempo hasta el devenir de tiempos futuros. Una obra maestra es

Vicente Castellanos Gómez

precisamente aquella que en cada generación, en cada momento histórico, es capaz de generar nuevas relecturas actualizadas, es decir, (...) la que es capaz de suscitar y desvelar de forma continua nuevas interpretaciones [Patiño, 2005].

En espera de esas nuevas expresiones, el *Quijote* renace en cada celebración, en cada reflexión, en cada lectura detenida, en cada imagen... y reafirma su esencia como patrimonio inmortal de la humanidad, no solo en el campo de las Letras, también en el de las Artes.

#### ANEXO I: *DON QUIJOTE EN LA HISTORIA DEL ARTE* (VÍDEOS)



*Don Quijote* barroco

<https://www.youtube.com/watch?v=8daL7a9k7sQ>

*Don Quijote* versallesco y neoclásico

<https://www.youtube.com/watch?v=k51x-GChKOQ>



*Don Quijote* romántico y realista

<https://www.youtube.com/watch?v=k51x-GChKOQ>



*Don Quijote* en clave vanguardista

[https://www.youtube.com/watch?v=GrIk6xrg4\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=GrIk6xrg4_E)



*Don Quijote* surrealista y expresionista

<https://www.youtube.com/watch?v=nTcPH89T48M>

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- BUGUEÑO, M. J.[2010]: “El arte de coleccionar uijotes”. *Revista de Arte Logopress*. <http://www.revistadearte.com/2010/02/28/el-Quijote/> (febrero de 2015).
- CANAVAGGIO, J. [2007]: “Don Quijote pasa el Pirineo: algunos hitos de una primera recepción (1615-1700), en VV.AA.: *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la percepción de un mito*. Madrid, Begoña Lolo, Centro de estudios cervantinos. Pp. 21-38.
- Cervantes Collection. Cushing Memorial Library & Archives. <http://www.csd.tamu.edu:8080/dqiDisplayInterface/doSearchEditions.jsp?freeText=mobhuhtbcr&page=1&orderBy=2> (Consulta: enero y febrero de 2015).
- CORREDOR, J. [2005]: “Breve repaso a las ilustraciones del Quijote”, en [biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/añil/ani130/re\\_paso\\_corredor.pdf](http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/añil/ani130/re_paso_corredor.pdf) (consulta: febrero de 2015).
- FAJARDO, P. [2015]: “Los tapices ocultos del Quijote”, en periódico digital *El monolito*, 19 de enero de 2015. [http://www.elmonolito.es/Los-tapice-ocultos-del-Quijote\\_es\\_5\\_182\\_0\\_8.html](http://www.elmonolito.es/Los-tapice-ocultos-del-Quijote_es_5_182_0_8.html) (consulta: febrero de 2015).

- FERNÁNDEZ OLANDE, O. [2004]: *El Quijote de las luces. Ilustraciones para la edición de la imprenta real (1797-1798)*. Ciudad Real, UCLM.
- FERRER RODRÍGUEZ, E. [1987]: *Entre alambradas. Libro de memorias*. México.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los S. [2005]: “Quijotes pintados en los siglos XVII y XVIII” , en VV.AA.: *El Quijote desde el siglo XXI*. Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos. Pp. 155-172.
- GARCÍA MARTÍN, P. [2004]: *Álbum del Quijote. Iconos cervantinos en el IV Centenario de su impresión*. S&C Ediciones.
- GIVANEL, J. [1947]: *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid, Plus Ultra.
- HARTAU, J. [1987]: *Don Quixote in der kunst. Wand lungen einer Symbolfigur*. Berlín.
- HARTAU, J. [2007]: “Algunas representaciones iconográficas de don Quijote en Francia” en *Melanges de la Casa de Velázquez*, núm. 37-2. Consultado en <http://mcv.revues.org/1692#tocto1n1> (febrero de 2015).
- J. ALLEN, J. Y S. FINCH, Patricia [2004]: *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ FRONTÍN, J.L. (comisario) [2005]: *Visiones del Quijote*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya.
- JIMÉNEZ, A. I. [2005]: “2005: el año del Quijote y de Castilla-La Mancha”, en *Revista de Información de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha*, núm. 185.
- LENAGHAN, P. (coordinador) [2003]: *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII al XIX*. Madrid.
- LUCÍA MEGÍAS, J.M. [2005<sup>a</sup>]: “Tres visiones del Quijote en el siglo XXI”, en *Anales Cervantinos*, vol. XXXVII, pp. 315-332.
- LUCÍA MEGÍAS, J.M. [2005<sup>b</sup>]: *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid, Ollero y Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, J.M. [2006]: *Leer el Quijote en imágenes*. Madrid, Calambur.
- LUCÍA MEGÍAS, J.M. y otros [2004]: *La imagen del Quijote en el mundo*. Madrid, Lunweg.
- MIRANDA, F. [2005]: “Quijote, fuente de inspiración”, en *Castilla-La Mancha. Revista de información de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha*, núm. 155, <http://revista.jccm.es> (consulta: enero de 2015).

- PATIÑO, A. [2005]: “La llamada del horizonte”, en *El Quijote de Antonio Saura*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- PÉREZ MORENO, R. [2005]: Picasso y *Don Quijote*, dos símbolos del exilio artístico español de 1939. Recuperado de [www.academia.edu/7428342/compromisos\\_politicos\\_y\\_sociales\\_en\\_el\\_dibujo\\_de\\_Eleuterio\\_Blasco\\_Ferrer](http://www.academia.edu/7428342/compromisos_politicos_y_sociales_en_el_dibujo_de_Eleuterio_Blasco_Ferrer) (consulta: 10 de marzo de 2015).
- PÉREZ REVERTE, Arturo [2004]: “El cobarde heroico”, *El País*, 19 de diciembre de 2004.
- JIMÉNEZ MURIEL, D.R. [2014]: “El granadino de Perú”, en [laalacenadelasideas.blogspot.com.es/2014/08/el-granadino-de-peru.html](http://laalacenadelasideas.blogspot.com.es/2014/08/el-granadino-de-peru.html) (consulta: febrero de 2015).
- RINCÓN GARCÍA, W. [2005]: “Visiones del Quijote en el arte español”, en *Cuadernos de estudios manchegos*, núm. 29. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- PRODAN, G. [1993]: “La iconografía cervantina de Felipe García Coronado”. *Actas del III Coloquio internacional de la Asociación de cervantistas*. Pp. 155-178. Recuperado del Centro Virtual cervantes: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es) (consulta: febrero de 2015).
- SÁNCHEZ, S. [2007]: “Eleuterio Blasco, el artista del pueblo”, en *El Peirón*, núm. II.
- SCHMIDT, R. [199]: *Critical images: the canonization of Don Quixote through illustred editions of the eighteenth century*. Montreal y Kingston.

IN MEMORIAM: Antonia Gómez Gómez



## QUIJOTE Y CERVANTES, DE LA ENSOÑACIÓN DEL PERSONAJE A LA ENFERMEDAD DEL AUTOR

María José García Bolós  
Departamento de Lengua Castellana y Literatura  
IES Vicente Cano de Argamasilla de Alba

Para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para el uno y el otro [Miguel de Cervantes Saavedra].

### AGRADECIMIENTOS

En este año 2015, en el que se celebra el IV Centenario de la publicación en 1615 de la *Segunda parte del Ingenioso Cavallero don Quijote de la Mancha*, quisiera recordar y celebrar este libro universal en esta su *Segunda parte* hermosísima, plena de aventuras y, según la mayoría de los cervantistas, muy superior a la *Primera* sobre todo en la composición novelística; en la que al fin don Quijote regresará a su pueblo con juicio y pleno de cordura, ya como Alonso Quijano, el Bueno.

Y por ello quiero dedicar al director del IES Santa María de Alarcos, Carlos Javier Ruiz López, este trabajo, por la confianza que ha depositado en mí al ofrecerme la aventura de escribir un artículo que versara sobre el *Quijote* en esta nueva edición de 2015. Es un placer para mí y un reto difícil pues, el tema es tan extenso que, poder añadir algo nuevo a las múltiples interpretaciones que desde la crítica se han hecho a lo largo de los años, resulta una ardua tarea. Desde aquí mi homenaje por haber sido un magnífico profesor, un gran amigo y mejor persona, que como buen manchego ha luchado por enseñar y enseñar bien a las futuras generaciones que nos preceden y por haber compartido conmigo lo mejor de su sabiduría y su persona en los primeros años de mi carrera docente.

También quiero agradecer al doctor Juan José Cornejo Sanz, especialista en endocrinología, su amabilidad y ayuda en todos los niveles de mi vida, pues gracias a él sé muchas de las cosas, por no decir todas, las

que iré relatando en este artículo; y me ha ayudado a entender la dolencia que acompañó a Cervantes y a sus personajes, bajo mi entender, a lo largo de su vida y a través de su obra universal.

## INTRODUCCIÓN

Mucho se ha hablado sobre el *Quijote* desde todos los puntos de vista que se puedan imaginar, y bien es cierto que la bibliografía de estudios críticos sobre el *Quijote* constituye uno de los capítulos más extensos, variados y controvertidos que ofrece nuestra historia literaria.

A pesar de todo hay que decir que en los últimos años han cobrado un especial interés los estudios que versan sobre la estrecha imbricación entre vida y literatura que constituyen uno de los principales intereses para entender la vida de Cervantes y su espectacular obra. Se ha intentado demostrar cómo la propia experiencia vital del autor se convierte en un pilar fundamental como base de esa inspiración, que magistralmente reelaborada, ha dado como fruto esa obra llena de lecturas e interpretaciones, tal vez por la necesidad de redibujar una biografía de Cervantes incompleta, llena de luces y de sombras y bastante desconocida, pero esto se convierte a la vez en un arma de doble filo, puesto que muchas de las deducciones a las que se llega carecen de base científica demostrable y se convierten en puras hipótesis, no por ello carentes de interés, puesto que abren nuevos caminos a futuras investigaciones.

Ésta y no otra es mi intención al escribir este artículo, realizar un acercamiento, una hipótesis sobre la posibilidad de que Miguel de Cervantes Saavedra sufriera diabetes y expresara algunos de los síntomas padecidos a través de sus personajes universales, basándome en uno de los episodios más emblemáticos y líricos del *Quijote*: capítulos XXII, XXIII y XXIV de la *Segunda Parte*, que tratan sobre el descenso del caballero a la Cueva de Montesinos, publicada en 1615 con el título de *El Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*.

Y para ello comenzaré haciendo un acercamiento a la enfermedad apoyándome en los estudios realizados sobre este tema desde la crítica, para después intentar demostrar cómo algunos de los síntomas del síndrome

metabólico y de la diabetes pudieran estar presentes en éstos y en algún otro capítulo de la obra.

## SÍNDROME METABÓLICO Y DIABETES EN CERVANTES

La Organización Mundial de la Salud y la Asociación estadounidense de Endocrinólogos Clínicos estiman que se puede establecer el diagnóstico de síndrome metabólico cuando se presenten de manera conjunta diabetes, dislipidemia (alteración del perfil lipídico), hipertensión arterial, insulinoresistencia y obesidad. En la práctica, cuando un paciente presenta al menos tres de estos factores, ya se puede diagnosticar la existencia del síndrome, que provoca un mayor riesgo de sufrir un ataque cardíaco o una enfermedad arterial coronaria, y cuyo tratamiento se basa especialmente en la prevención y unos hábitos de vida saludables.

El síndrome metabólico no es una única enfermedad sino una asociación de problemas de salud que pueden aparecer de forma simultánea o secuencial en un mismo individuo, causados por la combinación de factores genéticos y ambientales, y asociados al estilo de vida.

Fue un médico, Gerald Reaven, quien en 1988 definió como síndrome metabólico o síndrome X a una serie de factores de riesgo coronario que incluían la intolerancia a la glucosa, hiperinsulinemia, hipertensión arterial y un perfil lipídico alterado (aumento de triglicéridos y un descenso de las lipoproteínas de alta densidad, HDL) [Reaven, 1997: 65].

Estudios posteriores han mostrado que se pueden agregar otras alteraciones como la obesidad abdominal, la presencia de lipoproteínas de baja densidad (LDL) pequeñas y densas, y un incremento en las concentraciones de ácido úrico.

A pesar de las conjeturas, su origen es aún desconocido, pero lo que sí es un hecho cierto es que padecer este síndrome está relacionado con un incremento significativo del riesgo de diabetes, enfermedades coronarias y enfermedad cerebrovascular.

En los anales de la historia de la medicina se han encontrado referencias a la existencia de la diabetes ya en el siglo XVI a.C., en el antiguo Egipto. Posteriormente, en Grecia, en el siglo I d.C., se acuñó el término *diabetes*, cuya traducción del griego es sifón, representativa de los síntomas observados: todo lo que entra por arriba (polidipsia y polifagia) sale por abajo (poliuria). Desde entonces pueden encontrarse numerosas alusiones a esta enfermedad en diferentes culturas y zonas geográficas, pero

no es hasta finales del siglo XIX cuando nos encontramos con avances importantes.

La palabra diabetes procede del griego y significa «orinar mucho», que es la principal característica de esta enfermedad. El término *Mellitus* quiere decir «miel», que es otra de las manifestaciones, ya que la orina tiene gran cantidad de azúcar.

Se trata de una enfermedad crónica caracterizada por la existencia de niveles elevados de glucosa (azúcar) en sangre por una alteración en la secreción y/o acción de la insulina. Se ve afectado también el metabolismo del resto de los hidratos de carbono, lípidos y proteínas. La importancia reside en su frecuencia y en las complicaciones crónicas que produce, siendo una de las principales causas de invalidez y mortalidad prematura en la mayoría de los países desarrollados.

Cuando la insulina no puede producirse en cantidades normales, la glucosa (azúcar) no puede ingresar normalmente a las células, acumulándose en la sangre, lo cual se denomina hiperglicemia (azúcar elevada en sangre) y trae como consecuencia que ésta se elimine en grandes cantidades en la orina, arrastrando tras de sí un volumen importante de agua corporal (poliuria: orina en cantidades mayores), produciéndose un estado de deshidratación secundaria, por lo que el organismo trata de compensarlo mediante el aumento de la sed, lo que obliga a la persona afectada a beber grandes cantidades de líquido (polidipsia).

En estas circunstancias, los mecanismos compensatorios del organismo despiertan la sensación de hambre y la persona comienza a ingerir mayores cantidades de alimento (polifagia), aumenta la glucosa dentro del organismo y al no poder ingresar a las células, se acumula, produciéndose así una mayor hiperglicemia con el consecuente círculo vicioso negativo.

Cetoacidosis diabética: cuando la diabetes no está bien controlada se puede acompañar de un estado de acidez corporal, denominado cetoacidosis diabética que se caracteriza por una profundización de los síntomas (poliuria, polidipsia, etc.) y por la presencia de náuseas, vómitos, inapetencia, somnolencia, etc.

Descompensación hiperglucémica: es la complicación metabólica más frecuente en los pacientes con DM2, sobre todo en las personas mayores de 65 años.



El azúcar se eleva por encima de 600 mg/dl y se empieza a escapar por la orina. El azúcar en la orina arrastra gran cantidad de agua, por lo que empieza a orinar en gran cantidad, necesita más agua por lo que beberá más y tendrá mucha sed. Si pierde mucho líquido se puede deshidratar, la sangre se puede espesar mucho y producirse una pérdida de conocimiento (coma hiperosmolar).

Puede ocurrir que si sigue con falta de insulina, como el organismo no puede utilizar el azúcar para obtener energía, empieza a quemar grasas produciéndose acetona que se acumulará en la sangre y en la orina (cetoacidosis).

Además de orinar mucho y beber mucho, el paciente puede empezar a sentir: debilidad, fatiga, dolor en el abdomen y vómitos, aliento con olor a fruta, respiración rápida, y, por último, puede presentar somnolencia y pérdida de conocimiento.

**Coma diabético:** la persona presenta una pérdida total del estado de conciencia.

Complicaciones crónicas o tardías:

- Ceguera: retinopatía diabética.
- Insuficiencia renal. Nefropatía diabética. El 35% de los pacientes con DM1 y el 10% de DM2 desarrollan Nefropatía diabética.
- Neuropatía diabética: daño del sistema nervioso que se caracteriza por una disminución de las sensaciones o del dolor, sobre todo en pies y manos. Es la complicación más frecuente.
- Hipertensión arterial.
- Accidente cerebro vascular (hemiplejias).
- Enfermedad cardiovascular tipo infarto cardiaco, arritmias, insuficiencia cardiaca.
- Enfermedad vascular periférica (puede llegar a la amputación).

Algunos especialistas afirman que el escritor diluyó en el *Quijote* sus propios problemas de salud y por ende en sus personajes como si de sus *alter ego* se tratara.

«Se ha demostrado -comenta el profesor Reverte- que muchos pasajes del libro son real transcripción de hechos de la vida del propio Cervantes, y de la misma forma que algunos personajes de la novela son retrato fiel de gentes con las que convivió el *Ingenioso Hidalgo* don Miguel de Cervantes,

nadie podría discutir que se contemple la posibilidad de que, al hablar de don Quijote y de su extraña fisonomía, Cervantes no pensase en alguien, o en él mismo". [Reverte, 1980]<sup>1</sup>.

Gracias a las descripciones de Cervantes la ciencia tiene la oportunidad de conocer la salud del caballero andante, así como de examinar las lesiones y los traumas que sufrió durante sus catastróficas aventuras, y desvelar, tal vez, de qué falleció. Para ello, cuentan con una guía imprescindible. Nos referimos a la novela que en 1605 y, más tarde en 1615 la *Segunda Parte*, publicaba Miguel de Cervantes y que relata las desventuras de su *Ingenioso Caballero*.

El análisis de la obra pone de relieve que el escritor complutense sabía de qué hablaba cuando tocaba temas relacionados con la medicina, una disciplina que le preocupaba y ocupaba, como veremos más adelante.

Thomas Sydenham (1624-1689) médico inglés, fue el creador del concepto de las enfermedades como especies nosológicas, es decir que su trabajo se caracterizó por ser siempre de estrecho contacto con el paciente, consagrándose más al estudio de los síntomas que al de las teorías médicas, y cuando fue preguntado por su discípulo Richard Blackmore acerca de un modelo para estudiar medicina, respondió: «Lee el *Quijote*».

«Es extraordinaria la intuición de Cervantes, así como es notable su sentido de la observación, de la misma forma que sorprenden sus conocimientos médicos», afirma el profesor José Manuel Reverte en su libro *La antropología médica y el Quijote*, cuya cuarta edición está disponible en Internet. Según Reverte, Cervantes hace referencia en la novela a la alimentación, el hambre, la obesidad, la delgadez, la salud dental, el sueño, los traumatismos y heridas, el dolor, la higiene personal, la lipotimia, la menopausia y una larga lista de síntomas y enfermedades variopintas: lepra, infarto, dermatitis seborreica, sordera, sonambulismo, malaria, estrabismo... Su ojo clínico incluso no deja pasar por alto las desviaciones sexuales, como el exhibicionismo, el travestismo, el sadismo y la coprolalia de algunos personajes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://www.laondadigital.uy/LaOnda/201-300/220/A1.htm>

<sup>2</sup> Reverte Coma J M.: *La Antropología Médica y el Quijote*. Disponible en <http://www.ucm.es/info/museoafc/home.html>.

Cervantes respondía a un biotipo constitucional normoplástico, siguiendo la clasificación de Viola [Rodríguez y Rodríguez, 2005: 49- 55], o *normolineus* o *mesoskélico*, como también se denominó, y que corresponde al tipo asténico-atlético de la clasificación de Giovanni, sin predominio de las medidas de longitud sobre las de anchura o viceversa. También cabe presumirlo de lo que él mismo nos cuenta en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*<sup>3</sup> «...el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño [...] de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada, las barbas de plata...» [Cervantes, 2013: fol. VIIIr].

Sigue describiéndose Cervantes respecto a su manquedad, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, dice que su herida es «fea» y dice también que «la herida no se ha curado bien, con una cicatriz que apenas deja señal; sino que ha curado mal, con una cicatriz patológica; de ‘mala pinta,’ porque ha crecido ‘carne,’ donde no debería de haber crecido».

Según López Alonso cuando se compara el tratamiento de un arcabuzazo según la medicina del siglo XVI, con la de nuestros días, la mayor diferencia es el papel de la cicatriz. Hoy en día se evita la formación de cicatrices, que inmovilizan la mano, mientras en la época de Cervantes la formación de la cicatriz era resultado buscado. «Todo este trasiego quirúrgico, duraría semanas, hasta que se consiguiera que ‘criara’ carne. Demasiada; casi seguro; configurándose una cicatriz hipertrófica que limitaría el movimiento de la mano». «Uno de los motivos fundamentales de la manquera de nuestro héroe, fueron esas cicatrices patológicas». [López Alonso, 1997: 203].

También López Alonso comenta las «calenturas» que Cervantes padecía el día de la batalla de Lepanto. En su opinión, «la (posibilidad) más cercana a la realidad es la de que hubiera sufrido una enteritis (trastorno de los intestinos) por la ingestión de manjares corrompidos», sin dejar de recordarnos la gran suciedad, los insectos y el agua contaminada, aspectos inseparables de la vida a bordo de una galera.» [169-170].

Cervantes nos comunica que sufría de hidropesía y sed. El médico explica, citando unos versos muy apropiados del *Viaje del Parnaso*

---

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, Barcelona, Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores, 2013.

[Cervantes, 2013: versos 127–29], además de otras fuentes, que en la época *hidropesía* significaba una barriga llena de fluido (ascitis).

Cervantes, hacia marzo de 1616, se siente mal. Pero tiene que terminar el *Persiles* pues tiene la sensación de que esta obra es su testamento literario: «La muerte, en cualquier traje que venga, es espantosa».

La *polidipsia* (mucho beber), síntoma evidente de *diabetes mellitus*, es diagnosticada como hidropesía por el estudiante de Medicina, que le acompañaba desde Esquivias, y probablemente también por su médico.

La diabetes no se conoce como tal enfermedad hasta los años veinte del siglo pasado, y, por aquellas calendas, la hidropesía no era un síntoma, sino una enfermedad cuyo origen desconocían los físicos de la época.

El texto más antiguo que hemos consultado sobre el significado del término *hidropesía* es el *Diccionario castellano con las voces de ciencia y arte*, de Esteban de Terreros y Pandro [1787]. En él se dice que «es enfermedad causada por una masa de agua, que se junta en alguna parte del cuerpo».

Por tanto, cuando Cervantes, a lomos de su jumento patilargo, confiesa al estudiante que está cansado, que las carnes le enflaquecen y que tiene sed, recibe el diagnóstico lógico de hidropesía, ya que el exceso de agua que bebe el enfermo se «junta como masa de agua en alguna parte del cuerpo».

Puede advertirse en esta secuencia que el estudiante no tiene futuro alguno ni como diagnosticador, ni como pronosticador de la evolución del mal:

Esta enfermedad es de hidropesía, que no la saciará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiera; vuesa merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber, no olvidándose de comer, que con esto sanará sin otra medicina alguna<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Creyó (el médico de Cervantes) que, en contacto con el campo, los buenos alimentos y el buen vino, tal vez pudiera mejorar de aquella hidropesía: errónea palabra para una enfermedad superior a su ciencia. Y fue echarlo de todo en todo a perder. Porque salido de Madrid el paciente en los primeros días de Pascua de Resurrección, sobre el 4 o 5 de abril, sea el cansancio de las seis leguas a caballo, en carro o en burro hasta Esquivias; sea la vida regalada u opípara del lugar, le agravó de manera, que no bien transcurrida una semana, hacia el 12 o el 13 del mismo mes, se vio obligado a regresar a la Corte, en unión de dos amigos suyos (quizás uno de

Es aquí cuando podemos comprobar cómo los mecanismos compensatorios del organismo despiertan la sensación de hambre en Cervantes, por lo que comienza a ingerir mayores cantidades de alimento (*polifagia*), aumentando la glucosa dentro del organismo y al no poder ésta ingresar a las células, se acumula, produciéndose una mayor hiperglicemia.

Cervantes lo pasa tan mal en aquel viaje, que escribirá de sí mismo que «tiene tantas señales de muerto como de vivo», y, respondiendo al estudiante en el interrogatorio anamnésico, a lomos del asno patilargo, está indicando expresamente cuál es su síntoma cardinal, el más importante (polidipsia), emitiendo asimismo una predicción de su corta expectativa de vida:

Eso me han dicho muchos —respondí yo—; pero así puedo dejar de beber a todo mi beneplácito, como si para sólo eso hubiera nacido. Mi vida se va acabando, y, al paso de las efemérides de los pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida (...) <sup>6</sup>.

No obstante, en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611, por tanto entre la *Primera* y *Segunda Parte del Quijote*, «hidropesía» hace referencia a la hinchazón generalizada de los tejidos, tanto del abdomen como de las piernas, y vendría a asimilarse al término de anasarca. Si se considera esta acepción, las tres entidades más frecuentes que producen edemas generalizados serían la cirrosis hepática, una nefropatía con posible síndrome nefrótico acompañante o la insuficiencia cardíaca.

Respecto a la última mencionada, se hace difícil concebir que Cervantes omitiera en el viaje referido síntomas tan evidentes como la *ortopnea* o *disnea* de mínimos esfuerzos que podría producirle habla entrecortada. Del relato parece desprenderse que su charla con el estudiante fue animada y no apareció tan característico dato. [Montes-Santiago, J. 2005: 293-297]

Para relacionar diabetes/Cervantes/diagnóstico en su época disponemos de tres entradas:

---

ellos su cuñado Francisco de Palacios), con tantas señales de muerto como de vivo; ruta emotiva hasta lo patético, por su encuentro con el estudiante pardal, que narrará poco días después al borde de la muerte [Astrana Marín, 1958].

- Donde estaban recogidos los conocimientos de *Diabetes* en la época: en 1456 se imprimen libros. En la historia de la medicina europea es decisiva la impresión de las obras clásicas de Aristóteles, Galeno, Hipócrates y Dioscórides (1472-73-75 y 78).
- Acceso del propio Cervantes a los datos: Cervantes tiene acceso a esos medios. Cervantes era hijo de cirujano-barbero, nieto de médico y se interesó mucho por la medicina, incluso puede que terminase una especie de bachiller médico. Si padecía “diabetes de aquella época” nadie mejor que él para interesarse por su enfermedad y acceder a esos libros donde encontrar confirmación a sus síntomas y buscar remedio.
- Coincidencias datos médicos/datos literarios. ¿Qué podía saber Cervantes como paciente o su médico sobre la *diabetes* en el Siglo XV y XVI?

Los datos sobre el conocimiento de la enfermedad en esa época eran muy limitados y escasos. La prueba más temprana de una descripción de los síntomas de la diabetes está registrada en el *Papiro de Ebers* que data del año 1550 antes de Cristo. Atribuye la *poliuria* como dato característico de la enfermedad. Areteo de Capadocia realiza la mejor descripción médica de la enfermedad denominando a la diabetes el significado de sifón para explicar la licuefacción de la carne y los huesos en la orina<sup>5</sup>.

Hasta la segunda mitad del siglo XVII la descripción de las personas con diabetes no iría más allá de la descripción que de la diabetes hizo Areteo en el año 150 después de Cristo:

(...) La diabetes es una afección maravillosa no muy frecuente en el hombre que consiste en la fusión de la carne y las extremidades en la orina. Su curso es de carácter frío y húmedo como el de la hidropesía. El recorrido es el habitual, es decir, los riñones y la vejiga. Los pacientes no cesan nunca de producir agua pero el flujo es continuo como el de los canales de los acueductos. Así pues la naturaleza de la enfermedad es crónica y tarda mucho tiempo en formarse: sin embargo el paciente vive poco tiempo cuando la enfermedad está totalmente establecida ya que la fusión es rápida y la muerte sucede pronto<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/historicos/dm/cap1.pdf>

<sup>6</sup> <https://www.yumpu.com/es/document/view/13667762/tesis...ruc.../53>

Se ha aducido la sed incontenible como síntoma muy sugestivo de una *diabetes mellitus*. Tal trastorno, aunque conocido desde las descripciones clásicas de Areteo de Capadocia (S. I d.C.) sólo adquirirá rango de plena entidad en 1790 con la diferenciación entre *diabetes mellitus* e *insípida* realizada por Johann Peter Frank.

Hasta el año 1800 no existe una primera aproximación racional al tratamiento dietético de la enfermedad. La opinión imperante entonces era que el foco principal de la enfermedad eran los riñones

Por tanto se ha argumentado que la diabetes y la sed podrían ser eventos finales en una cirrosis hepática. Sin embargo, tal interpretación olvida mencionar una cuestión importante, *El Tesoro* de Covarrubias recoge para “hidropesía”, junto a edemas generalizados, la acepción de avaricia pues se consideraba que todos los hidrónicos padecían una sed incoercible similar a la necesidad incontenible de los avaros de acumular riquezas. De hecho esta significación, perdiendo parte de su connotación médica, pasa a ser predominante en el lenguaje literario. Con este sentido de sed o deseo intenso existen textos muy significativos, por ejemplo en Quevedo, contemporáneo de Cervantes, quien incluso llega a inventar palabras como «libropesía» o sed insaciable de libros, en las que juega con este significado. Además, aunque en las cirrosis puede desarrollarse diabetes, en otros casos avanzados se observa hipoglucemia.

Es improbable que este síntoma fuera desconocido para Cervantes, que había escrito el prólogo al libro urológico de Francisco Díaz, o que se refiere a la urgencia miccional de uno de los galeotes del *Quijote* (I, 22)<sup>7</sup>.

Por tanto, si lo omitió conscientemente el diagnóstico de diabetes sigue siendo posible, pero si no existió entonces caben hipótesis alternativas, entre ellas que la hidropesía estuviera en relación con una nefropatía terminal que cursara con *oligoanuria* y es clásico el síntoma de sed incoercible de la uremia.

---

<sup>7</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/097-098/097-098\\_294.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/097-098/097-098_294.pdf) (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611).

El 26 de marzo, Cervantes contesta una carta de su protector el arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas. La carta descubre el pésimo estado de su salud: «Si del mal que me aqueja pudiera haber remedio... pero al fin tanto arrecia, que creo acabará conmigo, aun cuando no con mi agradecimiento». Termina el prólogo del *Persiles* despidiéndose:

«Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseando veros pronto contentos en la otra vida».

Cervantes sabe que se muere, pero sus ansias de vivir le hacen revelarse contra ello. Es la negación de un pronóstico letal y cierto. Pero es consciente de su gravedad, estado de ánimo que contrarresta con la esperanza de la recuperación (él que ha salido airoso de tantos avatares, confía también ahora en la curación). Gravedad y esperanza son sentimientos que manifiesta: «Mi edad no está ya para burlarse de la otra vida». «Tras de ellas —*Novelas Ejemplares*—, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*» [Prólogo de *Novelas Ejemplares*, 1613].

Por todo esto, podemos concluir que, ante la imposibilidad de saber la existencia de edemas o *ascitis* o cualquier otra forma de retención de líquidos, y al relacionarse —confundirse— la polidipsia con la hidropesía, sólo nos queda pensar que la única enfermedad expresada sintomatológicamente en la literatura cervantina es la *diabetes mellitus*, que descompensándose finalmente aún más con los esfuerzos del viaje de ida y vuelta a Esquivias, originó gran astenia, delgadez e hipotrofia muscular, dando lugar, finalmente, a un estado estuporoso que evoluciona al coma, causa inmediata del fallecimiento. No obstante, si tomamos la hidropesía como cierta, en el sentido de existir colección de líquido en el organismo, sí hemos de dirigir nuestra atención hacia la cirrosis hepática, hacia la *carcinomatosis peritoneal* u otra patología que produzca ascitis, o bien hacia la insuficiencia renal o cardiaca.

Parece bastante improbable que la encefalopatía hepática severa, complicación con la que suelen concluir estos males hepáticos, le permitiera estar lúcido hasta casi última hora, lo que sí está demostrado documentalmente. Sí es posible que, a su edad, padeciera cierto grado de insuficiencia cardiaca, pero también es lógico pensar que ésta, finalmente, hubiera cursado con edemas ostensibles y *disnea* y *ortopnea*, síntomas que tampoco aparecen referenciados por parte alguna y que seguramente le



hubieran impedido razonar bien y escribir lo razonado. [Rodríguez y Rodríguez, 2001: 4].

Algunas de las anécdotas relativas a éstos, sus últimos momentos, deben ser examinadas con precaución. Pues se sabe gracias a Antonio Rodríguez Moñino, que la conmovedora carta del 26 de marzo de 1616, dirigida al cardenal Sandoval y Rojas, es una falsificación. Por lo que se refiere al viaje de Esquivias a Toledo, referido por Cervantes en el prólogo del *Persiles*<sup>8</sup>, así como el encuentro con un estudiante admirador de su persona, es más bien efecto de una fantasía literaria si nos atenemos a las circunstancias precisas en que se supone que tuvo lugar. El 18 de abril de 1616, fecha en que recibe los últimos sacramentos, nuestro escritor se sabe condenado. La sed inextinguible de que él mismo da cuenta en esta relación parece síntoma de una diabetes, enfermedad sin remisión en aquella época, más que de la hidropesía diagnosticada por el supuesto estudiante. Al día siguiente de la ceremonia, aprovecha un breve respiro para dirigir al conde de Lemos una admirable dedicatoria:

*Puesto ya el pie en el estribo / Con las ansias de la muerte, / Gran señor, ésta te escribo. Ayer me dieron la Extremaunción, y hoy escribo ésta: El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la ida sobre el deseo que tengo de vivir, y quisiera yo ponerle coto hasta besar los pies a vuesa Excelencia; que podría ser fuese tanto el contento de ver a vuesa Excelencia bueno en España, que me volviese a dar la vida. Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos, por lo menos sepa vuesa Excelencia este mi deseo.*

Así podemos decir que el prólogo del *Persiles*, como casi todos los otros de Cervantes, es un prólogo literario y que como tal puede ser real, inventado o una mezcla de ambos. Cervantes empleó dos veces el término «hidrónico» en el *Quijote* y en *El Viaje al Parnaso*, aparentemente con el significado de ascitis.

También se sabe que Cervantes sufrió en algunos momentos a lo largo de su vida una especie de tartamudez o balbuceo al hablar. Sus varios años de cautiverios, prisiones, campañas navales y herida de guerra tuvieron que dejar su vida maltrecha y desgraciada, lo que, a la vez y de forma un tanto

---

<sup>8</sup> <http://gregoriomaranon.enarte.es/bibliografia.htm>

paradójica, contribuyó a templar su alma y a facilitar, por tantas calenturas de la memoria, fluidez y belleza en sus producciones literarias.

Además sabemos por el testimonio de Cervantes que utilizaba anteojos, pero esto bien podría ser más derivado de la edad que de otra patología. Desde luego, si Cervantes padeció diabetes, la posible retinopatía no parece haber sido importante, dada su ingente producción en los últimos tres años.

En el reverso de la moneda quizá merezca mencionarse que Gregorio Marañón en su libro *Los estados prediabéticos* [1927] ya consideraba la piorrea como tal estado, como ha hecho notar recientemente Serrano Ríos (II Simposium Nacional de Síndrome metabólico, marzo 2005)<sup>9</sup>. Pues bien, tal concepto en forma de fuerte asociación entre enfermedad periodontal y diabetes ha sido recientemente rescatado [Saremi y otros, 2005: 27-32]

Es cierto que en los tres últimos años de su vida su salud se deterioró, hasta el punto de que don Miguel tuvo el presentimiento de que estaba a punto de iniciar el viaje al fondo de la noche, y, no queriendo dejar trabajo pendiente para la eternidad, le entraron las prisas literarias para concluir lo pendiente: *Novelas Ejemplares* (1613), *Viaje al Parnaso* (1614), segunda parte del *Quijote* (1615), *Trabajos de Persiles y Segismunda* (1616-1617).

El Dr. José Gómez Ocaña, en una época que se desconocía la etiopatogenia de la diabetes, supone que Cervantes muere de una enfermedad de corazón, que tampoco determina, pero que tiene que ver con la arterioesclerosis: «Mas si pudo Cervantes vencer en los mil peligros que amenazaban su vida, no logró hurtar el cuerpo a la vejez, y ésta hizo mella, no en el cerebro, de hermosa y sólida textura, sino en los vasos y en el corazón, de fábrica más endeble. *Arterioesclerosis* se llama técnicamente esta vejez del aparato circulatorio, y de la cual derivan multitud de enfermedades del mismo corazón y de otros órganos, que todos al cabo se resienten» [Gómez Ocaña, 1899: 1241]

Pero también señala López Alonso algo en lo que nadie se había fijado antes: que Cervantes en ningún momento informa que tuviera edema (hinchazón de las piernas y tobillos). Sufría cansancio pero ningún trastorno mental; escribió constantemente hasta morir. No tuvo síntomas antes de sus últimos tres o cuatro años de vida. López Alonso vincula el ritmo

---

<sup>9</sup> <http://gregoriomaranon.enarte.es/bibliografia.htm>

furioso de la producción literaria cervantina a partir de 1613 con estos nuevos síntomas que le anunciaban que su vida llegaba a su fin. Sin resumir los pasos por los cuales excluye, entre otras teorías, que Cervantes sufriera del corazón, el doctor Antonio López Alonso, decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Alcalá de Henares en Madrid, concluye de estos datos que era diabético, del tipo II, de comienzo adulto.

Es la explicación más probable de la intensa sed, *hiperdipsias*, que padecía. Esta diabetes fue consecuencia de una cirrosis hepática. Aunque hoy se suele asociar el elevado consumo de alcohol con la cirrosis del hígado, en el caso de Cervantes la causa no puede ser alcoholismo. La cirrosis tiene muchas posibles causas, y un alcoholismo suficiente para perjudicar al hígado en tal grado es incompatible con su actividad intensa de escritor en los últimos años.

Tras escrutar su obra literaria, este catedrático de traumatología concluye que el escritor habla de tres síntomas de su padecimiento: *hidropesía*, *polidipsia* y *astenia*. Tanto en el *Quijote*<sup>10</sup> como en *Viaje del Parnaso*, Cervantes marca con claridad lo que él entendía por hidropesía, que no es otra cosa que la acumulación de líquido en la cavidad abdominal. «Él también tenía unas ganas permanentes y una necesidad imperiosa de beber, que en términos médicos se conoce como polidipsia. Éste es un síntoma muy común en la diabetes», explica el doctor López [1996].

Y añade: «Cabe la posibilidad de que el autor alcaladino sufriera cirrosis desde largo tiempo y de que el daño hepático discurriera sin manifestarse clínicamente hasta los últimos tres años de su vida, momento en el que su salud se complica con una diabetes». No hay que olvidar que la cirrosis causa resistencia a la insulina, la hormona que gestiona el azúcar en sangre. «El novelista manifiesta además una profunda sensación de agotamiento –la astenia– que se va acrecentando según avanza su enfermedad» [López Alonso, 1999].

---

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 2001. (Edición de Francisco Rico. Introducción de Fernando Lázaro Carreter. Prólogos de Jean Canavaggio, Sylvia Roubaud y A.J. Close. Texto crítico y anotado, con índice completo. Edición en el formato de la princeps, con los grabados de la primera edición española ilustrada).

Miguel de Cervantes Saavedra recibió la extremaunción el 18 de abril y exhaló el último suspiro en su casa de la Calle de León, hoy Calle Cervantes, mientras era acompañado en su lecho por su esposa Catalina, el viernes 23 de abril de 1616, fue enterrado el 24 en el Convento de las Trinitarias, ubicado en la calle de Cantarranas, hoy llamada Lope de Vega, vistiendo el hábito de los franciscanos y con el rostro descubierto, de acuerdo con la regla de su Orden Tercera.

Años después, en la reconstrucción del Convento se perderán sus restos, aunque allí se afirma mantenerlos depositados, y sólo nos queda su obra, pues la nieta de tres años, quien llevó por nombre Isabel Zaz de Aguilar, murió, como se ha dejado constancia, en 1609 y asimismo Isabel, su hija y de Ana Franca, en 1652, sin dejar descendencia.

## DESCRIPCIÓN DEL SÍNDROME METABÓLICO, DIABETES Y OTRAS COMPLICACIONES MÉDICAS EN LOS PERSONAJES

Según Martín-Lázaro y Becerra Fernández [161-163], aunque no será hasta 1988 cuando Reaven describe dicho síndrome, cuatrocientos años antes Cervantes había hablado de algunos de sus síntomas sin saberlo, desde un punto de vista literario aunque no científico y así describe a don Quijote, paciente de monomanía y Sancho es esbozado como el individuo característico del síndrome metabólico, pues dice de él: «(...) Sancho Zancas, y debía ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas; que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (...)»<sup>11</sup>.

Además sabemos la edad de Sancho, lo cual también es un indicio de riesgo cardiovascular al ser de edad avanzada y varón [Rohde y otros, 1999: 1018-22]: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los 50 años».

Es así como describe Cervantes al amigo Sancho, con talle bajo y panzón, describiendo algo que se parece mucho al índice de masa muscular que podría tener el escudero y que es propio de personas con resistencia a la

---

<sup>11</sup> <https://books.google.es/books?isbn=9978809627>

insulina. Además hablará de la ansiedad que presentaba a la hora de comer y beber constantemente:

(...) Sacando de las alforjas lo que en ellas habrá puesto iba caminando y comiendo detrás de su amo, muy de su espacio y de cuando en cuando empujaba la bota, con tanto gusto que le pudiera envidiar el más regalado bodeguero (...), “Al levantarse dio un tiento a la bota y hallola más flaca que la noche antes y afligióle el corazón (...).

Según Martín-Lázaro y Becerra Fernández posiblemente la hipertrigliceridemia del síndrome metabólico que pudiera padecer estaría en relación con el complemento vinícola [2005: 161-163]. También destaca Cervantes de su personaje su gusto por las siestas tras tales comilonas: «Después de comer, dormir, y de cenar, pasos mil (...)».

Constantemente don Quijote tiene que reprender a su escudero usando refranes y dichos para que aprenda a cuidarse mejor:

Sé templado en el beber, considerando que el vino demasiado, ni guarda secreto ni cumple palabra (...) Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago (...) de comilonas y cenas están las sepulturas llenas (...) Quien quiera vivir sano, coma poco y cene temprano (...) Por mucha cena, nunca noche buena (...).

No resulta descabellado suponer que Cervantes proyectara también sus aflicciones en Sancho Panza, un personaje obeso y bulímico. La glotonería del escudero es criticada por su amo: «Verdad es que, cuando él tiene hambre, parece algo tragón, porque come apriesa y masca a dos carrillos».

Para el profesor Reverte «este comer apriesa es síntoma característico del obeso hipoglucémico, la bulimia, la velocidad en la deglución, casi sin mascar, con el deseo violento de llenar urgentemente el estómago para sentir la euforia postprandial» [1980].

En diversas ocasiones, Sancho manifiesta además una imperiosa necesidad de beber. «Esto le suele ocurrir a todo individuo que come en exceso; sufre Sancho de sed y se manifiesta en él una disfunción hepática indudable, por varios síntomas apuntados por Cervantes, tales como la boca seca y otras veces reseca y la saliva pegajosa», explica el profesor Reverte, que también diagnostica a Sancho una gastritis que le hace sufrir digestiones pesadas.

Don Quijote es la antítesis de su escudero glotón. En su afán caballeresco, el hidalgo imita la dieta hipocalórica y vegetariana de los caballeros andantes hasta el extremo de poner en peligro su salud. «Supone una idea obsesiva en Cervantes el hambre, factor exponencial de la que él debió de pasar en muy diversas ocasiones», puede leerse en *La antropología médica y el Quijote*, del antropólogo forense Reverte Coma. Y también esto otro: «En Cervantes, hay una especial preocupación en recomendar la comida escasa, en aconsejar una dieta sana, rayana con la escasez franciscana». El autor sitúa al hidalgo manchego al borde de la inanición: «Hágote señor Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes».

La desnutrición avanzada que tenía al realizar su primera salida, se acentúa con el esfuerzo, el trabajo y las penalidades de la vida de los caballeros andantes. Y es agravada por sus ayunos sentimentales hacia Dulcinea. «Flaco lo vemos al comienzo de la novela, y flaco, amarillo y con los ojos hundidos regresa al final de su carrera andante», dice el profesor Reverte. Cervantes nos pinta al Caballero de la Triste Figura como un hombre cincuentón de temperamento colérico, enjuto de rostro a pesar de su complexión robusta y recia, y seco de carnes.

A don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, «admírale la longura de su cuello, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro».

Una de las ideas obsesivas de Cervantes es la de los traumatismos. En un estudio cuidadoso del *Quijote*, el profesor Reverte ha contabilizado la friolera de ciento treinta y seis citas traumáticas. «Los personajes centrales sufren un continuo vapuleo, interrumpido de vez en cuando por fases de reposo relativo durante las que se reponen de las lesiones y magullamientos sufridos», comenta este estudioso cervantino. Cervantes hace que don Quijote se caiga catorce veces de su caballo, de la cama o de otro lugar y describe cada batacazo con sus correspondientes lesiones. Le sigue en caídas su escudero Sancho, que da con los huesos en el suelo en al menos once ocasiones. Sus medios de transporte, Rocinante y el burro Rucio, tampoco se salvan de las caídas. Y del resto de los personajes, treinta y seis sufren traumatismos de diversa índole en una o varias ocasiones.

También llama la atención las lesiones y traumatismos que sufre don Quijote que, aunque se describen como reales y sufridos en su propio cuerpo, no tienen repercusión en la ficción por parte del caballero, es decir, sigue corriendo aventuras, pues da la impresión de que se recupera rápidamente de ellas, cuando en realidad son heridas y fracturas que requerirían de hospitalización en nuestros días; por lo que parece que la única herida o heridas mortales, cuando el personaje es verosímil en el capítulo LX de la *Segunda Parte*, son:

- La provocada por Claudia Jerónima a don Vicente: por hemorragia interna.
- El bandolero al que mata su jefe, Roque Guinart: trauma craneal y posible descerebración.
- Los marineros por disparos, en el puerto de Barcelona: por lesiones internas y hemorragia aguda.
- La propia de don Quijote.

Otro dato interesante que nos conviene resaltar es que en el Siglo de Oro un alto porcentaje de la población española perdía íntegramente su dentadura debido a la falta de higiene bucal. Cervantes se hizo eco de este problema sanitario y lo refleja en su novela. Don Quijote pierde en el maxilar inferior derecho dos piezas y media a causa de sangramiento de las encías – *gingivorragia*– y confiesa que jamás sufrió negujón o caries. Sin embargo, por una violenta pedrada: «le llevaron de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca... deste lado derecho de la quijada alta». Cervantes fue quien describió su mala dentadura, con dientes «mal acondicionados y peor puestos porque no tienen correspondencia los unos con los otros», en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*.

El novelista alcalaíno menciona el reuma y los catarros como otras dos causas responsables del deterioro dental, y expresa por boca del caballero andante su inquietud por el cuidado bucal: «más vale un diente que un diamante». A don Quijote también le inquieta la limpieza dental, pues recomienda que el caballero, al terminar la comida: «se quedará recostado sobre la silla mondándose los dientes como es costumbre». Naturalmente, puede haber otras explicaciones pero bien pudo la diabetes ser causa de los «dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados» de su autodescripción en el Prólogo mencionado.

Es muy interesante citar el estudio de Isaías Moraga<sup>12</sup>, según el cual Cervantes hará en su obra una diferencia entre médicos y remedios reales e imaginarios. Resumimos dos tipos de impartidores:

- a) Los reales: médicos, cirujanos, barberos.
- b) Los caballerescos: magos, urgandas, encantadores.

Y en cuanto a los remedios o sustancias curativas tenemos también:

- a) Reales: emplastos, bizmas, purgantes, sangrías, hierbas, hilas, ungüentos.
- b) Caballerescos: bálsamo de Fierabrás, hierbas «caballerescas» (para curar y para alimentarse).

Durante toda la novela Cervantes quiere anular, dañar, aniquilar al personaje para demostrar la incapacidad del caballero para llevar a buen término su misión doble: vencer en todas las aventuras y así llegar a conquistar el corazón de su amada de Dulcinea.

En algunas ocasiones parece que el autor confía más en los curanderos, en los caballeros y en los bálsamos (de Fierabrás), que en los propios médicos.

Además podemos encontrar a lo largo de toda la obra alusiones a la comida, consejos sobre alimentación, este tema durante todo el siglo será de gran interés en la literatura pues el tema del hambre estará presente en la vida de los personajes más importantes de nuestra literatura.

Isaías Moraga realiza en su *Acta del Centro Virtual Cervantes* un estudio sobre este tema y dice que las referencias a la dieta se pueden reunir en estas cuatro:

- a) Consejos dietéticos: «la ternera mejor que la vaca y el cabrito mejor que el cabrón» [I, 2, 46]; «come poco y cena más poco» [II, 43, 901].
- b) La dieta como ayuda a las actividades: «que el trabajo no se puede llevar sin el gobierno de las tripas» [I, 2, 16].
- c) La dieta suave vegetariana en don Quijote: «su más ordinario sustituto debía ser dellas (frutas) y de algunas yerbas» [I, 10, 110]; «frutos secos y yerbas del campo» [II, 13, 672].
- d) La dieta de Sancho, que pudiera equipararse a la llamada dieta mediterránea: prefiere la carne, el queso, el vino, etc.

---

<sup>12</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_II/cl\\_II\\_27.p](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_27.p) df



Toda esta sabiduría popular es muy interesante y la observamos a lo largo de toda la obra. Don Quijote se muestra ante los lectores como un entendido en saberes médicos y en hechizos mágicos, es «su mejor médico», por lo menos sí podemos decir que es el que mejor se conoce a sí mismo. Sabe si tiene síntomas, si se siente mal.

Cuando vuelven a su casa amo y escudero encontramos descripciones de las que se derivan que el hambre produce en el famélico *Ingenioso Hidalgo* desmayos, *adinamia* (debilidad muscular) y mal humor; y los empachos de Sancho causan en éste embotamiento, pereza y *disnea* (dificultad para respirar).

Está claro que extrapolar conclusiones y conceptos desde una óptica médica o científica supone un gran problema imposible de conciliar. Mucho y muy extenso se ha escrito y hablado sobre la «locura» de don Quijote, hablando de las alucinaciones del caballero como efecto de todo lo leído. Esta supuesta locura podría tener causas orgánicas, por una *demencia presenil*, *arterioesclerosis*, o una *tumoración* que explicaría sus visiones, sus cambios de carácter, sus alegrías y sus depresiones y que pueden provocar la muerte o bien por todos los efectos de una diabetes no diagnosticada que diera paso a episodios de desmayos, comas diabéticos y otras complicaciones físicas o emocionales. Clínicamente podría ser.

En todos los estudios referidos en este artículo [Astrana, 1958], los síntomas de esa insuficiencia cardíaca, en la que sigue creyendo la ciencia que aconteció a Cervantes, y que como complicación y falla funcional produjo la insuficiencia hepática, complicada con la diabetes –se describe como síntoma patognomónico que bebía agua con fruición–, lo van doblando físicamente y debilitando hasta morir.

La historia de la literatura ha hecho de los personajes del *Quijote* personajes reales, tanto o más reales que su propio autor, y es por ello que ambos viven y mueren dejando una serie de incógnitas que tal vez nunca conseguiremos desvelar, aunque bien es cierto que podemos intuir algunos síntomas que compartidos o no con el autor merece la pena pararse en ellos para intentar interpretar lo que Cervantes no podía, no sabía o no quería decir gracias a su agudeza, sus descripciones, su saber de refranes y remedios.

Tal vez Cervantes no supo nada de medicina pero lo que está claro es que fue un hombre muy inteligente, gran observador y conocedor de la naturaleza humana.

## HIPÓTESIS DE UN DESCENSO. INTERPRETACIÓN DE UN SUEÑO EN EL QUIJOTE Y DESENLACE CLÍNICO DE CERVANTES.

La *Segunda Parte* de esta gran obra apareció publicada en 1615 con el título de *El Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, título que vino a corregir al primero que apareció en 1605 como *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Será en 1917 cuando ambas partes aparezcan publicadas juntas, por primera vez, en Barcelona.

En esta *Segunda Parte del Quijote*, en la que se refiere a la tercera salida de don Quijote y Sancho, capítulos XXII, XXIII y XIV, el escritor don Miguel de Cervantes Saavedra nos va a narrar la gran aventura del caballero en su descenso a la Cueva de Montesinos.

Hemos elegido estos tres capítulos para demostrar cómo su autor introduce teoría literaria y ficción en los argumentos dialogados entre los personajes que componen tan magistral cuadro novelístico, pero vayamos paso a paso hasta llegar a las conclusiones que podríamos entresacar de una lectura atenta de la hazaña.

En el capítulo XXII, Cervantes nos va a narrar «la grande aventura de la Cueva Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso caballero don Quijote de la Mancha». Aquí nos cuenta cómo don Quijote y Sancho, tras las bodas de Camacho y acompañados por el estudiante, primo del licenciado, se encaminan hacia Ruidera para ver con sus propios ojos la famosa Cueva de Montesinos y los maravillosos sucesos que encierra, «conocidos en toda la provincia de la Mancha y en toda España».

Don Quijote le pregunta al primo qué estudia y el joven le contesta:

(...) Que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república; (...) Otro libro tengo, que le llamo Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores:

porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo (...) [Cervantes, 2005: 603].

Aquí podemos comprobar que don Quijote y el primo presumen de conocer libros y saberes médicos.

Pues bien, después de un día entero de camino llegan a la noche a una aldea que queda a dos leguas de la Cueva. Tras conseguir sogas, al día siguiente, llegan a las dos de la tarde a la boca de la misma, allí don Quijote es atado a cien brazas de soga para ser descolgado en su interior por Sancho y el estudiante. La boca de la Cueva estaba llena de vegetación y el pobre caballero desenvaina su espada y comienza a cortar los matojos de los que empiezan a salir grajos, cuervos y murciélagos, que terminan derribando a don Quijote y acaba dando con sus huesos en el suelo.

El estudiante, que hará la función de guía virgiliano, pide a don Quijote que abra bien los ojos y vea lo que hay dentro de la Cueva para que él, luego, pueda ponerlo en su libro de las *Transformaciones*, este título es un guiño que hace Cervantes al libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, y así Cervantes inventa un mito, una leyenda sobre la creación de las Lagunas de Ruidera, como veremos más adelante.

Sancho y el estudiante ataron al caballero a la soga:

(...) Iba don Quijote dando voces que le diesen sogas y más sogas, y ellos se la daban poco a poco; y cuando las voces, que acanaladas por la cueva salían, dejaron de oírse, ya ellos tenían descolgadas las cien brazas de soga, y fueron de parecer de volver a subir a don Quijote, pues no le podían dar más cuerda. Con todo eso, se detuvieron como media hora, al cabo del cual espacio volvieron a recoger la soga con mucha facilidad y sin peso alguno, señal que les hizo imaginar que don Quijote se quedaba dentro; y, creyéndolo así, Sancho lloraba amargamente y tiraba con mucha priesa por desengañarse, pero, llegando, a su parecer, a poco más de las ochenta brazas, sintieron peso, de que en extremo se alegraron. Finalmente, a las diez vieron distintamente a don Quijote, a quien dio voces Sancho, diciéndole: –Sea vuestra merced muy bien vuelto, señor mío, que ya pensábamos que se quedaba allá para casta. Pero no respondía palabra don Quijote; y, sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y con todo esto no despertaba; pero tanto le volvieron y revolviéron, sacudieron y menearon, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y, mirando a una y otra parte, como espantado, dijo (...) [Cervantes, 2005: 605-606].

Los tres personajes no prueban bocado desde las bodas de Camacho, hasta que don Quijote sale en ese estado de la Cueva, es decir, un día y medio aproximadamente. Un individuo que padeciera diabetes sería muy normal que sufriera una hipoglucemia en toda regla y perdiera la consciencia, llegando a un coma diabético, como se explica en el anterior fragmento, pues don Quijote sale de la oquedad absolutamente inconsciente y el primo y Sancho lo zarandean durante un buen rato hasta que el caballero vuelve en sí; cuando despierta mira a todos lados como asustado, como espantado, intentando saber dónde se encuentra, pues ha pasado de un estadio a otro de golpe y es normal que se sienta confundido.

La hipoglucemia es una complicación del tratamiento de los diabéticos y se caracteriza por una disminución de la glucosa en la sangre por debajo de los niveles normales. Se produce un cuadro caracterizado por alteraciones del sistema nervioso central: confusión, conducta inapropiada, alteraciones visuales, estupor, convulsiones y coma.

Las manifestaciones generales son: sudoración excesiva, nerviosismo, temblor generalizado, desvanecimientos, palpitaciones y sensación de hambre.

La bajada de azúcar se puede producir por: comer demasiado poco o comer pocos azúcares lentos (pan, patatas, pastas, legumbres, maíz, cereales, etc.). También si se salta alguna comida, si se retrasa la hora de la comida, si se inyecta más insulina de la adecuada o si realiza un ejercicio más intenso del habitual.

Desde que el caballero desciende a la Cueva hasta su ascenso al exterior, no pasa más que media hora larga, sin embargo don Quijote, piensa que han pasado tres días con sus respectivas noches. Además también podemos observar en el fragmento elegido que, a pesar de haber soltado las cien brazas de sogas, en realidad don Quijote desciende unas diez o veinte brazas, es decir, unos dieciocho a treinta y seis metros y no ciento ochenta metros como cree el caballero. Cuando don Quijote sale a la superficie y consiguen despertarlo de ese sueño o pérdida de consciencia que tiene el caballero, el escudero y el estudiante comienzan a preguntarle preocupados y no entienden nada de lo que les cuenta:

(...) Ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo. ¡Oh desdichado

Montesinos! ¡Oh mal ferido Durandarte! ¡Oh sin ventura Belerma! ¡Oh lloroso Guadiana, y vosotras sin dicha ijas de Ruidera, que mostráis en vuestras aguas las que lloraron vuestros hermosos ojos! (...). [Cervantes, 2005: 606].

Como podemos observar, el primo y Sancho no entienden nada de lo que el caballero balbucea al despertar, debido a que está delirando en esos momentos, puesto que aún no ha conseguido centrarse y no sabe de lo que habla. Antes de ponerse a contarles todo lo que había visto en la Cueva, don Quijote les pide algo de comer y posteriormente, más tarde, será cuando comenzará a contar su relato:

(...) Pidió que le diesen algo de comer, que traía grandísima hambre. Tendieron la arpillera del primo sobre la verde yerba, acudieron a la despensa de sus alforjas, y, sentados todos tres en buen amor y compañía, merendaron y cenaron, todo junto (...) [Cervantes, 2005: 606].

Sigue el capítulo XXIII, que el autor titula *De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa*. Don Quijote comienza aquí a explicar al primo y a Sancho lo que había visto y oído en la gruta. Habría que pensar que desde la comida hasta que empieza a contar su historia ha transcurrido un tiempo, se supone que ha estado descansando o durmiendo hasta el día siguiente a las cuatro de la tarde. Es propio de un diabético despertar de un coma con sensación de hambre, pues el cuerpo le pide hidratos de carbono para poder volver a restablecerse por eso dice que «*merendaron y cenaron, todo junto*» y será después cuando el caballero empiece a contar su historia:

(...) Las cuatro de la tarde serían cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos, dio lugar a don Quijote para que, sin calor y pesadumbre, contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto [Cervantes, 2005: 607].

Es aquí cuando don Quijote explica que baja mohíno y cansado y decide descansar un rato. Las señales de aviso de la hipoglucemia son la respuesta natural del cuerpo a los niveles bajos de azúcar en sangre. Cuando los niveles de azúcar en sangre son muy bajos, el cuerpo genera la hormona adrenalina, la cual ayuda a la glucosa a entrar en el torrente sanguíneo rápidamente. Signos que indican que pronto se comienza a liberar

adrenalina serán el empalidecimiento, la traspiración, el temblor y un aumento en el ritmo cardíaco. Si la hipoglucemia no se trata, es posible que se generen síntomas más graves, como mareos, confusión, convulsiones y pérdida del conocimiento:

(...) Esta concavidad y espacio vi yo a tiempo cuando ya iba cansado y mohíno de verme, pendiente y colgado de la sogá, caminar por aquella oscura región abajo, sin llevar cierto ni determinado camino; y así, determiné entrarme en ella y descansar un poco. Di voces, pidiéndoos que no descolgásedes más sogá hasta que yo os lo dijese, pero no debistes de oírme. Fui recogiendo la sogá que enviábades, y, haciendo della una rosca o rimeró, me senté sobre él, pensativo además, considerando lo que hacer debía para calar al fondo, no teniendo quién me sustentase; y, estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo; y, cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto; con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora (...) [Cervantes, 2005: 607].

Por todo esto sospechamos que don Quijote baja a la Cueva con síntomas de hipoglucemia, pues todos los datos del capítulo lo indican detalladamente, solo baja unos metros, está dentro de la cueva una media hora, baja mohíno y cansado, se enreda en la sogá y decide dormir un rato, cuando lo sacan a la superficie sale inconsciente, despierta aturdido y no entienden lo que dice, pide comida y duerme hasta el día siguiente cuando ya está recuperado.

Aquí don Quijote cree ver un magnífico palacio de cristal, que no sería otra cosa que una ilusión óptica conseguida por el brillo del sol que entra por los agujeros de la gruta y refleja sobre las estalactitas de la roca caliza erosionada por el agua. Del palacio, ve el caballero salir una procesión de doncellas vestidas de negro y cubiertas con turbantes turcos (típico de la novela morisca que leía Cervantes en la época), y la principal de las doncellas llevaba en sus manos un corazón de hombre reseco y amojamado.

(...) Y así, digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol, con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos. Tenía la mano derecha (que, a mi parecer, es algo peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño) puesta sobre el lado del corazón, y, antes que preguntase nada a Montesinos, viéndome suspenso mirando al del sepulcro, me dijo: “Éste es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo (...) [Cervantes, 2005: 608].

Cervantes describe cómo el caballero siente frío, síntoma claro de una hipoglucemia; también describe la mano de Durandarte, que no era más que la descripción de su propia mano de Cervantes, peluda y nervosa, y se ve a él mismo tendido sobre el sepulcro.

Entonces el caballero Montesinos (nombre que toma la Cueva) explica esas visiones a don Quijote, y le dice que todos los que habitan la Cueva llevan encantados quinientos años por el malvado Merlín. En el interior del palacio está la tumba del caballero Durandarte, que no es otro que Dante, poeta florentino que fue bautizado con el nombre de Durando o Durante (el diminutivo en florentino de Dante).

Cervantes recrea el descenso de Dante hasta el Infierno en busca de su amada Beatrice. En este capítulo don Quijote baja hasta las profundidades de la Cueva como si descendiera a los Infiernos, y es allí donde ve a la hermosa Dulcinea encantada por el mago Merlín.

Además Montesinos le cuenta que cuando Durandarte murió en la guerra, le pidió que le arrancara el corazón y se lo llevara a su amada Belerma y por eso ella sale en procesión cuatro veces a la semana portando el corazón de su amante muerto. Aquí se alude a un episodio de un romance que narra la batalla de Roncesvalles.

Montesinos sigue relatando el encantamiento a don Quijote sobre el resto de almas que habitan la cueva y dice que Merlín además encantó al escudero Guadiana y a la dueña Ruidera y a sus siete hijas y dos sobrinas, las cuales lloraron tanto que Merlín decidió convertirlas en lagunas, que ahora en la provincia de la Mancha las llaman las Lagunas de Ruidera. Guadiana, también llorando por semejante desgracia, fue convertido en río, pero cuando llegó a la superficie de la tierra fue tanto su pesar por abandonar a sus amos que volvió a sumergirse en las entrañas de la tierra,

pero como es natural en él seguir su curso natural, a veces sale al exterior y muestra sus aguas, hechas de lágrimas, a las gentes.

El propio episodio de esa procesión de personajes dentro de la Cueva de Montesinos está calcado de un episodio parecido de *Las sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalbo (1510)<sup>13</sup>.

Tras toda esta explicación el estudiante interviene diciendo:

–Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

[...]– ¿Cuánto ha que bajé? –preguntó don Quijote.

–Poco más de una hora –respondió Sancho.

–Eso no puede ser –replicó don Quijote–, porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

–Verdad debe de decir mi señor –dijo Sancho–, que, como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora, debe de parecer allá tres días con sus noches.

–Así será –respondió don Quijote.

–Y ¿ha comido vuestra merced en todo este tiempo, señor mío? –preguntó el primo.

–No me he desayunado de bocado –respondió don Quijote–, ni aun he tenido hambre, ni por pensamiento.

–Y los encantados, ¿comen? –dijo el primo.

–No comen –respondió don Quijote–, ni tienen excrementos mayores; aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos.

–¿Y duermen, por ventura, los encantados, señor? –preguntó Sancho.

–No, por cierto –respondió don Quijote–; a lo menos, en estos tres días que yo he estado con ellos, ninguno ha pegado el ojo, ni yo tampoco.

–Aquí encaja bien el refrán –dijo Sancho– de dime con quién andas, decirte he quién eres: ándase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes, mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme

---

<sup>13</sup>file:///C:/Users/Mar%C3%ADa%20Jos%C3%A9%20Bolos/Downloads/las-sergas-de-esplandian-v-libro-amadisiano-1510-seleccion.pdf



vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna. [Cervantes, 2005: 612].

El cansancio que le causa esa bajada de azúcar, que intuimos en el personaje, le provoca que no tenga ganas de comer ni de beber en el tiempo que permanece en la Cueva, ni tenga necesidad de nada salvo de permanecer en ese estado de duermevela que necesita su cuerpo para recuperarse finalmente de su estado. Sancho le regaña y le dice que todo eso no es bueno.

El cuerpo necesita quedarse en ese estado «comatoso» mientras se comienza a producir glucosa a través de las grasas, es por eso que el caballero tiene esa necesidad de dormir y por eso equivoca el tiempo que ha permanecido en ese estado. Además lo único que recuerda son esas visiones o *alucinaciones* provocadas porque el cerebro carece de azúcar para poder funcionar correctamente. En esos sueños el caballero va a mezclar personajes reales y ficticios, propios de toda la literatura que ha leído.

Por último en el capítulo XXIV *Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia*, don Quijote va a encontrar a la hermosa Dulcinea encantada. Dulcinea le da la espalda al caballero, no le habla, no le hace caso, lo cual es un reflejo, una *imitatio* de Beatrice, la enamorada de Dante en su *Divina Comedia*, el juego de la belleza y la fealdad están presentes en el relato, la mueca de la muerte, de lo infernal y horroroso aparece ante el sueño quijotesco, en la *amplificatio temporum* del descenso del caballero a un estado físico en el que va a mezclar su vida y sus sueños.

El 28 de abril de 1587, Miguel da a su esposa, en efecto, no sólo todo lo que posee, sino todo lo que gane o reciba en el resto de su vida. Se compromete a todo y rehúsa comprometer a su mujer a nada<sup>14</sup>. Un poder tal, no es ni frecuente ni normal en esta época. Se trata de un convenio de separación de Cervantes y su mujer Catalina.

El contenido del documento se entiende mejor tomando en cuenta las relaciones entre Miguel y Catalina. Miguel era un autor que hablaba a menudo de sí mismo: de su vida, su carrera, sus logros, sus proyectos. En todas estas autopresentaciones no se refiere ni una sola vez a su mujer.

---

<sup>14</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_IX/cl\\_IX\\_11.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_IX/cl_IX_11.pdf)

En sus obras el tema que le interesa es el amor, pero los matrimonios felices son aquellos en los que la mujer apenas aparece, como los del Caballero del Verde Gabán y de Antonio Moreno. Los matrimonios más detalladamente descritos, el de Sancho y Teresa Panza y el de Carrizales, el celoso extremeño, son desgraciados.

El matrimonio de Cervantes y Catalina fue estéril. Por último, Cervantes vivió mucho tiempo, al parecer años enteros, a solas, sin su mujer, y viajaba mucho. Cervantes fue también quien estrenó en la literatura española el tema del divorcio. Estos datos no sugieren una relación feliz, alegre ni descansada.

Cervantes abandonará la casa y su matrimonio fallido dos años después de su boda, es una de las cosas que le preocuparán hasta su muerte, pues habla del amor idealizado influido por la literatura italiana y su *donna angelicata* en todas las obras que escribió y mucho más en el *Quijote*, en el que el autor proyecta ese amor perfecto en la figura de Dulcinea.

El personaje cree que entregando su alma al fuego del Infierno podrá vivir estrechamente el amor ideal por el que lucha y que va más allá de la lógica y la razón. El epicentro de la *Segunda Parte* con el encantamiento de Dulcinea ocupará una gran cantidad de capítulos, la doncella será desencantada diez capítulos después. Cuando el encantamiento desaparece el caballero regresa a casa para morir y abandonar materialmente el mundo de lo visible.

Tal vez todo este capítulo sea una metáfora de cómo se encuentra Cervantes en un momento delicado de su vida e intenta explicar sus síntomas físicos y sus preocupaciones a través de la literatura.

Cervantes, con esta fabulación metamórfica de la Cueva de Montesinos y de las Lagunas de Ruidera, consigue introducirnos en el mundo de la ensoñación, de lo onírico, de lo sugestivo, de lo excitante. Nos muestra a un don Quijote convencido de su doble realidad, esto es: la del sueño y la de la vigilia. Mezcla con tal maestría ambos mundos que nos hace creer que los seres que habitan la Cueva continúan todavía dentro, encantados, y que las Lagunas son las sobrinas y las hijas de la dueña Ruidera, que continúan llorando por sus desdichas.

Estos capítulos aclaran perfectamente la metamorfosis sufrida por don Quijote en los primeros seis capítulos de la *Primera Parte*, ya que de tanto

leer y de tan poco dormir, unos dicen que se volvió loco, otros sostienen, sin embargo, que no se volvió loco, sino que esas lecturas hicieron el milagro de anular la propia mediocridad para dejar libre paso a una nueva formación, cristalizada al amparo de su carne, pero predominando lo más genuino y sobresaliente de la grande novísima figura. Es la metamorfosis de Alonso Quijano, que se anula para abrir camino dentro de sí a la fluida espiritualidad de don Quijote.

De todo ello se desprende que el *Quijote* es una magna síntesis de vida y literatura, de vida vivida y de vida soñada, como explica E.C. Riley; una genial integración de realidad y ficción y una insuperable manifestación de las dificultades de novelar las complejas relaciones humanas desde múltiples perspectivas abarcadoras de la realidad siempre escurridiza.

Podemos concluir este trabajo diciendo que Cervantes, sin saberlo, proyecta sobre su personaje sus dolencias más íntimas, dolencias que pertenecen al ámbito de lo material y físico hasta las de lo inmaterial y espiritual. En el fondo Cervantes relata lo más importante de su biografía en una narración compleja y encriptada en la que todo lo que dicen o hacen sus personajes subyace Cervantes como figura principal.

Justo en este año en que se celebra el IV Centenario de la publicación de la *Segunda Parte de El ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha* y el año que viene se conmemorarán los 400 años del fallecimiento del escritor, se están buscando en el Convento de las Trinitarias de Madrid los restos de un varón de 69 años, con sólo seis dientes o menos, con la mano izquierda atrofiada y con restos de plomo por arcabuzazos. Tal vez cuando los restos de este gran escritor aparezcan, la ciencia no sea capaz de resolver éste y tantos enigmas que sobre la vida y la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra aún quedan pendientes. De lo que no hay duda es que es tanta la riqueza del *Quijote* que cada día nos ofrece más de lo que está escrito en él.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, L. [1958]: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Reus, Inst. Ed.
- BABELON, J. [1957]: *Cervantes*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- CABEZAS, J. A. [1967]: *Cervantes, del mito al hombre*. Biblioteca Nueva.
- CERVANTES, M. de [2005]: don *Quijote de la Mancha*. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- [2001]: *1547-1616. Novelas Ejemplares*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- [1974]: *Viaje del Parnaso*, Madrid, Castalia.
- [2004]: *Trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid, Cátedra.
- EISENBERG, D. [1995]. *La interpretación cervantina del Quijote*. Trad. Isabel Verdaguer. Madrid, Compañía Literaria. Consulta en <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/ICQindic.htm>.
- [2003]: “Los trabajos del biógrafo cervantino”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1. Pp. 235-49.
- [2004-2005]: “Un médico examina a Cervantes”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2, Pp. 172-82.
- GARGANTILLA, P. [2005]: “Miguel de Cervantes, el corazón de don Quijote”, en *Noticias Médicas*, núm. 3868.
- GÓMEZ OCAÑA, J. [1899]: *Historia Clínica de Cervantes*. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- LÓPEZ ALONSO, A, [1996] *Molimientos, puñadas y caídas acaecidos en el Quijote*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- [1997]: *Cervantes, manco y bien manco*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- [1999]: *Enfermedad y muerte de Cervantes*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- MARTÍN LÁZARO, J.F. y Becerra Fernández, A. [2005]: "El síndrome metabólico según Miguel de Cervantes Saavedra", *Revista Española de Obesidad*, núm. 3 (3), Pp. 161-163.

- MONTES SANTIAGO, J. [2005]: “Miguel de Cervantes: saberes médicos, enfermedades y muerte”, *An. Medicina Interna*, Madrid. Vol. 22, núm. 6. Pp. 293-297.
- REAVEN, G.M. [1988]: Banting Lecture 1988. “Role of insulin resistance in human disease”. *Nutrition* 1997, 13: 65.
- RODRÍGUEZ CABEZAS, Á. y RODRÍGUEZ IDÍGORAS, I. [2000]: “Historias de la cirugía”. Academia de Ciencias y Humanidades de Santo Tomás.
- [2006]: «Reflexiones patobiográficas de Miguel de Cervantes», en *El Médico Interactivo*, núm. 1576, Madrid.
- ROHDE, L.E., Hennekens C.H., Ridker P.M. [1999]: *Survey of C-reactive protein and cardiovascular risk factors in apparently healthy men*. *Am J. Cardiol*, 84: 1018-22.
- SAREMI, A., NELSON, R.G., TULLOCH-REID, M., HANSON R.L., SIEVERS M.L, TAYLOR G.W. et al. [2005]: *Periodontal disease and mortality in type 2 diabetes*. *Diabetes Care*; 28: 27-32.
- SYDENHAM [2001]: “Miguel de Cervantes, Hydropsy, and Thomas Sydenham” *British Medical Journal* 7234 (2001), 1293 (según el resumen en la base de datos MasterFILE Select).
- <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/historicos/dm/cap1.pdf>  
(Consulta realizada el 30/03/2015).
- <https://www.yumpu.com/es/document/view/13667762/tesis...ruc.../53>  
(Consulta realizada el 13/04/2015).



## SAGRARIO TORRES Y SU *ÍNTIMA A QUIJOTE*

Pedro Isado Jiménez  
Catedrático de lengua y Literatura

Nacida el 8 de marzo de 1922 en Valdepeñas, de donde eran sus padres, Sagrario Torres queda huérfana muy niña, y su madre marcha con ella y un hermano a Madrid. Allí la madre establece una pensión e ingresa a Sagrario, con cinco años de edad, en el internado municipal de Alcalá de Henares. En él transcurre su infancia y primera juventud, educada por monjas en una primera etapa y, después, durante la República, por un profesorado laico. Ella confesará más tarde sus buenos recuerdos y aprecio por ambas clases de enseñanza y su profesorado. En el internado inicia el Bachillerato y lo cursa varios años hasta su marcha a Madrid en septiembre de 1936, tras iniciarse la contienda civil. En Madrid vive con su madre y hermano, y desde entonces Madrid será ya su residencia habitual. En los años de la posguerra, décadas de los cuarenta y cincuenta, se relaciona con ambientes literarios, colabora y publica en algunas revistas, e interviene en recitales. Son años de acercamiento a la poesía, antes de la publicación de sus primeros libros a partir de 1968. En general, vive independiente de grupos y corrientes poéticas. Siempre mostró, por otra parte, aprecio y cariño por Valdepeñas, su ciudad natal. En los últimos años y hasta su muerte, Valdepeñas la acogió y reconoció sus méritos literarios con homenajes y premios. La Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha le concedió en 2005 la Placa al Mérito Regional por su obra literaria, galardón que fue recogido por su hijo Francisco Javier. Sagrario Torres falleció al año siguiente, en 2006, unos días antes de cumplir los 82 años.

### MOMENTOS EN SU OBRA POÉTICA

Suelen diferenciarse tres momentos en la poesía de Sagrario Torres. Un primer momento de “iniciación y tanteos” en los años cuarenta y principios de los cincuenta, en los que entra en contacto con las corrientes poéticas de estos años de la posguerra. En realidad, de adscribirla a alguna etapa o generación, sería a la de los grupos que reanudan la poesía en los años

cuarenta, con la salvedad de que enseguida Sagrario Torres se apartará de tendencias y colectivos, refugiándose en su individualidad creadora peculiar. Ello no es óbice a que mantuviera en su poesía, tanto reminiscencias esteticistas («poesía arraigada»), especialmente en el cultivo del soneto, como preocupaciones humanas y sociales, existenciales e identitarias («poesía desarraigada»).

En los «inicios y tanteos» del primer momento, Sagrario Torres se muestra abierta a tendencias diversas y colabora en revistas, interviene en recitales, conoce y se relaciona con escritores de esos años. En las dos décadas siguientes, años cincuenta y sesenta, se refugia en un silencio y apartamiento rotos con la publicación de su primer libro, *Catorce bocas me alimentan*, publicado en 1968. Las creaciones líricas de los años precedentes las recogió la autora en tres cuadernos, correspondientes cada uno a una década: de los cuarenta, de los cincuenta y década de los sesenta. Rafael Llamazares, que los consultó, constata que en los poemas de los cuadernos no sólo están presentes las tendencias de generación de posguerra, sino preocupaciones temáticas personales que preparan las de sus libros posteriores [2003: 379-380]. Parte del material poético de los cuadernos, con poemas sueltos desde los años setenta en adelante, se recogen en el libro póstumo *Ritmo desde el péndulo de la vida* (Ayuntamiento de Valdepeñas, 2006), que Sagrario Torres tenía preparado. José María Balcells, que debió conocer el libro poco antes de su publicación, toma del mismo siete sonetos publicados en la antología que él realizó sobre la poesía de la autora, *Estremecido verso* (2006), sonetos que van del año 1972 a 1993. Balcells hace ver que en este «tercer monetario» reúne Sagrario Torres en recopilación «sonetos que habían ido apareciendo en revistas y en otras publicaciones desde la década de los cuarenta y hasta los años iniciales del nuevo siglo». Los sonetos cercanos a los sesenta, son circunstanciales: homenajes poéticos, celebraciones, elegías; otros, «alineados dentro de sus asuntos más representativos, así la vivencia cristiana, la preocupación ecológica, el fervor hacia el *Quijote*, etc.» [2006: 24-25].

El segundo momento de su poesía vendría definido por las “claves temáticas” de sus publicaciones. Lo iniciaría la edición de su primer libro, *Catorce bocas me alimentan*, en el año 1968, en el que aparecen dichas



claves; y concluiría con el libro *Esta espina dorsal estremecida*, del año 1973, una de las obras más representativas y logradas de su producción. Ambos libros son de sonetos, muchos de ellos magistrales en su construcción y en su originalidad. Las claves temáticas que se diseñan ya en el primer libro y que pervivirán en su poesía son: la manifestación de su yo personal mediante la exploración de sí misma y, a través de ella, del ser humano; la aceptación de su familia en su particularidad propia; el dolor personal y el dolor solidario, especialmente con los marginados; el tema del amor y, de modo original, del amor utópico e idealizado (que en *Íntima a Quijote* alcanzará su máxima expresión); una constante y ferviente preocupación religiosa, junto a un amor sensible y comprometido con la naturaleza. José María Balcells señala con precisión estas claves de la poesía de Sagrario Torres y las aplica en el análisis que realiza de los diversos libros de la autora en la antología citada [2006: 14, 15 y ss.].

Además de los dos libros mencionados, principio y cierre del «segundo momento» en la poesía de Sagrario Torres, en 1970 publica *Hormigón traslúcido*, de métrica variada en versos y estrofas, testimonio de su fortaleza y ternura ante la pobreza y la marginación, junto con preocupaciones trascendentes como el paso del tiempo, la amistad, la muerte. *Carta a Dios* (1971) es el libro anterior al último de esta etapa, el ya mencionado *Esta espina dorsal estremecida*. Se estructura formalmente *Carta a Dios* en tres partes. Tras el soneto inicial de cada parte, los poemas que siguen son de diferente y variada factura métrica. La parcelación del texto poético no obstaculiza la unidad de «carta» que evidencia. Es en este aspecto un precedente de lo que veremos sucede en *Íntima a Quijote*. Por su forma y especialmente por su contenido, es quizá el libro de Sagrario Torres más logrado, de mayor intensidad humana y espiritual, confesión íntima de la autora a Dios. Para Rafael Llamazares es «poesía religiosa, es decir, religada a Dios. Pero sobre todo y principalmente es poesía humana, existencial, autobiográfica, diario íntimo, exploración del vivir y del sentir cotidiano de la autora». En cuanto al lenguaje poético utilizado nos dice que “no tiene nada de retórico, de convencional o hueco (...). Esta misma forma expresiva, de confianza familiar, hallamos a lo largo del libro” [2003: 396]. La intensidad humana y religiosa se manifiesta en el deseo de pervivir en Dios, pero con su propio ser, aun continuando siempre en un «temblor humano». Es la contienda entre asirse a Dios o dejarle. De ahí que el libro esté “traspasado de autenticidad humana en medio de la búsqueda de Dios”, concluye Llamazares [407].

El tercer momento en el itinerario poético de Sagrario Torres viene definido por un «sentimiento estremecido», ya patente en la etapa anterior, pero que ahora se evidencia más en su obra. Es un sentimiento que se fundamenta en la fortaleza, la fuerza (sentimiento estremecedor), y a la vez en la ternura (sentimiento estremecido). Los libros de esta etapa que va desde 1975 a 1993 así lo delatan. *Los ojos nunca duermen* (1975), de carácter autobiográfico (su estancia en el internado de Alcalá de Henares), con el abandono del uso del soneto ante el verso blanco, de endecasílabos y heptasílabos. *Regreso al corazón* (1981), libro en que confiesa sus sentimientos más íntimos, abriendo su corazón, a modo de carta. Los poemas se suceden conformando un texto unitario, en versículos casi todos ellos. En el siguiente libro, *Íntima a Quijote* (1986), que será el libro en el que nos detendremos en este artículo, Sagrario Torres vuelca su sentimiento amoroso, idealizado y platónico, en el personaje cervantino. Y, por último, *Poema de la Diana* (1993), es el libro en que muestra su gran amor por la naturaleza en su denuncia y defensa por el parque natural de Cabañeros y por Anchuras en los años en que se intentó la utilización de aquellos espacios para entrenamiento militar. Muestra en el libro su ternura hacia la flora, la fauna y, por supuesto, a la vida de los habitantes de aquella zona en un canto ecológico original y único.

### *ÍNTIMA A QUIJOTE*

Hemos visto cómo este séptimo libro de poesía de Sagrario Torres se sitúa en esa tercera etapa o momento de su obra, en la que muestra con más evidencia el «sentimiento estremecido» que caracteriza a su poesía. Este rasgo peculiar que ahora se aprecia aparece aquí, además, como «sentimiento estremecedor». El título de este poemario manifiesta ya de algún modo este doble rasgo: El adjetivo «Íntima», que implícitamente alude a carta o misiva, nos remite a un sentimiento de ternura, de amor cercano y personal, «estremecido». El objeto de esa intimidad es Quijote, desprendido de su «don» que lo ennoblece y que, al quedar postergado, aparenta convertir al personaje, anulado en su hidalguía, en un hombre cercano, a quien la enamorada puede mostrar sus sentimientos con hondura y verdad, «estremecedoramente».

En las solapas (portada y contraportada) de la edición de *Íntima a Quijote* (1986), el poeta Luis López Anglada capta con brevedad el sentido global de la obra. El amor ennoblecido, espiritual, utópico, de la autora a Quijote, la convierte en la Dulcinea de todos los tiempos; es ya, como en los versos de Machado, «...la cercana y lejos, por el inmenso llano / eterna compañera y estrella de Quijano...». Para López Anglada es en este libro en el que Sagrario Torres logra las cimas más altas de belleza y poesía: «Es, ella misma, la respuesta de Aldonza (Dulcinea) a Quijote; es, ella misma, el sueño ideal que Cervantes intuyera». Y, en conjunto, la misiva a Quijote es «uno de los más bellos poemas de amor que se han escrito en nuestro tiempo».

Al iniciarse el poemario, Sagrario Torres lo dedica a Valdepeñas, «que me quiso desde mis primeros versos», dice; y “a todos los manchegos». Agradece en la dedicatoria el haber sido nombrada “hija predilecta” de Valdepeñas y el dar su nombre a unos jardines de la ciudad. Recuerda al alcalde Esteban López Vega, que fue para ella en «lejano ayer, amigo leal».

Tras la dedicatoria, se dirige, en breve prólogo, «Al lector». Confiesa en él su origen manchego, como el del famoso personaje cervantino, y su educación en Alcalá de Henares, donde nació el autor del *Quijote*. Fue en Alcalá donde ella se apasionó por la lectura y donde surgió la inclinación al enamoramiento «hasta la médula del galán Quijote» [1986: 9-10]. Cuando se afianzó y desarrolló su vocación de poeta, publicados ya varios libros, percibió en su interior «un vivo y desazonado sentimiento de deuda. Mi adolescente amor a Quijote, ni a él ni a nadie declarado, exigía de mí, cada vez con más fuerza, la escritura de la carta en que yo hiciese entrega de mi vida al varón que nunca podría ver. Esta es la carta que ahora ve la luz» [1986: 9-10]. Pero esta «arrebata carta» también quiso hacerla partícipe con aquellas mujeres que en la novela comprendieron la nobleza y tierno trato de aquel hidalgo varón. Aldonza Lorenzo, la moza hacendosa de su casa y la cribadora de trigo, que llegó a saber que un hidalgo vecino a su pueblo la tuvo por su dama, Dulcinea del Toboso. Y a la Tolosa y a la Molinera, que nunca olvidarían que Quijote las convirtió en «doñas», no obstante su «labor» de mozas del partido.

## PRIMERA PARTE

Se inicia con un breve resumen explicativo de la autora: «Visiones dolorosas y excelsas en Cervantes, donde se ha querido ver lo sobrenatural

para el alumbramiento de *Don Quijote*». La Introducción es un extenso poema que explicita el breve resumen anterior. En la oscuridad de la cárcel, en la sucia intemperie de la celda, en días interminables en los que los sueños y deseos se transmutan en delirios, Cervantes, rodeado de dolor, de gritos, del llanto de aquellos a los que la vida les volvió la espalda, cae en un «hondo sopor» y ve Sevilla «más allá de los puentes, / encenagarse el río, ya no suyo». Pero en medio de aquella soledad y del derrumbe de sus ilusiones,

Un fulgor repentino deshizo oscuridades  
de su mente y su celda,  
y en elevado centro esplendoroso,  
emergió la figura soñada, que crecía y crecía...

Surge para él en aquel instante su otro yo, «gemelo» suyo, luciente de perfección y «único para el tiempo». Había nacido Don Quijote,

El sin delito.  
El de doctrina que no extingue.  
El casto en los impulsos siendo varón,  
entre los más varones.  
El que la muerte no sepultaría.  
El triunfador de hombres y de siglos.

Para Cervantes nacía un vivir nuevo tras aquellas paredes prisioneras: «No fue el día de su última cuenta. / Era el primero de su eterna fama».

Tras el poema introductorio dedicado a Cervantes en la cárcel de Sevilla, comienza la carta a Quijote con dos poemas dirigidos a él. En el primero, apoyándose en una cita de la obra, «Y así es todo milagro y misterio el discurso de mi vida»<sup>1</sup>, expresa la autora en versos cargados de

---

<sup>1</sup> Esta cita que aparece como epígrafe de este poema de la *Primera Parte*, en realidad no la dice don Quijote, sino que pertenece a la historia de la vida inventada por Dorotea para ganarse la voluntad del Caballero con el fin de que la defienda de su desventura (*Primera Parte del Quijote*, cap. 30). Aunque no es frase de don Quijote, sí que es pertinente a todo el proceso poético de su origen y nacimiento que Sagrario Torres nos presenta en los poemas de *Íntima*.

lirismo y belleza, con metáforas originales y brillantes, la concepción y nacimiento de Quijote. Surge de otros mundos estelares que le dan «forma con sus manos lumínicas, perfectas». Era, al nacer,

Más hermoso que jade,  
turquesa, ópalo noble,  
ópalo de fuego.  
Piedra de Luna.

Tanto misterio y belleza anunciaba ya su gloriosa fama perdurable: «Alumbrado desde los siete fuegos / echaste a caminar».

En el segundo poema de esta primera parte, la enamorada vislumbra lo que debió ser la infancia y juventud, la mocedad y madurez de Quijote. Como hijo del milagro y el misterio, solo su camino vital primero sería la senda del poeta. Se estrenó su encantamiento entre «el rocío del rastrojo» y las «esmeraldas de la vides»:

Debajo de las túnicas  
azules y blanquísimas del cielo.

Su mirada topaba con toda la belleza de la gran llanura: nunca una Arcadia así, radiante, nueva, poblada de pastores, de espigas en los trigales, de perlas de las norias, de las faenas de la siega y de la vendimia:

Descansabas bajo las claridades,  
el mentón apoyado en tus góticos dedos,  
midiendo con los ojos  
la llanura inmedible.

Tras este primer encantamiento, «bello y joven como un dios misterioso», llegó el momento de desatarse de aquella Arcadia y alcanzar la madurez. Y al igual que el misterioso Guadiana que descubría, en su primer nacimiento, las encantadas princesas de Ruidera:

Tu figura se perdió en los caminos,  
con el mismo misterio del agua que se esconde  
para aflorar un día.

Pedro Isado Jiménez

Ese afloramiento se vaticina como doloroso:

¡Apiádate de ti, Quijote!  
¡Apiádate de ti, Poeta!

## INTERMEDIO

Se intercala como separación de la segunda parte de la carta. En él, la enamorada da a conocer en el primer poema el origen de su amor a Quijote. Recurre veladamente a su biografía de primeros años en Valdepeñas y su estancia en el internado de Alcalá de Henares hasta su instalación definitiva en Madrid. Se inició su amor al conocerle en la edad escolar, en su niñez y pubertad, con las primeras lecturas del *Quijote*. Y con la adolescencia, «entonces ya era tuya, ya marcada, / hundido mi fervor en lo más hondo». Antes, había conocido los colores más variados y puros de los cielos de la llanura de la Mancha, en donde había nacido, como Quijote. No añoró haber nacido junto al mar, montes o ríos. De Alcalá, recuerda los corredores del internado, los libros y materias que estudió, a la vez que escuchaba el nombre de Quijote. Era la adolescencia en la que otras compañeras esperaban en sus sueños «a un príncipe y su trono. / Yo, sólo a un Caballero y su caballo». Él era el sueño de sus noches insomnes, mientras alegremente crecía en años, a pesar de no vivir la realidad cercana y tangible:

Nunca pudo existir joven más soñadora.  
Ninguna como yo pudo elevarte  
desde su arco de pestañas  
al vuelo de su frente.

El segundo poema del Intermedio, así como los dos sonetos que le siguen, van precedidos de una cita de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno. En ella, se dignifica a la Tolosa y a la Molinera que atendieron «serviciales y humildes» a don Quijote, y él las reconoce como doncellas tratándolas de «doñas». De la humillación continua «en su fatal profesión», se sienten rescatadas en su dignidad ante el trato de don Quijote. Es por ello por lo que este entró de sus manos «en el camino de la gloria».

El poema que sigue a la cita refiere el proceso inicial de las dos mujeres, Tolosa y Molinera: nacidas ellas en su inocencia primera «como la flor arriba de los tallos», se ven abocadas, por su pobreza y duro trabajo campesino, a caer en una red «de la que no podrían escapar»:

Enfrente de sus ojos ya no estaban  
las serenas llanuras, fulgores de sus cielos,  
sino hombres doblados de lujuria sobre ellas.

Sin embargo, ellas son las que ayudan a Quijote a prepararse como Caballero para velar sus armas. Ante la mirada respetuosa y de «inmensa ternura» de él:

De sus bocas huyó la risotada.  
Les vino un ademán sereno.  
Fueron dignísimas al punto.

Un proceso de purificación las invade hasta sentirse limpias, cuando Quijote se aleja «dejándoles un nombre ennoblecido». No pudieron conciliar el sueño esa noche en que se sintieron limpias y la huida se les antojó oportuna:

La Tolosa recordó su promesa al Caballero:  
«Donde quiera que ella estuviese,  
le serviría y le tendría como señor».

Siguen a este poema dos sonetos que, con el soneto final del poemario, son los tres únicos que nos recuerdan a Sagrario Torres como excelente sonetista. Estos dos sonetos van unidos por la dedicatoria «En homenaje a la Tolosa y la Molinera». Poseen la misma estructura clásica del soneto y en los tercetos distribuyen del mismo modo la rima (CDC / CDC). En el primer soneto, los cuartetos aluden con lenguaje vejatorio y crudo a la podredumbre soportada en su «oficio» por estas mujeres. Las compara a «ánforas en rincón de estercolero. / Un odre sois, salivas fermentadas». El primer terceto expresa fervientes deseos de pureza, ternura y redención para ellas:

¡Si una lluvia os mojara, y no tormenta!  
¡Si unos ojos volcasen su caricia!  
¡Si una espada se alzase en vuestra afrenta!

Pedro Isado Jiménez

El segundo terceto descende de nuevo a la ingratitud de la vida con ellas y concluye con el merecido pago final de quienes mancharon y cambiaron su inocencia y alegría iniciales:

Vivís en soledad calenturienta.  
Mientras lloráis en noches de impudicia,  
Dios emplaza al deudor de vuestra cuenta.

El segundo soneto declara como deudoras a «las mujeres honradas» que han apagado la belleza del amor primero como esposas: «Desembellecen cuanto fue gozoso», convirtiendo con su actitud de mando a los esposos en «apocados», y menguando sus atributos. Ellas son las que provocan que se embrutezcan:

Marchan hacia ignorados semilleros  
para olvidar su decepción, sus lutos.

El Intermedio concluye con un cuarto poema que glorifica a Quijote, «bautizado» como Caballero en una noche de luna, ante su salida en busca de aventuras. Llevaba su dama en el pensamiento, su fiel escudero al lado y el propósito de ser «único defensor de los menesterosos, / de dolientes, burlados, perseguidos...». A su paso, todo lo más bello de la tierra le rendía su tributo. Y se encontró libre de toda atadura humana. Nadie podría al final acusarle ni guardarle venganza:

En el Juicio Final, Dios haría  
una de sus trompetas con tu boca,

dice la enamorada. Las siete letras de su nombre son las únicas que pueden unirse «para formar un nombre más glorioso».

## SEGUNDA PARTE

Se inicia también, como la primera, con un breve resumen que nos recuerda a los títulos de los capítulos de la novela y nos sitúa al final de la historia con el retorno del protagonista a su aldea. Dice así: «Después de las



amarguras que sufrió Don Quijote durante largo tiempo, y que a ninguna, por conocidas, se hace alusión».

Tres son los poemas en esta Segunda Parte. En ellos, la autora mantiene las mismas características métricas y estilísticas de los poemas anteriores. En estrofas breves que comprende cada una un contenido significativo unitario y que se enlaza en coherencia con los siguientes. el predominio de versos de medida diferente, seguida o alternante (heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos, algún verso alejandrino), proporciona a los poemas un ritmo y musicalidad sobrios. Ello se acentúa con el uso exclusivo del verso blanco, a excepción de los tres sonetos del poemario, dos de los cuales ya vimos.

El primer poema sitúa a Quijote en el retorno definitivo a su aldea con la dignidad intacta de quien ha conocido la desventura causada por la envidia, por la injusticia, por las intrigas y arrogancias. Era un triunfo su desengaño ante la molicie, la huida vergonzosa o el poder de «dalmáticas, coronas, capelos y mucetas». Regresaba «a beber del tazón el nutrimento pobre, / en la escudilla la cocción escasa»:

Imposible que un buey pudiese con más carga  
de aquella resistida  
desde su corazón en pesadumbre.

El segundo poema encierra un ruego a Quijote para que, como hiciera Sancho a su amo enfermo, emprenda una nueva salida, la cuarta. Ahora, para enmendar tanto marasmo y decadencia, destrucción y ruina en el mundo. Como una letanía, las peticiones de la enamorada intentan despertar el ánimo de su héroe. El mundo «ya no es bello». Han acabado con el «alto pensamiento» y las ensoñaciones:

El que alumbrara el arte más excelso  
y la Poesía.

El mundo puede caer en un exterminio sangriento:

Una infernal tarasca va ciñendo la Tierra  
con sus brazos de fuego.

Pedro Isado Jiménez

El mundo niega la sacralidad a la naturaleza. Las aves enmudecen en sus cantos y no suena «ni el violín cuando asciende la calandria». El mundo contamina aguas de mares y ríos, incendia «pueblos, aldeas, ciudades, bosques, campos». Hasta «la vejez temblorosa» del anciano no descansa

en la pieza más tibia del hogar  
que formaron los suyos.

Es necesario el retorno de Quijote: «Venga a nosotros una cuarta salida / para que así se cumpla la última esperanza». Porque él tiene el temple de los libertadores, la rebeldía ante la barbarie y la desolación.

Clama para que siga en pie cuanto de hermoso  
se alza todavía  
en las conciencias y el paisaje.

La tercera carta-poema a Quijote de esta Segunda Parte, con la que concluye, va precedida de una larga cita de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno. En ella, un don Quijote cuerdo se lamenta a Aldonza (su Dulcinea en la ficción) de haberla encontrado tarde en su vida, pues ella pudo haberle cambiado su sino de héroe loco a héroe cuerdo. Y de burlas, sus hazañas habrían sido “fecundas veras”. Aldonza (Dulcinea) le reclama que llegue a ella y descanse sobre su pecho, pues prevé su encumbramiento y su aclamación por generaciones futuras. «Su grandeza no habrá de perderse».

El poema que sigue de la enamorada a Quijote es el más bello de todo el poemario. Todo él canta el amor de la enamorada con hipérbolos brillantes y originales metáforas. Amor abarcador, que se desborda en el ritmo de su música en una sinfonía inconclusa. Más que Penélope, siempre le habría esperado tejiendo y destejiendo. Sagrado es su amor, pues:

Eres mi fe segunda, mi segundo glorioso,  
mi escapulario y mi alianza,  
el otro santoral: tu nombre hoja tras hoja.

Las breves estrofas se van sucediendo en rosario interminable de ofrendas, de deseos, de torrente de alabanzas gozosas:

No hay orfebre que labre más primores  
que yo dibujo en ti cuando te sueño.

Él ha vuelto derrotado y escarnecido, pero ella ya ha dado su merecido a cuantos le afligieron:

Penas pusieron canas a tu rubio cabello  
que peinaré con ramas de jazmines.

Ella le cuidará ahora, le servirá en todo. Todo será belleza a su alrededor, preparada por ella:

Pondré rosas  
donde quiera que fijes la mirada.

Ella cuidará su casa y su persona. Lustrará el suelo, su habitación de lectura estará caliente y le acompañará en ella:

Cuando pierdas el hilo, musites,  
o tus ojos atraviesen los muros  
buscando la figura  
que vencerá por siempre.

Cuidará su ropa, fruncirá su gorguera:

Separaré la silla de la mesa en que comamos  
y te diré que pases.

Sin embargo, ella sabe que las leyes de Caballero no le permitirán romper «el gran amor que le sujeta»:

Yo sé que aunque me encuadre tu mirada,  
no me pinta el pincel de tu deseo.

Pedro Isado Jiménez

A pesar de todo, la enamorada no se rinde, y concluye el poema final con esta declaración definitiva:

QUIJOTE:

Te han amado los hombres.

Yo te he amado por todas las mujeres.

### SONETO FINAL: «CONTIGO IRÁ MI SOMBRA»

Se cierra el poemario con este magistral soneto. Como los dos anteriores, es también métricamente un soneto clásico. Difiere el esquema de la rima en los tercetos: en este, la combinación es CDE / CDE. En cuanto a su contenido, la enamorada percibe la imposibilidad de un amor real ante un ser de ficción: «En fuego y frío estamos solamente». Es su despedida. Él asciende a su mundo de sombras imperecederas, y ella queda «olvidada y consumida». A pesar de todo, no lo olvidará, pues el rescoldo de su amor pervive:

Contigo irá mi sombra. Cuando cruces  
de nuevo un mundo de dolor y queja,  
me alzaré como un monte hacia tu vida.

### AMOR DE «DULCINEA» TORRES A QUIJOTE

Como la autora nos dice desde el principio en sus versos, es un amor que tiene su raíz en la lectura apasionada de la obra desde el primer contacto con ella, en la edad escolar. La circunstancia de haber nacido en la Mancha, tierra del héroe cervantino, y el que su conocimiento primero de la novela fuera en Alcalá de Henares, patria del autor, aumentaron en ella el atractivo de la lectura y su empatía con don Quijote. Es en su adolescencia cuando esa empatía despierta en ella la inclinación al enamoramiento con el galán Quijote. No esperaba en sus ensoñaciones un príncipe como sucedía a las compañeras de su edad en el internado alcalaíno. Su sueño en las noches insomnes era un Caballero y su caballo. Y se enamoró de él «hasta la médula».

En la adultez, ya entregada a su vocación poética y publicados sus primeros libros, Sagrario Torres se siente deudora de ese amor primero y decide manifestar abiertamente en misivas líricas, en versos «estremecidos», la «entrega» de su vida «al varón que nunca podría ser». Porque el Caballero Quijote había de respetar sus leyes que no le permitían romper con su gran amor ensoñado. La enamorada cae en la cuenta de que su amor es imposible, en la realidad y en la ficción. Sin embargo, su enamoramiento ha sido tan profundo que salta todas las barreras, pues ella «le ha amado por todas las mujeres», y el rescoldo de su amor pervivirá siempre: «con él irá su sombra».

Rafael Llamazares interpreta así el enamoramiento de Sagrario Torres en *Íntima a Quijote*: «Ve en Quijote el gran amador; queda prendida en su fuego, y se enamora de él; y aspira a que amor tan grande y universal se convierta en raíz y fundamento de la existencia» [1983: 130]. Aunque este amor de Sagrario Torres aparezca como libresco, no quita que sea fruto de una vivencia íntima, adolescente y juvenil al principio, pero acaba siendo amor maduro, idealizado, sacralizado en su arrebatada intensidad. Llamazares concluye: «En último término, su poesía se reduce a biografía íntima (...) Es poesía de experiencia personal» [131].

El sentido de amor sacralizado lo asume Sagrario Torres del propio don Quijote. Piensa Llamazares que *Íntima a Quijote*, para él el último gran libro de ella, se encuentra en la línea de *Regreso al corazón* (1981), texto poético que también ofrece apariencia de una carta. «El corazón es la más segura fuente de conocimiento, de esperanza y de perfección. Eso viene a simbolizar don Quijote (...): su vida, todo su obrar, resultan entrega enloquecida de amor sin límite. Por el amor trata de redimir al mundo y al hombre. La escoria humana queda sublimada hasta el infinito» [2003: 409]. Para Llamazares, este amor es el que tiene sus raíces en la trascendencia, en la religión, en Dios, en el Dios cristiano: «La salvación del mundo por el amor». Este tema es según Llamazares el «motivo central» en toda la obra poética de Sagrario Torres. De ahí su enamoramiento y sintonía con Quijote, «andante caballero para instaurar el reino de la justicia, de la libertad y del bien» [410].

Interpretación diferente es la de Carlos Gurméndez, atendiendo solo al amor de don Quijote en la novela. Diferencia que a la postre confluye con el sentido del amor de Sagrario Torres a Quijote. Carlos Gurméndez, filósofo y ensayista, defiende la idea de que el amor de don Quijote no es creación ideal. En realidad, es un amor que surge de la mirada, al ver «a una moza

labradora de muy buen parecer». Es, pues, un amor real, que más tarde la imaginación recreará para ya no olvidarlo. Pero la mirada de don Quijote a Aldonza Lorenzo, aun correspondiendo a una sensibilidad sensual, es la mirada madura en la edad de un hidalgo que ama con los ojos. La separación entre mirada y tacto «es la causa de su tragedia amorosa. Entonces tendrá que suplir el vacío de conocimiento real con fabulación creadora», y Aldonza Lorenzo será ya para don Quijote la «señora de sus pensamientos» a la que llamará Dulcinea del Toboso, nombre «que tirase y se encaminase al de princesa y señora. La fantasía, libre creación de los sentidos, sustituye así a la imaginación que opera siempre sobre la realidad» [1989: 239]. De este modo, don Quijote transforma el ser amado dotándolo de perfecciones para un amor trascendente, es decir, puro, liberado de la carne.

El autor es de la opinión de que este qui jotismo amoroso pervive «porque afirma que el hombre debe sostener siempre un ideal amoroso, y hoy es más necesario que nunca en este mundo desarraigado, atomizado, carente de ideales, de metas y objetivos históricos por los que luchar. Todo amor verdadero lleva en sí la creación qui jotesca de un ideal de amor al que se busca con desesperada fidelidad para cumplirlo. Igualmente, en armonía con esta idealidad amorosa, los hombres deben luchar, como don Quijote, por una idea a la que entreguen sus vidas, ya que la Idea sabia y activa nos dirige hacia un fin último, allí donde comienza la verdadera historia humana» [241].

Esta lucha es la que, en nuestra opinión, Sagrario Torres nos transmite en su obra poética, de modo especial en sus poemarios *Carta a Dios* y, sobre todo, en *Íntima a Quijote*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALCELLS, José María [2003]: “Sagrario Torres y su poema de amor a Quijote”, Universidad de León, en *Logos Hellenikos: homenaje a Profesor Gaspar Morocho*, II, pp. 903-911.
- GURMÉNDEZ, Carlos [1989]: “El amor en Don Quijote”, en revista *Anthropos*, suplemento nº 17, pp. 238-241, Barcelona, editorial Anthropos.
- LLAMAZARES, Rafael [1983]: *Poetas valdepeñeros del siglo XX*, Valdepeñas, Universidad Abierta, UNED.
- [2003]: “El tema de Dios en la poesía de Sagrario Torres”, Discurso de Ingreso en el IEM., Valdepeñas, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núms. 25/26, (pp. 373-410)
- TORRES CALDERÓN, Sagrario [1986]: *Íntima a Quijote*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles.
- Estremecido verso (Antología poética)* [2006]: ed. José María Balcells, Ciudad Real, Diputación Provincial, Biblioteca de Autores Manchegos.





## LA MELANCOLÍA COMO ELEMENTO CONSTRUCTIVO DE LA *SEGUNDA PARTE DEL INGENIOSO CABALLERO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

Luis Fernando Rodríguez Martínez  
Departamento de Lengua y Literatura

### LA MELANCOLÍA, ENFERMEDAD DEL ALMA Y DEL CUERPO

¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción (...) resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra? [Aristóteles, Problema XXX].

En el «Prólogo» a su edición del *Problema XXX* de Aristóteles, Pigaud [consúltese en la bibliografía por Aristóteles] sostiene que esta dolencia presenta un carácter médico-filosófico (es una de las pocas enfermedades en las que el médico y el filósofo pueden decirse algo recíprocamente). También afirma que el opúsculo atribuido a Aristóteles, a pesar de su brevedad y su estilo poco académico, ha llegado por sí solo a constituir la visión más significativa de la melancolía: aquélla que se ha convertido en la base de nuestro imaginario cultural [62]. La importancia de esta obra radica en que se une una sintomatología física a la fuerza de la conocida como «bilis negra» y eso hace que pase a otro plano distinto de análisis convirtiéndola en una cuestión relativa también al carácter del hombre, a su forma de afrontar la vida, de ser y estar en ella (el *thymos* griego); pero también se ligará, a partir de ahora, al carácter genial de los que la sufren. La visión aristotélica será la base de los principales estudios de la época de Cervantes en torno a este asunto, que por cierto se volverá capital en los debates de la época. Su recuperación principal se deberá a la obra de Marcelo Ficino, aunque Pigaud concede la principal influencia de esta perspectiva al español Huarte de San Juan.

Si nos fijamos en la obra de Aristóteles, don Quijote emparentaría con los hombres más grandes de la Antigüedad y pasaría a formar parte de un linaje que tiene representantes tan importantes como Platón, Sócrates, el mismo Hércules y los grandes generales Lisandro y Belerofonte [79 y 80].

Todos ellos, hombres excepcionales, se encontraban aquejados del mal de la melancolía, mal que aparece ya como inherente al ser humano, como uno de los rasgos de su condición de mortal [95]. Si la melancolía acecha en el interior de cada uno, presenta varios tipos y se manifiesta de muy diversas formas. La explicación de ello estriba en que los melancólicos se encuentran bajo la fuerza de la bilis negra y ésta está compuesta de una mezcla de frío y calor. Así pues, si predomina el frío, los hombres se vuelven decaídos, pero si predomina el calor, son coléricos y apasionados. Por ello, lo importante es que la mezcla se halle «un poco atenuada», lo cual dará lugar a «hombres excepcionales» [97].

Los melancólicos son inconstantes porque su bilis lo es [103]. Esto nos sirve para explicar el comportamiento de don Quijote en ambas partes de la novela. Muchos han dicho de él que presenta una combinación de rasgos debidos a humores distintos. Pero podemos ver, gracias a Aristóteles, que el temperamento cambiante de nuestro protagonista se explica por la fuerza que lo domina. Efectivamente, a medida que avancemos en este apartado, creo que nos explicaremos muchas cosas de don Quijote, especialmente de la *Segunda Parte*, que es donde intentaré demostrar que la melancolía se vuelve un aspecto no sólo del argumento y del personaje, sino también de la misma construcción.

Como decíamos más arriba, la melancolía se convierte en un tema de capital importancia en los siglos XVI y, muy especialmente, XVII. Don Quijote ha sido visto, desde la interpretación que hicieron los románticos, como uno de los representantes más sobresalientes de la melancolía. Principalmente, en la novela de 1615, asistimos a una transformación de nuestro héroe que cada vez se muestra más dominado por la tristeza y que acabará muriendo entre los suyos dando la impresión de que la causa de su muerte es la falta de aliciente en la vida. Así, las lecturas idealistas de la novela inciden en que don Quijote no pudo cumplir sus deseos, que se estrellaron contra la realidad. Esto, conocido como «mal del siglo», es lo que da lugar a la voz *spleen*, que no es otra cosa que la melancolía en su acepción más actual o modernizada.

Sin embargo, no fueron los románticos los primeros en pensar casi obsesivamente en la melancolía, sino que, como venimos insistiendo, en los años en que Cervantes escribe sus *Quijotes*, esta dolencia del espíritu y del

cuerpo se ha convertido en una cuestión que los humanistas han puesto en primer plano. Las explicaciones que se dan de ella tienen que ver, principalmente, con la *teoría de los humores*: los hombres tenemos en nuestra constitución física unos humores que deben encontrarse armonizados, pues de lo contrario padeceríamos enfermedades. Volveremos sobre ello al final del artículo, pero baste ahora que digamos que esta teoría ve al hombre como un «microcosmos», idéntico al celeste y regido por astros y dioses que se convierten en fuerzas interiores que nos dominan.

Para darnos idea de la trascendencia de este pensamiento, quisiéramos citar la obra de un inglés, Robert Burton, que publica su *Análisis de la melancolía* en 1620<sup>1</sup>. Esta obra es una auténtica enciclopedia en torno a este tema, un compendio del saber en el que se dan cita síntomas, causas, curas y todo tipo de historias —literarias y folclóricas— en torno a la melancolía. El punto de vista de Burton se corresponde con el ambiente cultural de la Inglaterra de la época en el que la ciencia racionalista iba desterrando las interpretaciones aristotélicas de la realidad. En consecuencia, desde un punto de vista médico, el autor comienza con el análisis de las causas de la melancolía, entre las que destacan la naturaleza del sujeto y, más interesante, elementos externos que van desde los demonios y la brujas hasta el tipo de comida, el ejercicio inmoderado o su opuesto, la ociosidad extrema, la fantasía y la imaginación desbordadas (que provocan un ánimo exaltado y pasional, así como la aparición de sugerencias). Asimismo, también causan la melancolía el estudio y el aprendizaje excesivos, así como la lectura desenfrenada. Estos últimos son la razón de que el cerebro se seque y ello es el inicio de esta dolencia (y del *Quijote* también)<sup>2</sup> [120-129, 131, 145-146, 436 y ss.].

Finalmente, pueden provocar la melancolía la ausencia de los amigos, la ausencia de lo querido o deseado, la pérdida de lo que se aprecia. Y, precisamente, este es uno de los aspectos más relevantes del *Quijote* de 1615: la gran separación de don Quijote y Sancho y el encantamiento de

---

<sup>1</sup> Citaré por la selección que preparó Alberto Manguel para Alianza Editorial en 2006 (véase bibliografía).

<sup>2</sup> Insistimos en que veamos cómo todas estas causas aparecen en don Quijote, por lo que podemos deducir que forman parte de la atmósfera cultural de la época.

Dulcinea. Burton sostiene que todos estos motivos dan lugar a un tipo de melancólico que prefiere la soledad voluntaria [125].

Porque, al igual que Aristóteles, este estudioso inglés también distingue entre varias clases de melancolía. En primer lugar, habría una melancolía natural, muy perniciosa, que está en la sangre del sujeto, como un poso, desde su propio nacimiento. Frente a ella, hay una melancolía que se adquiere. Recibe el nombre de «adusta» porque se forma en el sujeto por aducción y es adquirida. Este tipo ha tenido muy diversas valoraciones a lo largo de la historia, como veremos al final del artículo, pero siempre oscila entre la ausencia de ganas de vivir (dolor de vivir, apatía, anhelo de morir) y la genialidad. Todo ello explicado porque la melancolía se encuentra bajo el signo de Saturno, dios de la oscuridad pero también de la sabiduría podríamos decir «órfica».

Lo grave del asunto es que nadie se libra de esta segunda clase de melancolía (también aquí coincide con Aristóteles, pues la ve como inherente a nuestra condición humana). La melancolía va y viene, se asocia con la soledad, el descontento, la aflicción y la resignación. En la misma línea se manifiesta Javier Muguerza en el prólogo al libro de *La melancolía* de Carlos Gurméndez [1994]. Muguerza nos habla de una «melancolía de la resistencia» [18], que nos lleva a hacer esfuerzos aunque sepamos que se trata de causas perdidas por el mero hecho de que es preciso hacerlo. Más aun que con la resignación, se relacionaría con la dignidad. Este concepto nos parece muy importante, pues nos permite justificar el análisis que haremos posteriormente del pensamiento de la sociedad de la época en el tiempo en que se escribe la *Segunda Parte*. Nuestra opinión, justificada en la tesis de Muguerza, es que la melancolía se asocia con el desencanto y ésta es la ideología esencia que impera en el XVII.

Volviendo nuevamente a Burton, podemos leer que las personas que padecen este mal presentan rasgos físicos y de carácter muy singulares y evidentes: la extrema delgadez, la falta de sueño (ni pueden ni necesitan dormir mucho), el carácter obsesivo, la tristeza sin causa objetiva, el temor infundado, las quejas frecuentes, los suspiros y los pensamientos atormentados. Nada les ayuda ni les sirve de consuelo, nada les calma. Pero también, junto al hastío, se dan cita la cólera y la impaciencia, la incapacidad para las bromas o el humor.

La cura que propone este autor, como harán todos los demás, es el entretenimiento, dejarse aconsejar y acompañar por personas queridas o sabias, abrirse al mundo [436 – 438].

Tened esperanza, infelices;  
dichosos, tened precaución.

Entretanto, en nuestra España, menos cientifista y racionalista como veremos, la melancolía no dispone de un compendio tan abrumador como el de Burton pero, en cambio, da pie a una controversia interesantísima que tiene su reflejo en varias obras que van desde la perspectiva médica hasta la filosófica (o ambas) y desde el aviso hasta el encomio. En todos estos libros, la melancolía es descrita como hemos visto en Burton, sólo que cada uno hace hincapié en aquellos rasgos que más le interesan por sus tesis<sup>3</sup>.

El primer libro que se considera pertenece a Pedro Mercado, médico, que trata la melancolía en sus *Diálogos de filosofía natural y moral*, en 1557, con reedición de 1574 [Gambin: 75]. Este médico parte del punto de vista de las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos, el hombre, regidas ambas por los astros. En su opinión, la melancolía produce un juicio agudo en los hombres que la sufren y, junto al ingenio, también la fantasía y los excesos de imaginación son frecuentes. Los melancólicos considerarán verdaderas todas sus ilusiones, que ocuparán el espacio de la realidad. Por ello, es importante controlarlas, porque, de lo contrario, las personas aquejadas de melancolía podrán acceder a conexiones insospechadas de la realidad.

No obstante, lo más interesante de la opinión de Mercado es que la melancolía ataca únicamente a los más inteligentes. Esta opinión será defendida también desde un punto de vista social y se llegará a decir que la melancolía es un mal propio de España, pues es el país que más ha percibido la decadencia histórica y moral de los tiempos de barroco [234].

Seguidamente, de 1559, es el *Concejo y consejeros del príncipe*, de Fadrique Furió Terol. Este libro pretende diseñar un Estado armónico donde nadie se sienta excluido del poder [Gambin: 55]. Sin embargo, esto que sin duda es digno de alabanza a la aceptación de la melancolía le vino muy mal,

---

<sup>3</sup> Toda esta parte está tomada del libro de Gambin, F: *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro* (véase bibliografía).

pues la conclusión a la que llega el escritor valenciano es a la de que es necesario apartar a los melancólicos ya no sólo del acceso al poder, sino de la sociedad misma: «son considerados elementos de discordia y de disarmonía» [74]. Años más tarde, en 1622, ve la luz, publicado por un hijo suyo, un trabajo de Alfonso de Santa Cruz, médico que fue de Felipe II, en el que se describe la melancolía desde una perspectiva estrictamente médica.

Se trata de *Dignotio et cura affectuum melancholicorum*. Quisiéramos destacar de este libro, por un lado, que la melancolía más difícil de curar es la provocada por el amor (y ya hemos mencionado el dolor que siente don Quijote en la *Segunda Parte* a causa de la situación encantada de Dulcinea). En segundo lugar, alineándose con las tesis anteriores, se sostiene que los melancólicos no constituyen un daño exclusivamente para sí mismos, sino también para la sociedad<sup>4</sup>.

Llegamos, en 1575, al gran libro, decisivo libro, sobre la melancolía no sólo en España sino en Europa: el *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan. Muchos son los que han visto conexiones entre la figura de don Quijote y la de los melancólicos que aparecen en Huarte. Para este médico, la naturaleza de los hombres está hecha de «cualidades primeras», de las que deriva el temperamento. Éste, junto a los llamados «espíritus vitales», enseñan al alma cómo obrar. El alma racional tiene como principales potencias el entendimiento (gobernado por la sequedad), la imaginación (por el calor) y el recuerdo (gobernado por la humedad). La melancolía hace que el alma racional desarrolle sus funciones sin necesidad de haberlas aprendido previamente. La causa de ello es que provoca un cambio de temperatura. Como ya viéramos en Mercado, los melancólicos son personas extraordinarias, con capacidades sorprendentes [Gambin: 156], pero es necesario someterlos a control para que tengan cabida en la sociedad: el calor hace que su imaginación sea extraordinaria, pero hay que someterla al entendimiento. Por su parte, el exceso de entendimiento es

---

<sup>4</sup> Como veremos más adelante, en el siglo XVII, la locura es tratada de manera parecida y aparecen los hospitales específicos para ello. Al igual que con la locura, la melancolía es temida y combatida y se tratará progresivamente como una enfermedad cuya solución es únicamente médica.

negativo, pues hace que se carezca de imaginativa, astucia y picardía, por lo que son objeto de fáciles engaños.

La importancia de la melancolía es que puede conectar entendimiento e imaginación. El resultado será un hombre excepcional, que Huarte destinará al oficio más importante de la *República*: predicador<sup>5</sup>. No obstante, se precisa que esta melancolía es de tipo adusto, adquirida [167].

Es interesante destacar que Huarte también habla de personas delgadas, de ojos brillantes, muy cambiantes de ánimo. Por lo que, atención, es importante que no caigan en un exceso de frío, pues entonces odiarán la vida (como ya vimos en Aristóteles).

Este libro, verdadero best seller de la época, tendrá una edición renovada hacia 1594. También esta segunda parte es interesante, porque en ella, el doctor Huarte, que consiguió que la melancolía gozara de gran prestigio y se viera a los melancólicos como renovadores de la sociedad, se defenderá de un libro que se opondrá a sus tesis frontalmente.

Este libro no es otro que el del también médico, Andrés Velásquez (o Velázquez): *Libro de la melancholía*, de 1585. El doctor Velásquez tratará la melancolía desde un punto de vista estrictamente científico: el melancólico es un individuo al que es preciso curar, confesar y disciplinar [Gambin: 200]. Únicamente son admitidos en la sociedad porque mueven a risa y esto beneficia a los que conocen sus fantasías [224]<sup>6</sup>.

## PUNTO DE PARTIDA

Desde siempre se ha considerado que la *Segunda Parte de don Quijote de la Mancha* es una novela distinta de su antecedente, la *Primera Parte*; pues no se trata de una mera continuación de las aventuras de don Quijote, sino que puede llegar a considerarse incluso una novela diferente. En este caso,

---

<sup>5</sup> ¿No parecen muchos de los discursos de don Quijote predicaciones ante un auditorio?; aunque sea un auditorio de una persona, como don Diego, quien en realidad representa a un nuevo tipo social.

<sup>6</sup> Esto también aparecía en el libro de Pedro Mercado y ha sido importante para la concepción carnavalesca de don *Quijote*. El mismo Cervantes lo usa en su *Prólogo* y hay importantes estudios referidos a este aspecto de *El Quijote*. En la Segunda Parte, recuérdense los reproches a Sansón Carrasco de Antonio Moreno y la opinión también de los duques: con don Quijote cuerdo se ha perdido la risa y la diversión.

cuando se habla de que *Don Quijote* es la primera novela moderna, se refieren los críticos precisamente a esta de 1615. En efecto, estudiando sus características técnicas y los recursos empleados, se considera que Cervantes ha dado el salto definitivo a la narración literaria en forma de novela como se entiende en la época moderna, dejando atrás los modelos propios del clasicismo renacentista.

Dentro de las cualidades que destacan de la *Segunda Parte*, se ha subrayado frecuentemente la unidad de las acciones. Esta unidad no es solo de forma, sino que se ve intrínsecamente apoyada en elementos más profundos como los temas y el diseño de los personajes. Así, hemos leído a menudo que, frente a la heterogeneidad *del Quijote* de 1605 y a la disposición de los materiales con cierta libertad, la obra de 1615 es mucho más homogénea. En primer lugar, lo más evidente (y externo o superficial) es que solo hay una salida en lugar de las dos de la *Primera Parte*. Por otro lado, no hay acciones secundarias ni historias intercaladas que nos desvíen del camino de los protagonistas. Y, en tercer lugar (y bajo un análisis mucho más profundo), don Quijote y Sancho Panza centralizan las acciones hasta un punto en el que la conexión es con la propia intimidad de los personajes.

El esquema abstracto, no obstante, sería muy parecido: aventuras y camino, detención, aventuras y camino. Más aún, los lugares más significativos en cada una de las dos novelas se repiten y don Quijote acude a ellos en dos ocasiones (la venta y el palacio de los duques, respectivamente).

Sin embargo, estos análisis estructurales del *Quijote* de 1615 nos parecen excesivamente formalistas y no suficientes para caracterizar esta novela como esencialmente distinta a la precedente. Para poder hacer esto último, lo imprescindible es acudir precisamente a la esencia de la novela, a su sentido y ver cómo este afecta a la forma exterior, a ese nivel de estructuración. Nos hemos querido fijar, en este caso, siguiendo otras investigaciones, en la diferencia de tono, atmósfera y sentir que distingue a los dos *Quijotes*. Consideramos, en tal caso, que la ideología que subyace a la *Segunda Parte* influye en todos los aspectos de la novela y hace que su temática y su intención sean cualitativamente distintas. Y, de ahí, su forma,



su construcción, lo que modernamente se denomina la arquitectura de la novela.

En este nuevo orden de análisis, desde el principio se ha llamado la atención sobre el carácter metaficcional de este *Quijote*: muchos personajes conocen la *Primera Parte* y, de ese conocimiento, se derivan varias consecuencias como el carácter *verdadero* de los personajes, que rompen las fronteras entre realidad y ficción; o también el mero diseño de las aventuras, cuya naturaleza es radicalmente distinta (ya no es don Quijote el que se engaña, sino que es engañado). Principalmente a partir de la estancia en casa de los duques, todo el mecanismo interior de los episodios se basa en el conocimiento de las aventuras de don Quijote. Estas aventuras que viven nuestros personajes siguen teniendo su origen en la lectura, en la literatura, pero ahora el libro que sirve de marco es precisamente el *Quijote*.

Este recurso tan novedoso (y que tan inteligentemente da al traste con las pretensiones de Avellaneda) confiere a la *Segunda Parte* un gran espesor narrativo, pues multiplica los niveles de ficcionalidad y pone en duda los criterios de *realidad, ficción y verdad*, que tanto interesan a Cervantes. Precisamente, veremos que, en la ideología de la época que tanta repercusión tendrá en la redacción de esta parte, los problemas sobre la verdad de la ficción constituyen uno de los debates más importantes, pues es un asunto que tiene estrecha relación con la gran cuestión del Barroco: la verdad, la relación entre la realidad y las apariencias, la representación de la realidad y la esencia de la realidad misma. En consecuencia, la misma metaficcionalidad del *Quijote* obedece a los debates sobre meta-realidad de la época.

Otro de los elementos destacados en este nivel más profundo de lectura es el perspectivismo. Los puntos de vista ya no residen únicamente en los distintos narradores que aparecen, sino que los personajes, además de opinar como ya hacían, ahora construyen una realidad y, por tanto, se convierten en *hacedores de ficciones*, a modo de *demiurgos* de don Quijote cuya vida, mejor dicho cuyo vivir, estará en sus manos durante el tiempo que permanezca con ellos. En consecuencia, los niveles de realidad también se han multiplicado y los entrecruzamientos entre realidades distintas son también mucho mayores.

Así pues, si en la *Primera Parte* la confrontación entre vida y literatura es uno de los pilares del contenido, ahora se ha convertido incluso en una de las justificaciones de la estructura formal. En el *Quijote*, existe una

preocupación constante por la entidad de lo verdadero y lo ficticio, casi podríamos decir que Cervantes quiere poner en cuestión el estatuto ontológico de la ficción. En un primer momento, la historia de nuestro héroe era la parodia de los libros de caballerías; pero poco a poco se fue convirtiendo en un interesante debate sobre los criterios de identificación y establecimiento de la verdad. Aquí es donde entramos en la cuestión técnica, específicamente literaria, de la verosimilitud. En la novela de 1605, como se ha dicho, nuestro hidalgo confunde la realidad y da vida a aventuras imposibles porque todo lo ve bajo el prisma de sus lecturas, que lo han vuelto loco. En cambio, en la *Segunda Parte*, don Quijote no se confunde en ningún caso, su entendimiento no falla, sino que son los demás quienes lo confunden. Así pues, puede decirse que Cervantes observa el mundo a través de los personajes «como si estuviera jugando con espejos» [Riley, 1980: 670].

Más aún, en muchos casos de 1615, Cervantes llega incluso a mostrar los mecanismos de la ficción y pone al descubierto el engaño<sup>7</sup>. Lo que parece decirnos el autor es: «mira, lector, esto no es la vida, sino un escenario» [Spitzer, 1980: 678].

De entre todas las cosas que desconocemos de Cervantes, una de las más importantes sería saber qué lecturas había hecho, qué estudios pudo llevar a cabo y en qué ambientes culturales se movía. La razón de ello es que «la cultura de Cervantes es un elemento constituyente de sus obras» [Castro, 1925]<sup>8</sup>. Lo que quiere decir que Cervantes se empapa de la cultura de la época y la hace suya convirtiéndola en algo funcional de sus novelas. Y el rasgo más sobresaliente de la mentalidad y la cultura del Barroco es el desencanto, provocado por la inestabilidad de la realidad en la que se mueven los hombres del XVII. En consecuencia, surge con gran empuje la

---

<sup>7</sup> Vamos introduciendo paulatinamente varios aspectos de la mentalidad de la época que informan la escritura de *El Quijote* de 1615: la realidad dudosa, la representación y las apariencias, el engaño ante los ojos. Todas ellas, y otras que irán surgiendo, tienen como objetivo hacernos entender que el hombre barroco vive dominado por la duda, el desencanto y el malestar. Y, justamente, de ahí saldrá la melancolía como uno de los rasgos de espíritu propios de la España de la época.

<sup>8</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/castro.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/castro.htm).

importancia de lo verdadero. En los capítulos de la *Segunda Parte* sólo aparece «lo que la verdad ofrece» [Casalduero, 2006: 193].

El objetivo de Cervantes sería, entonces, una literatura realista, más ética, que contrarreste el exceso de fantasía e idealismo de la novela de la época. Para ello, la solución que adopta es la de acogerse a lo verosímil, pues sintetizaría en este concepto lo universal-ideal y lo real-particular. A la luz de lo verosímil, cuya entidad es más amplia en el siglo XVII que en la actualidad<sup>9</sup>, habría dos tipos de verdad: la verdad de la historia, la realidad; y la verdad ideal, de lo posible. Esta última tiene mayor importancia artística (y diríamos que también vital para Cervantes), pues se relaciona con la ejemplaridad y con la admiración que debe provocar el arte de calidad. En este sentido, la razón está intentando abrirse paso como sistema de conocimiento, pero aún está en pañales, por lo que aunque se quiere someter la realidad a la razón, hay elementos inexplicables pero que se admiten como posibles.

Esta aceptación de lo posible como verdadero no se da tan sólo en el ámbito de lo social, sino que llega a la literatura en forma de debate entre los defensores de las poéticas platónicas y las aristotélicas. En la época del *Quijote*, la polémica se está decantando hacia unos nuevos presupuestos más próximos a las ideas de Aristóteles<sup>10</sup>. De hecho, el *Quijote* es la obra que mejor representa este nuevo pacto que instituye la narración moderna y que se establece entre el autor, la novela y el lector. A partir de ahora, será la inteligencia de éste la que otorgue validez a los sucesos que lee, la que dé significado y naturaleza de veracidad a la obra. Esto está estrechamente ligado al perspectivismo ya visto y a las ideas barrocas sobre la relación entre las apariencias y la realidad.

Este nuevo criterio de verosimilitud tendrá otro pilar sobre el que asentarse: junto a la entidad que adquiere la percepción del lector, la obra deberá ayudarle con la *concordancia* de los elementos [Riley: 42-43]. La finalidad del autor será, como también nos hizo ver Américo Castro [1925],

---

<sup>9</sup> Lo que cabe bajo el ámbito de lo verosímil es mucho más amplio en aquella época que lo que admitiríamos en la actualidad, pues hay sucesos, figuras, conceptos que los hombres del XVII creían como posibles —seres vivos, plantas, sucesos,...— (en la medida en que aún no habían sido descubiertos por la ciencia). En otras palabras, los lectores del barroco son más ingenuos que nosotros.

<sup>10</sup> Es el caso de los trabajos de El Pinciano y Cascales [Riley, 1971].

hacer una narración racionalista que una lo verosímil a la unidad formal y los contenidos al respeto a los principios y normas poéticas. Esta unidad en la variedad y esta verdad posible tienen como resultado la verdad poética, que ya hemos establecido como superior a la verdad de un realismo pedestre.

La imitación clásica está dejando paso a la invención: ambas no son contrarias, sino que deben convertirse en el objetivo prioritario de la literatura de la época, donde la admiración es el criterio principal.

En consecuencia, y Cervantes parece que defiende este punto de vista según se ve en las opiniones que vierten los personajes de los dos Quijotes, el talento, la invención y la creación poética deben sujetarse a normas (sin llegar a esclavizarse): «el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor (...); así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta» [Cervantes, *Segunda Parte*, XVI: 758]. No obstante, todo queda supeditado a la mirada del lector. Este pacto con el lector nos permite entender la relevancia de aspectos del *Quijote* de 1615 como la autoridad, la confianza y la persuasión [Riley: 299]. Es el problema del ser, la difícil relación entre lo que es y lo que debe ser.

La centralidad de este tema en el *Quijote* se aprecia con claridad en el «yo sé quién soy» de 1605 y el «yo soy ahora el que era allí entonces» de don Quijote en 1615, como respuesta irritada a las dudas de Sancho sobre su vivencia de la cueva de Montesinos. Efectivamente, esta cuestión del ser nos permite recalcar cómo la *Segunda Parte* se ve afectada por la mentalidad del Barroco, pues don Quijote empezará a tener dudas de quién es, dudas provocadas por los engaños que sufre. Y esta es la gran tragedia de los hombres del XVII, tragedia que se resolverá en unos casos en sarcasmo y crítica, y, en otros, en melancolía.

En consecuencia, volvemos a insistir en presentar esta obra como el resultado de la gran crisis espiritual barroca donde la melancolía jugará un papel extraordinario. De ahí que podamos decir que el *Quijote* de 1615 es una obra distinta del de 1605 no sólo por los elementos formales que se han destacado desde siempre, sino también por aspectos del contenido que actúan como líneas de fuerza condicionando naturalmente los temas, el diseño de los personajes y hasta la misma arquitectura de la novela. A

continuación, vamos a tratar de analizar los principales aspectos que confluyen hacia la melancolía, signo de esta *Segunda Parte*.

## LO SOCIAL, FACTOR PREDOMINANTE

Dentro de estas líneas profundas que cohesionan con fuerza la novela, destacamos la presencia de lo social. Muchos investigadores han hecho hincapié en la sociedad barroca como un sistema rígido de normas y preceptos que llega a dominar la vida de las personas hasta llegar a anularlas. Esta sociedad reguladora, fuertemente dividida en clases sociales, clasificaba a las personas según criterios arbitrarios y a veces injustos como la sangre, el honor o la honra, etc. Muchos de los más grandes escritores de la época han convertido estos asuntos en temas de sus obras y los han criticado aportando una visión más humanizadora y moral, pues se estaba viendo socavada la libertad individual. Cervantes no iba a ser menos y, en la *Segunda Parte*, la opresión de lo social sobre la persona es agobiante: don Quijote es sistemáticamente golpeado por la sociedad y las principales aventuras tienen lugar en marcos más regulados y menos libres que en la novela anterior: el salón de Diego Miranda, los salones de los duques y el gobierno de la ínsula y, por supuesto, todos los acontecimientos urbanos de Barcelona.

De hecho, se podría pensar que la sociedad (sus normas, su mentalidad) es uno de los grandes antagonistas de don Quijote, quien llega a declarar «ya no puedo más» desde el mismo principio de la novela. A medida que se avanza en la lectura, el hidalgo ya no tan loco se ve en medio de la sociedad y el conocimiento que ésta tiene de él. En este movimiento argumental, se produce lo que se ha visto como una suplantación de lo secundario, que ahora ilumina la realidad [Casalduero: 216].

La relevancia de la sociedad en todos los acontecimientos que viven los personajes hace que la *Segunda Parte* exhiba una atmósfera donde el desencanto se va abriendo paso de manera gradual: primero casi imperceptiblemente, para ir ganando terreno y convertirse en la clave de las últimas páginas. Y el motor del desencanto es el engaño que sufre don Quijote de manera sistemática: es permanentemente burlado (aunque en los casos principales los que acaben siendo burlados sean los propios burladores). De ahí que también desde presupuestos más ideológicos

también lleguemos a la una lectura moral en esta novela propiciada por un ambiente de época.

Lo social, en definitiva, provoca la melancolía del héroe y de los que asistimos a sus andanzas: esta novela es la de la tristeza. En todos los capítulos, los personajes «están completamente dominados por la tristeza» [Casalduero: 239]. El profesor Maravall hace referencia a una «estructura histórica» [Maravall: 34] donde todos los elementos culturales están interrelacionados bajo el objetivo de servir de respuesta a una profunda crisis social. De ahí se derivaría el malestar de la sociedad y el riesgo constante de conflictos. De hecho, son frecuentes los cambios sociales y la actitud de crítica y de denuncias de conductas consideradas desviadas. Por ello, en opinión ya conocida de este autor, los grupos poderosos arbitrarán toda una serie de herramientas para controlar esta sociedad problemática. De entre todos los recursos a su alcance, la literatura será el más poderoso. En general, la cultura del barroco ejercerá una terrible presión sobre los hombres «para conducirlos y mantenerlos integrados en el sistema social» [132]. Ello explica el autoritarismo característico de esta sociedad, basado en una continua «persuasión ideológica», rasgo que también sirve para dar cuenta de otros rasgos característicos como su actitud conservadora y su carácter masivo y mayormente urbano [162, 184 y ss., 212 o 267]. Igualmente, también explica la actitud crítica que se levanta desde ciertos sectores en esta época (así como la melancolía de la que estamos constantemente tratando).

Pero, además, la sociedad del barroco es la de las apariencias en clara pugna contra la realidad. El concepto principal es el de «experiencia», tanto desde una perspectiva individual como social; si bien es una experiencia marcada por la caducidad, la mudanza, la fugacidad y lo circunstancial como opuesto a lo esencial (a la verdad). Ya hemos visto el problema de la verdad en el ámbito técnico de la literatura; veámoslo ahora como el problema de la realidad que rodea al hombre del seiscientos.

## LA PROBLEMÁTICA REALIDAD DEL XVII

Y satisfechos los duques de la caza, y de haber conseguido su intención tan discreta y felicemente, se volvieron a su castillo, con prosupesto de segundar en

sus burlas, que para ellos no había veras que más gusto les diesen [Cervantes: 929].

Ya hemos analizado cómo el problema de la realidad se resolvía en la literatura en un género novedoso, la novela, donde se prefería el concepto de la verdad poética y la verosimilitud, menos escrupulosas con lo real pues su objetivo es provocar la admiración y alcanzar un grado de universalidad que permita ir más allá de la verdad histórica. Pero estos debates tan limitados al terreno de la *Poética* y de la *Retórica* tienen su correlato (bajo nuestro parecer se trata de su misma justificación) en el pensamiento de la época en torno a la existencia de la realidad y su límite difícil con las apariencias. La cultura del Barroco tiene como eje principal la crisis espiritual profunda, la crisis de la existencia, que viven los hombres de la época. Esta crisis se dirige inexorablemente hacia la duda sobre lo que existe realmente; a la cuestión definitiva de si es real lo objetivo, externo, o lo que estamos viviendo y tenemos presente ante los ojos cada vez (aun en el caso de que sepamos que son constructos de los hombres esas cosas que vemos). Como se puede deducir fácilmente, la conexión con lo social es inmediata, pues este malestar bascula entre lo colectivo y lo individual y se influye recíprocamente.

Esta crisis histórica, social y material en la que se centra el profesor Maravall tiene una influencia decisiva en la relevancia de la melancolía como uno de los signos más importantes de los tiempos que se viven. Desde un punto de vista más actual, Carlos Gurméndez sostiene que «el aura de melancolía que nos rodea es resultado del mundo incierto, carente de perspectivas y sin posibilidad de cambios, al anunciarse la muerte de la Historia» [Gurméndez: 34]. La melancolía puede operar, entonces, como un lenitivo de la angustia de vivir, puede convertirse en un refugio.

No obstante, nos parece más apropiada la visión de la profesora Aurora Egido, para quien la melancolía constituye la otra cara de esa España heroica y opulenta. En la presentación al libro de Gambin, nos aclara, como ya hemos podido comprobar, que la melancolía tiene dos caras principales en la literatura: locura y muerte, destrucción [35]; y el opuesto: camino de perfección, ingenio [12-20]. Será la primera faceta la que, a nuestro juicio, mejor explique el nuevo tono de la Segunda Parte y las diferencias en el ánimo del protagonista con respecto a 1605. Además, es muy ilustrador el dato que ofrece en torno a la voz «desesperado», que en época de Cervantes

equivale a ‘suicida’: la muerte aparece para muchos como la única solución [32].

Que la existencia y la realidad se piensan como problema explica la presencia de los tópicos conocidos del *engaño a los ojos*, *el mundo como teatro*, *el mundo como sueño*; y la predominancia de los emblemas y trampantojos. En opinión del profesor Maravall, «el Seiscientos es una época trágica» [Maravall: 310]. Ya hemos hablado de la tristeza, del pesimismo provocado por la aguda crisis que se vive. Este autor ya vio en su momento la conexión entre la crisis del Barroco y la melancolía. En este aspecto, el tópico más ilustrador es el de la *locura del mundo*<sup>11</sup>, idea que explica con claridad cómo la comicidad, el humor, se han vuelto más agrios; pero también más profundos, pues sirven como herramientas de explicación del mundo.

Y, desde la locura, tendemos un puente hacia otro de los elementos caracterizadores del pensamiento de la época: las ilusiones y las apariencias (¿las falsas apariencias?) que provocan el desorden de la existencia. Esto hace que la realidad del XVII sea en extremo compleja, la *realidad vacilante* u *oscilante*, del profesor Américo Castro. En resumidas cuentas, lo que vemos, lo que vivimos o, más exactamente, a lo que asistimos, es muy inconsistente, pues un mismo objeto o fenómeno puede presentar distintas apariencias y ser entendido de múltiples formas. Así pues, existe la realidad y, junto a ella, las realidades fingidas, construidas, en una suerte de problemática relación. Ello es, justamente, asunto definitivo desde el primer *Quijote*; pero ahora más aún, pues se puede decir que Cervantes construye su mundo novelesco a base de «pareceres» [Castro, 1980: 622].

Si tantas realidades puede haber, es importante entonces considerar el punto de vista desde el que se contemplan (aspecto ya tratado y resuelto por el concepto de verosimilitud como pacto con el lector). Es más, lo que existe depende en último término del que mira, de cómo se representa (o le

---

<sup>11</sup> Por ello, luego haremos referencia a la relación que también vemos entre la locura y la melancolía, como el tercer elemento —junto a lo social y a la realidad— que nos permite hacer una lectura profunda de *El Quijote* de 1615 y se convierte en una herramienta para interpretar no sólo el contenido sino también, como vamos insistiendo, la estructura.



representan) la realidad. Este juego de perspectivas y pareceres es una de las claves ya mencionadas de la novela; pero es, además, uno de los motivos principales de la melancolía del protagonista: la existencia es cambiante, demasiado para don Quijote, y esta mudanza de las cosas que él ya no controla logra vencerlo en la mayoría de las ocasiones. Como todo es transitorio, ¿dónde está lo esencial de la existencia? Nuestro personaje lo sabía en 1605, pero ahora se mostrará inseguro, se dejará llevar. Hasta la idea de camino o trayecto ha cambiado en 1615: don Quijote ha iniciado su último viaje, y ello se nos ha dicho desde el mismo comienzo de la novela.

Entretanto, se vive en las apariencias, el hombre del Barroco se ha adaptado a vivir en una representación constante de la realidad, en un engaño que puede valer más que la propia realidad objetiva. Ello hace que sea un hombre enajenado, aislado, marginado, que llega a convertirse en un enemigo para sí mismo. Lo peor de todo, es la violencia moral que se ejerce sobre los demás [Maravall: 331]<sup>12</sup>.

A la postre, todo es representación. El siglo XVII se nos muestra como la época de lo ilusorio. Y de la ilusión vendrá la desilusión de las mentes más lúcidas. Este es el espíritu que anima lo que se ha dado en llamar el *eón* barroco<sup>13</sup>: amargura, desesperanza, *vanitas*, tenebrismo [Rodríguez de la Flor, 2002: 20]. Muy a menudo, la realidad construida, ficticia, ocupará el lugar de la verdadera. Todo se somete a un profundo proceso de estilización y se convierte en una escena que las más de las veces se tiñe de una «estética negativa». De ahí, el claroscuro como categoría estética y el formalismo como criterio del arte barroco. El arte expresará esta actitud del ser humano, actitud de «exilio del mundo» [33].

---

<sup>12</sup> Vemos cómo los asuntos que vamos desgranando se influyen recíprocamente: la verdad, la existencia, la realidad, la sociedad, el desengaño, lo moral que vimos al principio como la clave de la novela que buscaba Cervantes.

<sup>13</sup> Es el famoso ensayo de Eugenio D'Ors, *Lo barroco*, donde este ensayista sostiene que el Barroco es una constante, una categoría que se reproduce a lo largo de la Historia y esto es a lo que se llama «eón». Otras épocas con el mismo eón son la Grecia Alejandrina o el Fin de siglo español [66]. Y la melancolía, junto con la locura o lo irracional, son elementos de esta variable. Maravall, dentro de su perspectiva más materialista, lo llama «crisis» y Rodríguez de la Flor, «cosmovisión negativa».

En opinión del profesor R. de la Flor, este predominio de la representación ilusoria se ve agravado por el hecho de que en España el pensamiento racionalista que ya domina Europa tarda en llegar: la ciencia española todavía no emplea la deducción y la especulación; sino que el conocimiento tiene un cariz simbólico, más bien metafórico y alegórico, de ahí que necesite como herramientas la simulación, el artificio [35]. En oposición al humanismo, que todo lo fiaba a la cultura y a los libros, se enseñoreará del barroco una actitud de gran desconfianza ante el saber.

El profesor Rodríguez de la Flor insiste en sus obras en que este tipo de pensamiento, que no es sustituido por la observación especulativa, permite que lo invisible sea superior a lo visible; e, igualmente, permite que las leyes naturales puedan quebrantarse, lo cual conlleva una «ampliación fantástica del mundo», un gusto característico por los prodigios y los secretos de la naturaleza [2009: 203 y 204]<sup>14</sup>. No hay una verdadera ciencia en la que sustentar el conocimiento: éste es relativo, la realidad se percibe como falsa y los sentidos están contaminados por la mente. Así pues, la metáfora por un lado y la realidad fantástica y deformada por el otro se convertirán en dos claves importantes de la percepción del hombre de lo que lo rodea: la inseguridad será total. Curiosamente, estas dudas sobre la realidad serán, una vez más, el desencadenante de una literatura moral muy característica de la época.

Al imponerse la representación, todo se vuelve una simulación, una exhibición del artificio. De ahí la melancolía y el desengaño nuevamente, la vanidad del mundo que hace que los hombres y mujeres del Barroco sientan que sus vidas son inanes. La muerte y el tiempo, la mudanza, el escepticismo y el desengaño, hacen que la vida en el Barroco se vea rodeada por la nada, por lo que, frente a ese vacío, a ese negativismo, se impone un cierto vitalismo: vivir cada instante confiriéndole categoría de verdad; aunque la vida sea un engaño (o precisamente porque la vida sea un engaño). No obstante, inevitablemente, de la simulación surgirá la

---

<sup>14</sup> Esto explica la fácil admisión de lo oculto, de lo prodigioso y explica el auge de libros que contienen fenómenos extraordinarios. Además, también explica cómo dentro de lo verosímil se admitían seres y sucesos hoy considerados fantásticos, como ya dijimos más arriba.

melancolía, pues no deja de pensarse que el hombre representa un papel en una función, o incluso en una realidad más evanescente, en un sueño. Igualmente, de esta conciencia de vacío surgirá también el desengaño.

El desengaño y la melancolía pueden verse como las dos caras de la misma moneda, los dos aspectos básicos del Barroco, y convierten el mundo en una amenaza de mera apariencia o ilusión. Nada es trascendente, el hombre cobra conciencia de su contingencia porque se sabe engañado [Rodríguez de la Flor, 2009: 109].

Muy relacionado con todo esto, podemos contemplar esta época como eminentemente «visual» [Rodríguez de la Flor, 2009: 73], como la cultura de la *imago*: engaños con apariencia de verdad [14]. La imagen se define como una figuración mental de la realidad, que llega a adueñarse de ella. Creemos que esta explicación es la que mejor se adapta a la lectura del *Quijote* de 1615 y explica muchos de los episodios que leemos en él. En otras palabras, como ya hemos señalado anteriormente, el parecer se impone al ser y, de ahí, la trascendencia de la fantasía como ya veremos más adelante cuando tratemos de la locura. Ello se debe a que la realidad es continuamente sometida a procesos de desrealización para construir otras nuevas realidades. Y, precisamente, será la fantasía la que se encargue de conectar esas realidades distintas. El ingenio y la imaginación serán valores máximos en cualquier tipo de manifestación artística. Se trata de crear formas nuevas, «anamorfosis» [203].

En definitiva, la realidad que se piensa en el Barroco se circunscribe a la percepción más que a la lógica o a la objetividad. En ese caso, lo real es, como habíamos empezado diciendo, una «experiencia vital» [Predmore: 498]. En opinión del profesor Predmore, las aventuras de la *Segunda Parte* son más adecuadas que las de la novela de 1605 para plantear el problema de la ilusión y el engaño, pues son creadas deliberadamente por los personajes. Ello, además, conecta con el hecho de que a Cervantes le ha interesado siempre la actitud de los personajes ante la realidad, más aun que el estatuto de esta [492]. En la misma línea se manifestaba Arturo Casas, que señala como clave de este *Quijote* el «choque de pareceres» entre las perspectivas de los personajes. Este autor también afirma que a Cervantes le interesa mostrar múltiples opiniones, pues existen distintos tipos de realidad y la identidad de don Quijote, en este volumen es «parte de la coyuntura» [56].

Tarde o temprano, todos los personajes, incluso los más racionalistas, acaban cediendo ante la ilusión (la *imago*, la *illusio* como marcas de época), se muestran dudosos ante una realidad basada principalmente en el engaño y la mixtificación. La solución que adopten será precisamente dudar, o bien volverse de espaldas a esa realidad. Y, esto es justamente lo que le sucede a don Quijote, quien ya no podrá acogerse más a lo que su voluntad desea, hecho que constituía el bastión de su existencia y la razón de ser de su carácter inasequible al desaliento, por lo que deberá volverse de espaldas definitivamente a la vida.

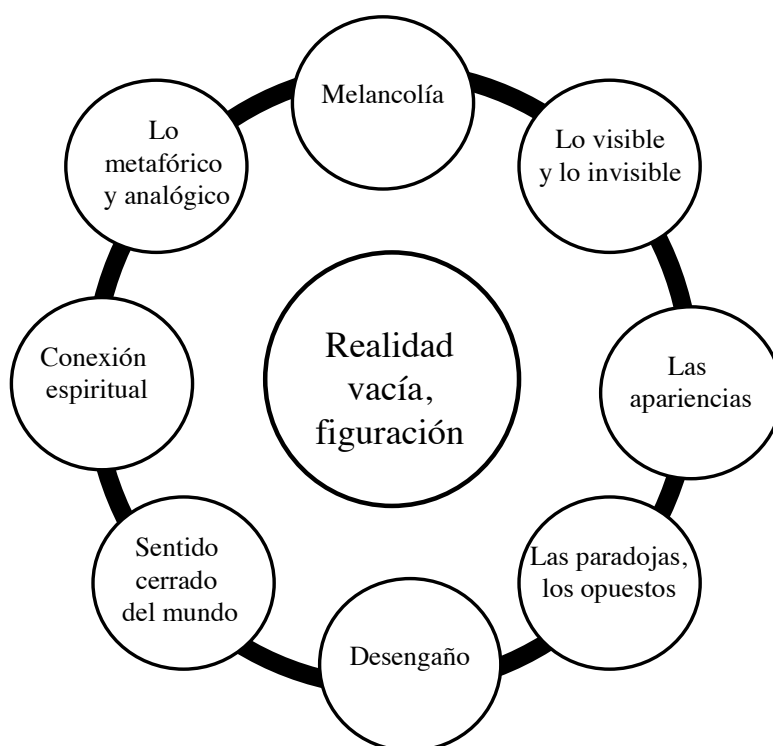


Fig. 1

Toda esta exposición sobre el concepto de realidad y verdad ha obedecido al hecho de que es uno de los hilos profundos de lectura de *Don Quijote*. Ya aparecía como elemento fundamental de la *Primera Parte*, pero en la *Segunda* será cuando cobre una dimensión mucho más compleja, llegando a ser un elemento clave en la concepción del mundo y traspasándose a la

construcción de la obra misma. Esto se debía a la ideología del Barroco, que tenía como uno de sus aspectos más conflictivos el estatuto de la verdad y, con él, de la realidad. Al mismo tiempo, hemos podido señalar las conexiones entre estos conceptos y la importancia de la mirada, de lo visual y de la representación. Igualmente, ello debe relacionarse con la trascendencia que adopta el receptor (lector o auditorio), así como con la constitución de esta época como esencialmente visual o icónica. A su vez, y para finalizar, de la importancia de la recepción y de la mirada, llegaremos a la de la locura.

Pues bien, a nuestro juicio, todos estos elementos, que forman una tela de araña, una compleja red de influencias recíprocas, son el trasfondo que subyace a la novela de 1615 y la explicación de su diferencia cualitativa con la anterior. Así pues, mientras que don Quijote pueda cambiar la realidad con su fantasía contaminada por la lectura de novelas de caballerías, él será el dueño de la acción, controlará esa realidad —aunque salga siempre malparado—. Todo lo que ocurría hasta este momento había sido motivado por su voluntad. En cambio, en la *Segunda Parte*, ya no suceden así los hechos, sino que lo externo se ha vuelto más inestable (por complejo), pues los niveles de realidad se han multiplicado incluso para los propios personajes que crean esas situaciones ficticias. De hecho, es común ver cómo los personajes llegan a involucrarse tanto que *viven* sus papeles y hacen de las situaciones episodios casi verdaderos (al menos, verdaderos mientras se producen). Pero, por otro lado, en ocasiones los mismos engañadores se sienten engañados o confusos, pues no controlan totalmente sus ficciones y se les vuelven sorprendentes haciéndoles dudar (es el caso de los duques y de Antonio Moreno, que no conocerán todos los detalles de lo que ocurre a su alrededor aunque han intentado controlarlo).

Estas confusiones que en verdad son engaños de los sentidos o del entendimiento son una de las cualidades más destacadas de esta novela. Don Quijote ha pasado de vivir confiado a sentir una incertidumbre que se convierte en desengaño. Ya no domina la realidad, sino que se la *mueven* y ello vencerá a su ánimo y derrumbará su firme voluntad. En varias ocasiones le vemos desfallecer, hasta que lo haga totalmente. En 1615, nada es seguro, se vive en una absoluta «entreclaridad», un «ocaso» [Casalduero: 203] que hace que el protagonista ya no discuta, no se muestre colérico, sino apagado, resignado. Este claroscuro, marca de la época, se interrelaciona con la ambigüedad y con la imposibilidad de afirmarse, de

encontrar lo que se busca. Antes, a don Quijote no le importaba la percepción de los demás, pues él poseía una verdad incommovible; ahora, por el contrario: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» [Cervantes: 966]. Este Sancho engañador, burlador de su amo, será también uno de los principales causantes de la melancolía fatal de don Quijote.

Podemos adelantar, en este punto, dos elementos que tienen que ver con la tesis de este trabajo, pues consideramos que la melancolía, producto de los frecuentes engaños, resultado de una realidad insegura, se filtra desde el interior del contenido a la forma superficial. El primer elemento es la caracterización del protagonista, que ha pasado de ser sujeto agente de los episodios en los que se ve involucrado a sujeto paciente, destinatario de las burlas y engaños incluso de su mismísimo escudero. En segundo lugar, la separación física de ambos personajes, antes inseparable, es producto de ese mismo engaño de Sancho y de la realidad ficticia construida por los duques.

Se han aducido muchas opiniones sobre la composición del *Quijote* de 1615: que si Cervantes cambió el plan sobre la marcha, que si volvió a escribir los primeros capítulos cuando conoció el de Avellaneda, etc. Nuestra idea es que, por encima de estas cuestiones, la melancolía barroca y el desengaño están desde un primer momento y unen toda la novela de principio a fin. Son las premoniciones del ama en los albores de la salida, es el temprano engaño de Sancho, es la confusión de los primeros episodios con gran presencia de lo teatral (la representación, la figuración), hasta llegar a la figuración total de los duques y al desengaño definitivo en la playa de Barcelona. Es la cosmovisión barroca, el eón, que influye en el fondo y en la forma de la novela.

Pero antes de mostrar esto un poco más concretamente sobre los mismos episodios, queda por explicar el último hilo de todo este entramado: la locura. Pues, si todo depende de quién mira y cómo mira, Cervantes lo había complicado ya todo con la figura de un loco-cuerdo capaz de hacer reír y de provocar admiración. ¿Qué podrá hacer ahora este entendimiento averiado en una realidad ya transfigurada? Más aún, veremos que la locura no sólo se relaciona con la percepción y la verdad-realidad, sino con la misma melancolía.

## LA LOCURA DE DON QUIJOTE EN MEDIO DE UNA GRAN CONFUSIÓN

Si la realidad es lo que se vive justo en el momento en que se asiste a los acontecimientos, si no hay más realidad que lo que nos rodea en cada ocasión, ya no diríamos tan a la ligera que los sucesos que vive don Quijote son imposibles o increíbles, y mucho menos falsos. Lo son mucho menos que cuando era él el que los transformaba y todos los demás lo contradecían.

La locura de don Quijote ha sido vista desde múltiples ángulos: el primero tenía que ver con la «Moria» del *Elogio de la locura* de Erasmo. Esta locura era vista como una manera de salir de la vulgar realidad encontrando aspectos ilusionantes en la misma. Lo esencial para nuestros propósitos es poder ver cómo la consideración de la locura también ha evolucionado entre los dos volúmenes del *Quijote*. Y ésta acabará siendo otra diferencia de fondo que hará las dos novelas cualitativamente distintas.

A lo largo del siglo XVII, la locura es reinterpretada y ya no se considera una cualidad especial de personas excepcionales, sabias o conecedoras de los misterios ocultos, sino que se ve como una enfermedad, apareciendo por primera vez lugares especiales donde recluir a estos enfermos [Iffland, 1999: 160]. El mismo camino sigue la melancolía, que también se asociaba a personas con un talento especial, con virtudes geniales, místicas, heroicas [Bartra: 73-83, 160] y, de repente, es tratada como una enfermedad que debe curarse. Y, de la enfermedad individual se pasó enseguida a la enfermedad social: «humores negros que comenzaban a amenazar a España» [Bartra: 107].

Sin embargo, como decimos, no siempre fue como se consideró en el XVII. El profesor Avalle-Arce, estudiando sobre todo la figura de don Quijote en la *Primera Parte*, sostiene que su locura se debe a un exceso de bilis amarilla [686 y ss.]. La teoría de los humores relacionaba a cada uno de ellos con un temperamento y se deducían los males y enfermedades según el exceso de unos y otros. Así pues, el exceso de bilis amarilla daba lugar a temperamentos coléricos, cólera de la que tantas muestras da don Quijote. La explicación de la época es que a nuestro caballero se le había secado el cerebro y esa falta de humedad dio lugar al exceso de la bilis. Ello no era necesariamente malo, pues se asociaba este temperamento colérico al

ingenio; en otras palabras, era propio de hombres sabios aunque maniáticos (de ahí las lecturas compulsivas).

Estas personas coléricas eran tenidas por geniales, pero don Quijote era además un loco. Esto se explicaba por un fallo en la *imaginativa*. Por consiguiente, este personaje podía causar admiración pues su entendimiento era especial; pero también, podría provocar hilaridad, pues veía más con los ojos del alma<sup>15</sup>. Esta capacidad seriamente averiada hace que don Quijote vea bien, pero lo interprete mal. Nosotros creemos que no lo interpreta tan mal, puesto que siempre es coherente con otra capacidad, la *fantasía*; y su fantasía está llena de elementos del mundo caballeresco. A diferencia de lo que opina el profesor Avalle-Arce, que dice que la fantasía de don Quijote también funciona mal, nosotros creemos que no es así. Esta capacidad era la encargada de perfeccionar lo que perciben los sentidos y precisamente, don Quijote tiene como modelos de perfección a los caballeros andantes.

Esto que sorprendía tanto a los espíritus humanistas del XVI, a los del XVII, inmersos en los problemas de representación de la realidad, ya no sorprende; incluso lo llevan más allá, construyendo complejas realidades para don Quijote. Así pues, toda esta cuestión de la fantasía, de la imaginativa, válida para la *Primera Parte*, ya no es operativa en la *Segunda*, pues hemos visto que en esta novela don Quijote no se engaña casi nunca, sino que lo engañan; él no se confunde, sino que lo confunden. Por todo ello, la lectura debe ser diferente, pues obedece a presupuestos ideológicos distintos.

Por otro lado, ya hemos anticipado que locura y melancolía tienen un punto común: la genialidad. Difieren, sin embargo, en los humores: amarillo o negro y, de ahí, en los temperamentos asociados: colérico para la locura; frío, resignado, apagado para la melancolía. De hecho, la visión barroca vuelve a considerar la melancolía como un vicio (ya hemos dicho que adquiere el estatuto de enfermedad) tal y como se veía antes del Renacimiento: flojera, «acidía». A lo largo de la Edad Media, la melancolía se asoció al vicio y al pecado, al decaimiento. Concretamente fue vista desde San Agustín como la caída en desgracia de la gracia, en fin, una

---

<sup>15</sup> Recuérdese en este punto cómo en el Barroco la mirada es un aspecto esencial de la construcción de la realidad.



debilidad del espíritu. Esta visión medieval llegó a asociarla con el pecado original [Aladro, 2005: 2]. Sin embargo, todo cambió en el siglo XV, cuando Marcelo Ficino la incluyó desde una nueva perspectiva en sus obras (es el caso de *De vita triplici*. A partir de este momento, la melancolía (*acidía, tristitia, aegritudo*, etc.) fue asociada al dios Saturno, dios de la abundancia y de la actividad (de la creación); aunque también dios del abismo, del miedo y la depresión. No obstante, esta última acepción fue desplazada y el Humanismo sólo tuvo en consideración la primera, con lo que una «ola de conducta melancólica arrasó Europa en el siglo XVI» [Aladro: 4].

En resumen, durante el siglo XVI, la melancolía se asoció al genio. En el XVII, junto a su consideración moderna como enfermedad mental, se unió al desengaño, al dolor íntimo, a la gravedad y a la tristeza del alma [García Gibert: 76]: drama oculto del hombre y de la sociedad. Todavía en los albores del XVII, época de nuestra obra, la posición era ambivalente, entre el genio y la dolencia.

Así pues, vemos que locura y melancolía se asociaban a una sabiduría especial, extraordinaria, que provocaba temor, pues se asociaba a elementos místicos (arrobamientos) o, por el contrario, diabólicos. Sueños, visiones, arrebatamientos eran comunes en estas personas. En consecuencia, la melancolía se asociaba al entendimiento y la locura a la imaginativa.

Es ahora cuando llegamos a la intersección clave entre ambas: cuanta más melancolía, menos locura. Esta ecuación acabará con nuestro héroe. La melancolía procede de un sentimiento de desplazamiento, de frustración por no encontrar lo que se busca. Pueden sentirla de manera especial personas que viven en un mundo sin sentido y se ven inmersas en la amargura y el desencanto. No obstante, no sólo un mundo sin sentido puede provocarla, sino también un sentimiento de no alcanzar lo que se busca. ¿Y no es esto lo que le ocurre a don Quijote?

Esta evolución paralela en la consideración de la locura y de la melancolía; además, con la progresiva suplantación en el espíritu de don Quijote de la primera por la segunda, explica la excepcionalidad de la *Segunda Parte*, pues éste es su diseño fundamental: don Quijote se va volviendo más apático y resignado, más contemplativo y menos activo. Es ahora un hombre ensimismado, no loco sino melancólico. Y la melancolía conduce a la introspección, a lo meditativo [Bartra: 182]; a veces, a lo morbosamente meditativo. Así lo ha visto también un estudioso como Jordi

Aladro, que sostiene que Alonso Quijano ha sustituido finalmente a don Quijote, con lo que la melancolía se impone a la locura. Y será con ella con lo que el ahora nuevamente hidalgo se enfrenta a la muerte.

En conclusión, la melancolía hace del *Quijote* de 1615 una novela que no es mera continuación de la de 1605. Y ello no sólo en lo que a los contenidos de fondo se refiere, sino también, como venimos insistiendo, respecto a la misma escritura: afectará al diseño del protagonista, a la composición de los episodios, a la estructura global, incluso al *tempo* de la novela<sup>16</sup>.

## LA MELANCOLÍA EN LA ESTRUCTURA

Todos los lectores de la *Segunda Parte* coinciden en señalar tres núcleos o conjuntos de capítulos: I-XXIX (preparativos y primeras aventuras), XXX-LVIII (estancia en el palacio de los Duques) y LIX - LXXIII<sup>17</sup> (últimas aventuras, derrota y regreso a la aldea). Los primeros capítulos son también una preparación para la melancolía final: los personajes, inicialmente, mantienen su conducta y actitud como en la *Primera Parte*, pero ya hay cambios importantes (Dulcinea es diferente, se reflexiona sobre el teatro y la realidad, don Quijote empieza a desesperar y el mismo Sancho muestra ya deseos de abandonar a su señor).

Esos primeros acercamientos a la realidad representada se vuelven la única realidad en la parte de los duques y ese atisbo de cansancio espiritual se hace definitivo desde el capítulo LXV en que el caballero cae derrotado y, ya el siguiente, donde comienza su regreso.

Por su parte, el profesor Casaldüero afirmaba que el ritmo de la *Segunda parte* es más lento. Don Quijote y Sancho se pasan buena parte de

---

<sup>16</sup> El profesor Aladro llega aun más lejos que yo, pues él considera que la melancolía es el nexo cohesionador de *El Quijote* considerado en su conjunto, las dos partes: une el comienzo de 1605 y el final de 1615, «estableciendo así la estructura del texto» [2005: 8].

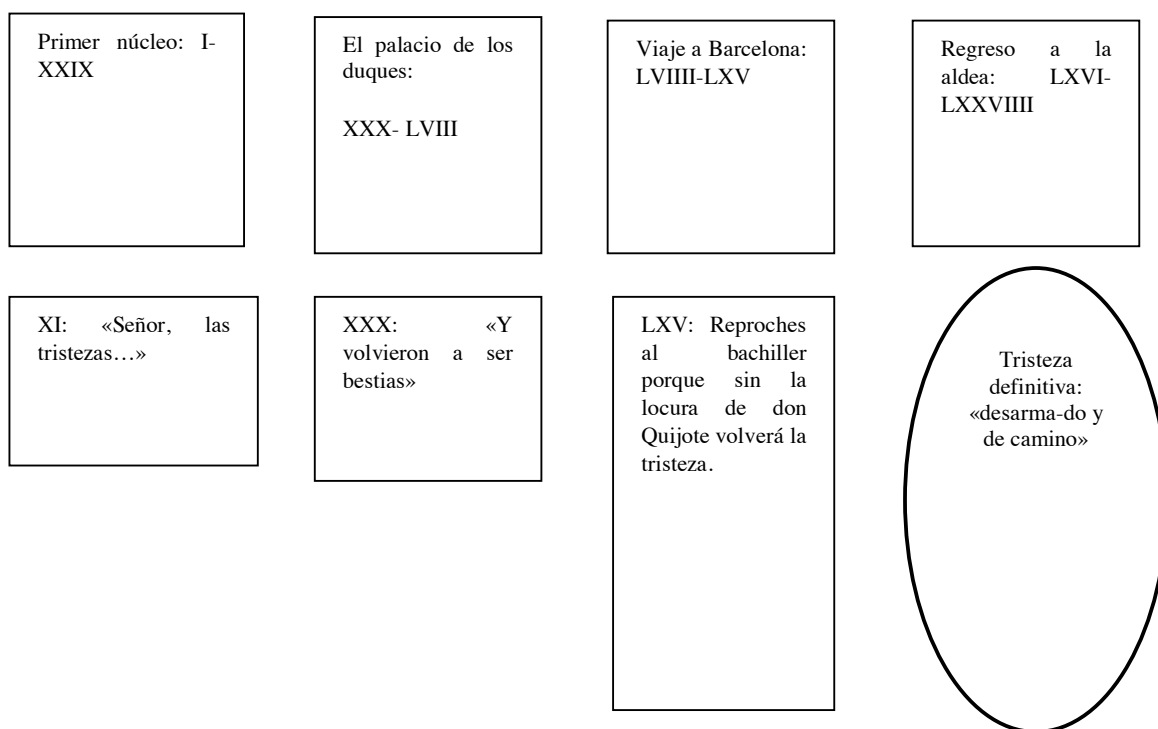
<sup>17</sup> Puede verse el estudio introductorio de la edición de *Crítica de El Quijote*, igualmente el estudio citado de Cipriano Morón y el ya clásico ensayo de Casaldüero.

la novela contando el tiempo que falta (para la ínsula, para el desencantamiento de Dulcinea) y «el camino de don Quijote no es recto» [228]. Este ritmo lento se hace particularmente patente en los capítulos del tercer núcleo ya mencionados, pues en ellos apenas ocurre nada, sino que todo es una inmersión en el ánimo de don Quijote, que ha cambiado la «calma» por la «serenidad» y que, desde que salió de la casa de los Duques se ha sentido cada vez más encerrado en sus límites [207]<sup>18</sup>.

Como vemos, todo lo sucedido ha ido preparando el final de esta novela, que queda así perfectamente justificado desde un principio. La estructura, basada en paralelismos evidentes se hace circular por la presencia apabullante de la melancolía.

Obsérvese en estos cuadros cómo la melancolía, directa o indirectamente, ha sido una constante en la novela de 1615.

### **Cuadro núm. 1: La tristeza de Don Quijote**



<sup>18</sup> En el libro de Gurméndez ya citado, se nos dice que «el melancólico siente el tiempo como si no pasara» [71].

## Cuadro núm. 2: El engaño a los ojos

Primer núcleo: I-XXIX	El palacio de los duques:  XXX- LVIII	Viaje a Barcelona: LVIII-LXV	Regreso a la aldea: LXVI-LXXVIII
Las apariencias y el engaño a los ojos: X: «mira no me engañes». XI: «es preciso tocar». XII-XV: primer encuentro con el bachiller. XXI: «industria, industria» en las bodas de Camacho, XXVI: los títeres, «a mí me pareció».	Las apariencias y el engaño a los ojos: XXX: «todo este mundo es máquinas». XXXV: Merlín. XXXVI: Trifaldi. XLI: Clavileño. XLV: Ínsula. XLVI: Altisidora. LVI: el lacayo Tosilos.	Las apariencias y el engaño a los ojos: LXI: La fiesta en Barcelona. LXII: La cabeza adivina. LXVIII: Derrota final con el bachiller.	Los azotes falsos: la mentira final de Sancho: «el engañado don Quijote»

## Cuadro núm. 3: El desengaño

Primer núcleo: I-XXIX	El palacio de los duques:  XXX- LVIII	Viaje a Barcelona: LVIII-LXV	Regreso a la aldea: LXVI-LXXVIII
El desengaño y la melancolía: XXIX: «yo no puedo más»	XLVIII: «él se recostó pensativo y pesroso» XLVIII: «estaba mohíno y melancólico el malferido don Quijote». LVII: «Abajó la cabeza don Quijote».	El desengaño y la melancolía: LVIII: la aventura de los toros. «Detúvole el cansancio».	La melancolía es total: «para los vencidos el bien se vuelve en mal y el mal en peor»

Veamos algunos episodios y cómo se relacionan<sup>19</sup>: en el capítulo III, se puede leer: «aún hay sol en las bardas» [Cervantes: 651]. Palabras que simbolizan la esperanza del protagonista de acometer nuevas aventuras y que están en la línea del espíritu animoso que veíamos en la *Primera Parte*. Estas palabras deben ponerse en relación con las ya famosas del hidalgo previas a su muerte: «vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» [1220].

El capítulo VI, titulado ya por el narrador como «uno de los más importantes capítulos de toda la historia», contiene en germen el plan de toda la novela, pues ya se aprecia cómo el bachiller tiene un plan para hacer volver a don Quijote: «El designio que tuvo Sansón para persuadirle a que otra vez saliese fue hacer lo que adelante cuenta la historia» [685].

Y ese plan se verá repetido en momentos culminantes de la narración (capítulos XII-XV y LXV). Además, en este capítulo VI ya se anticipa la tristeza en forma de presentimiento que tiene el ama, personaje de todos que más se opone a la salida de su señor:

La vez primera nos le volvieron atravesado sobre un jumento, molido a palos. La segunda vino en un carro (...); y venía tal el triste que no le conociera la madre que le parió, flaco, amarillo (...) [VII: 678].

Por otro lado, ya se va imponiendo en esta primera serie de capítulos el tópico del engaño a los ojos y el del mundo como representación, pues no hay que olvidar que el primero que engaña a don Quijote es su escudero, en quien él más confía; por lo que el desengaño se irá también abriendo paso. Muy reveladoras de esto son las palabras que le dirige el caballero al escudero: «mira no me engañes» [704].

O aquellas en la que le dice con gran sentimiento: «Y que no viese yo todo eso, Sancho (...) el más desdichado de los hombres» [710].

Este ha sido visto por todos los investigadores como uno de los grandes temas que recorren toda la novela y, es más, será el causante de la tristeza definitiva de don Quijote. Sería tedioso reproducir en cuántos capítulos se vuelven a mencionar el desencanto de Dulcinea, sobre todo teniendo en cuenta que los duques lo *mejorarán* con los azotes de Sancho.

---

<sup>19</sup> Todas las referencias textuales se hacen sobre la edición de 1998 del profesor Francisco Rico para la editorial Crítica.

Luis Fernando Rodríguez Martínez

En esta última forma, será ya constante en el resto de la novela, convirtiéndose en el asunto principal de los últimos capítulos.

La tristeza y la soledad de nuestro caballero se irán haciendo cada vez más acuciantes, como cuando Sancho le hace ver lo peligroso de la melancolía en el capítulo XI:

Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias [XI: 711].

Esto también unirá la novela como hilo conductor de fondo, pues se relaciona con palabras semejantes del narrador en el capítulo XXIX: «Volvieron a sus bestias y a ser bestias» [874].

Así como también se relacionará con los reproches que don Antonio hace al bachiller por haber terminado con la locura de don Quijote en el LXV:

¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? (...) diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar a la misma melancolía [1162].

La tristeza se unirá a la soledad y será una de las características del protagonista. Puede verse, como ejemplo, el capítulo LVII, final de la estancia con los duques, cuando don Quijote y Sancho abandonan el palacio: «Abajó la cabeza don Quijote (...) y volviendo las riendas (...)» [1094].

Pero ya antes había estado solo, terriblemente solo y desamparado, sin su escudero: «Finalmente, él se recostó pensativo y pesaroso» [985]. Igualmente, cuando leemos: «A todo esto no respondió don Quijote otra palabra sino fue dar un profundo suspiro, y luego se tendió en el lecho (...)» [1003].

Y no sólo está triste el amo, sino también el escudero, que no podrá aguantar más burlas ni más alejamiento de su señor y renunciará a su gran sueño: «Calló, y sin decir otra cosa, comenzó a vestirse, todo sepultado en silencio» [1064].

En el capítulo XI ya citado, además aparece otro de los hilos estructuradores de la novela: la representación y las apariencias en lucha difícil con la verdad, cuyo resultado será el desengaño que ello produce. Así, don Quijote se muestra inseguro ante las cosas que ve por primera vez en las «Cortes de la muerte»<sup>20</sup>: «y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño» [714]. Lo mismo le sucederá con maese Pedro el «titerero» y su retablo: «a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra» [852]. O, cuando leemos: «no es culpa mía, sino de los hados que me persiguen» [852].

Pero aquí esos hados serán los que lo rodean y le engañan con ficciones. Por cierto, que el motivo de la adivinación, primero en el mono de maese Pedro, tiene su reverso en la cabeza encantada de Barcelona.

El tópico del mundo como teatro llegará a su punto culminante en la estancia en el palacio de los duques, donde todo es representación. Aunque ya desde el mismo comienzo avisa don Quijote: «ni él ni yo sabemos de achaque de burlas».

Pero también le crean representaciones en su estancia en Barcelona, donde asiste a un falso adivinador y a una continua fiesta preparada por la sociedad. Nuevamente, se le presentan a don Quijote ante sus ojos cosas que no resultan ser lo que parecían: el caso más evidente es el de la morisca Ana Félix, aunque este episodio recuerda bastante a los que vivió en la *Primera Parte*. Pero, sobre todo, la ficción definitiva será el falso duelo entre caballeros. El bachiller cumple con el propósito anunciado ya desde el principio de la novela.

---

<sup>20</sup> La inseguridad de don Quijote ante la realidad está justificada en toda la novela por las burlas que recibe. Ellas han hecho que no pueda mostrar la confianza en su entendimiento que tenía en la *Primera Parte*. Esto es fácil de ver en los episodios en los que el protagonista es engañado; pero también ocurre cuando es él mismo el que, como antes, transforma la realidad. Es el caso de la cueva de Montesinos: tanto insiste Sancho en que es increíble que la actitud de don Quijote no es de confianza total. Así, vemos que al término de la aventura de Clavileño, le dice a su escudero: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más». Este, junto con otros que vamos desgranando, es uno de los temas que giran en torno a la verdad y a la falsedad de la realidad y que recorren toda la obra uniendo los núcleos de capítulos mencionados.

Precisamente, los capítulos que siguen a los de maese Pedro tratan del primer duelo, en el que resultará vencedor don Quijote para gran alegría y disfrute de los que leen. Esta alegría, a la que también aludía Antonio Moreno se verá fatalmente trucada con su derrota, por lo que vemos cómo los capítulos se entrelazan a veces con más de una línea argumental; pero siempre relacionadas con los asuntos que hemos ido tratando en este artículo.

Toda vez que don Quijote va cargando sobre sus espaldas engaños y traiciones, así como falseamientos de la realidad, hemos visto que su espíritu va decayendo y la tristeza se apodera de él. En este sentido, se ha señalado un capítulo crucial en la novela, el XXIX, donde el héroe sufre el primer gran desengaño, pues por primera vez no se siente capaz de terminar una aventura:

¡Basta! – dijo don Quijote – (...) que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unos de otras. Yo no puedo más.

Amigos (...), perdonadme, que por mi desgracia y por la vuestra yo no os puedo sacar de vuestra cuita [874].

Una nueva derrota se producirá en los capítulos del regreso a la aldea. Así, en el LVIII:

Detúvole el cansancio a don Quijote, y, más enojado que vengado, se sentó en el camino, esperando a que Sancho, Rocinante y el rucio llegasen (...) y con más vergüenza que gusto siguieron su camino [1106].

Todo lo señalado hasta ahora no quiere únicamente mostrar la reiteración de los temas que hemos ido desgranando en la primera parte de este trabajo y justificándolos como propios del espíritu de la época. Nuestro objetivo era también mostrar cómo estos temas se convertían recursos de la estructura: paralelismos muy evidentes que unían el primer núcleo de capítulos con el tercero, estando por medio la muy interesante parte de los duques, donde todo se vuelve *barrocamente* complejo. Es más, a partir de la batalla con el Caballero de la Blanca Luna, la novela recoge todo este tono o atmósfera y lo manifiesta en la superficie en forma de un ritmo lento, de ausencia de aventuras y de falta de temas de verdadero calado. Podríamos



pensar que, si don Quijote está vacío, su historia también se vaciará. Así, aunque pasan por los mismos sitios, ya nada es lo mismo.

Este descenso tan acusado del clímax que se alcanzó en la playa de Barcelona, y que se volverá a alcanzar en la aldea, muestra bien a las claras cómo Cervantes es un escritor magistral, modernísimo, capaz de adecuar la forma de la novela al tono, la estructura a los temas e ideas. En los últimos capítulos, el único tema de interés (quitando la intercalación del *Quijote de Avellaneda*) es el de los azotes de Sancho, que tampoco acaba de satisfacer a don Quijote pues en su ánimo descalabrado ha perdido la esperanza de ver a Dulcinea: «¿No ves tú que aplicando aquella palabra a mi intención quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?» [1210].

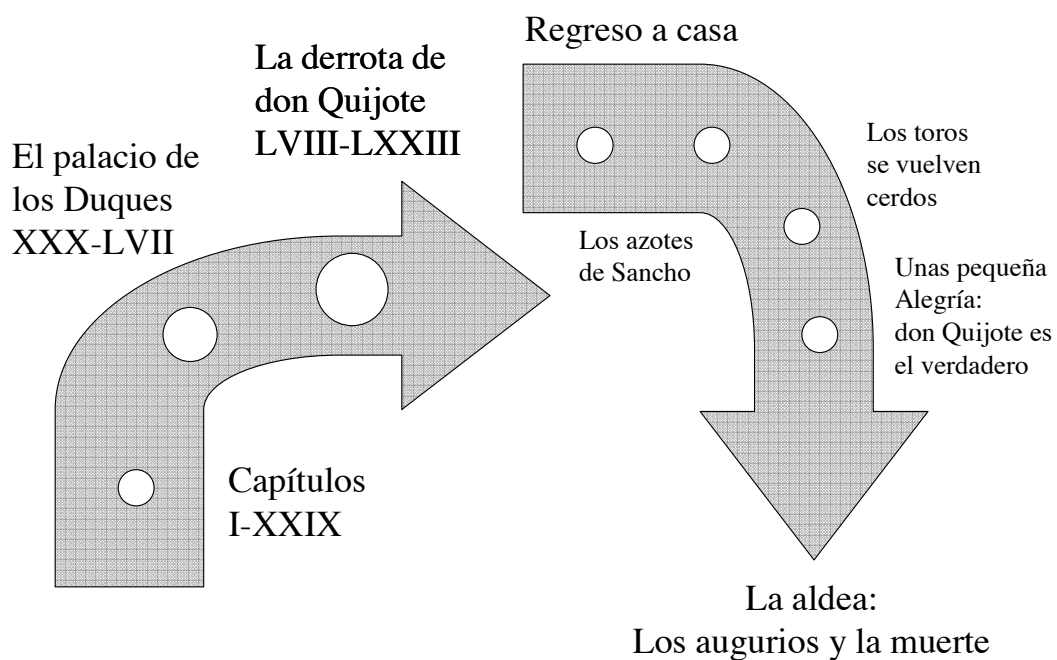


Fig. 2

## CONCLUSIÓN

Hemos procurado mostrar en este trabajo que la *Segunda Parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* no es exactamente una continuación de la *Primera*. La razón estriba en la ideología, en el pensamiento que la informa. Verdaderamente, Cervantes no era sólo un genio de la literatura, sino un hombre de entendimiento sobresaliente que captaba a la perfección la cultura de su tiempo. Así, lo mismo que se ha visto que don Quijote es la figura de un hombre incapaz ya de vivir en los nuevos tiempos que se vienen tan deprisa, podemos decir que es una de las figuras más representativas del desengaño barroco. Por ello, consideramos que, aunque Cervantes modificara algún elemento de la novela, toda ella estaba pensada desde el principio obedeciendo a ese sentimiento de época tan poderoso. Así, Cervantes no es que haga morir a don Quijote (su criatura más querida, casi su álter ego), sino que no le quedaba otra opción, ni vital ni narrativa.

Este espíritu propio de la época, que ya ha sido señalado anteriormente, no es cuestión sólo del contenido o del dibujo de los caracteres de los protagonistas; sino que se filtra hasta la misma estructura de la novela, donde hay que subrayar los paralelismos y las líneas de fondo que la cohesionan; pero donde también hay que destacar cómo, recíproca o inversamente, la estructura se amolda al contenido perfectamente; sobre todo en los capítulos que tratan del retorno del caballero a su aldea. Ya hemos dicho cómo el vacío de su alma se traduce en un vacío de verdaderos contenidos y en un ritmo lento para subrayar la pesadumbre de un viaje también lento porque don Quijote ya conoce lo que espera. Todo el discurso se vuelve triste y deprimido. En palabras del profesor García Gibert, «la empresa quijotesca va perdiendo contenido, poco a poco, en el ánimo del propio personaje» [1997: 120]. Desde su derrota, todas las descripciones de don Quijote abundarán en este estado de ánimo puramente melancólico:

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo (...) y yo el más triste caballero del mundo [LXIV: 1160].

Más adelante, se nos dice que don Quijote parte desarmado y sin vestidos de caballero. Y él mismo se declara «y agora, cuando soy escudero pedestre» [1168]. Igualmente, también se le oirá: «esta afrenta es pena de mi pecado» [1181]; o «para los vencidos el bien se vuelve en mal, y el mal en peor» [1184].

Todo es distinto en esta novela: la risa no es tan alegre y la comicidad no es tan divertida. Las aventuras no son tan puras e ideales, sino que están todas contaminadas por el engaño, la falsedad y las apariencias que construyen una sociedad donde la verdad y la propia realidad están en tela de juicio.

En este ambiente, proliferaron las obras literarias que denunciaban esta falsedad; pero Cervantes no adopta el mismo tono que sus coetáneos, sino que en él predominan la ironía y el humor, el cariño a las personas-personajes; y no la crítica acerba. En la visión de Cervantes siempre parecer haber una salida, una escapatoria a ese desengaño que ha dejado al resto de escritores sumidos en una actitud más bien bronca. Es el caso del *Guzmán de Alfarache*, con ediciones de 1599 y 1604; o del *Buscón*, de 1604; o de los *Sueños*, cinco de ellos publicados entre 1606 y 1623.

Quevedo, en el prólogo a sus *Sueños* escribió: «He querido que la muerte acabe mis Discursos como las demás cosas (...) no me queda ya qué soñar». Esta actitud revela la falta de esperanza del autor, parecida a la de Mateo Alemán o a la del posterior Gracián. Sin embargo, Cervantes había dado una vuelta de tuerca a la melancolía. Él sí vio que podía ser vencida por la alegría, de ahí la relación tan importante con la locura. Como dijimos más arriba, la locura aparece como una cura para las tristezas, por ello es importante notar que don Quijote muere cuerdo, como Alonso Quijano.

En Cervantes, la alegría y la tristeza no se contraponen, sino que se entrelazan. Los personajes viven esta dualidad, se muestran alegres y tristes y, sobre todo, viven en un estadio intermedio obedeciendo a impulsos profundos que son, a la larga, «la sustancia moral de la vida humana» [García Gibert: 16]. A menudo, don Quijote y Sancho alternan sus estados de ánimo, pero no es así al final, donde se muestran mucho más *planos* (casi siempre tristes). De hecho, es muy importante ver cómo don Quijote ha sustituido la cólera propia de la locura por la resignación de la melancolía: don Quijote ya no discute, hay una especie de «amortiguamiento de la luz», un «ocaso» [Casalduero: 203]. Pero siempre hay algún elemento cómico, incluso en sus últimas horas.

No obstante, lo que sí está claro, es que nuestro héroe muere desengañado: «llegó su fin y acabamiento (...) porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse así vencido (...)» [1215]. O, cuando todos se esfuerzan en alegrarle «creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenía de aquella suerte» [1216].

En cualquier caso, la visión cervantina de la melancolía supera la teoría de los humores y la nueva perspectiva psicológica, para convertirla en clave del espíritu de la época, en la explicación de la conducta humana del barroco (y de otras edades del hombre caracterizadas por el mismo eón que ya vio Eugenio D'Ors); constituye una «densa textura cultural y sentimental» [Bartra: 23]. Gambin, en su obra mencionada en la primera parte de este artículo, nos dice que «del mismo *humus* cultural extrae sustancia Cervantes para delinear los rasgos melancólicos de algunos de sus personajes» [232].

Pero, por otra parte y por encima de todo, Cervantes nos ofrece la perspectiva más moderna de la melancolía al asociarla a la individualidad, al intimismo, a la introspección. A partir de ahora, se convertirá en «la conciencia aguda de la individualidad» [Bartra: 182]. Las siguientes épocas hacen del melancólico un ser solitario, vuelto hacia sí mismo.

Así pues, la melancolía lo impregna todo y Cervantes construye con ella una novela profunda donde todo obedece a esta nueva perspectiva de lo humano<sup>21</sup>. Y, además, hace que la forma de la novela, su estructura, refleje icónicamente esta idea exhibiendo una modernidad pasmosa.

---

<sup>21</sup> El profesor Gurméndez lo aclara todo con la distinción que realiza entre una melancolía feliz, consciente de sus límites y de su temporalidad (una melancolía de la resistencia o del refugio); y una melancolía infeliz que «postra el cuerpo, desgana el espíritu y ya no se desea nada» [101].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES [1996]: *El hombre de genio y la melancolía*. Introducción de Jackie Pigaud. Barcelona: Quaderns Crema.
- ALADRO, Jordi [2005]: «La melancolía de Alonso Quijano “el Bueno”». En *Príncipe de Viana*, Año nº 66, Nº 236, 2005, págs. 577-588. [En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1710294>, enero 2014].
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista [1980]: «Locura e ingenio en don Quijote». En Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, Pp. 686-693.
- BARTRA, Roger [2001]: *Cultura ]y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- BURTON, Robert [2006]: *Anatomía de la melancolía*. Prólogo y selección de Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial.
- CASALDUERO, Joaquín [2006]: *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Visor, Colección Biblioteca Cervantina.
- CERVANTES, M. [1988]: *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica.
- CASAS, Arturo [1991]: «Ficción, pensamiento y gratuidad lúdica en el Quijote». En, *Castilla: Estudios de literatura*. ISSN 1133-3820, Nº 16, págs. 39-60. (Consultado para este trabajo en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136170>, diciembre de 2014).
- CASTRO, Américo [1925]: «El pensamiento de Cervantes». En *Revista de Filología Española*, 1925, cap. I, pp. 18-67. [Consultado para este trabajo en [http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/castro.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/castro.htm), octubre 2014].
- [1980]: «El pensamiento de Cervantes». En Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 620-626.
- D'ORS, Eugenio [1993]: *Lo barroco*. Madrid: Tecnos.
- GAMBIN, Felice [2008]: *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*. Presentación de Aurora Egido. Prólogo de Giulia Poggi. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA GIBERT, Javier [1997]: *Cervantes y la melancolía*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Luis Fernando Rodríguez Martínez

- GURMÉNDEZ, Carlos [1994]: *La melancolía*. Prólogo de Javier Muguerza. Madrid: Espasa Calpe.
- IFFLAND, James [1999]: *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en el Cervantes y Avellaneda*. Universidad de Navarra: Biblioteca Áurea hispánica, vol. 7.
- MARAVALL, José A. [2000]: *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- MORÓN, Ciriaco [2005]: *Para entender El Quijote*. Madrid: Rialp.
- PREDMORE, Richard [1953]: «El problema de la realidad en *El Quijote*». En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año 7, núm. 04/03, Homenaje a Amado Alonso: Tomo Segundo (07 hasta 12, 1953), pp. 489-498. En [http://biblio-codex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21\\_1/apache\\_media/7JQM5CYDKH7VB5A5AH8Y3GN4M2DBP2.pdf](http://biblio-codex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/7JQM5CYDKH7VB5A5AH8Y3GN4M2DBP2.pdf) (Consulta: agosto 2014).
- RICO, Francisco (ed.), [1980]: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 2, Barcelona: Crítica.
- [1991]: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 2, Primer Suplemento, Barcelona: Crítica.
- (dir.) [1998]: *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica.
- RILEY, E.C. [1971]: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando [2002]: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- [2009]: *La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada editores.
- [2015]: «Para una genealogía y alcances de los estudios españoles sobre “efímero de estado” y régimen de lo espectacular. Notas». En Díez Borque, J.M. (dir.): *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, 2015, pp. 455-479.
- SPITZER, L. [1980]: «Cervantes, creador». En Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 2, Barcelona: Crítica. Pp. 674-678.

## JUAN CALDERÓN. UN GRAMÁTICO, PENSADOR Y CERVANTISTA MANCHEGO DEL SIGLO XIX

Ángel Romera Valero  
Departamento de Lengua y Literatura

### INTRODUCCIÓN

La figura del cervantista, gramático, helenista y teólogo manchego Juan Calderón (Villafranca de los Caballeros, Toledo, 1791, aunque pasó su infancia y juventud en Alcázar de San Juan – Londres, 1854) resulta hoy muy atractiva. Ejemplifica como pocas la crisis que atribuló a tantas conciencias entre los siglos XVIII y XIX. Pero en su caso fue no solo ideológica, sino espiritual; para satisfacer su ansia de libertad exterior e interior pasó de la Ilustración reformista al Romanticismo liberal y de un Catolicismo apenas asumido al Protestantismo. Deseoso de compartir esas convicciones, explicó en su tierra la Constitución de Cádiz con arreglo al derecho natural y creó las primeras revistas de confesión evangélica en español, *El Catolicismo Neto* y *El Examen Libre*. Fue, además, un gramático innovador y un importante comentador del *Quijote*, hasta el punto de reparar las insuficiencias filológicas de Diego Clemencín y merecer los elogios de un adversario ideológico como don Marcelino Menéndez Pelayo, quien lo tuvo además por escritor excelente, «sin afectaciones de purismo». Corrigió las primeras ediciones decimonónicas del Nuevo Testamento protestante en español y se le puede considerar uno de los principales teólogos españoles de lo que se ha venido a llamar *Réveil* o *Despertar protestante* del XIX, constituyendo, a juicio del citado don Marcelino y junto con José María Blanco White y Luis de Usóz, una de las tres figuras centrales de la Segunda Reforma en España.

Y tan interesante como el escritor manchego, o incluso más, es asimismo la larga estirpe de artistas y escritores de nota que forma su descendencia, desde el pintor de la *Royal Academy* Philip Hermógenes Calderón, líder del movimiento pictórico conocido como *The Clique*, y William Frank Calderón, creador de la «Escuela de Pintura Animal» en Londres, hasta el escritor, dramaturgo y eslavista George Leslie Calderón o el arquitecto Alfred Calderón. Uno se plantea, a la vista de esta brillante progenie, si todas estas

lumberas hubieran podido desarrollarse en un ambiente como el de la España de la segunda mitad del siglo XIX.

## LA GRAMÁTICA DE JUAN CALDERÓN

El estudio del principal trabajo gramatical de Calderón, la *Análisis lógica y gramatical* [1843] ha sido ya esbozado por José J. Gómez Asencio, Matilde Gallardo Barbarroja y María Luisa Vaquero. No se trata de una gramática de ELE (Español como Lengua Extranjera), sino más bien un estudio gramatical sobre la lengua castellana realizado desde una perspectiva analítica, aunque a veces muy original, y está dirigida a quienes ya la dominan, pero desean introducirse en la comprensión teórica de sus mecanismos. Y prescinde conscientemente del aspecto comparativo. Usa un método analítico doble: por una parte, en el aspecto lógico (en cuanto que lleva a cabo un análisis funcional y semántico-sintáctico del discurso y de la proposición) y, por otra, del aspecto gramatical, en cuanto que pretende descomponer hasta el fin cada uno de los elementos de la oración y no solo la función de las palabras, sino lo que es en sí cada una de ellas, enfoque analítico propio de la gramática lógico-filosófica introducida en España a principios del siglo XIX por gramáticas francesas como la de Cesar Chesneau du Marais (1797) y otras que le siguieron. Calderón sigue el método doble de Du Marsais: el método lógico o descendente que empieza en la proposición, y gramatical o ascendente que empieza en las palabras mismas y sus relaciones. A esta gramática se vino a superponer luego la gramática analítica de Condillac y de Louis Destutt de Tracy (1803); las gramáticas de Calderón y Jovellanos representan esta tradición en la lingüística española, con una diferencia: Calderón, a diferencia de Jovellanos, no copia servilmente el modelo francés, no solo porque estima que la lengua española no es comparable a la francesa, (la española le parece más variada y flexible en cuestiones de construcción), sino porque Calderón cuenta con ideas propias al respecto: «Por lo que respecta a la formación del presente tratado hemos procedido como si no hubiésemos visto esta obra ni otra alguna de las que existen en francés sobre este punto» [Calderón, Prefacio a su *Análisis lógica...* 43]. El propio Calderón describe su método en los siguientes términos:



Descomponer lo más compuesto para llegar a los más simples elementos del lenguaje. Analizamos el razonamiento en períodos; descomponemos el período en proposiciones y descomponemos la proposición en sus partes o elementos inmediatos. A este trabajo damos el nombre de análisis lógica. Analizamos finalmente cada una de las partes de la proposición en las palabras de que se compone. A esto llamamos análisis gramatical. Damos de todas estas análisis numerosos ejemplos, sacados casi en su totalidad de nuestros más célebres y clásicos escritores [*ib.*].

Se trata del «método geométrico» difundido en las obras de L. Chiffet y C. Buffier y adoptado por la gramática académica; partiendo de los principios más generales y sencillos llegaba a los más difíciles y concretos. «La gramática es la lógica o no es nada», escribe. La obra se divide en dos secciones de análisis, la lógica y la gramatical del título. La primera incluye el análisis del período dividido en proposición, sujeto de la proposición, atributo de la proposición, complemento, proposiciones complementos y proposiciones incidentes. Es decir, trata el discurso y sus elementos de forma funcional y los contenidos están explicados según un criterio semántico-funcional y teleológico, como afirma Gómez Asencio: «Calderón no parte de la palabra como unidad básica gramatical sino del período» [1981: 102], que define así:

La expresión de cada uno de estos pensamientos de segundo orden constituye lo que llamamos un período (...). El período se compone inmediatamente de proposiciones: a veces no está formado sino de una proposición sola. Entendemos por proposición un pensamiento expresado con los signos del lenguaje, sin dar en esto a la palabra pensamiento otra significación que la de un juicio, esto es, un acto de nuestro espíritu con que se pronuncia que tal objeto que contempla existe en él bajo tal cualidad o modificación [Calderón 1843: 7 y 9.]

Adoptando el mismo recorrido descendente que el gramático Du Marsais, comienza por descomponer el razonamiento en períodos, estos en proposiciones («pensamientos expresados con los signos del lenguaje» [15], equivalente al juicio de los autores racionalistas) y las proposiciones en sus más pequeñas partes: sujeto, atributo y complementos. El análisis del período le permite distinguir entre proposiciones principales e incidentes; las primeras tienen «un valor real e independiente de otra» [16] y se dividen en absolutas (que no llevan signo conjuntivo alguno) y

relativas (que pueden acompañarse de las conjunciones *y, ni, o, pero, luego, pues*) [18 y 20]; las segundas «están al servicio de otras (...) no existen en el periodo sino para determinar o explicar, ya el sujeto, ya el atributo de otra» [í.d.]. De ahí su división consiguiente en explicativas y determinativas, siguiendo en todo un método y una terminología muy cercanos a los de César Chesneau du Marsais en sus *Mélanges de Grammaire, de Philosophie etc., tirés de l'Encyclopédie depuis l'article "Construction" jusqu'à l'article "Grammaire"*, 1797, reimpresso en sus *Oeuvres choisies* III por E. H. Brekle, Stuttgart-BadCannstatt, F. Frommann Verlag, 1971, p. 1-300.

En cuanto a la terminología del análisis gramatical, es muy diferente:

A) las «Oraciones consideradas en sí mismas» toman su denominación del carácter de su verbo: de verbo sustantivo, de verbo activo, de verbo pasivo, de verbo impersonal y de infinitivo.

B) Las «Oraciones consideradas unas en relación a otras» pueden ser simples y compuestas; simples si «con un solo verbo en forma personal dan sentido completo» y compuestas «si necesitan más de un verbo en este modo para expresar todo el pensamiento» [73].

Entre las compuestas su inventario recoge las de relativo, conjuntivas,<sup>1</sup> condicionales, causales, finales y de gerundio. Las que hoy conocemos como copulativas, disyuntivas, adversativas, distributivas, consecutivas... se han quedado en la fase extragramatical del análisis lógico, y a él pertenecen, según afirma María Luisa Calero. Este aspecto del análisis de Calderón es considerado muy interesante por Juan M. Lope Blanch<sup>2</sup>.

Calderón llama a la sintaxis «construcción» coincidiendo así en gran parte con las *Gramáticas* de la Academia (1771), Jovellanos (1795), José Manuel Calleja (1818), Lamberto Pelegrín (1825) y Melchor Ignacio Díaz (1841) [Gómez Asencio, 1981: 72]. Al igual que Andrés Bello no desvirtúa la idea tradicional de que concordancia y régimen son relaciones de dependencia

---

<sup>1</sup>*Conjuntivas* son «aquellas cuyas simples se hallan enlazadas por la conjunción *que*» [73].

<sup>2</sup>Cf. Juan M. Lope Blanch, edición de Eduardo Benot [1888], *Breves apuntes sobre los casos y las oraciones*, Edición y estudio de Juan M. Lope Blanch, México: UNAM, p. XII.

con lugar en la sintaxis, pero Gómez Asencio señala algunas inconsistencias en sus tesis:

En primer lugar, deja sin aclarar cuántas son las palabras relacionadas, cuáles son las palabras dominantes y cuáles las dominadas; en segundo, hay una inconsistencia con la definición de sintaxis o construcción (ésta sólo trata de la colocación y orden de las palabras); y, por último, según ella (y según la definición de régimen) podría pensarse que la relación entre, por ejemplo, la preposición latina *ab* y el ablativo que debe seguir es una relación de concordancia, y lo mismo entre un verbo transitivo y su acusativo objeto directo [128].

La obra incluye dos apartados de ejercicios relacionados con la teoría expuesta; con el primero se intenta demostrar su validez, aunque sólo son comentarios gramaticales de textos literarios clásicos realizados por el autor; el segundo, que corresponde al análisis (o *la análisis*, que es como adapta el género de la palabra griega) gramatical, es una parte menos extensa que la anterior (veintiséis páginas frente a sesenta y ocho) y trata concisamente de las partes de la oración, sobre todo de su aspecto morfológico y sintáctico según un criterio logicista:

Análisis lógica no es más que análisis del pensamiento; análisis gramatical no podrá ser más que análisis de la palabra: mas como la palabra no es sino un sonido vano, cuando no es el signo de una idea, de un pensamiento, la análisis gramatical no será nada, si no es al mismo tiempo análisis lógica, análisis de pensamiento, de idea. Sin embargo, hemos adoptado la división de la análisis, en análisis lógica y análisis gramatical, y necesitamos hacer ver qué es lo que entendemos por esta última parte que nos queda que tratar. Entendemos pues por análisis gramatical, como ya hemos indicado en el principio de este tratado, el proceder que da los últimos resultados de la análisis lógica: el que descompone las partes de la proposición en simples palabras o vocablos [Calderón, 1843: 69].

También logicista es su definición de la Gramática:

La palabra, pues, es el intérprete de nuestro pensamiento que declara a nuestros semejantes lo que para nosotros es el universo y cada uno de los objetos que en él contemplamos. El arte de hablar no es más que el arte de interpretar nuestro pensamiento; y no podemos interpretarle sino suscitando en los otros las mismas ideas que en nosotros produjo la acción del universo, o lo

que es lo mismo, haciendo que su pensamiento les interprete el universo del mismo modo que nos le interpretó a nosotros. No podemos pues hablar bien, si no conocemos bien nuestro pensamiento; y así es como el arte de hablar supone el arte de pensar, esto es, la gramática supone la lógica. Esta no deberá de ser para nosotros más que el arte de disponer en tal forma nuestras ideas que, si no son expresadas, nos pinten bien, nos retraten fielmente el mundo, los objetos; y, si son expresadas, esto es, revestidas del signo exterior que las hace sensibles para nuestros semejantes, puedan ser para ellos el intérprete fiel de nuestro pensamiento, es decir, de lo que para nosotros es el mundo, las cosas. Así es como la gramática es la lógica o no es nada [*íd.* 68-69].

Señala Matilde Gallardo, a quien sigo principalmente en este resumen de la gramática de Calderón, que el manchego «presupone la definición de gramática conforme a la tradición, arte de hablar, como hicieran gran parte de los gramáticos españoles, especialmente entre 1847 y 1920; no obstante, es evidente que la influencia de los gramáticos universalistas y su concepto del discurso como imagen del pensamiento supera, en este caso, a la preponderancia de los juicios tradicionalistas» [2003: ap. 5.5.1].

Calderón define la palabra como «signos representativos de las ideas» y establece un sistema de siete clases, mezclando el criterio funcional con el lógico-objetivo. Sustantivos son «aquellas palabras que están destinadas para significar una sustancia» [1843:71], definición condillaquista y semejante a la de Jovellanos, Pelegrín, González y Salvá en caracterizar al sustantivo no sólo por lo que significa, sino también por la manera de significar. Por otra parte, asegura Gómez Asencio que Calderón y Hermosilla son los únicos gramáticos españoles que presentan una teoría original en cuanto al verbo se refiere separándose de la gramática filosófica, aunque de modo distinto en cada uno de ellos. A estos respectos Calderón afirma lo siguiente:

Un gran número de sustantivos que expresan de un modo abstracto modificaciones de las sustancias han sido sujetos a diferentes transformaciones, llamadas modos personales, en las cuales la modificación es presentada, no como en el adjetivo, como solamente aplicable al objeto expresado por el sustantivo, sino como realmente aplicada o atribuida a él, por cuanto los sustantivos de que hablamos, en esta transformación, además de la modificación expresan la afirmación, es decir, el acto con que el espíritu

pronuncia que la modificación conviene de un modo cualquiera a la sustancia. Estos sustantivos, que expresan el estado o la acción de los objetos que contemplamos, y que son acabados en -ar, en -er, o en -ir, han sido llamados verbos en cuanto son susceptibles de aquella transformación: andar, vivir, sentir, ver, etc., son verbos [íd. 72].

Es más, Calderón no adopta la teoría del pronombre como sustituto del nombre propio:

Hemos considerado hasta aquí al sustantivo como expresando una sustancia, un ser susceptible de ser modificado; pero la necesidad o la utilidad de la expresión ha exigido también que consideremos esta sustancia con relación sola a su individualidad. De aquí el origen de estas voces: yo, que es un verdadero sustantivo, puesto que representa una sustancia, pues no obsta el que sólo sea considerada en razón de su individualidad (...). Yo, tú, él y todas las transformaciones que experimentan estas voces por otras consideraciones han sido llamados pronombres [íd. 73].

Y al igual que Saqueniza, Salvá, Lacueva, Hermosilla y Noboa, y que Bello años después, aplica un criterio semántico en la definición pronominal. Todos, excepto Calderón y Bello, defienden la idea de que los únicos pronombres son los personales. Así, los demostrativos están incluidos dentro de la clase pronominal, junto con los relativos y los personales; aunque, al mismo tiempo, también aparecen considerados como adjetivos, coincidiendo con los autores antes citados:

Hay todavía otras voces que representan puras individualidades de un modo más o menos vago o indeterminado, como alguien, nadie, se, ello, lo, que por alguna razón análoga pueden ser contados entre los pronombres, en razón de lo vago de las individualidades que significan, designados con el nombre de indeterminados o indefinidos. El mismo servicio hacen la mayor parte de los adjetivos determinativos, los cuales se emplean solos, siendo frecuentísimo el suprimir por la elipsis el sustantivo a que se refieren: uno, alguno, ninguno, tal, pocos, muchos, todos, varios, etc. representan como pronombres las sustancias que expresan los sustantivos tácitos a que se refieren. Algunos de estos adjetivos como que, cual, quien, cuyo, que sirven de conjuntivos en la proposición que determina o explica la significación del sustantivo a que se refieren, toman el nombre de relativos. Cuando los adjetivos determinantes este, ese, aquel, mío, tuyo, suyo, nuestro, vuestro se emplean como representantes del sustantivo tácito a que se refieren, son también llamados pronombres los tres primeros demostrativos, y los restantes posesivos [íd. 74].

El artículo, asimismo, está incluido en la categoría pronominal:

A causa pues de esta diferencia que hay entre él y los otros pronombres cuando sin haber nombrado antes la sustancia se ha querido emplear aquel en el discurso, ha habido necesidad de que siga después el nombre de la sustancia, esto es, el sustantivo, por una especie de aposición, y se ha dicho por necesidad él, hombre.....él, sol....él, árbol.....; mas en este caso él ha tomado el nombre de artículo, y ha servido para determinar el nombre de la sustancia, el sustantivo con que se junta, individualizándose o especificándole [74].

Los sustantivos y pronombres en Calderón están caracterizados por su referencia o no a sustancias determinadas (definidas) o indeterminadas (indefinidas), pero esta hipótesis es problemática e insuficiente, y sus fallos han sido analizados exhaustivamente por Gómez Asencio. Éste y Matilde Gallardo concluyen que los conceptos de Calderón son confusos y difíciles de entender a veces a causa de la concisión con que los expresa, aunque la ecléctica mezcla de influjos produce una visión de la gramática española diferente e innovadora en muchos aspectos.

Por otra parte, y al igual que en la sección precedente, en el análisis gramatical se incluyen dos apartados de ejercicios complementarios y relativos a la teoría. La obra no se conforma al modelo gramatical tradicional porque no es tanto un estudio práctico destinado al aprendizaje del uso de la lengua como un estudio filosófico del sistema de la misma, a pesar de lo cual la *Análisis* fue adoptada como libro de texto en las Escuelas Normales en España, en años posteriores y alcanzó dos ediciones más, al cuidado de Merino Ballesteros, sin apenas aportaciones, salvo algunas notas que suscriben observaciones de la gramática de Andrés Bello. La utilidad que da Calderón a su método es la de ofrecer a la vista errores de construcción escondidos o apenas visibles en el castellano clásico:

Por fin para hacer ver prácticamente la utilidad de la análisis propondremos varios ejemplos, cuyos defectos de construcción no aparecen, o aparecen poco a primera vista, pero que la análisis desmenuzando la expresión sabe hacer patentes. También tomamos los ejemplos de estas análisis de los mismos escritores

modelos, para que, ya que con tanta razón lo son en lo que hemos de seguir, lo sean también en lo que hemos de evitar (1843, *Prefacio*).

## CALDERÓN CERVANTISTA

En cuanto al Calderón cervantista y pensador, destaca su desvinculación de la tradición cervantina alcazareña, con la que se hallaba ligado por lazos familiares, y de su consideración estrictamente filológica y empírica del texto cervantino, a salvo de reivindicaciones patrioterías; él mismo lo declara en el prólogo a su *Cervantes vindicado*, como sabedor de las polémicas que se podrían levantar y de hecho se levantaron ya entonces:

Nuestro trabajo puede considerarse como un preliminar para un comentario cual le necesita *El ingenioso hidalgo*; un comentario en que se fije el que con más probabilidad pueda tenerse por el texto genuino de Cervantes y en que se trate, más que de erudición, de la inteligencia material del texto<sup>3</sup>. El *Don Quijote* ha venido a ser una obra europea, y los literatos y extranjeros tienen derecho para reclamar de España este comentario.

El erudito padre benedictino Martín Sarmiento (1695-1771), amigo de su compañero de orden Feijoo, defendía una lectura comentada del *Quijote* en el tercio central del siglo XVIII porque ya apercibía la oscuridad que el tiempo había impuesto a su lenguaje: «Dirá alguno que será cosa ridícula un *Quijote* con comento. Digo que más ridícula cosa será leerle sin entenderle»<sup>4</sup>. La filología ilustrada tomó cartas en el asunto. El primer intento, tan fracasado como todos los demás, de restituir un texto claro y depurado fue la lujosa edición londinense de 1738, al cuidado del cervantista emigrado y gramático Pedro Pineda<sup>5</sup> y acompañada de una

---

<sup>3</sup> La versión manuscrita original es más explícita e incluye un párrafo que resulta interesante, desde el punto de vista ecdótico, para conocer exactamente la finalidad de lo que Juan Calderón llamaba *inteligencia material del texto*: que este se halle «desembarazado ya con esta obra de la parte que puede llamarse controvertible».

<sup>4</sup> El hispanista John Bowle reproduce estas palabras en el prólogo del t. III, p. iii, de su edición de *Don Quijote*, London, 1781, tomándolas de las *Noticias de la verdadera patria de Miguel de Cervantes*, y las evoca Diego Clemencín en el prólogo de la suya.

<sup>5</sup> Pedro Pineda, al parecer sefardí, vivió en Londres enseñando el español; redactó el *Nuevo diccionario español e inglés e inglés y español...* Londres, 1740, donde

primera biografía del autor por el eminente ilustrado Gregorio Mayáns y Siscar. Constituye la primera de las ediciones pretendidamente críticas de la obra y asume todos los defectos que la complejidad y la falta de precedentes hacían esperar. Picada en su orgullo, llegó luego la edición de la Real Academia de 1780, más o menos supervisada por Vicente de los Ríos y que habría de reeditarse años más tarde con no pocas enmiendas y adiciones (1782, 1819), y la del bibliógrafo Juan Antonio Pellicer (1797), a quien, como cervantista, se debe también el segundo de los estudios biográficos relevantes sobre su autor. Pellicer extendió la anotación del texto hasta el punto de poder considerar su edición como comentada. Sin embargo, en 1781, un clérigo inglés, John Bowle, había realizado ya una más que notable contribución al añadir interesantes notas y recoger no pocas variantes textuales en los seis tomos en cuarto mayor de su *Historia del famoso caballero don Quijote de la Mancha*, impresa en Londres y Salisbury y fruto de un ímprobo trabajo de catorce años de lecturas y estudio, de que se valió en parte su amigo Pellicer. Fue el primero en observar que hubo dos ediciones de la primera parte en 1605; el quinto tomo lo forman más de trescientas páginas de anotaciones y el sexto es un apéndice con tres centenares de variantes. Todos esos esfuerzos vinieron a confluír, al cabo, en la edición de Diego Clemencín, quien, como vemos, se benefició de un gran trabajo previo.

Este gentilhombre realizó un trabajo portentoso por su erudición y casi insuperable en acarreo de fuentes hasta la llegada de Francisco Rodríguez Marín, sobre todo en lo que respecta a libros de caballerías. Procuró aclarar

---

introduce el registro hablado, un mayor orden en las definiciones. Demuestra conocer a Samuel Johnson (y ser tan subjetivo en las definiciones lexicográficas como él, pues en las definiciones que afectan a la iglesia católica la critica: por eso este *Diccionario* y su *Fácil y corto método o introducción para aprender los rudimentos de la lengua castellana*, 1750, impreso antes como *Corta y compendiosa arte...* Londres, 1726, fueron prohibidos por la Inquisición en 1756). En el prólogo a su ed. de los *Diez libros de fortuna de amor* de Antonio de Lofraso declara haber depurado el texto del famoso *Don Quijote* en español de Londres, 1738. Editó además las *Novelas Ejemplares* (La Haya, 1739, 2 vols. ilustrados) y la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Londres, 1739). Cf. Félix San Vicente Santiago, “Filología”, en F.º Aguilar Piñal (ed.) VV. AA., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Trotta-CSIC, 1996, p. 640.



el texto y documentó todo tipo de alusiones y, en suma, triplicó el número de notas de Pellicer. La obra fue bien acogida en líneas generales; escribió el prólogo al comentario su amigo Alberto Lista, quien había procurado patrocinar el éxito de la empresa publicando elogiosas reseñas en la *Gaceta de Madrid*<sup>6</sup>. Sin embargo, Clemencín poseía un idealizante gusto neoclásico y un hipercriticismo de sesgo ilustrado que le llevó a escamondar repetidamente lo que él consideró flojeras de estilo, errores gramaticales e inconsecuencias<sup>7</sup>. No entendió suficientemente la lengua del Siglo de Oro<sup>8</sup> y su edición se resiente, como todas las demás ediciones decimonónicas, de una insuficiente preparación filológica a la hora de interpretar el texto; para su tiempo constituyó, empero, la cima de la ecdótica cervantina, pese a los palos tempranos que, por ejemplo, le llovieron a don Diego desde Londres, propinados por el hebraísta y filólogo Antonio Puigblanch<sup>9</sup>, quien prometió fanfarronamente un comentario que no llegó a hacer o no se ha conservado<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> En la *Gaceta de Madrid* núm. 50 (23-IV-1833), p. 218, Alberto Lista reseña el primer tomo; en el núm. 151 (28-XI-1833), reseña el segundo.

<sup>7</sup> Bien lo caló Juan Valera en su “Sobre el *Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo. Discurso leído por el autor ante la R. A. E. en junta pública el 25 de septiembre de 1864”, en sus *Obras completas*, III Madrid: Aguilar, 1958, pp. 1100: “Despedaza [al *Quijote*], como las Bacantes a Orfeo. Las incorrecciones y distracciones, las faltas de gramática, los barbarismos, las citas equivocadas, fruto de una lectura vaga y somera, todo esto, sacado despiadadamente a la vergüenza por Clemencín, forma la mayor parte del comentario. (...) “Se rechaza enseguida la crítica del erudito Clemencín por harto minuciosa. Es lo mismo que ponerse a considerar la Venus de Milo con un vidrio de aumento...”

<sup>8</sup> Así lo echa de ver Valera en el mismo discurso: «Sobre las faltas de gramática de Cervantes anda también Clemencín bastante sobrado en la censura e injusto a veces. Las concordancias, por ejemplo, del verbo en singular y el nominativo en plural, o al contrario, esto es, la falta de concordancia, no es defecto de Cervantes sólo, sino de todos nuestros autores, desde los orígenes de la lengua castellana hasta el día, como lo prueba Irisarri en sus *Cuestiones filológicas* con textos copiosos. No es ésta falta, por tanto, sino modo de ser, elegancia o libertad de nuestro idioma [*Ib.*].

<sup>9</sup> Antonio Puigblanch dedicó al primer tomo la “Adición última, para que sirva de cierre del índice de materias, i de la obra toda, como del grupo de Don Quijote a caballo, i de Sancho Panza lo era la retranca del rucio”, de sus *Opúsculos gramático-satíricos... contra el Dr. D. Joaquín Villanueva escritos en defensa propia, en los que también se tratan materias de interés común*, Londres: Imprenta

Pero Juan Calderón Espadero, emigrado en Francia a causa de sus veleidades librepensadoras, hubo de contribuir a la tarea propuesta por Sarmiento señalando los errores del descontentadizo Clemencín. Consolaba aquél su forzoso destierro entregado a la lectura de la obra maestra de Cervantes y poseía una notable formación filológica; había publicado obras de este género en el país galo y había enseñado lengua y gramática española en colegios de Bayona y Burdeos, pero no podía volver a España por dos causas. La primera, era liberal y había explicado la Constitución de Cádiz en Alcázar de San Juan como lector de su orden en la cátedra de

---

de Guillermo Guthrie, 1832, t. II sin paginación. Como su análisis es algo prolijo y maniático, copiaré aquí sólo para dar alguna idea un pasaje general e introductorio actualizando la caprichosa ortografía del original: “Voy pues a darle a su *Comentario* un tiento por la muestra de su primer tomo, que es el único que hasta ahora he visto. Ninguna dificultad desatada, sino todas en pie en medio de una ociosa divagancia de materias que, o se suponen sabidas cuales son las mitológicas, o cuya noticia no la requiere la inteligencia del *Quijote* como son las más de las bibliográficas; ningunas lecciones del texto restablecidas, sino dejado este como le corrompieron los precedentes editores por un necio prurito de criticar, sobre todo la Academia; lenguaje no malo para de un murciano hijo de francés y para como hoy se escribe, pero muy distante de correcto; impertinente afectación de gramático y etimologista (quizá porque haya visto algún ejemplar de mi circulado *Prospecto y cuestiones etimológicas*); con poco conocimiento de lenguas, menos filosofía y ningún tacto etimológico, el cual se adquiere sólo con el uso; grande ignorancia del lenguaje menos obvio del siglo de Cervantes y, lo que no es perdonable, de cosas triviales y sabidas de todos en aquel y en este siglo; un don particular de entender casi siempre al revés lo que Cervantes dice a derechas; comentario minucioso donde nada hay que comentar y mudo silencio donde se necesita un comentario; en fin, ninguna disposición natural o muy poca para una empresa de esta especie es la que yo noto en su voluminoso *Comentario*, en el que el texto aparece, como de otros semejantes de los clásicos latinos dijo alguno, *Tamquam cymba mari supernatans*, amenazando a cada instante zozobrar y hundirse en el piélago de sus observaciones, pudiendo a su autor llamársele D. Diego de Noche por lo cerrado de mollera como lo es de corola la flor de este nombre en las horas de la ausencia del sol en el opuesto hemisferio”.

<sup>10</sup> “Comentario al *Quijote* que desde ahora me propongo, aunque no había nunca pensado en ello, por la mala vergüenza de que con tres de ellos y los dos bien largos no tengamos ninguno” [*Ib.*].

filosofía moral que allí existía; es más, había formado parte de la Sociedad Patriótica de esta localidad durante el Trienio Constitucional, por lo cual le habían intentado asesinar al volver de noche de una reunión de la misma. La segunda causa era haber abandonado la orden franciscana y haberse convertido al protestantismo en Francia, tras pasar por una crisis de ateísmo spinozista, de suerte que se había casado y tenía un hijo, que sería después el pintor y académico Philip Hermógenes Calderón. Lo primero no tenía mucha importancia tras la muerte de Fernando VII, pero lo segundo era más duro, pues, según escribió en su *Autobiografía*, «la iglesia católica no concede, ni ha concedido nunca, amnistías».

Se animó, sin embargo, a volver a España cuando otro manchego, el liberal progresista Baldomero Espartero, se alzó con el poder político que suponía la regencia única de Isabel II. Sus inclinaciones anglófilas habían inclinado a este a permitir una gran libertad religiosa y de imprenta y Calderón volvió a España en 1842 y se quedó en Madrid. Allí, separado de su familia, empezó a ganarse la vida difundiendo la Biblia protestante y publicando una *Revista gramatical* cuyo tercer número fue una gramática, la ya comentada *Análisis lógica y gramatical de la lengua española*, impresa en 1843.

Pero entonces cayó en sus manos la edición de Clemencín, y el protestante manchego empezó a impacientarse ante las meteduras de pata del laureado don Diego. Le irritaban sobre todo las *emendationes ope ingenii* del autor<sup>11</sup>, la puntuación que daba al texto<sup>12</sup> y el escaso

---

<sup>11</sup> En eso coincidían tanto el protestante Calderón como el catoliquísimo José María de Pereda, que en 1880 escribió en “El cervantismo”, uno de sus *Esbozos y rasguños* [*Obras completas*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1888, t. II] lo siguiente: “Si las investigaciones hechas por doctos y respetables literatos, desde Navarrete hasta Hartzenbusch, no bastan a poner en claro cuáles son, en las primeras ediciones de Juan de la Cuesta, errores del impresor, y cuáles descuidos de Cervantes, inténtese esa empresa; pero una sola vez y por gentes erigidas en autoridad literaria; y lo que resulte del expurgo, sin más notas que las precisas para aclarar la significación de palabras poco conocidas hoy del vulgo, o para mostrar los pasajes en que Cervantes parodia escenas y trozos de los libros de caballerías, algo, en suma, de lo que hizo Clemencín (y no digo todo, porque este comentarista cayó también en la impertinente tentación de meterse en pespuntos y reparos gramaticales. como si quisiera enmendar la plana a Cervantes), guárdese como oro en paño y sea el modelo a que se ajusten cuantas ediciones del *Quijote* se hagan en lo sucesivo; pues el mal no está en que un literato de autoridad y de juicio meta su

conocimiento de la lengua de la época que se echaba de ver en su glosa<sup>13</sup>, sobre todo en lo tocante a la sintaxis, pues ya Vicente Salvá había observado lo frecuentes que eran las transposiciones en el Siglo de Oro<sup>14</sup> y

---

escalpelo en las páginas del áureo libro, sino el precedente que de ese modo se sienta para que todos nos demos a expurgadores de faltas y a zurcidores de conceptos. Y aun sin este riesgo, ¿qué se saca en limpio de las enmiendas de los doctos, si cada uno de estos señores está tan discorde con las de los demás, como lo están todos ellos con el asendereado Juan de la Cuesta? Y si ya entran por miles las confesadas alteraciones hechas en el texto de las primeras ediciones por esos respetables literatos, ¿qué lector, al poner el dedo sobre una palabra del *Quijote*, se atreve hoy a asegurar que esta palabra sea de Cervantes y no de alguno de sus correctores? Y ¿quién se atreverá mañana si a la afición reinante no se le ponen trabas?”

<sup>12</sup> Aparte de en su prólogo, Juan Calderón lo reitera más tarde en el cuerpo de la obra: “Dase generalmente por supuesto que la puntuación es lo que más se ha descuidado en las ediciones antiguas. De aquí es que no dudamos admitir como primera regla en nuestras observaciones preliminares que, cuando la adición de algún signo ortográfico solamente puede hacer claro un pasaje que se presenta embrollado, se puede suponer yerro de imprenta y adoptar la corrección si está hecha o hacerla cuando no lo está.” Juan Calderón, *Cervantes Vindicado*, pasaje 46.

<sup>13</sup> Así lo hizo notar Rudolph Schevill en el prólogo que puso a la eminente edición del *Don Quijote* que preparó con su “hermano de alma” ya fallecido Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1928, t. I, p. 12: “En Clemencín, que, disfrutando de una erudición vastísima, sobre todo en la materia de los libros de caballerías, arrojó a cada paso mucha luz sobre frases oscuras, y aclaró múltiples alusiones literarias e históricas, tenemos un ejemplo admirable de crítico unilateral; nada sirve, por lo tanto, ponderar su concepto estrecho de la gramática, ni su falta de sentido histórico del lenguaje, cuya evolución a través de los siglos parece que le fue una ciencia enteramente desconocida...”

<sup>14</sup> Véase Vicente Salvá, *Gramática de la lengua española según ahora se habla*. Estudio y edición de Margarita Lliteras. Madrid: Arco libros S. A., 1988, II, ap. 19.2.2 y 3, p. 719-721. Salvá publicó durante su vida ocho ediciones sucesivamente retocadas, ampliadas y mejoradas de su famosa gramática entre la de París, agosto de 1831, y la última de 1847, dos años antes de su muerte. En estos apartados documentó casi exclusivamente con ejemplos de Cervantes, y asumiendo sólo en parte las críticas neoclásicas de Clemencín, la abundancia de transposiciones e inversiones en la lengua clásica. “La diferencia principal entre los incisos y períodos de los antiguos y los nuestros consiste en la colocación del verbo, que

el erudito murciano parecía ciego ante las varias contorsiones del texto<sup>15</sup>. Apercibió, antes que ningún otro, las numerosas erratas y faltas tipográficas de que adolecía la primera edición de *El ingenioso hidalgo*, que Francisco Rico ha documentado como provocadas por la celeridad que imponía su contrato de edición<sup>16</sup>. Es más, aportó al apaladinamiento de la

---

reservaban aquellos generalmente para el fin, según la costumbre de los latinos; en particular si esto favorecía a la mejor cadencia, a la cual llegaron a sacrificar en varias ocasiones hasta la claridad y la exactitud de la sentencia. En todos los escritores de aquella época es muy familiar la sintaxis de los siguientes pasajes del *Don Quijote*: *Ni el canto de las aves, que muchas y muy regocijadamente la venida del nuevo día saludaban* (parte primera, cap. 8.º); *Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían* (capítulo 11); *Se puso algún tanto a mirar a la que por esposo le pedía* (parte segunda, cap. 56). Los genitivos y dativos iban también muy de ordinario delante de los nombres o de los participios pasivos que los regían, como sucede en el capítulo 58 de la parte segunda de dicha obra: *Dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amranto tejidas*. No es decir que al presente no ocurra ni deba usarse nada de esto, sino que semejante colocación era mucho más común en lo antiguo, pues ahora solamente la emplean los buenos escritores para variar la dicción, o por pedirlo así la eufonía del período” [*Op. cit.* 719].

<sup>15</sup> “El olvidar el uso frecuente que los autores antiguos hacen de las trasposiciones es causa de que el comentador haya pensado que necesitaban corregirse muchos pasajes del texto y de que no haya entendido algunos otros” [Juan Calderón, *Cervantes vindicado*, 1854, nota 6, p. 14].

<sup>16</sup> Juan Calderón, “Introducción” a su *Cervantes vindicado*: “Se puede sentar como principio generalmente reconocido que hay mucha falta de corrección tipográfica en las ediciones primitivas, así es que, queriendo presentar el texto tal cual probablemente se contenía en el original, es lícito y aun debido el corregir todo aquello que verosímilmente se puede suponer descuido del impresor en aquellas ediciones. Y como sobre este punto versan gran número de correcciones hechas en ediciones posteriores, he aquí los principios a que nos hemos atenido para admitirlas o desecharlas. 1.º Cuando la supresión, adición o trasposición de una coma, un punto u otro signo ortográfico hace claro un pasaje oscuro e ininteligible, o da un sentido natural y conforme con el contexto en vez de uno disparatado o inconexo, se debe adoptar la corrección hecha o hacerse si no lo hubiese sido. 2.º Cuando una letra de más o de menos, o el cambio de una por otra en una palabra por hacerla pasar de singular a plural o del género masculino al femenino si es nombre o de un tiempo a otro si es verbo puede arreglar un sentido conforme con el contexto, hay razón para suponer error tipográfico, a no ser que por otra parte conste que el yerro que la letra induce es defecto de la época o del autor. 3.º

obra algunos de sus novedosos descubrimientos gramaticales<sup>17</sup> y su luengo y nativo saber sobre el léxico y las costumbres de la región (el paño de grana blanca que vestían los hidalgos manchegos, etc.)<sup>18</sup>, y apercibió por vez primera los valores psicológicos de la obra<sup>19</sup> y el valor fundamentalmente oral del estilo cervantino,<sup>20</sup> instrumentos que usó con

---

Cuando la adición o supresión de una partícula hace claro y corriente un pasaje que sin eso se presenta ininteligible o disparatado, se puede suponer descuido en el impresor si por otra parte no consta que la supresión o redundancia de la partícula es del estilo de la obra o de otros escritores de la época. 4.º Cuando por lo obvio del sentido se conoce que se ha puesto una palabra por otra, no hay inconveniente en sustituir la que el sentido obvio y razonable de la sentencia exige, suponiendo descuido tipográfico o yerro que se puede llamar de pluma en el escritor. 5.º Por más defectuoso que un pasaje aparezca, si se ve que el defecto está en el estilo del escritor o del tiempo, no debe corregirse el texto, porque ha de suponerse que se halló en el original y no se trata de hacer otra obra, sino de presentar el texto genuino de la que ideó y escribió el autor.”

<sup>17</sup> Véase por ejemplo su nota 48, donde anticipa los trabajos de J. Vallejo, “Notas sobre la expresión concesiva”, *RFE*, IX, (1922), págs. 40-51, y Rafael Lapesa, “Sobre las construcciones *el diablo del toro*, *el bueno de Minaya*, *¡Ay de mí!*, *¡Pobre de Juan!*, *Por malos de pecados*”, *Filología*, VIII, (1962) 169-184, o la observación incluida en la nota 51 sobre el régimen preposicional de los infinitivos.

<sup>18</sup> Véanse por ejemplo los pasajes 31, 69, 71, 81, 82 y 110.

<sup>19</sup> La interpretación de los textos según la intención y la psicología del personaje sirve para restituir la interpretación correcta de numerosos pasajes a Calderón, que no era sólo un gran gramático, sino también un excelente lector, hasta el punto de haber podido resaltar las insuficientes virtudes exegéticas de don Diego. Dice, por ejemplo, en el pasaje 82: “Mal hace el comentador en echarse a adivinar, porque estas no son cosas que se adivinan, sino que se coligen de los datos que puedan suministrar el conocimiento de las personas y el carácter de las costumbres populares.” Así lo atestigua el gramático manchego en pasajes como el 90 y otros muchos.

<sup>20</sup> Véase en especial el pasaje núm. 70, donde se defiende una puntuación acorde con la declamación oral de los textos: “Si es lícito hacer esto cuando se habla, ¿por qué no ha de ser el pintarlo cuando se escribe? ¿Y por qué no ha de pasar esto por una forma particular de expresarse, como otras muchas, a que cede el rigor de las reglas gramaticales? La sentencia de los versos de que se trata, con la forma regular y compasada que le da la corrección del comentador, no pasa de una fría verdad de Pero Grullo; con la puntuación que creemos que debiera tener, se le quita esa

fruto para explicar el texto. Empezó a redactar, pues, un amplísimo manuscrito de refutaciones a varias lecturas que es también, e implícitamente, una interpretación y lectura del *Don Quijote*, y consultó con varios filólogos, uno de ellos Luis de Usoz y Río<sup>21</sup>, que sería al cabo el editor de la obra, si andaba bien encaminado; es muy posible, también, que se escribiese al respecto con Bartolomé José Gallardo, por entonces furibundo atacante del erudito falsario gaditano Adolfo de Castro, autor de un *Buscapié* que quiso atribuir a Cervantes, como asimismo haría después con la *Epístola a Mateo Vázquez*, ya que intercambió con el sabio extremeño, por las fechas en que empezó a redactar su *Cervantes vindicado*, una correspondencia que publicó en su *Revista Gramatical*.

Sea como fuere, terminó una primera versión manuscrita de la obra el 1 de octubre de 1844, pero la caída de Espartero había hecho cada vez más arriesgada su estancia en Madrid y, a pesar de las ofertas, algunas de ellas muy atractivas, que le hizo Usoz para que se quedara en Madrid, hubo de volver a Burdeos con su familia para no retornar a España nunca más.

---

trivialidad, que el autor no quiso dejarle.” Una idea semejante idea se repite en el pasaje 88 y 96, y se insinúa en los 77, 80 y 82, entre otros muchos, de suerte que algunos lugares no pueden entenderse sino con una entonación característica.

<sup>21</sup>Luis de Usoz y Río (Chuquiraca, Perú, 1805 – Madrid, 1865) fue un filólogo y hebraísta español que editó con ayuda de Juan Calderón y el hispanista cuáquero Benjamín Barron Wiffen una colección de *Reformistas Antiguos Españoles (RAE)*. Estudió Bachillerato en Leyes en la Universidad de Alcalá (1828), y se doctoró en el Colegio Español de Bolonia (1833). Enseñó hebreo en Valladolid y Madrid, y prestó su apoyo literario y económico a varias revistas románticas como *El Observador Pintoresco* y *El Artista*. Colaboró con George Borrow en la edición y distribución de la *Biblia* sin notas protestante, pero su verdadera vocación, a la que entregó su cuantiosa fortuna y los últimos veinticinco años de su vida, fue la búsqueda, comentario y edición de las obras de los cristianos españoles del s. XVI y XVII, y muy especialmente de Juan de Valdés. La obra consta de 20 tomos, y aparecieron ediciones semiclandestinas en San Sebastián, Londres, y Madrid que oscilaron entre los 150 y los 1015 ejemplares. También editó el *Cancionero de obras de burlas* (Londres, 1841-43), el *Cervantes Vindicado* y la *Autobiografía* de Juan Calderón (1854) y el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés (Madrid, 1860). Obras originales suyas son *Noticias de una Biblia de 1439* (1842), *Un español en la Biblia* (1862) y su traducción de Isaías (1863). Su muy valiosa biblioteca, de más de 10.000 ejemplares antiguos, curiosos y raros fue donada a la Biblioteca Nacional de Madrid por su viuda bajo la signatura U. de Usoz. Cf. Luis de Usoz, *Antología*. Introducción y selección de Eugenio Cobo. Madrid: Ediciones Pléroma, 1986.

En Burdeos el clero católico, escocido por la polémica que mantuvo con el restaurador de la orden franciscana en Francia, José Areso, había presionado para que no se le diera trabajo, con lo que se vio en la precisión de tener que emigrar a Londres dejando marginado el proyecto mientras emprendía la redacción de sus revistas *Pure Catholicism (El Catolicismo Neto)* y *El Examen Libre* y asumía, entre otros trabajos, la revisión íntegra de la traducción de la Biblia, que terminó en 1853<sup>22</sup>, y también la del *Evangelio de San Juan* desde el original griego para el *Nuevo Testamento* en castellano que habría de editarse en Edimburgo en 1858, aunque todavía siguió discutiendo su proyecto cervantista con Usoz ocasionalmente por carta. Éste intervino de forma activa en el proyecto del helenista manchego, pues Calderón mismo reconoció que no sólo había revisado la obra, sino que había consultado la puntuación de las ediciones antiguas de *Don Quijote*<sup>23</sup>. Pero la muerte sorprendió al sabio exfranciscano el 28 de enero de 1854, cuando hacía apenas dos años que desempeñaba la cátedra de español del King's College.

Usoz retomó entonces el proyecto de su amigo para ayudar a su pobre viuda e imprimió en los talleres de J. Martín Alegría en 1854 un segundo manuscrito, más breve y ya corregido para la imprenta, agregándole un prólogo y algunas notas apresuradas, a juzgar por los errores que alguna contiene. Es más, editó la *Autobiografía* de su amigo y colaborador al año siguiente, un texto cuya complicada trayectoria ecdótica ya he estudiado en otro lugar [Romera, 1997 a] y que conocería numerosas ediciones y traducciones al francés y al inglés. Como ha documentado Mar Vilar

---

<sup>22</sup> En 1849 había concluido la revisión del *Nuevo Testamento* de Cipriano de Valera. En 1850 corrigió para Usoz las galeradas de su edición de la *Confesión de un pecador* del doctor Constantino Ponce de la Fuente y transcribió para él desde la biblioteca del Museo Británico el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527) de Alfonso de Valdés. En 1853 acabó su revisión completa de la Biblia, editada como *La Santa Biblia*. Londres: Imp. De Gilbert y Rivington, 1853.

<sup>23</sup> “Entre las personas que se han servido ver nuestro manuscrito, una, Don Luis de Usoz y Río, ha tenido además la bondad de comunicarnos sus observaciones, de las cuales reconocidos nos hemos aprovechado, ya expresándolo en una nota, ya sin expresarlo. El mismo nos hace observar aquí que el adjetivo *hecha* del presente texto se halla entre dos comas en las ediciones antiguas.” *Cervantes vindicado*, pasaje 34.



[1994:417-433] y yo mismo, el rescate de los manuscritos de Calderón fue laborioso. Usoz escribió varias veces a Benjamín Barron Wiffen, a Fernando de Brunet<sup>24</sup> y a James Thomson dándoles instrucciones encaminadas a este propósito. Los dos primeros, como el mismo Calderón, estaban interviniendo activamente en la edición de la clandestina *Colección de Reformistas Antiguos Españoles* (veintiún volúmenes publicados en Londres, Madrid y San Sebastián entre 1847 y 1865, año de la muerte del motor del proyecto, Usoz); el último era el gerente en España y Portugal de la British and Foreign Bible Society y amigo de Calderón, en cuya revista *El Examen Libre* publicó algún trabajo.

El cervantismo manchego estaba por entonces en mantillas; es realmente Juan Calderón quien abre esta rama de la filología en la región, luego coronada con los hermosos frutos del toledano Francisco Navarro Ledesma, el albaceteño Cristóbal Pérez Pastor y el conquense Luis Astrana Marín. Fuera de una poco afortunada contribución del eminente helenista e historiador literario daimieleño Pedro Estala,<sup>25</sup> tan ejemplarmente estudiado por mi colega y amiga María Elena Arenas<sup>26</sup>, Martín Fernández

---

<sup>24</sup> Brunet era un auténtico especialista en contrabandear libros prohibidos, de lo cual se sirvió frecuentemente Usoz para hacer entrar en España biblias protestantes y otras obras de carácter sedicioso.

<sup>25</sup> En el núm. 118 (3-XI-1787) del *Correo de los Ciegos* apareció una carta firmada por E. E. A. (El Escolapio del Avapiés, es decir, Pedro Estala) en que se afirmaba que la novela *El curioso impertinente* inserta en la primera parte de *Don Quijote* no era en realidad de Cervantes, pues ya había aparecido antes en la *Silva curiosa* de Julián Medrano en 1583, si bien Estala sólo había podido ver la reedición de esta obra en 1608. Tomás Antonio Sánchez deshizo esa imputación al revisar la primera edición de 1583, que no incluía la novela, aunque sí aparecía en la de 1608, acaso incluida por el impresor Cesar Oudin, y escribió para refutarla su *Carta publicada en el Correo de Madrid injuriosa a la buena memoria de Miguel de Cervantes. Reimprímese con notas apologéticas fabricadas a expensas de un devoto que las dedica al autor de Don Quixote de la Mancha*, Madrid: Sancha, 1788. Esta pieza es anónima, pero Sempere y Guarinos la adjudicó a Sánchez en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores autores del reinado de Carlos III*, Madrid: Imprenta Real, 1789, p. 101-102. Cf. María Elena Arenas Cruz, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC, 2003, p. 54-46.

<sup>26</sup> María Elena Arenas Cruz, *Pedro Estala vida y obra, una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003

de Navarrete alude en su *Vida de Miguel de Cervantes* a un tal Antonio Sánchez Liaño que fue cura párroco diecinueve años en Argamasilla y tres en Alcázar de San Juan<sup>27</sup>, el cual le había comunicado «cuantas noticias

---

<sup>27</sup> Martín Fernández de Navarrete copia una carta del mismo, datada el 7 de febrero de 1805, en que resume sus pesquisas: “[A] lector de teología el R. P. Fr. Josef de Poveda, religioso dominico e inquisidor, que falleció en esta corte, [...] remití algunas instrucciones análogas a aquel intento, y entre ellas una carta, copia de la que Cervantes escribió en la cárcel de Argamasilla solicitando de su tío D. Juan Bernabé de Saavedra, vecino de Alcázar de San Juan, le socorriese en su triste y deplorable situación. Me acuerdo muy bien que su exordio lo era en estos términos: luengos días y menguadas noches me fatigan en esta cárcel, o mejor diré caverna. Esta noticia, con otras no menos curiosas que dirigí al referido Poveda, le proporcionaron principiar una obrita que hubiera ilustrado mucho a la nación, si su muerte no hubiese cerrado el paso a sus tareas, y privádome a mí del gusto y satisfacción de haber contribuido a su ilustración. Para ello registré con particular cuidado mi archivo parroquial, que alcanza desde el año 1565, y el del ayuntamiento, que lo es de igual época. En uno ni en otro pude hallar más instrumento concerniente a la existencia de Cervantes en aquella cárcel que el de la tradición verbal e invariable de los vecinos de aquel pueblo, que testifican de padres a hijos que en la casa llamada de Medrano (donde he vivido diecinueve años) estaba la cárcel en que permaneció Miguel de Cervantes cinco años; pero ni su causa judicial, ni cosa concerniente a ella se encuentra en aquellos archivos; motivo por el cual me valí de algunos amigos de Alcázar de San Juan, para que como capital del gran priorato me hiciesen el favor de acercarse a tomar algún conocimiento en la materia. Entonces fue cuando hube la copia de la carta que llevo referida; la que se encontró entre los papeles de D. Bernabé Saavedra, pariente que se gloriaba ser de nuestro Cervantes, y sujeto muy versado en antigüedades, a quien conocí y traté hallándome de párroco de Santa María de aquella villa por el año 1784, en el que murió. El cúmulo de noticias que este buen anciano me suministró en cuanto a su pariente, y los ulteriores conocimientos que adquirí en Argamasilla, me facilitaron llegar a comprender que ni D. Vicente de los Dios en sus notas al Quijote, ni Mayans en la Vida de Cervantes, ni cuantos han escrito en la materia, quisieron tomarse el trabajo (de que no debe prescindir un buen historiador, según dictamen de nuestro erudito Melchor Cano) de examinar por sí los fundamentos de la tradición ni el origen de los pasajes más célebres de su historia [...] Yo hiciera a vmd. una bien fundada narrativa, por la que vendría en conocimiento de que el Cervantes Saavedra fue manchego, y no alcalaíno; que el conotado de Saavedra es originario de las villas de Alcázar de San Juan, Huerta, Tembleque y Dos-Barrios,

pudo recoger en aquel país pertenecientes al autor del *Quijote*, ya en algunos documentos que logró ver, ya en las tradiciones cuyo origen y fundamento procuró examinar»<sup>28</sup>. Sánchez Liaño habría empezado a investigar cuando apareció en Alcázar de San Juan una fe de bautismo<sup>29</sup> por la que consta que a 9 de noviembre del año de 1558 fue bautizado por el licenciado Alonso Díez Pajares un hijo de Blas Cervantes Saavedra y de Catalina López al cual se puso por nombre Miguel, partida a cuyo margen se halla anotado, de distinta letra, «este fue el autor de la historia de D. Quijote». Muchos eruditos, incluido el académico de la de Historia y obispo de Segorbe Alonso Cano<sup>30</sup>, se inclinaron a pensar que este Cervantes era en efecto el autor de *Don Quijote* porque el segundo apellido

---

en donde se halla radicada la familia de los Cervantes Saavedras, cuyos árboles genealógicos he visto no pocas veces. Entre tanto, en obsequio de vmd. y de su Sr. amigo el marqués de Fuertehíjar, debo decir he pasado al convento de Atocha, adonde paran los libros y papeles del inquisidor Poveda, y no he logrado se encuentren los documentos que yo remití, y que tal vez tendría aquel sabio en su poder”. Martín Fernández de Navarrete [1819], *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra escrita e ilustrada con varias noticias y documentos inéditos pertenecientes a la historia y literatura de su tiempo*. Madrid, Imprenta Real, párrafo 164, p. 450-453.

<sup>28</sup> [Ib. 231].

<sup>29</sup> Se halla transcrita en Vicente de los Ríos, “Pruebas y documentos que justifican la Vida de Cervantes”, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quixote de La Mancha...* Madrid: Joaquín Ibarra ..., 1780, I, núm. 1, edición de la Real Academia. También la recoge Juan Antonio Pellicer en las “Noticias literarias” de su *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano de la sagrada escritura... preceden varias noticias literarias para las vidas de otros escritores españoles*. Madrid: Antonio de Sancha, 1778, p. 190. Antonio Sánchez Liaño remitió a Fernández de Navarrete una copia testimoniada el 1.º de marzo de 1805 que es igual a las anteriores.

<sup>30</sup> Alonso Cano (Mota del Cuervo, 1711 – Segorbe, 1781), descendiente de un sobrino del famoso teólogo Melchor Cano, era un fraile trinitario calzado ilustrado y con aficiones arqueológicas (realizó excavaciones por su cuenta en Sagunto y envió sus hallazgos a la Real Academia de la Historia). Llegó a ser obispo de Segorbe (1770-1780) y censor de la Real Academia de la Historia desde 1760. Fundó el Seminario y la Casa hospicio de su diócesis y fomentó la agricultura. Dejó un manuscrito, el *Nuevo aspecto de la topografía de Argel: su estado, fuerzas y gobierno actual comparado con el antiguo* fechado en 1770.

no se descubría en la fe de bautismo de Alcalá<sup>31</sup>; sin embargo, la partida de nacimiento alcazareña haría tan joven a Cervantes que no habría podido participar en la batalla de Lepanto y por eso y otras razones, de peso y que no pueden pasarse por alto, Vicente de los Ríos desechó la teoría que hacía a Cervantes manchego. En la declaración de Argel de 1580 se leía además a Cervantes afirmar que era natural de Alcalá de Henares, y nadie afirmó jamás de él que fuera mentiroso o cosa semejante. No han aparecido tampoco los documentos que suministró Liaño al inquisidor José Poveda para una obra sobre Cervantes que este, por lo visto, quería escribir o escribió quizá y se ha perdido. Tampoco se sostuvo la teoría que daba por patria chica de Cervantes a Consuegra, pues allí se encontró otra partida de bautismo datada el 1 de septiembre de 1556 según la cual Diego Abad de Arabe, clérigo, bautizó a un Miguel hijo de Miguel López de Cervantes y de María de Figueroa, lo que no tendría nada de particular si no llevase al margen otra glosa que, como la de Alcázar, indicaba «el autor de los *Quijotes*». La existencia de muchos homónimos contemporáneos, además, está atestiguada en todas las épocas.

Juan Calderón es, pues, la primera figura que abre verdaderamente el cervantismo en la misma patria de Don Quijote con su *Cervantes vindicado en 115 pasajes* (1854). Y se trata de una obra importante, según afirmó la máxima autoridad crítica en su siglo, Marcelino Menéndez Pelayo, a quien no cegaron las ideas tradicionalistas que sostuvo para juzgar el mérito de la obra:

En ciento y quince pasajes nada menos quiere salvar Calderón el texto de Cervantes de las malas inteligencias de su comentador, y es lo bueno que casi siempre acierta, porque, en el voluminoso y meritorio comentario de Clemencín, es de fijo la parte gramatical la más ligera y endeble. Frases hay que da Clemencín por ininteligibles, antigramaticales y aun absurdas y que Calderón presenta llanas, fáciles y elegantes con sólo deshacer la levísima trasposición o suplir la natural elipsis que envuelven. Otras son modismos y locuciones vulgares, usadas aún hoy en la Mancha y que Calderón, como hijo de aquella tierra, define y explana. Pero aún va más adelante el ingenio del exfraile, tan mal aprovechado en otras cosas. Pasajes que a doctos académicos, comentadores del *Quijote*, les parecieron jeroglíficos egipcios o escrituras

---

<sup>31</sup> Fernández de Navarrete, *op. cit.*, p. 210.

rúnicas, quedan limpios y claros en este opúsculo con sólo cambiar un signo de puntuación, con mudar el sitio de una coma. Siempre me ha asombrado que tantos y tantos como en estos últimos años han puesto sus manos pecadoras o discretas, doctas o legas, en el texto de la obra inmortal, proponiendo enmiendas y variantes so pretexto de corregir la plana al antiguo impresor Juan de la Cuesta (que no se extremó por lo malo en el *Quijote*, antes puede sostenerse que le imprimió harto mejor que otros libros que salieron de su oficina), hayan mostrado tan profundo desconocimiento de este trabajo de Calderón, vulgarizado por Usoz desde 1854. Poner ejemplos aquí sería ajeno de este lugar y del propósito de esta historia [1978: 898].

Julio Cejador<sup>32</sup>, el Conde de la Viñaza<sup>33</sup> y todos los editores serios de la obra, entre ellos Juan Eugenio Hartzenbusch<sup>34</sup> y Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla,<sup>35</sup> elogiaron y usaron el *Cervantes vindicado* con fruto<sup>36</sup>. Calderón

---

<sup>32</sup> Julio Cejador y Frauca, en su *Historia de la lengua y literatura castellana comprendidos los autores hispanoamericanos. Época romántica (1830-1849)*. Madrid, 1917, p. 377, haciéndose eco del comentario de Menéndez Pelayo, califica esta obra como “importante”.

<sup>33</sup> Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, *Biblioteca Histórica de la filología castellana*. Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1893, ref. 1571, p. 2012: “Ese libro es utilísimo no solamente para comprender numerosos pasajes oscuros del *Quijote*, sino también para esclarecer muchas voces y frases castellanas y fijar sus más perfectas acepciones.”

<sup>34</sup> Juan Eugenio Hartzenbusch cita el *Cervantes vindicado* de Calderón varias veces en su Las 1633 notas puestas por el Excmo. e Ilmo Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición de *El ingenioso hidalgo* reproducida por D. Francisco López Fabra con la foto-tipografía, Barcelona: Narciso Ramírez y Compañía, 1874.

<sup>35</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha*, Edición de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1928, 1931, 1935, 1941, 4 vols. parte de la edición completa de las *Obras* de Cervantes. Citaron el *Cervantes vindicado* en varias ocasiones., que señalo en nota.

<sup>36</sup> Sobre la trayectoria editorial de *Don Quijote*, véase Francisco Rico, “Historia del texto”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F.º Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Editorial Crítica, 1998, p. cxcii – ccxlii. y el artículo clásico del llorado José María Casasayas, “La edición definitiva de las obras de Cervantes”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* VI (2) (1986), p. 141-90. Casasayas estima que “Calderón sale en defensa de las lecturas príncipes del Quijote”, p. 154.

no cotejó sino ocasionalmente variantes, pues su intención era solamente aclarar el significado primitivo del texto, de ahí que se halla interpretado, erróneamente, que era tan partidario de las ediciones primitivas como la Academia o Rodríguez Marín.

Tanto para la gramática, donde sus ideas resultaron bastante innovadoras, como para la crítica textual, la metodología de Calderón es siempre analítica, inspirada en la gramática de Étienne Bonnot de Condillac y su discípulo Destutt de Tracy, inscritos dentro de la corriente de la segunda ilustración francesa, la de los que Napoleón llamó «ideólogos», y que se remonta a los gramáticos universalistas de Port Royal y en última instancia al Brocense<sup>37</sup>. La lengua es, por tanto, una copia de la mente, y la mente del autor y de los personajes que hace vivir en su obra es, a la hora de ejercer la crítica textual, su constante preocupación. Su exégesis es, por lo tanto, menos rigurosa con la tradición textual que con el significado ingénito del texto («inteligencia material del texto» la llama él) y desdeña la continua *emendatio ope ingenii* de Diego Clemencín instalándose en una tradición filológica más austera que la mediterránea: «Si porque suena mejor admite el comentador la corrección o no la desaprueba, muy fácil le hallamos; si es porque no entiende el pensamiento del autor (...), lo mejor es... dejarlo así hasta que otro lo entienda mejor» [1854: nota 26].

Las notas de Calderón, tal como apreció Menéndez Pelayo, no se limitan sólo a descubrir las incontables torpezas de Clemencín a la hora de hallar transposiciones, inversiones y zeugmas, sino que se extiende a documentar usos y costumbres manchegas que desconocía el erudito y se encuentran transcritas en *Don Quijote*<sup>38</sup>; es más, incluso halla acepciones léxicas desconocidas en el texto cervantino que Calderón, como natural de esas tierras, apercibía, y que aprovecharon comentaristas posteriores como Rudolph Schevill y José Bonilla.

---

<sup>37</sup> El mismo extenso uso que hace de la elipsis Calderón para explicar el texto cervantino deriva de la teoría sobre la misma recogida en la *Minerva sive de causis linguae latinae* (Salamanca: hermanos Renaut, 1587).

<sup>38</sup> Verbigracia, el lavatorio en Semana Santa o las frases que se pronuncian al estrenar un vestido [notas 81 y 82].

Como he dicho, la crítica textual de Juan Calderón se centra en lo que llama «la inteligencia material del texto», que condensa en los cinco principios de sus «Observaciones preliminares». Utiliza en Filología la navaja de Occam de la Teología, y no en vano, pues tanto Guillermo de Occam como él pertenecieron a la orden franciscana y Calderón era lector, esto es, doctor en esa disciplina en su orden y sus mismos compañeros en Alcázar de San Juan comentaron que había destacado entre ellos como un gran dialéctico<sup>39</sup>. *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*.

Las explicaciones más económicas y difíciles en los textos literarios primaban siempre a la hora de interpretar el sentido, y sobre la interpretación de los mismos desarrolló toda una teoría que documentó en notas a las «Observaciones preliminares» donde explica su método para apaladinar y restituir la genuina palabra cervantina.

Esta influencia filosófico-teológica franciscana en el pensamiento gramatical de Calderón no ha sido percibida, pero se deja sentir incluso en su *Análisis lógica*<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> “Estudió Filosofía en Lorca y Teología en el pueblo de su naturaleza, habiéndose distinguido siempre entre sus colegas por su talento y natural despejo; era, en fin, lo que en aquellos tiempos se llamaba un gran sofista, porque tenía singular ingenio para la argumentación”, *La Esperanza*, núm. 1762 (2 de julio de 1850).

<sup>40</sup> Por ejemplo, en la definición que ofrece del verbo copulativo *ser*, [*La Análisis...* 1843:72-73]: “*Ser* significa modificación de un modo tan abstracto e indeterminado que no se le puede dar otro nombre que el de *ser*, en lo cual nada hay extraño, pues siendo la idea más abstracta es por consiguiente la más simple y no puede analizarse y por lo mismo ni explicarse o definirse. Si algo hemos de responder al que nos pregunte qué es *ser*, no podremos decir otra cosa que *ser* es *ser*, definición tan lejos de serlo que, constanding sólo de tres voces, todas tres son la misma voz definida. La diferencia entre este verbo y los otros consiste en que los demás significan modificación en abstracto, pero una modificación determinada, y *ser* es la abstracción de toda modificación determinada. Así es que todas las sustancias, ya con existencia real en la naturaleza, ya con mera existencia intelectual en nuestro espíritu, que pueden ser el objeto de nuestra inteligencia, cuando son considerados sin modificación de ninguna especie determinada, son llamados *seres*; y a la sustancia que no sólo por abstracción del entendimiento sino por realidad no puede convenir modificación alguna por ser infinita e inmutable se ha dado por excelencia el nombre de *ser*, a que nosotros añadimos *supremo* y sin necesidad, pues en la escritura santa de quien en todo ramo podemos recibir lecciones Él mismo se ha hecho llamar simplemente *El que es*.”

## LA IDEOLOGÍA DE JUAN CALDERÓN

En cuanto a la evolución ideológica de Juan Calderón, se consideró, en principio, un escéptico ateo en cuestiones de religión, muy influido por las ideas de los que Napoleón llamó *Ideólogos* o segunda ilustración, en especial por Condillac y Destutt de Tracy, Volney y Dupuis, especialmente Condillac, a través de la versión que de esta filosofía encontró en Murcia (José Musso y Valiente, Ramón Campos), pero además con un insólito sello de racionalismo ateo spinozista que perdura incluso en los artículos escritos a mitad de siglo en *El Catolicismo Neto* y *El Examen Libre*. Conocía perfectamente a los primeros ilustrados franceses: Voltaire, Rousseau... incluso a algunos ideólogos más sedicentes, como Holbach. Su conversión al protestantismo en 1824 fue gradual, pero completa y, aunque Menéndez Pelayo lo clasificó en el Protestantismo Liberal, hoy podemos situarlo más estrictamente hablando dentro del llamado *Réveil* o «Despertar» pietista de inspiración escocesa (los hermanos Haldane, Erskine, Chalmers) y suiza (Henri Pyt y la Sociedad de Amigos).

Señala Abellán que durante el Trienio Liberal la Escuela de Salamanca divulgó a los cuatro vientos el sensismo epistemológico condillaquista y su método analítico<sup>41</sup>; más difícil es atinar de dónde provenía su temprano fervor por Spinoza. Quisiera significar a Luis José Pereyra (fallecido en 1794), profesor en Madrid y autor de una *Theodicea o La religión natural, defendida contra sus enemigos los antiguos y nuevos filósofos, con demostraciones metafísicas que ofrece el sistema mecánico, dispuestas con método geométrico* (Madrid: imp. de Aznar, s.a.), que adoptó el método de Spinoza aunque lo contradujo; como señaló el propio Calderón, solía reconstruir las doctrinas de los filósofos prohibidos a través de las críticas de los demás; puede que el *Diccionario filosófico* de Voltaire le diese también una primera visión de esa filosofía. En todo caso, los dos artículos dedicados en sus periódicos a rebatir el ateísmo spinozista son lo que nos

---

<sup>41</sup> José Luis Abellán [1984]: *Historia crítica del pensamiento español. IV: Liberalismo y Romanticismo (1808-1874)*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 181-203.



queda de esa pasión juvenil<sup>42</sup>. En ellos, Calderón se desdobra en un *alter ego*, don Fidel Universal, que sostiene el punto de vista del judío sefardí holandés (y el suyo propio en el pasado) contra el que opone el teólogo manchego en la actualidad. Encuentra principalmente dos argumentos contra él:

La Naturaleza increada y eterna, cual él la cree, le presenta leyes contradictorias: una, que le impone el deber de respetar la creencia universal del género humano, otra, que le obliga a enseñar que esa creencia es una ilusión. De que resulta que tanto en este sentido como en el de que ya hemos hablado, una Naturaleza tal es un puro entre de razón, un absurdo [J. Calderón, «Dios y la Naturaleza»: 108].

La otra es la existencia de un lamento preexistencial, de una necesidad angustiosa que siente el hombre en el mundo:

Don Fidel, perseguido, atormentado, escarnecido, no es más que una modificación de la Naturaleza, un cierto modo de ser de ella, víctima de otra cierta modificación de la misma, fenómeno que aparece en el Universo con carácter de Inquisidor. Así, atormentador y atormentado son el mismo, único, eterno e increado Ser en dos diversos modos de ser del mismo, condiciones necesarias de su eterna existencia. En una palabra: ambos no son otra cosa que la Naturaleza que lucha consigo misma en dos diversas modificaciones suyas, de las cuales la que aparece con el nombre de don Fidel sucumbe a la fuerza de la que se muestra con el nombre de Inquisidor. Y el lamento o la maldición en boca de don Fidel sería cosa tan sin sentido como si la Naturaleza se maldijese a sí misma por haberla hecho. Ya se deja entender que Job, en el abandono absoluto, cuando [*se hallaba*] sumido ya en todas las desdichas que pueden afligir a un mísero mortal, [...] alzase el grito y exasperado dijese: ¡Perezca el día en que nací y la noche en que se dijo: concebido ha sido un hombre!<sup>43</sup> [...] Yo sé que vive mi Redentor y que en el último día he de resucitar de la tierra y de nuevo he de ser rodeado de mi piel y en mi carne veré a mi Dios, a quien he de ver *yo mismo* y no otro [*Id.* 110].

---

<sup>42</sup> Juan Calderón, “Dios y la Naturaleza”, en *El Catolicismo Neto* núm. 3 (enero de 1850) y “Otra vez don Fidel Universal”, en el núm. 5 (julio de 1850), aparte de otros artículos como “Un materialista convencido de impostor por sus propios principios” del núm. 3, donde su aparición deriva del tema.

<sup>43</sup> Cf. *Job*, III, 3.

En fin, Calderón resume argumentos de Hume, Voltaire, Gibbon y otros descreídos que, sin embargo, reconocen la necesidad interna de la religión, terminando por apelar a una que llama «verdad histórica»:

Hay una verdad histórica cuya demostración no puede desechar ningún entendimiento bien constituido. Le remitimos para prueba de nuestro antecedente al Evangelio: allí se contiene el testimonio de Dios: los que nos transmitieron esta historia vivieron y conversaron con uno que bajó del cielo no para hacer su voluntad, sino la de aquel que le envió. Él habló de Dios, de sus atributos, de los designios para con nosotros y, en confirmación de lo que decía, mostró que podía disponer a su voluntad y con el poder de su palabra de la Naturaleza y de las leyes con que se rige. Ninguno puede hacer esto, sino el que la formó y el que le dio esas leyes [*Id.* 112].

El argumento posee más enjundia de lo que puede parecer, porque Calderón piensa que afirmar una Naturaleza eterna es contradictorio al expulsar de su concepción al tiempo y con él a la Historia, deviniendo en mera abstracción:

La Naturaleza, si es increada y eterna, presenta a nuestra consideración combinaciones que estamos obligados a suponer finitas e infinitas. Mas un ser a cuya naturaleza van anejas circunstancias contradictorias no puede ser para nosotros más que un ente de ficción, un absurdo [...] Consideremos que esas combinaciones o transformaciones, que ya nos hemos visto obligados a suponer finitas e infinitas, proceden, cual deben proceder, como efectos necesarios del movimiento, en un orden sucesivo; que, cuando empieza una, acaba necesariamente otra. Así, unas vienen después que otras [...] en contradicción manifiesta con la idea de la eternidad, que no puede concebirse sino como un perpetuo e interminable *Es* que excluye todo *fue* y todo *será*. Esta idea del tiempo es esencial a la idea de sucesión, no siendo el tiempo otra cosa que la sucesión medida. La sucesión es circunstancia inseparable de combinaciones o transformaciones que ni son ni pueden ser simultáneas. Así pues, siendo estas transformaciones condiciones necesarias de la existencia de la Naturaleza, en la idea de esta existencia tiene que entrar necesariamente la idea del tiempo. Mas según la suposición que adopta el autor, la existencia de la Naturaleza es eterna, con lo que tendremos en su Naturaleza los atributos contradictorios de la eternidad y del tiempo, de donde resulta también que la Naturaleza eterna es un puro ente de razón y la suposición un absurdo. Ahora, pues que esta suposición es un absurdo, no podemos menos que admitir la otra, es decir, la de una Naturaleza

creada en el tiempo y de un criador y hacedor de ella. Es claro por consiguiente que no admitimos esta segunda suposición por lo que de la Naturaleza ignoramos, sino por lo que de ella conocemos en los procedimientos por los cuales se la percibe y se la nota. Así, en lo que directamente vemos y tocamos de ella, vemos y tocamos indirectamente y de un modo no menos indudable a su Hacedor, de suerte que no vamos de incógnito a incógnito, sino de una cosa conocida a otra incógnita, pero que en este proceder deja para nosotros de serlo [*Id.* 104-105].

Calderón alude luego al respeto que grandes científicos han granjeado a la Biblia: Pascal, Newton y Leibnitz.

Por último, Calderón escogió para polemizar un formidable enemigo, el prestigioso teólogo jesuita Jaime Balmes<sup>44</sup>, que había escrito en 1840 un famoso y polémico ensayo: *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea*, publicado por primera vez en cuatro volúmenes en Barcelona: imp. de Tauló, 1842-1844. Balmes ya había fallecido, pero Calderón leyó atentamente su trabajo y lo invalidó con el argumento esencial de que Balmes no poseía la libertad de pensar, porque en España sólo se puede decir lo que dice y no lo contrario sino a riesgo personal<sup>45</sup>. Al poner su obra bajo el *nihil obstat* de la Iglesia Católica está ejerciendo autocensura y unas ideas como las que expone, así condicionadas y faltas de contraste, no pueden ser estimadas. Fuera de esto, le acusa de no concretar los principios del Protestantismo de manera que, una vez formulados vagamente, muy densamente los pueda atacar. Al concebir

---

<sup>44</sup> Jaime Luciano Balmes Urpiá (1810-1848), sacerdote católico, matemático, teólogo y filósofo catalán. Nacido en Vich, estudió en el seminario de esa ciudad y con una beca del obispo en la Universidad de Cervera (Teología y Derecho). Licenciado en Teología en 1833, quedó profesor auxiliar en la universidad y fue ordenado en 1834; se doctora al año siguiente. Entre 1837 y 1839 desempeña la cátedra de matemáticas del seminario de Vich. Hasta 1844 reside en Barcelona y colabora en sus revistas *La Religión* y *La Civilización*; funda y dirige *La Sociedad*, que escribe él mismo casi en su integridad. Entre 1844 y 1848 reside en Madrid, donde funda y dirige *El Pensamiento de la Nación*, pero alterna esta actividad con viajes a París, Londres y Lovaina. Es elegido miembro de la RAE y de la de Buenas Letras de Barcelona y en 1847 consejero del nuncio Brunelli. Su prestigio es tal que le acarrea numerosas críticas, ataques y envidias. En 1848, cansado y enfermo después del fracaso de su intento de reunir las dos ramas borbónicas, se retira a Vich y muere. Su obra más famosa es *El criterio*.

<sup>45</sup> Juan Calderón, “El primer capítulo de la obra de Jaime Balmes”, en *El Catolicismo Neto* núm. 5 (enero de 1851), pp. 210-220.

Balmes el Protestantismo como un «hecho» falto de unidad y vario a causa de la inconcreción de esas doctrinas, afirma su falsedad deduciéndola de esa misma falta de esencia, lo cual rebate Calderón afirmando que al considerar el Protestantismo como un «hecho», desmiente esa misma acusación de inconcreción y falta de unidad. Descubre además falacias *ad hominem* en sus argumentos:

Esto no es leal de su parte, pues la condenación esas personas debe resultar del examen del hecho y de lo que dé de sí la comparación que va a hacer [214].

Encuentra Balmes el núcleo del vacilante protestantismo en «el sustituir a la autoridad pública y legítima el dictamen privado» que prohíbe llamándolo «examen privado en materias de fe» y le asigna origen en el tan conocido cisma del XVI. Calderón afirma que el dictamen público no puede existir, porque la autoridad viene siempre de las Escrituras, ya que además «quienes para hacer este examen deben estar autorizados son los que escuchan, no los que enseñan» [p. 216]; la autoridad dogmática la posee Jesucristo o el lector, a quien el Evangelio dice «escudriñad las Escrituras». Por otro lado, si el origen del Protestantismo es posterior al del Catolicismo, habrá que suponer por lo propio que el Judaísmo se encuentra más legitimado aún que él. Balmes no puede usar argumentos sobre la literalidad de las palabras, porque entonces tendría que admitir el politeísmo según se recoge en numerosos pasajes de la Escritura. Mal se puede llamar católica a una iglesia que no acepta lo católico, esto es, lo universal en cuanto vario.

Siempre, sin embargo, la actitud que adopta Calderón es la de un moralista y la de un teólogo. El libro que más cita es la Biblia en español, en especial San Pablo, San Juan, los Evangelios y el Libro de Job. Pero el análisis del pensamiento de Calderón no debe constar sólo de los filósofos que le formaron o de las opiniones que rebatió, sino de los problemas que perduraron en su quehacer de modo constante y que intentó solucionar como le fue posible, fundamentalmente los de naturaleza teológica y filológica. Menéndez Pelayo advirtió que «no se le puede llamar *filósofo* en el sentido moderno de la palabra». No resumió sus ideas en ningún sistema, ya que sus trabajos y desvelos fueron ante todo los de un filólogo, un teólogo y un polemista. Cuatro fueron principalmente sus inquietudes: la fundamentación

de la verdad del Evangelio y de las conclusiones de él deducidas; la defensa de la traducción y el libre examen de las Escrituras; la crítica textual del *Don Quijote* en cuanto a la inteligencia material o interpretación del texto y, por último, la defensa del valor del método analítico condillaquista en la gramática de la lengua española. De estas dos últimas ya se ha tratado; emprenderé el análisis de las dos primeras.

Muchos fueron los libros que leyó o tradujo relacionados con la restauración de la *verdad histórica* de los Evangelios, en respuesta sus dudas y a las que empezaba a introducir el liberalismo teológico alemán en Francia al menos desde 1850. Escéptico como era, tardó en aceptar que los Evangelios poseían al menos un grado de verdad. El hecho de que se permitiera el libre examen en el Protestantismo ya hizo que Calderón se tomara en serio la fundamentación de la verdad de los Evangelios. Leyó en Bayona, por recomendación del pastor Henri Pyt, miembro de la Sociedad Continental, las *Remarks on the internal evidence for the truth of revealed religion* de Thomas Erskine (1820), seguramente en la traducción francesa de la Duquesa de Broglie (1822); del calvinista Chalmers, *The evidence and authority of the christian revelation* (1813), traducida igualmente al francés en 1819, y *The evidences and authority of divine revelation* de Robert Haldane (1816), traducida al francés entre 1818 y 1819. Todos estos eran teólogos escoceses, pero quizá el más relevante en él fue el calvinista Chalmers, en cuanto que defiende las necesidades del hombre más que la elección de Dios y creía en la sustitución del método dogmático por el experimental o individual frente a toda escolástica; para él, el designio de Dios no es el punto de partida, sino la conclusión de todos los problemas del hombre.

Calderón parece haberse inspirado en esta idea providencialista para construir su *Autobiografía*, pues se construye como un proceso lógico encaminado a su conversión. Su escepticismo, que consideraba las Escrituras como un conjunto de fábulas y supersticiones, quedó roto principalmente, como él mismo declara, por el testimonio que dieron los mártires con su sangre; a ello ayudó mucho el hecho de que se permitiera el libre examen de las Escrituras en el protestantismo y su propia repugnancia por la teología abstracta y escolástica, contra la cual suele esgrimir citas del santo padre de la iglesia Juan Crisóstomo, del que era un gran lector; San Juan Crisóstomo defendía la lectura directa de las Escrituras, se pronunció contra el uso de las interpretaciones alegóricas y defendía el contenido social y crítico de las mismas y su aproximación al pueblo. En cuanto a la traducción de Calderón del *Tratado de lecciones fáciles sobre la evidencia del Cristianismo* (Tolosa,

1846) del obispo protestante de Dublín Richard Wathely, obedece no tanto a un intento de justificar la verdad de las Escrituras como a que con esta obra se intentó con poca fortuna que hubiera un libro de texto común para todas las confesiones protestantes de Inglaterra contra lo que, en palabras de Amédée Nicolas, se acusaba principalmente a los protestantes: «Cambiar de doctrina como de camisa».

Sin duda Henri Pyt desempeñó un importante papel en las ideas religiosas del exfraile manchego y en su puesta al día filosófica; es una lástima que muriera en fecha muy temprana. En todo caso, los conocimientos filosóficos de Calderón eran bastante extensos, sobre todo comparados con los muy limitados de sus compatriotas. Conocía la filosofía de Hume, a quien nombra en sus trabajos y que a veces aparece reminiscente en ellos, pero también la del utilitarismo, que a veces le suministra pautas para una conducta tolerante y moderada:

Yo me debo todo a la sociedad en que vivo: como todos sus miembros, debo por mi parte concurrir al bienestar común y reglar todas mis acciones a su utilidad. ¿Para quién será útil un proceder contrario al que yo tengo? Si el pequeño número de amigos de mi edad en que yo puedo influir se persuade de mis razones, si llegan a hacerse incrédulos, ¿qué otra cosa tengo yo que ofrecerles en lugar de su buena o mala religión que los contenga en su deber? Mi manifestación producirá el desorden. Si mi declaración no influye, ni aun en este corto número, ¿para qué el sacrificio que voy a hacer de mi reputación? [*Autobiografía*].

En cuanto al segundo punto que le preocupó, la defensa del derecho a la traducción y libre examen de las Escrituras, dedicó a ello dos obras polémicas, la *Respuesta de un español emigrado a la Carta del padre Areso* (1841), que se edita en este volumen, y la *Discusión amistosa* sobre este mismo tema que fue premiada en el concurso de la facultad de teología protestante de Montauban en ese mismo año. La edición de esta obra en inglés, *Friendly discussions with my Priest* (London: Jackson & Walford, 1854) fue pagada por una de las amigas de Marguerite Calderón, Olive Hargreaves, y la traducción la realizó sin duda alguna el hispanista e italianista John T. Betts; no he podido encontrar la muy rara biografía de

Jennings,<sup>46</sup> pero es de suponer que algo tiene que haber en ella referente a las numerosas traducciones de clásicos de la Reforma española que realizó desde los textos proporcionados por Luis de Usoz y Benjamín B. Wiffen. En cuestiones de traducciones y revisiones de las Santas Escrituras, a Calderón se deben fundamentalmente tres; la primera es *El Nuevo Testamento de Nuestro Señor Jesu-Cristo*, una versión cotejada cuidadosamente con las antiguas traducciones, y revisada con arreglo al original griego (Londres: Ricardo Clay, 1852), en octavo. Esta traducción fue revisada a la vista de la traducción de Félix Torres Amat de la *Vulgata*, en concreto de la publicada Londres: Ricardo Clay, 1839. También se le debe *El Nuevo Testamento de nuestro Señor Jesucristo*: versión cotejada cuidadosamente con las antiguas traducciones y revisada con arreglo al original griego. Londres: *Society for Promoting Christian Knowledge*, 1853; parece reimpresión de la anterior. Entre ambas ediciones revisión y edición de Tejeda de la *Liturgia Anglicana, ó Libro de Oración Común...* London, Gilbert & Rivington, 1852. Por último dejó inconclusa la traducción y revisión de *Las escrituras del Nuevo Pacto. Traducción del original griego*. (Edimburgo: Imp. de Tomas Constable, 1858), en octavo. Calderón revisó la versión griega y española del texto, pero murió y su trabajo fue completado y terminado por Lorenzo Lucena y el misionero baptista William Norton de Egham, Surrey,<sup>47</sup> que firmó con sus siglas la

---

<sup>46</sup> Letitia Jennings, *A memoir of John T. Betts (of Pembury), compiled from diaries, letters etc.* London: Batsford, 1895. Está por estudiar la labor de John Thomas Betts como traductor de textos españoles; entre otros textos tradujo, de Edward Boehmer, *Lives of the twin brothers Juan and Alfonso de Valdes*. London: Trübner, 1882; de Constantino Ponce de la Fuente *The confession of a sinner*. London: Bell and Daldy, 1869 y de Juan de Valdés: *Commentary upon Our Lord's Sermon on the Mount Reprinted from the commentary itself*, London Trübner y Co.. 1882; *Juan de Valdes commentary upon St. Paul's First Epistle to the church at Corinth...* London, Trübner & Co., 1882-1883; *Three opuscles* Pembury: John T. Betts, 1881; *Commentary upon the Gospel of St. Matthew now for the first time translated from the Spanish, and never before published in English*. London, Trübner, 1882; *XVII opuscles*. London: Trübner, 1882 y *Commentary on the first Book of the Psalms*. Edinburgh - London: Privately printed, 1894.

<sup>47</sup> William Norton (1812- 1890) perteneció a la Baptist Tract Society y fue editor de *The Primitive Church Magazine*; estuvo en la Strict Baptist Convention (luego llamada Strict Baptist Society). Era principalmente helenista; escribió *A revised version of all the passages in the book of the New Covenant: commonly called the*

versión final, según interpeta John T. Betts. Norton dio a esta traducción una inclinación bautista; el prefacio está firmado en agosto de 1857; la versión es muy literal y se conoce comúnmente como «Versión Bautista» porque la palabra «bautizar» siempre se traduce por ‘sumergir’ y «bautismo» por ‘inmersión’. Tuvo una segunda edición en Barcelona, 1870, de diez mil ejemplares. La confirmación de que Lucena y Norton concluyeron el trabajo de Calderón la da *The British Millennial Harbinger*, London: Arthur Hall and Co., 1855, p. 445. vol. VIII, tercera serie, p.445:

El difunto Dr. Juan Calderón fue reconocido hasta situarse a la cabeza de la literatura española en Londres y fue incuestionable su piedad y su capacidad como traductor de la Sagrada Escritura. Le empleamos en la revisión del Nuevo Testamento español hasta el día de su repentina y lamentable muerte. Su sucesor tiene un rango si es posible aún más alto como erudito español. Ambos eran naturales de España y cada uno había logrado para sí una excelente reputación por sus publicaciones en su propio país. Pero el ahora empleado ocupa una posición más elevada en la sociedad y su relación con la Academia Española da una más decidida y reconocida autoridad a sus decisiones con respecto a la lengua. El Sr. Norton también, cuyos conocimientos e industria son indiscutibles, gasta casi todo su tiempo en el trabajo. Los años de labor que ya ha empleado en ella y sus cualidades profesionales peculiares para dichos menesteres, junto con la abundante ayuda prestada por los estudiosos españoles más competentes, ha alcanzado el grado justo para hacer una de las traducciones más completas y fieles que jamás se hayan hecho en este idioma. En una carta del hermano de Norton, con fecha 14 de marzo, nos enteramos de que los Evangelios se han completado, y la primera revisión del resto del Nuevo Testamento probablemente estará terminada dentro de dos o tres meses. Los Evangelios son probablemente estereotipados por esta vez, pero las otras partes requerirán más de una revisión antes de que se pueda pasar a la imprenta. Deben ser lo mejor, como los Evangelios han sido.

---

*New Testament, which refer, or may be thought to refer to Christian baptism; printed side by side with that of the Church of England, now in common use; with a view to shew, more fully and exactly, the meaning of the inspired Greek original.* London: Baptist Tract Society / Elliot Stock, s. a., que creo pudo ser el fundamento de la versión *baptista* del texto de Juan Calderón y Lucena. Fue misionero en Hispanoamérica y publicó otras obras.



Todavía tardó tres años en salir, y en Edimburgo, la versión empezada por Juan Calderón. Gracias a la documentación exhumada por Matilde Gallardo conocemos bien el contexto de las traducciones bíblicas de Calderón [Gallardo Barbarroja, 2009: 189-204]. En el siglo XIX, Juan Calderón destacó como traductor y revisor de fuentes bíblicas junto a otro gran heterodoxo, Lorenzo Lucena. Este último, un exclérigo cordobés muy valorado por su erudición y valía intelectual y formado en el Seminario de San Pelagio, tras ser ordenado por el Obispo de Londres, fue comisionado por el *Foreign Translation Committee* para diversos trabajos de traducción y revisión de versiones bíblicas y litúrgicas anglicanas para los países de habla hispana. Matilde Gallardo afirma que Lucena revisó el *Nuevo Testamento* que Torres Amat había hecho en 1823 desde la Vulgata para la edición de 1837, y para la de 1839 revisó la del *Book of Common Prayer* o *Libro de liturgia anglicana* desde la traducción de Fernando de Texeda (al que Usoz llamó por error Tomás Carrascón) de 1612, destinándolo a la propia congregación gibraltareña en la que Lucena predicaba por esa época (SPCK, 1844); es este y sigue siendo uno de los libros más traducidos del mundo. Años más tarde, Juan Calderón sustituyó a Lucena como traductor y revisor oficial de obras en español para las Sociedades; al manchego se deben nuevas reediciones de estas obras que realizó en 1845, 1852 y 1853, cotejándolas, en el caso del Nuevo Testamento, con las versiones hebreas y griegas según los dictados del Comité de Traducción. Su labor consistía en pulir las traducciones o versiones ya existentes cotejándolas con las originales del original griego o hebreo que a su vez habían sido copiadas y traducidas al inglés, hacer correcciones de la ortografía y de las imperfecciones gramaticales o idiomáticas; en definitiva, actualizar los textos en castellano según las normas y el uso de la época para lo cual seguían los preceptos académicos y sus propios conocimientos lingüísticos.

Esto no era nada fácil porque las exigencias y prescripciones del Comité de Traducción con respecto al imperativo de fidelidad a los textos originales no sólo impedían cualquier atisbo de aportación personal sino que fueron causa de fricciones entre el Comité y los traductores. Calderón se tomó este trabajo con su habitual seriedad y puntualidad. No existe evidencia de que Lucena y Calderón se conocieran o incluso llegaran a colaborar en estos trabajos, pero sí es verdad que se sucedieron en esta labor, primero Lucena, luego Calderón y, tras su deceso, de nuevo Lucena. En todo caso es muy posible, habida cuenta de que el cordobés coincidió en Londres con Calderón y ambos se emplearon bajo el patrocinio de las

Sociedades Bíblicas, como demuestran los registros de la SPCK, pero la colaboración de Calderón con las Sociedades Bíblicas abarcó un marco más amplio que la de Lucena. El predicador de Sommers Town se empleó en una nueva traducción baptista de los Evangelios y del Nuevo Testamento, ambas publicadas póstumamente bajo los auspicios de la *American Bible Union* de Nueva York (Bible Society Archives, 1986). En 1854, el año de su muerte, se encontraba trabajando en una traducción del original griego de las *Escrituras del Nuevo Pacto* que dejó al comienzo de Lucas y que no pudo terminar. La obra apareció finalmente publicada en 1858. A la muerte de Calderón y coincidiendo con el establecimiento definitivo de Lucena en Oxford en 1858 como profesor de lengua y literatura española en la Institución Tayloriana, Lucena sustituye a Calderón como revisor y traductor para las Sociedades Bíblicas y se emplea en varias reediciones de la antigua traducción de la Biblia de Cipriano de Valera, cotejada con muchas otras y revisada con arreglo a los originales hebreo y griego.

La versión de los Evangelios de Calderón no pudo librarse de la impronta bautista que le dio Norton; pero Menéndez Pelayo notó en Juan Calderón que él siempre procuró mantenerse libre de escuelas protestantes dogmáticas:

Por más que Calderón acostumbrase a predicar en una capilla anabaptista y por más que sus principales amistades fuesen con cuáqueros y ministros de las sectas más disidentes, no parece haberse afiliado en ninguna iglesia determinada. Sus simpatías en los últimos años parecieron inclinarse al protestantismo liberal [Menéndez Pelayo, 1987: 896-897].

La exquisita independencia de criterio de Juan Calderón se manifiesta claramente en estas palabras de su *Autobiografía*:

Mi inquietud fue originada toda de la necesidad de mantener una conducta en oposición con mis ideas. Casi toda mi vida tuve que sufrir esta lucha y toda la pasé en buscar medios de hacer esta conciliación.

La trayectoria intelectual de Calderón consistió en la progresiva liberación exterior e interior de la ideología y espiritualidad inmovilistas de su país. Su

familia siguió brillantemente el expedito camino trazado por su padre. ¿Podría haber hecho lo mismo si se hubiese quedado en España?

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Juan Calderón

— [1830]: *Autobiografía*, en *Revue Britannique Religieuse, ou choix d'articles extraits des meilleurs journaux religieux de la Grande-Bretagne et des États-Unis*, Genève: J. Barbezat; su origen es una *Nota de los sucesos de mi vida relativos a mi conversión* que le pidió escribiera Henri Pyt en Bayona y le entregó en 1828, seguramente con la intención de informar a la Sociedad Continental; el manuscrito original le fue luego remitido por Pyt a Calderón y este se lo dio luego a Benjamín B. Wiffen. La versión publicada en Suiza se reimprimió algo resumida en Émile Gers, *Vie de Henri Pyt, ministre de la parole de Dieu*, Toulouse: Delhorbe, 1850, pp. 167 a 173; el doctor James Thomson, amigo del autor y con su permiso, realizó ese mismo año la traducción inglesa de una nueva versión, manuscrita y fechada en Londres en 1849, bajo el título “Auto-biography of don Juan Calderon, a spanish priest”, publicada en cuatro entregas en *Evangelical Christendom: its States and Prospects*, vol. IV (august 1850), pp. 230-234; 260-264; 295-299 y 329-331; cada entrega se precede de varios epígrafes que resumen el contenido, como era usual entonces. La versión de 1828, autógrafa, fue entregada a Benjamín Wiffen, agente de librería en Londres de Luis de Usoz y Río, y traducida y alargada luego por el propio Calderón con sus últimos años sirvió, junto con otros materiales, a la edición de Usoz, la más conocida, con el título de *Don Juan Calderón*. [Madrid: Imp. J. Martín Alegría], 1855, que figura en algunos ejemplares del *Cervantes vindicado* como anexo liminar o como apéndice al final. No se imprimió en Londres, como más de uno aventura: José Martín Alegría era un impresor amigo de Usoz cuyo taller del callejón de San Marcos solía utilizar para estampar obras de difusión comprometida o clandestina; de hecho, la obra estuvo a pique de salir impresa en San Sebastián por Ramón Baroja, liberal abuelo del famoso escritor y amigo de su agente de librería Fernando Brunet, quien ofreció un precio más barato; Usoz optó en esta ocasión por la celeridad más que por el precio. De esta emisión publicaría luego varios fragmentos la *Revista Cristiana* (31 de agosto de 1881) y un resumen *La Luz* (15 de enero de 1891, pp. 8-11). La siguiente edición fue devuelta al

francés con importantes añadidos, quizá elaborados por el propio editor Nogaret, pastor de Bayona, como Pyt, utilizando información suministrada por el propio Juan Calderón, a través de su esposa y su hijo, el pintor Philip Hermógenes: *Don Juan Calderon / sa vie / écrite par lui-même / suivie de / courtes notices sur quatre chrétiens espagnols / et sur l'évangélisation de l'Espagne*. [ed. de Joseph Nogaret] Paris, J. Bonhoure et Cie, 1880. In 18°, 71 p. Biblioteca Nacional de Paris: Oo. 891; los materiales y el manuscrito original de esta segunda edición se encuentran en los Archives Départementales des Pyrénées-Atlantiques bajo el número de serie 60 J y existe un microfilme de los mismos con la signatura 60 J 64/18 en el Centre d'Étude du Protestantisme Béarnais; se hizo ese mismo año en Edimburgo una traducción al inglés de la edición de Nogaret: "Don Juan Calderon", en *The Christian treasury: containing contributions from ministers and members of various evangelical denominations*, Edinburgh: Johnstone Hunter, 1880, pp. 523-559. Aún se volvió a imprimir una vez más en español con el título *De las tinieblas á la luz. Autobiografía*, Barcelona, Imprenta y Litografía de J. Robreño Zanné, 1884, pero no hay ejemplar disponible conocido, aunque Gabino Fernández Campos vio un ejemplar y me hizo llegar una fotocopia que conservaba de su portada. Por último, del autor de este trabajo, Juan Calderón, *Autobiografía*. Ed. crítica de Ángel Romera, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento - Patronato Municipal de Cultura, 1997.

— [1835]: Edición, a cargo de un tal J[uan] C[alderón], de *La víctima del despotismo o La España en cadenas bajo el poder arbitrario de Fernando de Borbón*, redactada de la carta que escribió Benigno Morales a Félix Megía. Tolosa: Imprenta de la Ciudad. Es una reedición, con el texto muy deturpado, de la Carta de Benigno Morales a Felix Megia, Philadelphia: Imp. de Guillermo Stavely, 1825; existe de esta última reimpresión facsímil en Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996. Benigno Morales escribió el texto en verso endecasílabo arromanzado o romance heroico y en forma epistolar a su amigo y compañero en la redacción del periódico *El Zurriago*, el manchego Félix Mejía, el 23 de agosto del 1823, cuando se hallaba en capilla para ser fusilado al día siguiente en Almería, como consecuencia de su participación en la invasión liberal de los

Coloraos. Está acompañada de muchas notas que son seguramente del escritor ciudarrealeño Félix Mejía. Ambos fueron los directores de *El Zurriago* (1821-1823), el más importante periódico liberal exaltado del Trienio Liberal español. La edición de Tolosa tuvo tal éxito, auspiciada por los acontecimientos políticos, que se reimprimió en Londres en 1836. La atribución a Juan Calderón no es segura pero no puede pasarse por alto.

— [1836]: *Examen raisonné de l'emploi des verbes ser et estar dans la langue espagnole*. Bourdeaux, E. Mons. No se conservan ejemplares, salvo lo que aparece en la *Revue Grammaticale* y el extracto "Examen razonado del empleo de los verbos ser y estar en la Lengua Española", acogido en Manuel Martínez de Morentín [1857], *Estudios Filológicos...* Londres, Trübner & C<sup>a</sup>, pp. 21-43.

— [1838]: *Revue Grammaticale de la Langue Espagnole. Première partie. Dictionnaire des règles et des difficultés de cette langue*. Bordeaux: E. Mons, y [1839]: *Revue grammaticale de la langue espagnole. Seconde partie, Morceaux choisis des meilleurs écrivains avec la traduction rigoureusement grammaticale en regard et des notes*, Bordeaux: E. Mons. Brigitte Lepinette (véase más abajo) cree que su modelo es el *Journal Grammatical et Didactique de la Langue Française* editado en París y estudiado por Philippe Saint-Gérard entre los años 1826 y 1840. De título algo inestable y dirigida por Claude-Lucien Marle (1795-1863), esta obra se caracterizó, como la homóloga de Calderón, por la prioridad concedida a las cuestiones normativas y el predominio de una estética de la lengua perfectamente ajustada a los temas literarios.

— [1841]: *Ejercicios de lectura para las personas que se dedican a aprender el español*, Bordeaux: Imp. de Sewerinck, 1841. Atribuye esta obra anónima a Calderón Mar Vilar, sin indicar qué le hace pensar así; acaso se trate de una segunda edición del segundo volumen de la *Revue grammaticale de la langue espagnole. Seconde partie, Morceaux choisis des meilleurs écrivains avec la traduction rigoureusement grammaticale en regard et des notes*, Bordeaux: E. Mons, 1839, pero no he podido comparar ambos textos.

— [1841]: *Respuesta De Un Español emigrado A La Carta Del Padre Areso*. Bordeaux. El único ejemplar en la BN de París, con signatura O C.

1229. Existe edición moderna: "La respuesta de un español emigrado a la carta del padre Areso: Estudio y edición", en *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. XIII, núm. 24, 1997, pp. 411-426. Es respuesta a un folleto no menos raro que el anterior del padre José Areso, o. f. m., la *Carta a los españoles emigrados, con ocasión de un emisario de la herejía que vende los libros o partos luteranos entre los católicos...* Bayona, Imprenta de la viuda de Cluzeau, 1840, publicada en Octubre, y escrita "autorizado y aun compelido" por el obispo de Bayona, en palabras de Pío Sagües. Sólo se conserva un ejemplar en el Archivo Provincial de Aquitania en Toulouse, aunque se reimprimió como la decimotercera de las *Cartas Morales* al año siguiente como contrarréplica (15-I-1841), sufriendo algún retoque, por ejemplo en el título: "A los españoles emigrados en Francia, con ocasión de un emisario de la herejía que derrama libros prohibidos". Al fin: "J. Calderón. / À Bordeaux, imprimerie de E. Mons, rue Sauteyrion, 14".- Mide 210 x 150 mm. y contiene ocho páginas de texto (cuarenta y tres líneas cada una). Descrito por M. Núñez de Arenas con el núm. 236 en "Impresos españoles publicados en Burdeos hasta 1850", *Revue Hispanique*, 1933, tomo LXXXI, 3.<sup>a</sup> parte y por Pío Sagües Azcona, *El padre José Areso...*, Madrid, Cisneros, 1960, pp. 435-36. Alcanzó una tirada de 250 ejemplares, en octavo, medio pliego, ocho páginas, propiedad del autor. El depósito legal se realizó el tres de Enero, siempre según datos de Arenas. Es ejemplar rarísimo; me dice una responsable de la Biblioteca Nacional de Madrid que ha desaparecido, aunque no de sus ficheros. Debe de ser por lo menos desde 1910, ya que su mismísimo director, Menéndez Pelayo, afirmaba que "no la he alcanzado a ver". No he mirado en los ficheros de Santander.

Diálogos / entre un párroco y un feligrés / sobre / el derecho que tiene todo hombre para leer / las Santas Escrituras, y formar, según el contenido de / ellas, su creencia religiosa. Es un manuscrito autógrafo remitido a Usoz por el autor que figura en la BN. bajo la signatura Mss. 7141. Traducido al inglés, seguramente por John T. Betts, como *Friendly discussions with my Priest. From the manuscript of the late Rev. Juan Calderon, a Protestant Spaniard.* London, Jakson & Walford, 1854. Es una obra dialogada y polémica contra el Grito de religión compuesto a manera de diálogo (1839) del franciscano padre José Areso que pretende rebatir.

Obtuvo un accésit en el concurso celebrado en la la facultad de teología protestante de Montauban en 1841. Lleva un lema de San Juan Crisóstomo y contiene cinco capítulos: 1.º “La Santa Escritura es la verdadera revelación de Dios”, 2.º “La Biblia es la sola revelación de Dios: todo hombre tiene derecho para leerla”. 3.º “Nadie tiene derecho para prohibir la lectura de la Biblia”, 4.º “Nadie debe renunciar al derecho de leer las Santas Escrituras” y 5.º “Sobre el principio de certidumbre en materia de fe”. Un extracto incompleto fue publicado en cuatro entregas, a falta del quinto capítulo, en *El Catolicismo Neto* (núms. 2, 29-IX-1849 pp. 53-66; 3, I, 1850 pp. 123-141 y 5, I1851, pp. 193-203) y *El Examen Libre* (núm. 1, VII-1851. pp. 2-8).

— [1843]: *Revista Gramatical de la Lengua española*. Madrid, núms. 1.º, 2.º y 3.º (Febrero-Marzo-Abril, 1843). En parte es traducción de la obra anterior; como apéndice de la revista, se publicó una gramática teórico-práctica entera, la *Análisis lógica y gramatical...*, que según declara su autor en la "Introducción" forma parte de ella como entrega de mayo, y un *Diccionario Gramatical de la Lengua española*. Madrid. Publicado como apéndice de la *Análisis lógica*. La revista *La Luz* (28 febrero 1891, p. 20), en la anónima colaboración rotulada «Protestantes españoles modernos. VIII. Juan Calderón», dice sin embargo que llegaron a publicarse siete números. Se trata de una obra en dos partes, una teórica y una práctica que analiza numerosos textos del castellano clásico del Siglo de Oro. La metodología seguida deriva de la lógico-gramatical de Du Marsais y de la analítica de Condillac.

— [1843]: *Análisis logica y gramatical de la lengua española*, Madrid: Imprenta de A. Vicente, 1843; *Análisis lógico y gramatical de la lengua española*. 2.ª ed. corregida y aumentada por Don Francisco Merino Ballesteros. Madrid, 1852: añade algunas notas con juicios de la gramática de Andrés Bello. *Análisis lógico gramatical de la lengua española*. 3.ª ed. mejorada por D. Francisco Merino Ballesteros. Madrid, 1861. Aunque se dice tercera edición, es una reimpresión de la segunda. José Jesús Gómez Asencio ha recogido la edición de 1852 en un CD-rom que compila *Antiguas gramáticas del castellano*, Madrid: Colección Clásicos Tavera-Digibis S. L., 2001, en la serie VIII Lingüística y Antecedentes Literarios de la Península Ibérica. El texto fue aprobado como libro de texto para la enseñanza superior de la lengua española por el estado isabelino.

— [1845]: Trad. de François-Xavier-Joseph Droz, *Pensamientos sobre el cristianismo y pruebas de su verdad*. Madrid: Librería de Viuda e hijos de Antonio Calleja, 1845.

— [1846]: Trad. de Richard Whately, *Tratado de lecciones fáciles sobre la evidencia del cristianismo...* Tolosa de Francia, Imp. de A. Chauvin y Compañía.

— [1849-1851]: *Pure Catholicism. / (El Catolicismo Neto.) / Periódico religioso de indeterminado periodo, destinado á propagar el conocimiento de la pura religión del Evangelio...* Se trata en realidad de una revista semestral publicada en Londres para España e Hispanoamérica en cuarenta y ocho páginas, y constituye la primera publicación periódica protestante en lengua española de todos los tiempos. De salida semestral, pese a lo que dice el subtítulo segundo, se publicaron en total cinco números: marzo de 1849, 29 de septiembre de 1849, enero de 1850, julio de 1850, enero de 1851), así como una segunda edición de los mismos. Prácticamente todos los artículos son de Calderón. Cambió de nombre y se publicó luego con el título de *El Examen Libre*. Juan Calderón, “The Christian a witness for his Lord”, en *Evangelical Christendom: its States and Prospects* London: Paryridge and Oakey 1851, vol. V traducido por James Thomson desde *Pure Catholicism*, p. 65 a 68. Se distribuía en España al coste de siete reales de vellón, según un artículo del periódico sevillano *La Paz*, reproducido en los madrileños *La Esperanza* (núm. 1759, de 27-VI-1850, p. 1) y *El Católico* del mismo día. En el sevillano se dice además que han llegado a la ciudad “un número no pequeño de ejemplares”. A juzgar por los decomisos de revistas de Calderón estudiados por Juan Bautista Vilar, en Granada, Sevilla, Cádiz y Málaga se crearon núcleos protestantes en torno a las doctrinas de Calderón. El ámbito principalmente andaluz de su difusión en España se debe probablemente a su entrada a través de Gibraltar. La primera edición se vendía a siete reales o bien gratuitamente a quienes no pudieran pagarla. La segunda, a seis reales o también gratuita. Se publicaron en total cinco números, marzo de 1849, 29 de septiembre de 1849, enero de 1850, julio de 1850, enero de 1851. La correspondencia se



debía enviar al domicilio del editor, en el número undécimo de Ordnance Road, en el Bosque de San Juan, según un pie de imprenta que aparece hasta el tercer número incluido; luego la dirección cambió al número séptimo de Marlborough Road. Contiene la traducción de un salmo, de una parte del Evangelio de San Juan y de la *Rome païenne* del polemista protestante Napoleón Roussel (1805-1878), una edición de la *Epístola consolatoria* del protestante cordobés Juan Pérez de Pineda (1500-1567), destinada a fortalecer los ánimos de los protestantes españoles de la primera reforma contra la persecución inquisitorial, un soneto de Usoz y, sobre todo, artículos sin firma de Juan Calderón y tres de las cuatro entregas de su *Discusión amistosa*, salvo la última. Los títulos de los artículos son los siguientes:

1.º “Introducción”, “suma de las verdades capitales del Cristianismo”, “Abuso de las Santas Escrituras”, “El Santo Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo, según San Juan, explicado”, “El papa y el siglo” y “Jesucristo, sus discípulos y las gentes”. 2.º “nuestra santa Madre iglesia”, “Discusión amistosa de un párroco con uno de sus feligreses”, “abuso de las Santas Escrituras-Penitencias”, la “Epístola consolatoria” de Juan Pérez de Pineda, “Oración de algunos españoles”, “un mentís dado por san Pedro y san Pablo”, “Una apuesta” y “Un cristiano, un católico, un protestante”. 3.º “Comunicado de España”, “Dios y la Naturaleza”, “Lo que es juzgar de ligero”, “Discusión amistosa, etc. artículo 2.º”, “Un materialista convencido de impostor por sus propios principios”, “Fe y vida” y “Otro comunicado de España”. 4.º “Noticias religiosas de España”, “Dos palabras sobre la bula”, “El cristiano, testigo de su señor”, “El santo evangelio de Nuestro Señor Jesucristo, según San Juan, explicado”, “Abuso de las Santas Escrituras”, “Hablen cartas y callen barbas, o el Protestantismo y el Catolicismo romano”, “Otra vez don Fidel Universal” y “Gustad y ved que el señor es suave” (traducción del salmo XXXIV). 5.º “Discusión amistosa de un párroco, etc.”, “El santo evangelio de Nuestro Señor Jesucristo según San Juan, etc.”, “El primer capítulo de la obra de Jaime Balmes”, “Roma pagana” (de Napoleón Roussel, primera parte), “Examen público y examen privado”, “La potestad temporal y la potestad espiritual” y “Poesía” (un soneto al crucificado de Luis de Usoz).

— [1851-1852]: *El Examen Libre*. / Periódico religioso, de indeterminado periodo, destinado á propagar el conocimiento de la pura religión del Evangelio. Se editaba como el anterior en Londres, casa de Partridge y

Oakey, nº 34, Paternoster Row., y se imprimía en los establecimientos de A. MacIntosh, Londres, Great New-street. Emitió dos números: en Julio de 1851 y Enero de 1852, aunque van der Grijp afirma que llegó hasta 1854. Fue James Thomson quien asumió la dirección y las cuentas y la mayoría de los artículos son traducciones de diversos protestantes franceses y extranjeros, en especial de Napoléon Roussel y Andrés Thomson. Su difusión en Cataluña, habida cuenta de la anglofobia catalana, se hizo fundamentalmente por vía postal; Juan Bautista Vilar comenta que, en 1852, Juan Jaumandria recibió por este procedimiento esta publicación (op. cit., p. 221). En Sevilla recibían esta publicación en ese mismo año y por vía postal los comerciantes ingleses Juan Wetherell, Andrés Kith, Francisco Melé y el maestro relojero Julio Cuillant Lanemberg, así como progresistas conocidos como Pedro Luis Huidobro, Valeriano Fernández, Castro y Cía y el Conde de Montelirios. Sabemos por una requisita de ejemplares en la aduana postal de Irún que vio Juan Bautista Vilar<sup>48</sup> que en Granada había, también en 1852, un núcleo de diez suscritos: los impresores Tomás Artudillo y Miguel Benavides, el maestro de primeras letras Francisco Briones, el sastre José Muñoz, el hojalatero Antonio Muñoz, el minero Antonio Cadenas, el bachiller en leyes José Rabadán, Alfonso Caicedo de Coello, Juan León Martínez y Antonio Maestre. Un núcleo no menos importante era el de los nueve residentes en Cádiz, entre ellos dos ingleses, el cónsul Brackenburg, quien en alguna ocasión pasó en la aduana libros para Usoz, y William Butler. Los demás son Antonio Labraque, Simón Pastorino, Pedro Vázquez, José María de Zulueta y Tomás García Luna; también dos mujeres, Josefa Serrano de Martínez y Margarita Barea de González; la mayoría comerciantes, profesiones liberales y artesanos independientes más o menos conectados con Inglaterra. En Madrid había siete: Luis de Usoz y su mujer, sus amigos Francisco de Paula Sánchez, Benigno Joaquín Martínez y Venancio Jiménez, los progresistas Pascual Madoz y Juan Álvarez Mendizábal. En Málaga, la recibía el cónsul Marks, el vicecónsul Francisco de Moya y el Hotel de la Alameda. En 1854, Thomas Parker, deseando prolongar la

---

<sup>48</sup> AHN, Consejos, leg. 11.319 (Imprentas), núm. 41: El gobernador de Guipúzcoa informa haber mandado retener folletos titulados “El Examen Libre”, 1852.

labor de Calderón, refundó esta publicación con otro título, *El Alba*. Los esfuerzos de Calderón hicieron resurgir la próspera comunidad protestante de Sevilla, que siguió desarrollándose gracias al profesor de lenguas José Vázquez (1788-1875) y el gran Juan Bautista Cabrera (1837-1916), y también rindieron fruto en Cádiz, gracias a la carismática Margarita Barea (1792-1865) y en Málaga gracias al apostolado de Villarazo y Soto.

El número 1.º, de julio de 1851, consta de “Introducción”, “Discusión amistosa etc., artículo IV”, “El Santo Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo, etcétera”, “Abuso de las Santas Escrituras”, “Roma pagana”, traducción de un opúsculo de Napoleón Roussel, “Una nueva edición de la Biblia”, “Naamán de Siria”, una carta del judío sefardí nacido en Tánger, residente en Gibraltar, el reverendo Abraham Ben-Oriel o Ben-Oliel (1826-1900), converso al protestantismo y autor de unas diecisiete *Letters to the Jews* (La tercera lleva pie de London: Abraham J. Lev, 1884) y, de Napoleón Roussel, “Los soldados de Papa”, traducción de un folleto prohibido en Francia. El 2.º, de enero de 1852, consta de “Unidad”, “Prueba de la Unidad del Espíritu”, “Sobre las causas del cisma”, “Resoluciones prácticas”, “Discursos sobre la infidelidad. Sobre la infidelidad en Francia”, de Napoleón Roussel; de Jaime Hamilton, “Sobre el triunfo final de la Iglesia de Cristo”; de Ralph Warshaw, “Sobre los principios de la Alianza Evangélica”; de W. Cunningham, “Condición presente del papismo en la Gran Bretaña y deber de los protestantes en este punto”; de Evrard, “El papismo en Alemania”; de Andrés Thomson, “Libertad religiosa de los protestantes ingleses en países papistas”, “Resoluciones sobre la libertad religiosa” y “Lo que va de concilio a concilio”.

— [1852]: Revisión de *El Nuevo Testamento de Nuestro Señor Jesu-Cristo*, versión cotejada cuidadosamente con las antiguas traducciones, y revisada con arreglo al original griego, Londres: Ricardo Clay, 1852, 8.º. Se trata de una revisión de la traducción de Félix Torres Amat de la *Vulgata*, en concreto de la publicada Londres: Ricardo Clay, 1839.

— [1852]: Revisión y edición de la *Liturgia Anglicana, ó Libro de Oración Común...* London, Gilbert & Rivington, 24.º, XXX + 279 pp.

Ángel Romera Valero

— [1853]: Revisión de *El Nuevo Testamento de nuestro Señor Jesucristo: versión cotejada cuidadosamene con las antiguas traducciones y revisada con arreglo al original griego*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge, 1853. Parece reimpresión de la anterior.

— [1854]: *Cervantes vindicado en ciento y quince pasajes del texto del Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha, que no han entendido o que han entendido mal algunos de sus comentadores o críticos*. Madrid, Imp. de J. Martín Alegría... 1854. Existe una edición moderna de Ángel Romera con introducción y notas (Alcázar de San Juan: Patronato de Cultura del Ayuntamiento, 2006).

— [1858]: Revisión y traducción de *Las escrituras del Nuevo Pacto. Traducción del original griego*. Edimburgo: Imp. de Tomas Constable, 1858, en octavo; Calderón revisó la versión griega y española del texto, pero murió y su trabajo fue completado y terminado por Lucena; el misionero baptista William Norton de Egham, Surrey, que firmó con sus siglas la versión final, según John T. Betts, dio a esta traducción una inclinación bautista; el prefacio está firmado en agosto de 1857; la versión es muy literal y se conoce comúnmente como "Versión Bautista" porque la palabra "bautizar" siempre se traduce por "sumergir" y "bautismo" por "inmersión". Tuvo una segunda edición en Barcelona, 1870, de diez mil ejemplares.

— [1852-1879]: *Correspondencia de Juan Calderón y su familia con el pastor Joseph Nogaret (1852-1879)*. Se encuentra en los Archives Départementales des Pyrénées-Atlantiques bajo el número de serie 60 J. Un microfilme de la misma se encuentra bajo la signatura 1 Mi 104/39 en el Centre d'Étude du Protestantisme Béarnais.

## Obras sobre Juan Calderón

BENOT, Eduardo, [1888]: *Breves apuntes sobre los casos y las oraciones*, Edición de Juan M. Lope Blanch, México: UNAM.

CALERO VAQUERA, María Luisa [2008]: “Análisis lógico y análisis gramatical en la tradición española: hacia una (r)evolución de la sintaxis” en VV.AA., *Gramma-temas 3: España y Portugal en la tradición gramatical*. Marina A. Maquieira Rodríguez (ed. lit.) y M.<sup>a</sup> Dolores Martínez Gavilán (ed. lit.), pp. 11-42

CAMPILLO DE ESTEBAN, Fermín [1840] [1835]: *Exposición de D. Fermín Campillo de Esteban, infanzón, condecorado con la cruz de las primitivas Juntas Superiores Provinciales, y con las del segundo y tercer ejércitos en la Guerra de la Independencia, capitán de granaderos del primer batallón de la guardia nacional de Murcia, administrador general cesante de salitres y pólvoras, y (en calidad de por ahora) oficial primero de rentas de la misma provincia, juez de hecho y secretario por S. M. de la Junta de enajenación de edificios y efectos de los conventos suprimidos*. Murcia: Imprenta de D. Sebastián Hernández, reimpresso en Barcelona: Viuda e Hijos de D. Antonio Brusi.

CASALIS, Eugène [1886]: *Mes souvenirs*, Paris: Librairie Fischbacher, 4.<sup>a</sup> ed.

CASTRO Y ROSSI, Adolfo de [1851]: *Historia de los protestantes españoles y de su persecución por Felipe II*. Cádiz: Imprenta, Librería y Litografía de la *Revista Médica*, p 457-459.

COTTON, Henry, [1911]: *Indian and home memories*, London: T. F. Unwin.

GALLARDO BARBARROJA, Matilde [2003]: “Introducción y desarrollo del español en el sistema universitario inglés durante el siglo XIX” en *Estudios de Lingüística del Español* núm. 20, ap. 3.3.5 y 5.5.

— [2009]: “Heréticos, liberales y filólogos: la labor lingüística de los heterodoxos decimonónicos en Inglaterra”, en García Martín, J. M. y Gavino Rodríguez, V. eds. *Las ideas y realidades lingüísticas en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz pp. 189–204.

GÓMEZ ASECIO, José J. [1895]: *Gramática y categorías verbales en la tradición española 1771-1847*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

— *Subclases de palabras en la tradición española, 1771-1847*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GRIJP, Rainer M.<sup>a</sup> Klaus van der [1971]: *Geschichte des spanischen Protestantismus im 19. Jahrhundert*. Wageningen: H. Veenman & Zonen N. V.

GUERS, Émile [1850]: *Vie de Henri Pyt, ministre de la parole de Dieu*, Toulouse: Delhorbe, 1850; hay otra emisión: Genève: V.<sup>e</sup> Beroud et Sus. Guers / Paris: Librairie Protestante.

HIGUERUELA DEL PINO, Leandro [1977]: “Las vicarías eclesiásticas de La Mancha al acabar el Antiguo Régimen (1800-1823)”, en JIMENO, J.; CORCHADO, M. e HIGUERUELA, L., *Cien años del obispado priorato de las Órdenes Militares*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, pp. 21-114.

— [1975]: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Alcázar de San Juan*, Oviedo: Universidad: Cátedra Feijoo.

JENNINGS, Letitia [1895]: A memoir of John T. Betts (of Pembury), compiled from diaries, letters etc. London: Batsford.

LÉPINETTE, Brigitte [2006]: “La didáctica lingüística en Francia y en España (1<sup>a</sup> mitad del siglo XIX). Convergencias e influencias”, en VV. AA., *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*. Editado por Manuel Bruña, M.<sup>a</sup> Gracia Caballos, Inmaculada Illanes, Carmen Ramírez y Anna Raventós. Sevilla: Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, APFUE, SHF, pp. 1052-1066.

LLORÉNS CASTILLO, Vicente [1979] [1954]: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid: Castalia, 3.<sup>a</sup> ed.

LUBBOCK, Percy [1921]: *George Calderon. A Sketch from Memory*. London: Grant Richards Ltd.

MARIN, A.; PÉBAY, I.; TUCOO-CHALA, Suzanne; CHAREYRE, P. y SANDOVAL, C. [2007]: *Répertoire des archives du centre d'Étude du Protestantisme Béarnais déposées aux Archives Départementales des Pyrénées-Atlantiques. Sous-série 60 J* Pau: Centre d'Étude du Protestantisme Béarnais.

MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Manuel [1857]: *Estudios filológicos, ó sea exámen razonado del empleo de los verbos ser y estar, del uso de los tiempos del subjuntivo; del de las preposiciones por y para; de los*

*accidentes del adjetivo y de los pronombres; dificultades principales en la lengua española. Trozos escogidos en prosa y verso de los más distinguidos autores clásicos, y un Apéndice, en el que se desenvuelven con novedad é interés las dificultades de la preposición à y las que ofrece la formación de aumentativos y diminutivos: con varias etimologías curiosas, todo en conformidad de las doctrinas de los más eminentes filólogos, por entre los que figuran D. Juan Calderón, Puigblanch, Salvá, López Maurel y la Academia. Londres: Trübner & C.<sup>a</sup>*

MAZUECOS, Rafael [1968]: “Vida médica alcazareña en el último siglo”, en *Hombres, lugares y cosas de La Mancha. Apuntes para un estudio médico-topográfico de la comarca* núm. 22 (febrero), pp. 21-23.

— [1969 a]: “Calles olvidadas”, en *Hombres, lugares y cosas de La Mancha. Apuntes para un estudio médico-topográfico de la comarca* núm. 29 (noviembre), pp. 30-31.

— [1969 b] “Medicina alcazareña. Algunas noticias sobre su antigüedad”, en *Hombres, lugares y cosas de La Mancha. Apuntes para un estudio médico-topográfico de la comarca* núm. 26 (abril), p. 12.

— [1969 c]: “Actos memorables de la vida alcazareña”, en *Hombres, lugares y cosas de La Mancha. Apuntes para un estudio médico-topográfico de la comarca* núm. 26 (abril), pp. 29-39.

— [1969 d]: “Exenciones”, en *Hombres, lugares y cosas de La Mancha. Apuntes para un estudio médico-topográfico de la comarca* núm. 26 (abril), p. 27.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1987]: *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Madrid: La Editorial Católica (B.A.C.), vol. II, pp. 1029-1030.

MORAL, Tomás [1977]: *José Areso*, Pamplona: Diputación Foral de Navarra – Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular.

MUÑOZ Y MANZANO, Cipriano [1893]: *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*. Madrid.

NOGARET, Joseph [1934]: “L’Histoire du protestantisme à Bayonne”, en *Bulletin de la Société de l’Histoire du Protestantisme Français*, LXXXIII, (octubre-décembre), pp. 614-632.

NÚÑEZ DE ARENAS, M. [1993]: «Impresos españoles publicados en Burdeos desde 1850», *Revue Hispanique*, LXXXI, p. 492 y ss.

OLEKHNOVITCH, Isabelle [2006]: “Henri Pyt, prédicateur du Réveil”, en *Théologie Évangélique* vol. V, núm. 3, pp. 287-292.

PEDDIE, Robert, (1924-1925) [1871] *Los albores de la Segunda Reforma en España*. Madrid: España Evangélica, 1924-1925.

RIQUELME OLIVA, Pedro [1993]: *Iglesia y liberalismo: los franciscanos en el reino de Murcia (1768-1940)*. Murcia: Editorial Espigas.

RÍOS SÁNCHEZ, Patrocinio [1998]: “Bibliófilos protestantes en Baroja. Pedro de Vegas, el librero de *Los visionarios*”, en *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 14, pp. 359-375.

ROMERA VALERO, Ángel [1993]: “El Trienio Constitucional en Alcázar de San Juan. Una descripción inédita de un motín absolutista desconocido el 2 de mayo de 1823”, en *Estudios sobre literatura e historia*, Ciudad Real, pp. 93-103.

— [1997 a] “Estudio introductorio” a Juan Calderón, *Autobiografía*. Ed. crítica de Ángel Romera, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento - Patronato Municipal de Cultura, pp. 13-198.

— [1997 b]: “La respuesta de un español emigrado a la carta del padre Areso: Estudio y edición”, en *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. XIII, núm. 24, pp. 411-426.

— [2006]: *Introducción a Juan Calderón, Cervantes vindicado en ciento y quince pasajes del texto del Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha, que no han entendido o que han entendido mal algunos de sus comentarores o críticos*. Ed., introducción y notas de Á. Romera. Alcázar de San Juan: Ayuntamiento.

SAGÜES AZCONA, Pío [1960]: “Apóstol de los españoles residentes en Bayona, Burdeos, Libourne y Pau (1837-1848)” en su *El padre José Areso, o. f. m. misionero y restaurador (1797-1878) (Ensayo de una biografía crítica)*. Madrid: Editorial Cisneros, pp. 97-129.

SMITH, M. H. Stephen [1927]: *Art and anecdote. Recollections of William Frederick Yeames R. A. his life and his friends*. London: Hutchison and Co. Ltd. (hay edición moderna de 2010).

STOREY, George Adolphus [1899]: *Sketches from Memory*. London: Chatto & Windus.

STOREY, Mary Gladys [1929]: *All Sorts of People*, London: Methuen & Co.

TAYLOR, Thomas [1871]: “Philip Hermogenes Calderon and the St. John’s Wood school”, en VV. AA., *English painters of the present day: essay...*; London: Seeley, Jackson and Halliday, pp. 37-43.



THOMSON, James [1849]: "El Catolicismo Neto (*Pure Catholicism*). A new religious periodical in spanish some account of don Juan Calderon, its editor", en *Evangelical Christendom: its State and Prospects*, v. III, p. 249-251.

TICKNOR, George [1891]: *History of spanish literature*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, vol. III, pp. 511-512.

TWEEDIE, William K. [1857]: *Lights and shadows in the Christian life*. London: T. Nelson and sons, cap. IX, pp. 78-81.

VILAR, Juan Bautista [1996]: «El filólogo, helenista y reformador religioso Juan Calderón, en la emigración liberal española de 1823-1833", en VV. AA. *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. Madrid: Alianza, III, pp. 619-26.

— [1994]: *Intolerancia y libertad en la España contemporánea. Los orígenes del Protestantismo español actual*. Madrid: Istmo.

— [1996]: "El Alba, una revista británica protestante para su difusión en España (1854-1862)", en *Anales de Historia Contemporánea*, vol. XII, pp. 617-637.

VILAR, J. B. y VILAR, Mar [1995]: «Juan Calderón, traductor de la Biblia al español en la Inglaterra victoriana», *De*, XXX, núm. 96, 7-30.

VILAR GARCÍA, Mar [1995-1996]: «El nacimiento de la Prensa protestante en lengua española. El Dr. Juan Calderón y sus revistas londinenses *Catolicismo Neto* y *El Examen Libre*». *Actas de las Jornadas sobre Prensa y Sociedad en la España Contemporánea* (núm. 11 y 12 de *Anales de Historia Contemporánea*. Murcia: Universidad), pp. 107-48

— [1994]: «Un manuscrito cervantista rescatado en Inglaterra para su publicación en España. El *Cervantes vindicado* del Dr. Juan Calderón», *Bh*, t. 96, núm. 2 (juillet-déc.), 417-33.

— [2004]: *Docentes, traductores e intérpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX Juan Calderón, los hermanos Usoz y Pascual de Gayangos*. Murcia: Universidad de Murcia - Servicio de Publicaciones, 2004.

— [1996]: "Some Problems about the Learning of the English Language in 19th century. Spain: Philological Notes Referring to an Unpublished Collection of Letters", en *Revista Alicantina de Estudios*.



## EL PROBLEMA DE LA REALIDAD EN *DON QUIJOTE*

José Manuel Sánchez López  
Departamento de Filosofía

La clase de filosofía que se elige depende de la  
clase de hombre que se es [Fichte, J.G., 1934].

### LA REALIDAD DEFINIDA POR UNO MISMO

¿Qué es la realidad? Esa es la pregunta que forma la columna vertebral de la novela de Cervantes. Podemos interpretar toda la fabulosa historia del caballero manchego como una recreación continua de esta cuestión filosófica, y podemos también asumir que la respuesta del autor a esta pregunta es un anticipo de la que será la respuesta del idealismo alemán del siglo siguiente: la realidad es un contenido mental.

Así lo podemos comprobar en multitud de pasajes de las aventuras del hidalgo caballero: cuando don Quijote ve gigantes donde hay molinos de viento, para él lo real son los gigantes. Cuando ve dos ejércitos donde Sancho y cualquiera no ven más que dos rebaños de ovejas, realmente para don Quijote hay dos ejércitos, y además son bien reales todos los personajes que su mente ve en esas filas, tan reales como las heridas que sufre en su enfrentamiento con ellos, y como los huecos que deja en su boca los dientes que pierde en esa heroica batalla. En este sentido, es antológico el pasaje en el que hay una discusión colectiva sobre el *baciyelmo*, al que acaba nombrándose así porque realmente al sujeto al que están tomando el pelo acaba pensando que para cada uno es real lo que cada uno ve como real, ya sea yelmo ya sea bacía de barbero.

Cuando interactuamos con otras personas, podemos comprobar cómo hay diferentes realidades, y la realidad de cada uno viene determinada no tanto por la realidad exterior que uno percibe, sino sobre todo por la propia mente que percibe ese exterior. Cervantes parece suscribir la afirmación nietzscheana «no existen los hechos, sino las interpretaciones» [Nietzsche,

2007], y parece haber escrito esta fabulosa odisea por los campos manchegos sacándole el jugo narrativo a esta opción filosófica.

La mayor parte de los conflictos entre las diversas interpretaciones de lo real son atribuidos por don Quijote a la perversa mano de los encantadores, pues sería un trabajo muy grande rehacer los esquemas mentales de la caballería, que le hacen ver a nuestro caballero la bacía como un yelmo, los rebaños como ejércitos, las ventas como castillos, los molinos como gigantes, o Dulcinea como una zafia aldeana. Y no hay pruebas suficientes para borrar el esquema interpretativo de las reglas de la caballería, que son las que definen la realidad de don Quijote. Porque la verdad de la caballería no se basa en ninguna cuestión empírica, sino en un criterio de verdad que pertenece a otro orden: el criterio moral, al cual se consagra nuestro caballero. Son los valores morales expresados en el código caballeresco los que definen la realidad, más que los hechos. Don Quijote define su realidad desde el punto de vista moral, mientras que el resto lo define desde el punto de vista empírico. Para don Quijote, el punto de vista empírico es demasiado pobre para definir la realidad, no es más que un inicio. El veredicto sobre qué es cada cosa vendrá dictado por unos valores morales que sí son capaces de construir una vida digna, a diferencia de una vida que se basa en lo que hay.

Esa diferencia de criterios de verdad determina que sea un diálogo de sordos tratar de definir la realidad hablando con personas que no comparten la entrega de don Quijote al ideal caballeresco. Cada vez que algún personaje de la novela intenta convencer al caballero sobre lo absurdo de su empresa, por ejemplo, el canónigo de los duques, no hay manera de que se pongan de acuerdo, pues estos personajes hablan de realidades empíricas (como que no existió Amadís de Gaula, o que no existen los encantadores), mientras que don Quijote habla de moral, por ejemplo de la heroicidad del caballero del lago, o del mismo Amadís, del cual entiende don Quijote que existió porque era valiente, no porque haya pruebas empíricas de su existencia fáctica. El hecho de que las hazañas de Amadís puedan mover a otros a la virtud caballeresca es prueba suficiente para don Quijote de la realidad de ese caballero. Pues si no fuera real no podría mover a la virtud del valor. Es la propia conciencia moral de don Quijote, arrebatada por el ideal, el que define qué es para él lo real: aquello que sea ocasión para el

valor lo será, mientras que aquello que sea irrelevante para él mismo, no será más que una mera realidad empírica, irrelevante.

A este planteamiento que cifra en el sujeto la definición de lo real, se puede objetar algo con lo que todos estamos de acuerdo: ahí fuera debe de existir una realidad común objetiva. Pero también podemos estar de acuerdo en que nuestra percepción de la misma no es una inocente recogida de datos sobre una *tabula rasa*, sino que por el contrario nuestra mente modifica esos datos, los tergiversa, los adorna o incluso se los inventa a la hora de interpretarlos, y que finalmente la realidad para nosotros no son los datos sin más, sino nuestra interpretación de los mismos.

¿Y cuál es la interpretación correcta? ¿La mayoritaria? ¿Aquella que pueda contrastarse con más datos? ¿Aquella que haga de mí una mejor persona? ¿La más útil socialmente? ¿La que me llene el estómago y me proporcione dinero? Los diferentes criterios para decidir sobre el auténtico código interpretativo de los datos sensoriales son inconmensurables entre sí. Al final, cada uno de los personajes decide la veracidad de su interpretación de acuerdo a su propia personalidad. Y por eso a partir de cómo explica cada uno su realidad puede conocerse cómo cada uno es. Uno queda definido por su forma de ver la realidad. Hablamos de nosotros mismos cuando hablamos de lo real, porque somos nosotros mismos quienes decidimos qué es lo real (no en cuanto objeto en sí, sino en cuanto objeto conocido). Sancho se retrata como Sancho cuando ve en las aventuras una oportunidad para hacerse rico. Don Quijote nos lo dice todo de sí mismo cuando sale a los áridos campos de la Mancha a deshacer entuertos, a impartir justicia. La realidad que cada uno define no es más que un espejo de lo que cada uno es, en la medida en que la propia subjetividad tiene la fuerza suficiente (la voluntad o la libertad, dirán los idealistas alemanes) para imponer sus esquemas a los molinos, las bacías o las ventas. Toda esta novela puede verse como una fascinante ilustración de la odisea de la conciencia en su búsqueda de la verdad, en la cual a quien encuentra es a sí misma, pues nunca sale de sí.

## LA REALIDAD, CAMPO DE BATALLA DE MI CONCIENCIA

Adaptarse a lo que hay no es una forma humana de vida, parece pensar don Quijote, o al menos es una forma inferior de vida, la de aquellos que no acceden al orden caballeresco. La forma verdadera de vida para don Quijote consiste en adaptar lo que hay a lo que debe haber, de tal manera que si

unas marionetas están cometiendo una injusticia, uno deba saltar y hacer pedazos el escenario, ya que la injusticia nunca debe prevalecer. También significa que si vemos a Dulcinea convertida en zafia aldeana, lo lógico será negar ese imposible, y afirmar que alguien está jugando con las apariencias. Así como no dudar en aceptarlo si nos proponen viajar al otro lado del mundo en un caballo volador para matar a un gigante que está amenazando a una inocente doncella. Don Quijote es aquella forma de conciencia que determina su realidad no por los hechos, sino por los valores morales que pueda demostrar en ellos. Es a través de esos valores como los hechos adquieren relevancia. La bacía es el yelmo de Mambrino, porque así lo dicta el código caballeresco. Pero el arnés de un caballo bien puede ser la albarda de una mula, sobre esa cuestión don Quijote no quiere opinar al no ser asuntos relativos a la andante caballería.

En el principio era la voluntad, y la voluntad creó el mundo. Ese parece ser el mensaje filosófico de don Quijote, el cual crea la realidad desde sus propias ideas, usando los seres empíricos como instrumentos de su voluntad. Don Quijote podría suscribir las palabras de Fichte, que casi dos siglos más tarde afirmará que «la clase de filosofía que se elige depende de la clase de hombre que se es» [1934]. Nuestra novela inmortal puede verse como una defensa de la libertad humana frente a las circunstancias, cuando estas son tan poco alentadoras para una voluntad que ansía la justicia y la heroicidad como las que uno pudiera encontrar en una pequeña aldea manchega del siglo XVI. Es normal que la voluntad de don Quijote, para la cual son mucho más reales los valores caballerescos que sus circunstancias empíricas inmediatas, se refugiara en lo que su voluntad definía como el mundo real más allá de las huecas realidades que le rodeaban: las aventuras que podía leer en los libros de caballerías. Y es que la realidad no se define por el peso o las medidas de los objetos. Quien piensa así estará creando una vida que se limite a lo que hay, sin la voluntad suficiente para crear lo que debe ser. La realidad, para don Quijote, es creada por la voluntad. Aún más, es impuesta por la voluntad a los objetos que pueden pesarse y medirse, que acaban siendo simplemente sus siervos, sus componentes.

Este es el mensaje de la novela cervantina. Es un homenaje al hombre libre y toda una exhortación a ser libres, a poner los propios principios morales como los principios que definen la realidad, en lugar de que estos

tengan que ser definidos por ellas, como si fuésemos seres inertes, instrumentos de las circunstancias a las cuales debemos adaptarnos. Incluso más allá de las intenciones de Cervantes, pues la obra tiene vida propia. Porque bien es cierto que don Quijote acaba derrotado, engañado, apaleado, y finalmente renuncia a los libros de caballerías como los mayores disparates, de manera que podríamos decir que Cervantes exhorta a todos a ser realistas y poner a nuestra voluntad al servicio de los hechos, en lugar de al contrario. Pero la interpretación idealista del *Quijote* aun así es posible, porque debemos caer en la cuenta de que don Quijote ha evolucionado libremente, ha librado la batalla interna que tenía cuando percibía que su mundo cotidiano era un erial que no le proporcionaba los desafíos morales que su poderosa voluntad necesitaba para desarrollarse. Alonso Quijano no es el mismo al final de la novela que al principio. Es mejor el último que el primero. Porque el primero tenía una tarea por delante que el segundo ya ha cumplido. Y la tarea no se quedaba al nivel empírico, pues no ha matado a ningún gigante ni librado a ninguna doncella. La tarea de don Quijote era una liberación moral interna que debía hacer para que su voluntad saliera de la prisión en la que estaba, una prisión que le hizo enloquecer, y buscar desesperadamente una salida. ¿Alguien que anhela ser un héroe y traer la justicia al mundo puede conformarse con una existencia anodina en una remota aldea donde no ocurre nada? En absoluto. El primer Alonso Quijano tomó la decisión correcta para su voluntad, aunque no lo fuera para sus «compatriotas»: negar su decepcionante entorno y entregarse al entorno que necesitaba para definir una realidad mejor. Dejar su vacío cotidiano y armarse caballero, para «desfacer» entuertos y liberar doncellas. Porque eso no lo podía hacer sentado en su casa. Necesitaba enemigos para medirse, necesitaba injusticias para mejorar el mundo. Y por eso tomó la decisión correcta, porque toda decisión que nos lleva a afrontar un dilema de crecimiento personal será mejor que una decisión que nos haga conformarnos con lo que hay. Al menos así lo interpretaría la filosofía del idealismo alemán, con la cual podemos ver que acuerda Cervantes, o al menos su obra. Alonso Quijano podía haberse quedado en su casa, sin buscar grandes ideales, pero igualmente hubiera muerto en ella tras unos años, pero en ese caso sin aprender nada de lo que su voluntad buscaba. El valor moral de una acción es *a priori*, no *a posteriori*, decía Kant; y, si aplicamos aquí este criterio, podríamos decir que Alonso Quijano tomó la decisión correcta cuando aceptó el reto que le lanzaba su propia conciencia, al dejar la cómoda cotidianeidad y salir a buscar hazañas. Da igual que le

engañaran, que fuera motivo de risa o incluso que causara perjuicios a sus semejantes, porque la batalla de don Quijote no se libra en el plano empírico de las circunstancias, sino en el plano interno de la conciencia. Es una voluntad que se está midiendo consigo misma, preguntándose si puede soportar quedarse sentada sin hacer nada por el mundo, o si por el contrario debe salir de su jaula y salir a hacer un mundo mejor. Desde el momento en que tomó la decisión de armarse caballero triunfó en su batalla, y se sintió mejor consigo mismo, y supo que era la decisión correcta. No tenía alternativa que le permitiera seguir conservando su dignidad moral, una vez que su voluntad le había lanzado el reto. Tenía que aceptarlo para seguir viviendo como hombre libre. La cuestión empírica va por otro camino: no ha liberado a nadie, el mundo no es más justo gracias a él, incluso ha perjudicado a algunos, y ha sido motivo de burla para muchos. Sin embargo, eso no resta heroicidad a la decisión fundacional de nuestra historia, que es la de dejar su casa y recorrer los vacíos parajes de la Mancha buscando una injusticia que remediar. Esa es una decisión correcta, en los términos en que se la planteó don Quijote. Y fue la decisión que le volvió loco, a los ojos de los demás. Tal empresa podía haberse conducido de una manera más realista y más juiciosa, más dialogante y más pragmática, pero no estaba el talante de Alonso Quijano para componendas, necesitaba un desafío a la altura de su insatisfecha voluntad. Necesitaba gigantes, y no un mero buen hacer con sus vecinos.

Por tanto, a pesar de que el propio Cervantes afirma que su intención no es otra que hacer ver los disparates de los libros de caballerías, por estas razones podemos afirmar que la obra que finalmente salió de sus manos también puede interpretarse a este otro nivel, como un alegato en pro de la voluntad libre que toma una decisión radical por su entrega a un ideal moral. Don Quijote se hace a sí mismo por esa decisión, y aunque acabe desengañado y apaleado, no es el mismo Alonso Quijano al final de sus aventuras. Es un Alonso Quijano valiente, mientras que si se hubiera quedado sería un Alonso Quijano cobarde, anodino, apocado, sin voluntad, sin personalidad. Realmente muerto, en términos idealistas, aunque en términos de la realidad empírica estuviera más vivo y más sano, con todos sus dientes incluso. Por eso es una obra clásica, tiene vida propia, escapa a



los planes de su autor, y cuenta su propia historia, o varias posibles historias de las cuales esta odisea de la voluntad es una.

### ¿ES DON QUIJOTE UN DELINCUENTE?

¿Conduce el criterio moral de la propia convicción a decisiones socialmente peligrosas? ¿Se convirtió don Quijote en un terrorista, cuando aceptó el desafío de su voluntad, en aquél momento dentro de su cuarto en que decidió armarse caballero? Realmente, si la propia convicción moral toma una decisión que supere los filtros racionales, es difícil que esa decisión lleve a empeorar el mundo antes que a mejorarlo. Y aunque la decisión quijotesca no supera los filtros de la racionalidad teórica (pues no hay gigantes ni magos), sí supera los filtros de la razón práctica (pues sí será mejor el mundo con menos injusticia), de tal manera que no hay una respuesta rotunda a esta pregunta. ¿Era bienintencionada la decisión de don Quijote? Sin duda, nos dice nuestra razón práctica ¿Era realista? En absoluto, nos dice nuestra razón teórica. Por tanto, el problema de don Quijote no está en haber decidido impartir justicia, sino en no haber tenido paciencia para buscar una salida a su decisión moral más acorde con la realidad común.

Entonces, ¿es don Quijote un delincuente que deba ser apresado por la Santa Hermandad? Tengamos en cuenta que ha liberado galeotes, ha atacado a personas inocentes, ha perjudicado haciendas. Sin duda, en el terreno intersubjetivo de la razón, en las leyes, don Quijote es un peligro público, y muchas personas vivirían mejor si el bueno de Alonso Quijano se hubiera quedado en su casa cuidando de su hacienda, como le aconseja el canónigo de los duques. Pero los juicios morales están llenos de aristas. Porque por otra parte, la mayor aventura de don Quijote consiste en ser un promotor de hazañas ante quienes están prestos para captar ese mensaje. Quienes llevan una vida acomodada que no quiere cambiar (los duques, por ejemplo) lo ven nada más que como un motivo de risa. Quienes no ven más allá de su estómago o de su bolsillo (Sancho Panza, hasta que le toma amor a su señor) lo ven simplemente como una ocasión de colmar sus apetitos o sus ambiciones. Pero quien sabe que la realidad no es sólo lo que vemos, sino que lo que vemos debería estar determinado por lo que sabemos que debe ser, lo ven como un ejemplo, ciertamente descarriado y alocado, pero de ese desorden impaciente no resultan males mayores que las ventajas que obtiene la conciencia de su ejemplo. ¿Y qué personaje de la historia queda

admirado por el ejemplo quijotesco? Pues ante todo el propio lector, pues creo que pocos serán quienes basen su admiración de esta obra en verla como una divertida parodia de los libros de caballerías. Más bien, queda uno cautivado por ella por la admiración que causa un viejo loco que quiere hacer un mundo mejor, y se le va la vida en ello. Ahí radica la clave del éxito de esa epopeya: no en que sea un conjunto de burlas de una conciencia alocada, sino en que es un lamento humorístico sobre el destino de las conciencias heroicas.

## LOS PARADIGMAS INTERPRETATIVOS

Decía el psicólogo William James [1989] que la mente de cada uno acepta como real todo aquello que no suscita contradicciones con lo que previamente ha aceptado como real. De esta manera, nuestra mente va creando patrones interpretativos coherentes a medida que va conociendo la realidad exterior. A medida que la va interpretando, cabría decir, pues conocer es interpretar e integrar en lo interpretado, para esta teoría psicológica. Este planteamiento es muy próximo al del *Quijote* y al del idealismo alemán del XVIII, del cual hemos dicho que nuestra obra puede ser una buena ilustración.

Algo real, para William James, no puede ser contradictorio con otra cosa pensada como real. Así, en la mente de don Quijote no tiene sentido que los gigantes ahora sean molinos, o que Dulcinea sea Aldonza. Estos cambios deben ser integrados dentro del paradigma moral de la caballería que define la realidad para don Quijote. Y la manera de integrarlos más usada por nuestro caballero es bastante sencilla: los encantadores cambian la apariencia de las cosas. Es digno de ver cómo incluso Sancho Panza, en la medida en que va interiorizando el paradigma moral caballeresco (no tanto porque quiera ser un héroe, sino porque espera de él beneficios materiales), acaba aceptando ese recurso, aún incluso en el caso de la transformación de Dulcinea del Toboso, del cual él ha sido autor del engaño, pues él mismo mintió a su señor cuando le dijo que las aldeanas que salían del Toboso eran Dulcinea y sus damas, y que él las veía así. Los duques acaban de convencerle de que esa, su mentira, ha sido otro ardid más de los encantadores, y que realmente Dulcinea tiene transformada su

apariciencia. El bueno de Sancho acaba aceptando todo, acepta los esquemas de la caballería para definir su realidad por una mezcla de amor por su señor, de ambiciones materiales, y de mera ingenuidad. Pero también en el escudero opera esta manera de definir la realidad, por medio de patrones interpretativos. Cervantes y William James parecerían estar de acuerdo. Quizá a pesar del propio Cervantes, dado el pragmatismo y realismo de este autor, el cual engendró una criatura que después hizo su propia vida, y una vida múltiple, una de cuyas muchas caras puede ser esta ilustración de una cierta forma de definir la realidad, la forma idealista también expresada por William James.

Cuando hay una contradicción, la mente debe elegir una de las dos interpretaciones, pues una bella doncella no puede ser una zafia aldeana. Hay que elegir, y elegimos pensar que es una bella doncella con apariencia engañosa de aldeana. Don Quijote siempre elige el paradigma de la caballería, hasta que al final de su historia debe permanecer un año en su aldea, y en ese no contado año deja de creer en el mundo caballeresco. Y siempre escoge el paradigma caballeresco porque las alternativas son demasiado pobres. ¿Volver a la vaciedad cotidiana de la aldea, donde todo queda reducido a la mera utilidad, al corto plazo, a pasiones buenas pero enmarcadas en unos límites? Eso es imposible para una conciencia que busca gigantes y muertes heroicas. Ya venimos diciendo que don Quijote define su realidad por un paradigma moral, y los datos empíricos deben ser acomodados a ese paradigma. El origen y fuente de toda realidad está en el propio sujeto, tanto cuando el sujeto decide acogerse al paradigma moral, como cuando el sujeto decide interpretar la realidad desde el paradigma empirista, o el utilitarista. Aunque las cosas sigan siendo en todo caso lo que son en sí, lo importante es qué son para nosotros, más que su ser en sí, pues que son para nosotros es lo que define su incidencia en nuestra vida, ya que toda ella la vivimos dentro de nuestra propia conciencia, nunca fuera, esparcidos por las cosas en sí. Por eso esta es la novela de la filosofía kantiana y de sus continuadores, los idealistas alemanes.

El número de paradigmas interpretativos de lo real es probablemente infinito, o en todo caso será un número abierto, porque estos dependen de la creatividad humana, de la propia conciencia. Y serán inconmensurables entre sí. Es un diálogo de sordos el que transcurre entre don Quijote y quienes quieren persuadirle de la falsedad de las novelas de caballería. ¿Cómo van a ser falsas las historias que mejoran el alma, que la hacen buscar la justicia, el valor, que la sacan de la medianía cotidiana? Loco es

quien dice eso, piensa don Quijote desde su paradigma. Sólo es posible el diálogo cuando casualmente se encuentran puntos de conexión: Sancho Panza estará dispuesto a creerse esas historias si para él significan, a la postre, la ganancia de un gobierno.

Por tanto, vemos que el tema central del *Quijote* es el problema de la realidad, o más bien el problema de las realidades múltiples, y sus condiciones de posibilidad, que son los esquemas interpretativos de los diferentes personajes: el código de la caballería para don Quijote, el pragmatismo para Sancho. Toda la novela es una divertida y profunda manera de hacernos ver este problema filosófico, que consiste en la imposibilidad de la propia conciencia de salir de sí, porque la realidad viene determinada por los propias esquemas cognitivos del sujeto, que son elegidos por él en función de criterios diversos e inconmensurables. Por eso uno de los principales atractivos de la historia son los diálogos entre don Quijote y su escudero, porque son el contraste entre dos universos interpretativos: aquel que busca la heroicidad y aquel que sólo busca llenarse el estómago y dormir. Que estos dos personajes se entiendan, lleguen a quererse y sean fieles uno a otro es uno de los mayores logros de la literatura, y del ingenio de Cervantes, así como uno de los principales señuelos que mantienen viva la obra. Dentro del lector pueden convivir diferentes paradigmas interpretativos de lo real, y por eso esta historia es también nuestra historia, y nos reconocemos a nosotros mismos en estos dos personajes que cabalgan por la Mancha intercambiando sus realidades, porque dentro de nosotros mismos ocurre algo parecido, hay un interminable diálogo entre Quijotes y Sanchos, barberos y canónigos, duques y arrieros, y ese diálogo es nuestra vida, que se ve de esta forma tan bien contada aquí, con una capacidad reflexiva que quizá ni el mismo Cervantes planeó.

¿Esta historia sería por tanto una apología del solipsismo, una ilustración de cómo cada uno de nosotros vive irremediabilmente dentro de su caparazón interpretativo, y no hay manera de salir de él, porque entre ellos son inconmensurables, no podemos saber cuál es mejor que otro, ni compararlos entre sí para refutarlos? De ninguna manera, esta historia es también una apología del valor de la comunicación, pues ya hemos dicho que una de sus piezas más valiosas son los diálogos entre las diferentes

realidades a través de los personajes que viven en ellas. Pues, si bien es cierto que cada personaje vive dentro de su realidad porque interpreta lo real de acuerdo a su esquema, también podemos ver que en la obra Sancho va modificando su manera de ver lo real, y el propio don Quijote acaba sus días en su casa habiendo modificado del todo sus esquemas. Es el diálogo entre los personajes, no el contraste con los hechos empíricos, lo que hace que cada uno de ellos vaya modificando sus esquemas. Fueron las conversaciones de don Quijote con Sancho y el resto de personas las que acabaron convirtiéndole de nuevo en Alonso Quijano, más que los palos que recibió en sus costillas. Y fueron también las ideas que iba oyendo de su señor las que acabaron modificando la personalidad de Sancho, no tanto como para ser un heroico caballero, pero sí para creer cada vez más las promesas de su amo o los engaños de los duques. Más que la constatación por los hechos, son las ideas las que definen nuestra realidad, y estas ideas pueden llegar no sólo de los libros, sino también de nuestras conversaciones con otros, que se revelan de esta manera como los constructores de nuestra realidad. Las ideas y las personas son los ingredientes fundamentales de la gnoseología quijotesca, y con esos dos ingredientes cada uno de nosotros interpretamos los hechos, porque con ellos vamos fabricando y moldeando los paradigmas con que los juzgamos. Nada hay más poderoso que las ideas, porque ellas conforman nuestra realidad, y por tanto nada hay más útil que el arte de manejar las ideas, y eso es la filosofía. Esa es una de las lecciones magistrales de Cervantes, y el aprendizaje de esta cuestión es uno de los principales valores educativos de esta obra: prestar atención a las ideas que se instalan en nuestra mente, porque esas ideas no son meros fantasmas, sino que son la realidad misma. Y esa realidad que se instala en nuestra mente está fuertemente mediada por la intersubjetividad. Las palabras de los otros construyen realidades en nuestra mente. También las destruyen, o las modifican. Esa es la principal aventura de don Quijote, una aventura mental, y por tanto real.

## LA CERTEZA DE LA PROPIA CONCIENCIA

En medio de todo este ir y venir de esquemas definitorios de lo real, y del diálogo entre ellos, una cosa hay cierta siempre para don Quijote: «yo era allí entonces el que soy aquí ahora». Esta es una formulación plenamente cartesiana, una versión literaria del cogito ergo sum. El *Discurso del método* fue publicado en 1637, por tanto Cervantes no lo había leído cuando

escribió la historia de nuestro caballero<sup>1</sup>. Tampoco parece probable que Descartes hubiera leído la obra de Cervantes, o al menos no hay noticia de tal cosa. Lo que sí podemos constatar es que una de las seguridades más firmes del caballero, cuando los encantadores comienzan a confundirle cambiando las apariencias de los seres que lo rodean, es que él sigue siendo el valiente caballero, y no otro ser. A esa seguridad se aferra don Quijote cuando, durante varios capítulos, duda si lo que vio en la cueva de Montesinos era real o no. Tal es su duda, que es una de las preguntas que formula al mono hablador con el cual Ginés de Pasamonte (Maese Pedro) estafaba a quienes encontraba en las ventas, y más adelante volverá a preguntarlo a la cabeza encantada. Ni Merlín, el encantador que le muestra las maravillas de la cueva, podría hacerle dudar de sí mismo. Es él mismo la única seguridad que don Quijote conserva en toda la odisea de sus esquemas cognitivos que es esta historia, la historia de las transformaciones de lo real en una conciencia que puede cambiarlo todo, menos a sí mismo. Descartes lo expresará en otros términos unos años después de Cervantes, pero sin la maestría literaria de nuestro escritor.

## VIVIR ES ELEGIR ENTRE REALIDADES

Como don Quijote y Sancho, nosotros vivimos en una pluralidad de realidades, que vienen definidas así por nuestra mente en función de factores variables que adquieren peso en ella. Esos factores pueden ser desde nuestros valores morales, como le ocurría a don Quijote, hasta nuestras conveniencias pragmáticas, como solía hacer Sancho, pasando por un amplio repertorio que podría incluir cuestiones desde estéticas a emocionales. Podemos ver la obra de Cervantes como una exhortación a

---

<sup>1</sup> Sin embargo, sabemos que el médico y humanista Gómez Pereira (1500-1558), ya formuló en 1554 (*De Immortalitate Animae*, p. 277, edición de 1749) el principio «cogito ergo sum» de esta manera: «Conozco que yo conozco algo. Todo lo que conoce es: luego yo soy», (Nosco me aliquid noscere: at quidquid noscit, est: ergo ego sum). No se le ha reconocido suficientemente esa aportación, a pesar de que Descartes ya fue acusado de plagio por su coetáneo Pierre Daniel Huet.

hacernos conscientes de esta constitutiva pluralidad, y a elegir estos factores en lugar de dejar que sean ellos los que se nos impongan. Y, como los personajes de nuestra historia, también nosotros vivimos entrelazados en la superposición de esas diferentes realidades, cuyo entrecruzamiento nos causa perplejidad, o nos lleva a descartar unas realidades con respecto a otras, o a priorizar algunas sobre el resto. La historia de don Quijote es la odisea de una conciencia que busca su versión de la realidad y que está continuamente manejando su entrecruzamiento con otros planos de realidad. Es la vida cotidiana de cualquier persona, y por eso esta novela es un clásico. Somos seres mediáticos que habitamos en diferentes tiempos y espacios, y que convivimos con otros seres que pertenecen a otras realidades. La comunicación con ellos es uno de los retos fundamentales del individuo contemporáneo. Pasamos continuamente de unas realidades a otras: el trabajo, la casa, la familia, los amigos, como don Quijote y Sancho iban por los campos manchegos viviendo en sus realidades y manejándolas de manera diversa en función de sus encuentros. Por eso don Quijote y Sancho son nuestros contemporáneos.

Don Quijote es una inestimable obra educativa porque ayuda al alumno a enfrentarse a sus múltiples realidades, y a desarrollar un sentido propio para elegir entre ellas, según el paradigma que cada uno promoció. Ver que alguien es capaz de ponerse los hechos por montera y salir al campo a buscar aventuras y luchar por la justicia es un mensaje de gran impacto en la mente de un adolescente, y puede acercarle no sólo a la literatura española, sino también a la filosofía, porque puede suscitar en su mente la duda sobre el problema de la realidad y la conciencia. Es una obra que puede enseñar el camino que más suele buscar una mente que está despertando: salir de la ramplonería cotidiana. Y para ello, le muestra el camino de las múltiples realidades, le pone delante de la necesaria elección de paradigmas interpretativos de lo real que todos tenemos que afrontar. Decidir qué es para cada uno la realidad. Si los hechos sin más, si los valores morales, si la belleza, si el placer, si el dinero, etc. Don Quijote emprendió esa aventura hace muchos años, en un arrebato de locura que se repite en la mente adolescente, cuando está desconcertado sobre qué es la realidad, y puede llegar don Quijote para decirle: «La realidad la decides tú. Y no seas mediocre a la hora de decidirla». Es uno de los mensajes educativos más útiles que podemos encontrar en una obra literaria. Cervantes parecería aconsejar una razón imaginativa, a medio camino entre el simplismo de Sancho que no ve más que lo físico y lo utilitario, y los más temerarios

episodios de nuestro caballero, de los que sólo saca golpes en sus costillas. Parece querer aconsejarnos que seamos valientes a la hora de interpretar la realidad, y que la valentía es un término medio entre la cobardía y la temeridad, como afirmaba Aristóteles.

Por eso otro de los mensajes de la obra cervantina consiste en una exhortación a alejarse de los extremos a la hora de construir la realidad desde nuestros esquemas, los cuales dan sentido a lo percibido. Cervantes insta al lector a alejarse de los extremos del más loco don Quijote y del más simple Sancho. Porque una de las lecciones que podemos sacar de las andanzas quijotescas es que no siempre traen bien a quienes pretende liberar, sino que, por el contrario, muy a menudo traen perjuicios, a ellos o a la sociedad. Acordémonos del joven azotado cuya liberación por el caballero le supuso un aumento de los azotes, o de los galeotes liberados que siguieron cometiendo fechorías. No todas las aventuras de don Quijote acaban en desastre para terceros, y de todos modos son un testimonio de la grandeza de su voluntad. El resultado no desmerece de la intención de la voluntad, como le habría dicho Kant a don Quijote. Porque nuestro caballero es un héroe de la ética kantiana, y por ello mismo su voluntad es santa desde el momento que se decide por lo correcto, más allá del resultado empírico de sus actos, que no determinan el valor moral de sus decisiones.

Por tanto, por una parte Cervantes quiere que la razón sea intrépida y valiente, imaginativa y noble, sin caer en las alucinaciones, mientras que por otra parte también quiere que la razón no nos convierta en el típico espécimen utilitarista tan frecuente hoy día, la versión actual de sancho Panza. Aquellas personas que lo juzgan todo por las ventajas que puedan sacar de la situación, sin ningún tipo de valoración moral. Ni moral, ni estética, ni religiosa ni de ningún otro tipo que no sea la meramente utilitaria. ¿Está nuestra sociedad educando a nuestros jóvenes en un moderno *sanchopancismo*? Pues la obra de Cervantes es un buen remedio. Que la lean, que se rían de Sancho Panza, que admiren el valor de don Quijote por no querer conformar su gran alma en una chata realidad. El *sanchopancismo* tecnológico es el mal que afecta a nuestros jóvenes hoy día: estudiar sólo porque con ello pueden conseguir que sus padres les compren «el último aparatito», en lugar de por amor al conocimiento y por búsqueda de la verdad. No es un mal que afecte sólo a los jóvenes ni mucho



menos, pero en ese Sancho Panza que sólo piensa en llenarse el estómago y dormir cuando, junto a él, alguien está buscando la justicia y la épica, podemos apreciar una hilarante caricatura de nuestra exasperante realidad, divertida si no fuera porque es demasiado real.

Así como Cervantes nos empuja a no ser demasiado *Sanchos*, también nos empuja a no ser demasiado visionarios. Porque si bien el más simple Sancho inspira aversión, el más imprudente don Quijote inspira lástima o incluso temor. Pareciera que Cervantes nos estuviera diciendo de esta manera que encaremos la vida con los arrojados de unos ideales que no hayan perdido su asiento en el suelo común que compartimos con otros. Que la razón no sea la de un simple robot utilitario, ni la de un visionario fanático, pero que tenga algo de ambos. Que se sitúe entre lo ideal y lo fáctico. Parece que la doctrina aristotélica del justo medio era muy querida por Cervantes, y que las andanzas de estos dos personajes son una ilustración de la misma, al hacernos ver los fracasos de un extremo y la ramplonería del otro.

Cuando uno acaba la historia y cierra el libro, podríamos decir que don Quijote nos está exhortando a que definamos nuestra realidad de acuerdo a algún paradigma que mejore nuestra alma. Pues aunque el final siga siendo igual para todos (la muerte del héroe y la persistencia de muchas injusticias), no será lo mismo haberse quedado en su casa cuidando de su hacienda que haber salido fuera a luchar. Alonso Quijano descansó en paz precisamente porque por un tiempo fue don Quijote. También nos ha exhortado Cervantes a ser valientes a la vez que juiciosos a la hora de elegir la personalidad que va a definir nuestra realidad. A no ser ni disparatados caballeros ni tampoco simples aldeanos. Y está haciéndonos ver que la moralidad de las obras reside en su intención, más que en su resultado empírico. Los hechos no son la última palabra en el terreno moral, ni son tampoco la demostración que pueden ser en el terreno científico. El campo de batalla está dentro de uno cuando hablamos de moral. Es una decisión íntima la que configurará nuestra persona, y desde ella toda la realidad que vemos y que definimos desde ella. Si decidimos pasar por aquí simplemente viviendo en un rincón, satisfechos y anónimos, seremos un Sancho Panza, una pieza más que pase sin aportar nada. Si decidimos que vamos a buscar dónde aportar algo, nos podremos llevar muchos palos y fracasar (sobre todo si nos dejamos llevar por alucinaciones demasiado imaginativas), pero, aunque finalmente muramos igual que los *sanchopanzas*, habremos cubierto la exigencia del imperativo categórico: estar a la altura de nuestras propias

José Manuel Sánchez López

exigencias, ser lo que la moral a priori nos exige ser. Personas, no simples estómagos.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, M. [2007]: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Editorial Alfaguara.
- DESCARTES, R. [2007]: *Discurso del método*, Madrid, Editorial Akal.
- FICHTE, J. G. [1934]: *Primera introducción a la teoría de la ciencia*. Madrid, Revista de Occidente.
- GÓMEZ PEREIRA, [1749]: *De immortalitate animae*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- HUET, P. D. [1689]: *Censura filosófica cartesiana*, París, Biblioteca Nacional de Francia.
- JAMES, W. [1989]: *Principios de psicología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- KANT, I. [2007]: *Crítica de la Razón Práctica*, Madrid, Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. [2007]: *Fragmentos Póstumos*, Madrid, Editorial Tecnos.

## AMISTAD Y UNIVERSALIDAD: DOS VALORES DEL *QUIJOTE*

José Valverde Serrano  
Departamento de Filosofía

El *Quijote* no sólo es cultura de un tiempo y de una época sino la aproximación a un saber que trasciende los territorios, las lenguas y las culturas. El *Quijote* es un verdadero ejemplo de superación de fronteras entre los pueblos y entre las personas.

Esencialmente quiero plantear el tema de la amistad, de la amistad entre don Quijote y Sancho. Pero, permítanme que comience citando a dos autoridades tan intemporales como la obra de Cervantes: la primera de ellas es Aristóteles, quien nos dice que «el hombre tiende por naturaleza a ser social»; la segunda es Graham Green, que advierte de que «ser humano es también un deber». Entre ambas citas median casi 2500 años. El vigor sentencioso y veraz que encierran ha resistido la erosión del tiempo. Por ello, las he elegido como los dos puntales de referencia de esta «lectura» que hace una persona como yo, que soy de Argamasilla de Alba, para referirme a la esencia de la sociabilidad de dos amigos, Alonso Quijano y su convecino Sancho, que a fuer de idealistas son profundamente humanos.

Con todo, la intemporalidad de una verdad universal o de un postulado compartido no obsta para que sea ubicado en un tiempo y en un lugar determinados. Vivimos tiempos de mudanzas estatutarias, de reivindicaciones territoriales, de debates acerca de la preeminencia de los derechos históricos o de los derechos adquiridos. Las actitudes oscilan entre la ligereza y el recato cuando se habla de rasgos diferenciales entre pueblos hermanos. La palabra pueblo se pronuncia, por parte de algunos, con el pudor de quien teme errar; otros, por el contrario, se yerguen sobre su propia vanidad y exhiben un extemporáneo orgullo de raza para fijar, con nitidez inequívoca, las fronteras de las naciones, de los Estados. No falta quien reduce la cuestión a un mero matiz de nombre y, como a hurtadillas, pasa por encima de modelos administrativos autonomistas, federalistas...

¿Qué está pasando? ¿Qué nos está pasando? Se dirá que es el último capítulo de la crisis del sujeto, tan traída y llevada a lo largo del siglo XX,

que estamos sumidos en la confusión crítica tan propia de la Postmodernidad, que son las contradicciones propias de la globalización, que se trata de una prolongación del malestar en la cultura, que «no sabemos lo que nos pasa y eso es lo que nos pasa...».

Pero la ciudadanía no merece respuestas vagas, elusivas, llenas tan sólo de broza retórica. Yo digo que, frente a la confusión, la lucha irreductible entre emancipadores y centralistas sólo cabe una respuesta y un remedio: la educación. Y el *Quijote* nos da muchas respuestas, alguna, como veremos, entrañable, esa que pone de manifiesto que es más lo que une a las personas que lo que las separa.

La educación es ética y es política; entraña, por tanto, una cierta idea del mundo y un cierto sentido de la vida.

Tal como yo la entiendo, la educación es también tributaria de la Grecia Antigua, de la *paideia* griega, concebida como un conglomerado de experiencias y razonamientos que preparan para la creación del propio espíritu individual y para integrarse en una colectividad cívica. Esa es la educación ética con la que el *Caballero de la Triste Figura* o el *Ingenioso Hidalgo* alecciona a Sancho —y al Sancho que somos todos nosotros— para el buen gobierno de la ínsula.

Dentro de ese entorno de urbanidad, todo educa o contraeduca, pues todo encierra un valor o un contravalor. En cualquier caso en el valor o en el contravalor encontramos una lección para la vida.

La responsabilidad educadora es compartida: cada uno es dueño de la forja de su propio yo, pero, con ello, participa de la creación del nosotros. En palabras de Ortega, se trata de «un quehacer y un quehacerse cotidiano». Ese «quehacerse» entrambos es lo que modela el espíritu y la vida de don Quijote y Sancho.

Por ello, reitero la necesidad de no dar la espalda al pasado, pues somos hijos de lo que fuimos..., o de lo que, en su momento, no nos dejaron ser. Abogo, pues, por el peso de la tradición en conjunción con el empuje de la modernidad, por la unión de tradición y talento individual. Así, en esta *paideia* actualizada, acorde con el signo de los tiempos, apuesto por una educación en que esté presente la memoria histórica, sin ocultaciones ni soslayos, sin silencios ni puntos finales.

Con la mirada fija en el devenir histórico, en el flujo temporal de los avatares políticos, de las estructuras sociales y de la evolución de los medios de producción, prestemos también atención a las obras del espíritu: las creaciones artísticas, los hallazgos científicos y las aplicaciones tecnológicas, y pongamos todo ello en conocimiento de cada individuo, hagamos de ello un código para el pensamiento individual, para la proyección de los afectos y para la comunicación con nuestros semejantes. Y que todo ello sea una seña de identidad esencial, para que los apegos terruñeros y otras ataduras pasen a ser, por convicción y no por imposición —por educación, quiero decir—, zarandajas accidentales.

Por tanto, la educación es valor, es cierto, pero también es norma. El valor supremo es la amistad, la fraternidad, que permite el pensamiento en libertad, que sustenta y preserva la convivencia en paz y favorece la comunicación sin fronteras políticas. Ese valor, despojado de todo atributo, percibido en la desnudez esquemática de la norma es el respeto. Y ese respeto del uno por el otro es lo que encontramos permanentemente en la relación de esos dos amigos que son don Quijote y Sancho, aunque, a veces, por compromiso con el género literario del que Cervantes se burla, se llamen caballero y escudero.

Pensemos que, con estos mimbres, no puede salir mal cesto, y que, sobre esta base educativa, construiremos la sociedad y el mundo que queremos.

Pero, permítanme detenerme, tras esta visión entre retrospectiva y reflexiva, en un momento de la historia, en una producción del espíritu, en una obra que es producto de una larga tradición artística y del talento individual de un hombre. El hombre es Cervantes; la obra es el *Quijote*.

La lectura del *Quijote* que propongo se funda en el valor de la amistad y en la observancia del respeto como norma inviolable. Por otra parte, puede leerse el *Quijote* como un trasunto de nuestra historia, no sólo de la pasada sino de la que está por escribir, o mejor, de la que nosotros mismos, en el presente, estamos escribiendo. Llamo la atención sobre la amistad surgida entre don Quijote y Sancho Panza. En origen, es una relación de respeto entre caballero y escudero, pero el roce cotidiano, la vida compartida hace que la pleitesía del vasallaje vaya cediendo en favor de la amistad sincera, de la mixtura de caracteres, de la influencia recíproca de dos personalidades fuertes y bien perfiladas sin que jamás lleguen a perder ni un ápice de su identidad individual. Es así como yo entiendo la quijotización de Sancho y la sanchización de don Quijote.

Del mismo modo, los precedentes histórico-artísticos influyen en Cervantes, enriqueciendo y estimulando su vena creativa, pues la amistad de don Quijote y Sancho es también producto de una larga tradición: pensemos, por ejemplo, en Epicuro, que, en sus cartas, dedica las más hermosas palabras a la amistad como valor y como sentimiento; pensemos también en Calímaco y en el resto de los poetas alejandrinos, que hicieron de la amistad un incuestionable rasgo generacional, que, a su vez, dejó impronta imborrable en los *poetae novi*, ya en Roma, en los últimos años de la República, entre los que se encuentra Cicerón, *ille Cicero*, que, teoriza sobre la amistad como el más elevado y duradero de los sentimientos humanos, dejando hablar, a un tiempo, al corazón y al cerebro, sin las coerciones del género oratorio, en las *Cartas* que escribió a su amigo Bruto.

Del mismo modo, es fácil hallar en los textos medievales alusiones a la amistad. Desde la perspectiva de la mentalidad analógica y tamizada por el escolasticismo propio de la época, la amistad se concibe como una concreción del *amor mixtus*, es decir, como un afecto a medio camino entre Dios y los hombres.

Avanzando hacia Cervantes, como pretendió Américo Castro, se erige la figura de Erasmo, y, evolucionando hacia don Quijote, surge el *Elogio de la locura*. Con ello, asistimos al primer discurso vindicativo a favor del irracionalismo de los afectos y de las creencias y en contra de la soberbia de la razón pura y de los providencialismos históricos. El siguiente jalón es ya el *Quijote*.

Si realmente es éste el hilo conductor, tendríamos a un Cervantes erasmista, como vio Bataillon; tendríamos a un don Quijote insurgente e irracionalista, como vio Unamuno en su grito vehemente «¡Muera Alonso Quijano; viva don Quijote!». Estaríamos ante un loco voluntario, que se alza contra las bases filosóficas del Renacimiento, tal como lo percibió el Foucault de *Las palabras y las letras*.

Lo cierto es que, por encima de interpretaciones personales —todas ellas válidas y enriquecedoras—, en ese juego zigzagueante, nos encontramos con un don Quijote grotesco en el uso de las armas y sublime en el ejercicio de la palabra. Don Quijote es, por sí mismo, un elogio de la palabra, de su poder educativo, civilizador..., fraternal.

De este modo, es el referente y signo de la labor ejercida, en la actualidad, por el Instituto Cervantes como embajador del español, de la enseñanza del español como lengua extranjera, para que nadie, en España, sea extranjero. Se extiende, con ello, la ciudadanía de la lengua española, recogiendo los ecos de Octavio Paz y de Carlos Fuentes... y también de Nebrija, pues, en efecto, la lengua sigue siendo «compañera del Imperio», del nuestro, que es el Imperio de la Ley, del Estado de Derecho, no del Estado protector ni usurpador, sino integrador, un espacio geográfico que es también mítico y sentimental, en el que todos cabemos, enmarcados en la Constitución, preconizando la fraternidad, el respeto a las diferencias y también a la unidad.

En definitiva, mi lectura del *Quijote* es, de por sí, un proceso de educación, un aprendizaje de cómo romper con los vasallajes, con los totalitarismos y todas sus variantes, incluidos los nacionalismos... Este aprendizaje y esta educación comportan la tolerancia, la actitud cosmopolita y la hermandad entre los pueblos, la alianza de civilizaciones, la aldea global, en una sociedad mixta, heterogénea, impura como un traje, como dijo, en su momento, otro caballero de las letras, cabalgando a lomos de su caballo verde para la poesía.

En fin, este es mi teatro del mundo, donde cada uno elige su papel en virtud de la igualdad de oportunidades, sabiendo que todos, antiguos y modernos, apocalípticos e integrados, judíos, moros y cristianos tienen cabida. Y ésta es también mi carta sobre el humanismo y, en suma, mi sentido, no trágico ni cómico, sino armónico de la vida.

Pero intentemos encontrar en la propia obra de Cervantes las razones de esta «lectura» y de estas disquisiciones, en este intento pretendo destacar la importancia que tiene en la novela la relación personal entre don Quijote y Sancho, establecida a través del diálogo.

Éste será el elemento clave para conocer el grado de amistad que une a los protagonistas, y supone, además, una vía de conocimiento fundamental de los personajes, de la época en que se escribió e incluso de nosotros mismos, en tanto que seres en continua búsqueda de nuestra propia identidad y del lugar que ocupamos en el mundo que nos rodea.

Como sabéis, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se publicó en Madrid en 1605, la primera parte, y en 1615 la segunda.

En esta obra confluyen todos los tipos de novelas existentes entonces, aunque la de caballerías sea la que le da la estructura principal.

El protagonista, don Quijote, es un hidalgo manchego que se vuelve loco, ¿loco? (quizá habría que hablar de la locura como recurso literario), leyendo libros de caballería y, en su locura, intenta remedar o imitar las hazañas de sus héroes. (Necesariamente debiéramos considerar aquí la parodia).

Don Quijote habla una lengua cien años anterior, viste las armas de su bisabuelo y sus ideales son los mismos que los de Palmerín o Amadís. Su figura y sus actos en la España de Cervantes suponen un anacronismo, de ahí que las situaciones que se crean sean cómicas y muevan a risa. (Esa fue la primera consideración de la obra, y un libro de humor).

Es una obra paradójica, festiva y alegre por una parte, profundamente pensada y reflexiva por otra, en la que existe un juego constante entre burlas y veras, entre ser y parecer, protagonizada por un héroe, paradójico también, un loco-cuerdo, cómico y trágico a la vez, en busca de su propia identidad.

En *El Ingenioso Hidalgo* se vierten y reelaboran tradiciones de todo tipo: orales y escritas, eruditas y populares, pero también las preocupaciones de un momento histórico característico, el de la España en crisis de finales del siglo XVI y de principios del XVII también en busca de identidad, como el propio hidalgo.

Además, no se puede comprender el texto si no se lo relaciona con el carnalesco ambiente de fiesta que reina en la corte del joven Felipe III, en los primeros años del siglo XVII. No podemos olvidar que el *Quijote* es un «libro de entretenimiento» (así lo califican los censores de la segunda parte), —lo que no quiere decir que no sea una obra muy profunda—, que pretendía instruir al lector de la época. Es una obra que integra la risa liberadora como elemento capital, conseguida gracias al uso continuo de la parodia.

El *Quijote* es mucho más que una novela. Para Miguel de Unamuno, esta obra es la verdadera *Biblia* española y *Nuestro Señor Don Quijote* —como le denomina él— el auténtico Cristo. (Es cierto que con esto no todos están de acuerdo).

Aunque es una obra enormemente amplia y rica, nos vamos a detener aquí en el elemento clave —para mí, quizá, uno de los más apasionantes de



la obra—: la relación entre don Quijote y Sancho Panza, es decir, la amistad entre los dos personajes.

Lo que comienza siendo una relación convencional entre amo y criado se va transformando en compañerismo, camaradería (de cámara: por dormir en un mismo aposento), amor filial y amistad.

Lo habitual es que estén discutiendo, pero siempre se reconcilian y se demuestran mutuamente afecto y lealtad inquebrantable. A veces el amo pierde la paciencia con el escudero, pero lo soluciona con el diálogo.

Un momento del libro, en el que don Quijote piensa que está dando demasiada confianza a su escudero, es la aventura de los batanes; es un momento escatológico, pero interesantísimo para ilustrar las relaciones humanas:

Y apenas hubieron llegado, cuando él fue al socorro, apretando las narices entre los dos dedos, y, con tono algo gangoso, dijo:

—Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo.

—Sí tengo —respondió Sancho—; mas, ¿en qué lo echa de ver vuestra merced, agora más que nunca?

—En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar —respondió don Quijote.

—Bien podrá ser —dijo Sancho—, mas yo no tengo la culpa, sino vuestra merced, que me trae a deshoras y por estos no acostumbrados pasos.

—Retírate tres o cuatro allá, amigo —dijo don Quijote— todo esto sin quitarse los dedos de las narices—, y desde aquí adelante ten más en cuenta con tu persona y con lo que debes a la mía; que la mucha conversación que tengo contigo ha engendrado este menosprecio [I, XX].

Para entender las diferencias de partida entre amo y criado, caballero y escudero, pensemos en el imaginario literario de don Quijote, nutrido hasta el exceso de novelas de caballería, y la imaginación de Sancho, basada esencialmente en lo visto y oído en su lugar. Este imaginario realista de Sancho se irá transformando con elementos fantásticos e inventados a medida que avanza la obra. Por otra parte, la única razón por la que Sancho siguió a don Quijote era por la promesa de que él recibiría una ínsula para gobernar. Con el tiempo y el mutuo conocimiento que posibilita el diálogo continuo, Sancho y don Quijote serán más que amo y escudero; serán buenos amigos y compartirán mucho durante sus aventuras.

Vamos a detenernos en algunos episodios en los que lo dicho se pone de manifiesto y en los que se podrá observar la insensatez y atrevimiento de don Quijote y la sabiduría admirable de su escudero Sancho Panza.

Una característica clave de esta relación de amistad es el permanente diálogo en que se basa: las amplias e incesantes conversaciones que ambos mantienen. Hay diálogos de todo tipo: de tono burlón o malhumorado, jocosos o iracundos; pero, en el fondo, es un diálogo siempre afectuoso y basado en el respeto mutuo. Aún en los momentos más conflictivos, ambos muestran una enorme cortesía y, escuchándose, aprenden constantemente y se van transformando. Escuchar los cambia. Don Quijote y Sancho se desarrollan y mejoran su pensamiento y su personalidad escuchándose el uno al otro.

Veamos. Cuando el escudero del Caballero del Bosque acusa a don Quijote de bellaco, en la segunda parte, Sancho le defiende con unas palabras enternecedoras que suponen toda una declaración de sentimiento:

—Eso no es el mío —respondió Sancho—: digo, que no tiene nada de bellaco; antes tiene un alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño en dejarle, por más disparates que haga [II, XIII].

En esta cita se pone de manifiesto no sólo el gran amor que siente Sancho por su amo, si no la aceptación de él tal y como es: con sus limitaciones y defectos y también la indisolubilidad de su relación.

El mismo sentimiento se trasluce antes de la tercera salida de don Quijote, cuando Sancho teme que parta sin él; dice el narrador:

Cuando Sancho oyó la firme resolución de su amo se le anubló el cielo y se le cayeron las alas del corazón, porque tenía creído que su señor no se iría sin él por todos los haberes del mundo [II, VII].

De forma progresiva, y a través de los diálogos que mantienen, que son auténticos debates en muchas ocasiones, se hace notar la influencia de uno en otro: cómo don Quijote va adquiriendo los rasgos propios de Sancho. Lo

que Salvador de Madariaga ha denominado la quijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote [*Guía del lector del Quijote*, 1926].

Antes de la tercera salida, en el capítulo VII de la *Segunda Parte*, tras referirse don Quijote a la ínsula que recibirá Sancho por sus servicios, se expresa así:

Así que, Sancho mío, volveos a vuestra casa y declarad a vuestra Teresa mi intención; y si ella gustare y vos gustáredes de estar a merced conmigo, bene quidem (sea en buena hora); y si no tan amigos como de antes; que si al palomar no le falta cebo, no le faltarán las palomas. Y advertid, hijo, que vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga. Hablo de esta manera, Sancho, por daros a entender que también como vos sé yo arrojar refranes como llovidos. Y, finalmente quiero decir, y os digo, que si no queréis venir a merced conmigo y correr la suerte que yo corriere, que Dios quede con vos y os haga un santo; que a mí no me faltarán escuderos más obedientes, más solícitos, y no tan empachados ni tan habladores como vos [II,VII].

### ¿CÓMO SE CONCRETA ESTE PROCESO DE METAMORFOSIS?

La visionaria locura del caballero va matizándose de astucia y el evidente sentido común del escudero entra en el mundo teatral de la búsqueda. Nunca se fundirán caracteres tan dispares, pero ambos aprenderán a depender el uno del otro, hasta llegar a extremos cómicos.

Por ejemplo: cuando don Quijote explica a Sancho sus propósitos, se refiere a lo que hicieron sus héroes reconcomidos por los celos, Amadís de Gaula y Orlando, y con gran sensatez, añade que acaso él se limite a imitar a Amadís quien, a diferencia de Orlando que al enterarse de la traición de Angélica cometió todo tipo de desmanes, «sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más».

—Paréceme a mí —dijo Sancho— que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados (...), pero vuestra merced ¿Qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado (...)?

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión (...) [I, XXV] .

Amo y escudero tocan en sus conversaciones todos los temas posibles de la vida, e incluso de la vida trascendente:

Quiero decir —dijo Sancho— que nos demos a ser santos, y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos. [II, VIII].

En la maravilla del diálogo amistoso se van moldeando nuestros dos protagonistas. Caracteres tan distintos al principio, se van transformando hasta el punto que en la mente del bachiller Sansón Carrasco se igualan en locura, como expresa el narrador en esta cita:

Admirado quedó el bachiller de oír el término y modo de hablar de Sancho Panza, que, puesto que había leído la primera historia de su señor, nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintan; pero oyéndole decir ahora «testamento y codicilo que no se pueda revocar», en lugar de «testamento y codicilo que no se pueda revocar», creyó todo lo que dél había leído y confirmólo por uno de los más solenes mentecatos de nuestros siglos, y dijo entre sí que tales dos locos como amo y mozo no se habrían visto en el mundo [II, VII].

La propia mujer de Sancho queda estupefacta ante el cambio que presencia en su marido:

Mirad, Sancho —replicó Teresa—: después que os hicisteis miembro de caballero andante habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda [II, V].

A su vez, los profundos razonamientos de don Quijote dejan asombrado a Sancho:

¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco? Digan vuestras mercedes, señores pastores: ¿hay cura de aldea, por discreto y por estudiante que sea, que pueda decir lo que mi amo ha dicho, ni caballero andante, por más fama que tenga de valiente, que pueda ofrecer lo que mi amo aquí ha ofrecido? [II, LVIII].

Se puede afirmar que la personalidad de don Quijote se expresa en el diálogo con tanta o mayor eficacia que en las acciones. Una de las muchas maravillas que encierra el *Quijote* es la perfecta relación entre diálogo y narración, algo insólito en la literatura anterior. No olvidemos que Cervantes se inició en el mundo literario en el teatro y, al parecer, con un

aceptable éxito de público. Así lo afirma él, cuando en el prólogo de sus Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados [1615] escribe:

Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojada; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas.

El diálogo, en su expresión más profunda, es una forma de conocimiento y la plasmación de afecto amistoso. El tono jocoso y festivo del ejemplo siguiente no debe ocultar ese aspecto esencial.

Cuando don Quijote vuelve a su aldea encantado y enjaulado en el carro de bueyes, Sancho le conmina a que le responda a ciertas preguntas «con toda verdad», lo que incomoda al caballero, quien contesta: «Digo que no mentiré en cosa alguna».

Así comienza el interrogatorio:

—Digo que estoy seguro de la bondad y verdad de mi amo; y así, porque hace al caso a nuestro cuento, pregunto, hablando con acatamiento, si acaso después que vuestra merced va enjaulado y, a su parecer, encantado en esta jaula, le ha venido gana y voluntad de hacer aguas mayores o menores, como suele decirse.

—No entiendo eso de hacer aguas, Sancho; aclárate más, si quieres que te responda derechamente.

—¿Es posible que no entienda vuestra merced de hacer aguas menores o mayores? Pues en la escuela destetan a los muchachos con ello. Pues sepa que quiero decir si le ha venido gana de hacer lo que no se excusa.

—¡ Ya, ya te entiendo, Sancho! Y muchas veces; y aun agora la tengo. ¡Sácame deste peligro, que no anda todo limpio!

—¡Ah!-dijo Sancho-. Cogido le tengo: esto es lo que yo deseaba saber como al alma y como a la vida. [I, XLVIII-XLX].

Aplicando el método socrático (la mayéutica), es decir, mediante preguntas, Sancho ha obligado a su amo a declarar ciertas verdades que llevan, indefectiblemente, a la siguiente conclusión: «Los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados; pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced». En forma dialéctica el escudero obliga en esta ocasión al caballero a admitir que no va encantado: «Verdad dices, Sancho—respondió don Quijote—».

El diálogo sirve a don Quijote y a Sancho de una verdadera propedéutica vital, es decir, una preparación para la vida, que bien deberíamos imitar nosotros.

La lección inolvidable de estos diálogos está en el intercambio de pareceres, en cómo se va produciendo una sintonía y un acercamiento mutuos, en cómo se comparte lo bueno y lo malo por parte de dos personas antagónicas en principio y cuya progresiva aproximación personal y afectiva, que se irá construyendo a través de los diálogos, cristalizará en una sólida amistad; ésta culminará en el emocionante final de la obra, en el lecho de muerte de Alonso Quijano el Bueno. Allí, Sancho Panza, sintiendo de forma anticipada su orfandad y desamparo, y llorando le implora a su amo: «No se muera vuestra merced, señor mío» [II, LXXXIV].

A poco que observemos se aprecia cómo la amistad se expresa en el diálogo. Es muy emotivo que el derrotado don Quijote se dirija a su escudero como «Oh Sancho bendito! ¡Oh Sancho amable!». Y no menos conmovedor es que Sancho, desde lo más alto de la rueda de su Fortuna, cuando ya está instalado como gobernador de la ínsula Barataria, escriba a su amo y le llame «señor mío de mi alma».

Uno de los mayores méritos de esta obra de Cervantes es el de ofrecernos a dos seres humanos de carne y hueso que se aprecian y se respetan mutuamente, aunque sea frecuente la testarudez con la que ambos se manifiestan en sus continuas disputas, tal como corresponde a dos personalidades fuertes. Aunque don Quijote, y más tarde Sancho, creen ser objeto de encantamientos, su personalidad nunca corre peligro. A pesar de la aparente locura de sus andanzas caballerescas, en don Quijote se mantienen íntegras la coherencia y la identidad individuales. Un elemento clave de ellas es el apasionamiento por la asombrosamente bella y abrumadoramente virtuosa Dulcinea, a quien don Quijote suele invocar con elocuencia:

— ¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y rescate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo! ¿Y qué hará agora la tu merced? ¡Si tendrás, por ventura, las mientes en tu cautivo caballero, que tantos peligros, por sólo servirte, de su voluntad ha querido ponerse! [I, XLIII].

En realidad es una campesina de la vecindad, más bien basta y poco agraciada, Aldonza Lorenzo, a la que la locura de don Quijote ha transformado en la sin par Dulcinea; pero, en el fondo, don Quijote percibe su propia ficción:

Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras; que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala; y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que falte ni sobre nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad (...) [I, XXV].

El lector de esta obra acaba sintiendo afecto por sus protagonistas y este proceso le ayuda a conocerse mejor a sí mismo. Cervantes entretiene a todo tipo de lectores, pero también creará lectores más activos, dependiendo de la capacidad de cada uno. En la segunda parte del libro, don Quijote y Sancho participan a su vez plenamente del conocimiento del lector, pues se convierten en críticos que juzgan las aventuras que protagonizan.

Y también en la segunda parte, Cervantes, hablando como Miguel de Cervantes Saavedra, dispone las cosas de tal manera que mantiene en vilo la ilusión que crea para nosotros, haciendo que tanto don Quijote como Sancho comenten los papeles que han interpretado en la primera parte de la obra. De la perplejidad que esto le produce al lector, surge el efecto inmediato: la necesidad de seguir leyendo. Cada vez más astuto y barroco, el autor se une a don Quijote en las quejas contra los encantadores, pues Cervantes considera como tal al impostor que plagió su obra y publicó una segunda parte para terminarla antes que él: «un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas».

Esta lectura somera me lleva a afirmar que el *Quijote* es una fuente de placer inagotable. ¡Espero que estos apuntes hayan despertado vuestro deseo de leerlo y releerlo! Todos, en alguna medida, somos figuras cervantinas, mezcla de los dos tipos cuya relación supone el mayor logro de esta sorprendente novela. Lo quijotesco y lo sanchopancesco constituyen elementos esenciales de nuestro carácter, dosificado de manera desigual.

Hay partes de sí mismo que el lector no conocerá totalmente hasta que no se adentre en el alma de don Quijote y Sancho y en sus frecuentes

conversaciones, que es donde queda plasmada, al tiempo que se va fraguando, su manera de ser y de sentir.

Pero no quiero terminar este escrito sin hacer un reconocimiento a la universalidad de Cervantes y de su obra, y a su capacidad de romper fronteras territoriales, lingüísticas y culturales

En efecto, Cervantes, converso en la España de Felipe II y de Felipe III, menoscabado en sus derechos civiles, acometido por las adversidades, transmuta su amargura en una vena creativa y en una originalidad y profundidad reflexivas de cuya vigencia no sólo no se duda en la actualidad, sino que hace coincidir a autores de tendencias ideológicas opuestas en aseveraciones rotundas y sorprendentes. Cervantes es humanista, y, *avant la lettre*, progresista y hasta feminista.

Su ejemplaridad vital ha provocado que se le cite como autoridad del espíritu ilustrado, de los valores burgueses, de la denuncia marxista, del psicoanálisis o de la vanguardia experimental.

El estímulo de la curiosidad intelectual despertado por Cervantes ha sobrepasado también los límites de las disciplinas científicas. Se estudia su personalidad desde la sociología, la filosofía, la antropología social y cultural, la historia no sólo de la literatura, sino de las mentalidades..., y se le considera un paradigma de lo que hoy llamamos interdisciplinariedad, un hito irrenunciable en *El canon occidental* y uno de los genios reconocidos por el criterio de los grandes prohombres de letras actuales.

En lo que respecta al *Quijote*, podemos decir que representa, por sí mismo, una revolución estética: el *Quijote* rompe fronteras, espaciales, temporales... y pasa a ser una obra sin título de propiedad; no perteneciente a una tierra, a una lengua, a una tradición literaria... Ni siquiera es posible enmarcarlo, con exclusividad, en una sola manifestación artística.

La primera frontera que trasciende el *Quijote* (aunque quizá sea esto «meterse en camisa de once varas», dado que no es esta mi especialidad académica), es la de la teoría de la literatura, o, al menos la de la diferenciación nítida de los géneros literarios. No es lícito extremar el juicio hasta asegurar que no es una novela, pero, en rigor, no es sólo una novela, sino que también es teatro, poesía, oratoria... y hasta crítica literaria. Desde esta perspectiva, no sólo estamos ante la primera novela moderna, sino que asistimos al primer ejercicio de experimentación más propio de la narrativa



del siglo XX que de la del XVI-XVII. Y, por medio, todo un itinerario de obras que le deben el tributo, al menos, de su nacimiento. ¿Cómo entender los grandes títulos de la novela inglesa del XVIII sin la obra de Cervantes? ¿Quién no ha evocado a don Quijote al descubrir al caballero Tristram Shandi, o al príncipe Mishkin, o a Leopold Bloom, o a Gregorio Samsa?

Estas razones hacen del *Quijote* una novela inclasificable para los historiadores de la literatura. Es una novela total, un libro de libros, un compendio de todo lo existente en materia literaria cuyo único precedente es la Biblia.

Pero las rupturas no concluyen aquí. El *Quijote* revoluciona también la teoría de la estética y de las artes en general: supone una supresión de los límites de la literatura y de las artes plásticas, un estímulo para los románticos, que buscaban la obra de arte total como respuesta al desasosiego de lo incondicionado. Así, la obra magna de Cervantes se erige en vademécum de los abanderados del *Sturm und Drang*, como primer ejemplo del grito de reivindicación de libertad creadora y del genio individual del artista. Y pasa a ser, de suyo, una apología de la ambigüedad, del polimorfismo y de la polisemia.

Los códigos comunicativos con que el hombre expresa sus inquietudes y de donde brota el arte se amalgaman en una mixtura que también tiene su propia historia desde la publicación del *Quijote*. La primera de estas fusiones es la del código lingüístico y el iconográfico. La historia de los *Quijotes* ilustrados es un primer jalón, del que tenemos un vaticinio proferido por ¡el propio Sancho Panza!: «Yo apostaré... 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 andanzas». Desde la edición de Blounte, datada en 1618 en Londres, pasando por las pinturas de Jean Mosnier en Francia, Jacobo Savry en los Países Bajos..., don Quijote constituye toda una imaginería que también tendría una escala en el delirio onírico de Dalí o en la genialidad del malagueño Picasso.

Otro tanto ocurre con la música o con el cine. Purcell, Georg-Philipp Telemann, Mendelssohn, Donizetti, Massenet, Ravel, Strauss o Falla encontraron inspiración en el Caballero de la Triste Figura para la composición de obras operísticas u orquestales que están entre lo más representativo de su producción. En cuanto al cine, don Quijote se incorpora al celuloide desde la génesis misma del séptimo arte. Con el encanto virginal de los inicios, la productora francesa Gaumont, en 1898, conserva una breve escena. Más tarde, Méliès, el primer mago del «cinematógrafo

arte mudo», le dedicó un cortometraje; y la nómina es amplísima y, en ocasiones, francamente frustrante (¿cómo no lamentar el estado del *Quijote* de Orson Welles?).

El *Quijote* no resiste clasificaciones histórico-artísticas: es un ejemplo de lo que habría de llamarse Manierismo; es una herencia del Renacimiento y un vaticinio de lo que sería el Barroco, tanto formal como ideológico. Ha supuesto la integración de todos los campos del saber: se ha leído a la luz de la sociología, la antropología, la historia, la filología y hasta de la historia de la ciencia.

Ha roto fronteras lingüísticas, pues, por una parte, el catálogo de sus traducciones comprende una ingente tipología lingüística, y, por otra, algunos de los grandes críticos e intérpretes del *Quijote* no son españoles.

En definitiva, la historia del *Quijote* es la historia de la demolición de todo tipo de fronteras y muros. La ruta de don Quijote, por encima del reclamo turístico, es una muestra más de la forma de abrirse a otras culturas y realidades, la realidad de un mundo en que se imponga la justicia universal, como pretendió el *Ingenioso Hidalgo*.

En suma, el *Quijote* nos enseña una lección como personas, nos enseña el valor de la amistad. Y nos enseña también a no limitar nuestra mirada a la tierra que pisan nuestros pies, nos enseña a ser universales. Por eso, aunque este no parezca el mejor de los momentos para plantearse ninguna de estas dos conclusiones, valga este artículo como una (más) humilde reivindicación de los valores del *Quijote*.

## ÍNDICE

	Página
CARLOS J. RUIZ LÓPEZ	
Presentación .....	9
1. MIGUEL ADÁN OLIVER	
Sebastián Izquierdo, matemático barroco .....	11
2. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
Los auténticos retratos falsos de Cervantes .....	37
3. VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
Guía didáctica de las presencias de <i>Don Quijote</i> en la Historia del arte .....	93
4. MARÍA JOSÉ GARCÍA BOLÓS	
Quijote y Cervantes, de la ensoñación del personaje a la enfermedad del autor .....	149
5. PEDRO ISADO JIMÉNEZ	
Sagrario Torres y su <i>Íntima a Quijote</i> .....	183
6. LUIS FERNANDO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ	
La melancolía como elemento constructivo de la <i>Segunda Parte</i> del <i>Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha</i> .....	201
7. ÁNGEL ROMERA VALERO	
Juan Calderón. Un gramático, pensador y cervantista manchego del siglo XIX .....	239
8. JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ LÓPEZ	
El problema de la realidad en <i>Don Quijote</i> .....	291
9. JOSÉ VALVERDE SERRANO	
Amistad y universalidad: dos valores del <i>Quijote</i> .....	307



Colección  
**Ediciones Santa María de Alarcos**

ANTERIORES TÍTULOS PUBLICADOS

1. *Yo era allí entonces el que soy aquí ahora*  
*Estudios sobre El Quijote en su IV Centenario*  
2005 — Primera edición.
2. *De villa a ciudad*  
*Estudios sobre Ciudad Real en su 750 aniversario*  
2006 — Primera edición.
3. *Nunca perder lección*  
2007 — Primera edición.
4. *El general No importa*  
*Ensayos multidisciplinares en torno al bicentenario de la guerra de la Independencia*  
2008 — Primera edición.
5. *Cynthiae Figuras aemulater mater amorum*  
2009 — Primera edición.
6. *Aquí en esta casa*  
*Nuevos estudios etnográficos en torno a la Mancha*  
2010 — Primera edición.
7. *Yo en las bodegas habito*  
*Estudios sobre la cultura del vino*  
2011 — Primera edición.
8. *Sic erat in fatis*  
*La Constitución de 1812. Estudios y aportaciones con motivo de su bicentenario*  
2012 — Primera Edición
9. *Vitam impendere vero*  
*Cincuentenario del IES Santa María de Alarcos*  
2013 — Primera Edición
10. *La escondida senda*  
*Ciclo de conferencias con motivo del cincuenta aniversario de la creación del IES Santa María de Alarcos (Ciudad Real)*  
2014 — Primera edición

