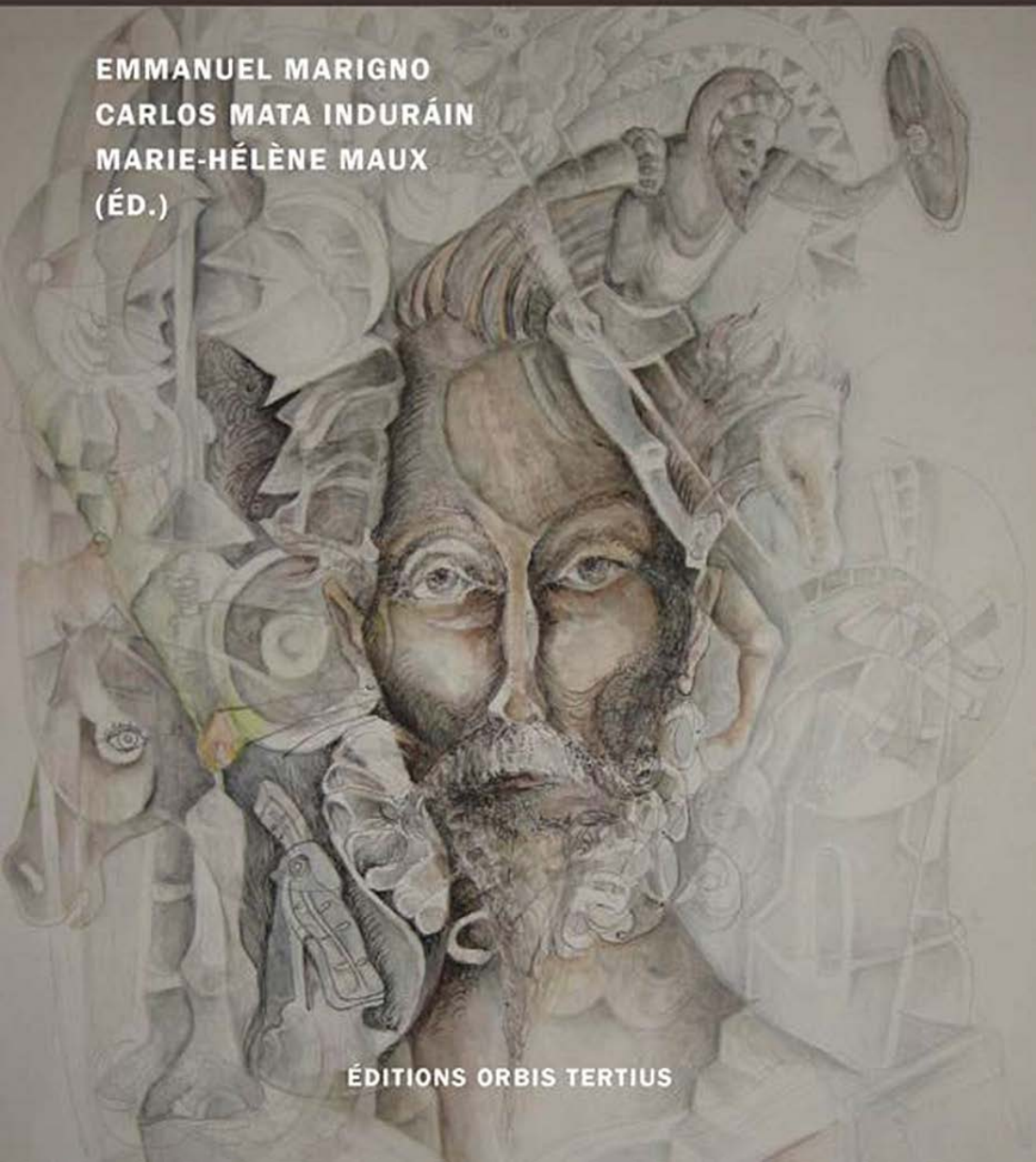
CERVANTÈS QUATRE SIÈCLES APRÈS

NOUVEAUX OBJETS, NOUVELLES APPROCHES

EMMANUEL MARIGNO
CARLOS MATA INDURÁIN
MARIE-HÉLÈNE MAUX
(ÉD.)



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2017
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

Illustration de couverture : Felipe Alarcón Echenique, *Don Quijote*, 2015, 37 x 27 cm, Technique mixte sur papier, Collection privée.

ISBN : 978-2-36783-095-7
ISSN : 2265-0776

Ouvrage publié avec le soutien du CELEC,
Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées
de l'Université Jean Monnet – Saint-Étienne
du CHER, Culture et Histoire dans l'Espace Roman
de l'Université de Strasbourg
et du GRISO, Grupo de Investigación Siglo de Oro
de l'Université de Navarre.

CERVANTÈS QUATRE SIÈCLES APRÈS

NOUVEAUX OBJETS,

NOUVELLES APPROCHES

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin,
Marie-Hélène Maux (éd.)

Éditions Orbis Tertius

Comité scientifique / Comité científico

Carlos Alvar
(Universidad de Alcalá de Henares)

Jean Canavaggio
(Université de Paris X-Nanterre)

Eduardo Godoy Gallardo
(Universidad de Chile / Academia Chilena de la Lengua)

Jean-Michel Laspéras
(Aix-Marseille Université)

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)

Abraham Madroñal
(Université de Genève)

Michel Moner
(Université Toulouse Jean Jaurès)

Christoph Strosetzki
(Universität Münster)

Edwin Williamson
(Oxford University)

Marc Zuili
(Université de Versailles)

Comité scientifique / Comité científico

Carlos Alvar
(Universidad de Alcalá de Henares)

Jean Canavaggio
(Université de Paris X-Nanterre)

Eduardo Godoy Gallardo
(Universidad de Chile / Academia Chilena de la Lengua)

Jean-Michel Laspéras
(Aix-Marseille Université)

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)

Abraham Madroñal
(Université de Genève)

Michel Moner
(Université Toulouse Jean Jaurès)

Christoph Strosetzki
(Universität Münster)

Edwin Williamson
(Oxford University)

Marc Zuili
(Université de Versailles)

Presentación

El volumen que damos ahora a las prensas, *Cervantès quatre siècles après : nouveaux objets, nouvelles approches*, reúne un conjunto de trece contribuciones que abordan diversos aspectos relacionados con la huella que Cervantes y sus obras literarias han ido dejando a lo largo del tiempo, desde las mismas fechas de su publicación original hasta nuestros días. Los trabajos aquí incluidos tienen su origen en el *Congreso Internacional «Cervantès et don Quichotte depuis le XXIe siècle»*, el cual se celebró en Saint-Étienne (Francia) los días 12 y 13 de noviembre de 2015, coorganizado por el Centre d'Études de Littératures Étrangères et Comparées (CELEC, EA 3069) de la Université Jean Monnet de Saint-Étienne, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y el equipo Culture et Histoire dans l'Espace Roman (CHER, EA 4376) de la Université de Strasbourg[1].

Las contribuciones se agrupan en tres secciones temáticas, «Approches théoriques » (un par de trabajos debidos a José Manuel Losada Goya y Ángel Pérez Martínez), «Relectures linguistiques, poétiques et réécritures romanesques» (otras siete aportaciones, firmadas por Marie-Hélène Maux-Piovano, Sara Santa A., Natalie Noyaret, Caroline Bouhacein, Gregoria Palomar, Santiago López Navia y Naïma Lamari) y «Expérimentations intertextuelles et transmédiales» (cuatro trabajos más, correspondientes a

1. Este congreso vino a unirse a la serie de cuatro congresos internacionales sobre «Recreaciones quijotescas y cervantinas» organizados por GRISO-Universidad de Navarra, coordinados por Carlos Mata Induráin y celebrados todos ellos en Pamplona entre los años 2011 y 2014, a saber: *«Recreaciones quijotescas y cervantinas en el teatro»* (8-9 de septiembre de 2011), *«Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa»* (13-14 de diciembre de 2012), *«Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y el ensayo»* (12-13 de diciembre de 2013) y *«Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes. Homenaje a Dominique Reyre»* (11-12 de diciembre de 2014), cuyas actas han sido editadas por Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa).

Emmanuelle Souvignet, Morgane Kappès-Le Moing, Carmela Mattza y Emmanuel Marigno). Las dos aproximaciones teóricas abordan, respectivamente, la consideración —aquí negada— de don Quijote como mito y algunas variantes éticas cervantinas consideradas desde la antropología de su inmortal personaje. En la segunda sección, las relecturas analizadas van desde las primeras traducciones del *Quijote* de 1605 hasta las recientes reescrituras narrativas de Gustavo Martín Garzo (*Dulcinea y el Caballero Dormido*), Andrés Trapiello (*Al morir don Quijote* y *El final de Sancho Panza y otras suertes*) y Juan Eslava Galán (*Misterioso asesinato en casa de Cervantes*), pasando por la impregnación quijotesca en la trilogía *Las crónicas mestizas* de José María Merino o la función que desempeñan los poemas burlescos de los preliminares del *Quijote*. En fin, los trabajos dedicados a los experimentos intertextuales y transmediales nos hablan de la huella cervantina en territorios tan diversos como la novela gráfica y el cómic (*Un certain Cervantès* de Christian Lax y *Don Quijote* de Flix), la cultura popular (la serie de televisión *Los Caquitos*, emitida en México) y el arte (las ilustraciones de Antonio Zarco para las *Novelas ejemplares*).

En conjunto, todos estos trabajos ponen de relieve la profunda capacidad de impregnación que tienen las obras cervantinas —sobre todo el *Quijote*, pero no solo—. En efecto, el ingenio de Cervantes ha sido capaz de inspirar a muchos otros escritores y artistas en general, tal como demuestran estas miradas, unas pocas —ciertamente— de entre las muchas posibles. No nos cabe ninguna duda de que los temas y personajes cervantinos seguirán siendo objeto en el futuro de nuevas aproximaciones (relecturas, recreaciones, apropiaciones, etc.), tanto en los más variados géneros literarios como en las demás artes y en los nuevos medios de comunicación (música, cine, televisión, Internet…). Tal es la fuerza inspiradora de Cervantes y de su producción literaria, que sigue teniendo plena y universal vigencia cuatro siglos después.

Emmanuel Marigno
Carlos Mata Induráin
Marie-Hélène Maux

APPROCHES THÉORIQUES

EL “MITO” DE DON QUIJOTE (2ª PARTE): ¿CON O SIN COMILLAS?
EN BUSCA DE CRITERIOS PERTINENTES DEL MITO

José Manuel LOSADA
Universidad Complutense de Madrid

El mito es un relato, explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales, con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y que remite siempre a una cosmogonía o a una escatología.

Quede bien sentado que aquí solo hablaré de dos episodios de la 2ª parte: la aventura de la cueva de Montesinos y el último capítulo del libro.

Voy en busca de criterios pertinentes que autoricen a dictaminar sobre el contenido mítico del *Quijote* en tanto que obra centrada en un personaje de pura ficción: Alonso Quijano, que se bautiza a sí mismo «don Quijote de la Mancha».

La mitomanía sobre el *Quijote*

La bibliografía sobre el «mito» de don Quijote es abrumadora. Traigo a colación tres ejemplos, a nuestro parecer sintomáticos, de los estudios elaborados recientemente.

1. En 2000, Daniel-Henri Pageaux publicó en el volumen *Le Mythe en littérature*, editado por Y. Chevrel y C. Dumoulié, un artículo titulado «Une lecture du *Don Quijote* : des livres au Livre». Por un lado, dice que la «monomanía» de la lectura ha inoculado en el protagonista una serie de «creencias, una visión del mundo, un sistema explicativo y justificativo»: a la fe cristiana, don Quijote añade una «nueva fe». Esta nueva religión vendría a ser como el contenido mítico de la novela (Pageaux 2000: 63). Por otro lado, sugiere que diversos episodios pueden ser leídos «como el esquema mítico a partir del cual se escribirá el resto»; así, p. ej., la primera salida y el regreso sintetizan el nacimiento, el desarrollo y las consecuencias de la nueva fe, de «la nueva verdad»

que remite, en última instancia, al modelo por antonomasia de los textos traducidos, precisos y al mismo tiempo sospechosos por sus pasajes apócrifos: la Biblia. El texto bíblico vendría a ser como «el modelo mítico en el plano poético» (Pageaux 2000: 66). Pageaux establece una estrecha relación entre el esquema narrativo de los episodios y la insistencia en el carácter verdadero de la historia (reivindicado por el narrador) y del mundo caballeresco (reivindicado por el protagonista); de donde deduce que «el texto se da como un mito» («le texte s'affirme comme mythe», Pageaux 2000: 67). El comparatista justifica esta inferencia en la creencia del protagonista en su propio relato: «la verdad de Don Quijote pertenece al orden de lo absoluto de la creencia: se acepta sin más» («la vérité de Don Quichotte est de l'ordre de l'absolu de la croyance, à accepter ou indémontrable» (Pageaux 2000: 67). Obsérvese cómo «contenido mítico» ha sido sustituido por «esquema mítico» y este por «creencia mítica». Volveré sobre ello.

2. En 2003, Mª Ángeles Varela publicó *Don Quijote, mitologema nacional. (Literatura y política entre la Septembrina y la II República)*. La autora no centra su estudio sobre el texto de Cervantes, sino sobre los textos de los intelectuales «que desarrollaron el mitologema quijotesco» a finales del siglo XIX y principios del XX, es decir, los que contemplaban la obra cervantina «como proyección de sus reflexiones sobre la decadencia nacional y los medios de engrandecimiento» (Varela 2003: 12; la autora se refiere, p. ej., a Joaquín Costa, Francisco Giner, Juan Valera, José María de Pereda, Galdós, Ganivet, Unamuno, Ortega, Ramón y Cajal…).

Fue Kerényi quien introdujo este término, en agosto de 1941, al afirmar en la introducción de un libro publicado en colaboración con Jung:

> Existe una materia especial que condiciona el arte de la mitología: es la suma de elementos antiguos, transmitidos por la tradición —*mitologema* sería el término griego más indicado para designarlos—, que tratan de los dioses y los seres divinos, combates de héroes y descensos a los infiernos, elementos contenidos en relatos conocidos y que, sin embargo, no excluyen la continuación de otra

> creación más avanzada. La mitología es el movimiento de esta materia: algo firme y móvil al mismo tiempo, material pero no estático, sujeto a transformaciones.
>
> (Kerényi 2004: 17)

Asimismo, Mª Ángeles Varela estima que el «panorama reinterpretativo» de los intelectuales de esa época «revela que la referencia al *Quijote* y sus personajes como mitos no alcanza a dar cuenta de su vasta y compleja operatividad». Consecuentemente, la autora adopta el término kerényiano de «mitologema» y lo aplica al *Quijote* porque el concepto de «mito» ya no le parece operativo para analizar la innovadora reflexión de los intelectuales del periodo mentado:

> tan integral y revolucionario cambio necesitaba sustentarse sobre algunos pilares ya conocidos y de solidez demostrada: requería de su proyección en símbolos y mitos que, como Cervantes y sus personajes, fueran queridos, conocidos y tan ricos, que pudieran prestar imagen y desarrollo a ideas utópicas y planes de engrandecimiento nacional aún no puestos en práctica y carentes de aval.
>
> (Varela 2003: 15)

Nuevamente, en un artículo publicado hace apenas dos meses, la autora reincide en su idea:

> La reinterpretación nacional a través de don Quijote es tan abrumadora que la palabra «mito» para referirse a ella resulta pobre, equívoca y vaga. Dada la riqueza, abundancia y operatividad del fenómeno hemos optado por el término que Jung y Kerényi rescataron, por los mismos motivos, al reflexionar sobre la esencia de la mitología. Así, estudiado el recurso como «mitologema», señalamos su capacidad de reformulación a partir de un relato cervantino, que, además, en estos desarrollos posteriores tiene autorías diferentes, y es capaz de transformación y adaptación. En tanto que la palabra mito apela a un pre-estado inaugural previo al logos, la desinencia del término que adoptamos subraya su narratividad contenida, una fase avanzada de razonamiento, transformación y dialéctica, capaz de la metamorfosis e incluso de la contradicción.
>
> (Varela 2015: 334-335)

¿Mito? ¿Mitologema? ¿Sería el mitologema la unidad significativa mínima de una mitología, de igual modo que el mitema lo es del mito? Para nuestro propósito, tanto monta: el mitologema supone un mito previo.

3. En 2013, Esther Bautista defendió la tesis doctoral titulada *La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX*. Desde la Introducción, la autora sostiene que:

> la interpretación mítica [de la figura de don Quijote] se ha quedado estancada en los estudios de los románticos alemanes y no son muchos los autores que se han dedicado a determinar su esquema mítico.
>
> (Bautista 2013: 23)

En la estela de los románticos, apunta Esther Bautista, se encuentran los estudios de Edwin B. Knowles («Cervantes in English Literature», 1947), Harry Levin («The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists», 1970), Ian Watt (*Myths of Modern Individualism*, 1997) y, según ella, Jean Canavaggio (*Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, 2005). Por su cuenta, Esther Bautista explica

> que el concepto de mito aplicado a la obra cervantina tiene su fundamento en el sentido profundo del personaje, ya que subyace bajo el nivel aparente de la parodia y la comicidad observadas en los primeros siglos de su recepción.
>
> (Bautista 2013: 24)

En este sentido, considera

> que la novela *Don Quijote* entra en consonancia con la noción de mito, ya que pone en escena una historia ejemplar que ha adquirido una trascendencia universal que es asumida y actualizada de manera implícita o explícita por autores posteriores.
>
> (Bautista 2013: 24)

El mito de la obra cervantina, puntualiza la autora, reside en la «trascendencia universal» del «sentido profundo del personaje». Por esto todo «mitoanálisis de don Quijote» en las

reescrituras francesas e inglesas de los siglos XIX y XX debe incidir en «la personalidad ejemplar y simbólica» del protagonista, «soñador y visionario», buscador del «ideal de justicia, paz y armonía universal», héroe caballeresco que «recupera finalmente la cordura y la identidad más auténticas superando así el desdoblamiento visionario» (Bautista 2013: 92-199).

¿Era necesario recurrir al mito para llegar a esta conclusión?

Concedo que estos párrafos nuestros no escapan a cierta simplificación: no es fácil sintetizar en dos páginas más de mil dedicadas a estudios copiosos y documentados. Pienso, sin embargo, no haberlas desvirtuado en sus ejes analíticos. Pero no puedo por menos de constatar, a buena fe, que la cuestión del «mito» en *Don Quijote*, tal y como aparece planteada en estos trabajos, ignora la problemática del mito en sí y adolece de la tendencia a asimilarlo o confundirlo con otros conceptos básicos de la literatura: el tema, el esquema, el arquetipo, el prototipo, el personaje, el símbolo, su recepción (pienso, aquí, en el libro de J. Canavaggio, *Don Quichotte. Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005), etc.

No obstante, me veo abocado a resumir:

1. Según D.-H. Pageaux, el contenido mítico de *Don Quijote* reside tanto en el esquema mítico de las aventuras narradas como en la fe del personaje en un mundo que, a ojos del lector, es pura fantasía.

2. Según Mª Ángeles Varela, don Quijote adquiere dimensión de mitologema porque, tras ser mito, en un momento histórico, representa, a ojos de intelectuales españoles, una proyección de la decadencia o el ensalzamiento nacional.

3. Según Esther Bautista, el mito de don Quijote se fundamenta en el significado simbólico, trascendental y universal del protagonista, aplicado, en su libro, a las reescrituras francesas e inglesas de los siglos XIX y XX.

Tres teorías diferentes que, sin embargo, comparten una característica común: toman como criterio definitorio del mito el contenido imaginario del libro, ya sea en la mente del personaje,

ya sea en la de los receptores a lo largo de los siglos. El mundo imaginado por don Quijote y el esquema narrativo de sus aventuras (Pageaux), la idea de España proyectada por los intelectuales a partir del libro de Cervantes (Varela), y el significado fundamentalmente trascendente y universal del personaje (Bautista), son considerados míticos. Premisas —¿o criterios?— que hacen depender el carácter mítico de un personaje de su propio mundo imaginario (Pageaux) o de cómo se refleja en lecturas sucesivas (Varela y Bautista); premisas, también, que hacen depender el carácter mítico de un texto de su semejanza con el esquema narrativo de otros textos heroicos (Pageaux). Nótese que con tales criterios (el contenido imaginario o simbólico de un personaje, o, incluso, el esquema heroico de sus aventuras) se ha llegado a considerar míticos a Sherlock Holmes o James Bond.

Si admitiéramos estos criterios como definitorios del personaje o del texto míticos, estaríamos asumiendo que el carácter mítico del personaje carece de criterios propios. Todo sería mito con tan solo reenviar, en la mente de las distintas instancias narrativas (narrador, personaje, lector), a un referente trascendente y universal o a un determinado modelo narrativo. No salimos del romanticismo, pero sí del texto.

Me parece que esta mitocrítica cae en la «tentación mitológica». Tomo prestado el término a Pierre Brunel, quien lo aplica a don Quijote, cuando, en la venta, donde sirve Maritornes, es objeto de las burlas de la hija de la ventera y los mozos. Don Quijote rememora entonces la Ardiente Espada de Amadís, implora la ayuda de Lirganda, Alquife, Urganda y culpa a los encantadores del lugar. Brunel apostilla:

> Se descuida demasiado, a menudo, esta tentación mitológica que sufre don Quijote, al mismo tiempo que su tentación caballeresca. Es preciso comprender que ambas se explican mutuamente: son dos tentaciones de escritura que Cervantes conoce y contra las que se apercibe.
>
> *On néglige trop d'habitude cette tentation mythologique qui s'exerce sur don Quichotte, en même temps que la tentation chevaleresque. Et il faut bien comprendre l'une par l'autre ces*

> *deux présences: ce sont deux tentations d'écriture que Cervantès connaît et contre lesquelles il est également en garde*.
>
> (Brunel 2006: 197)

¿Se habrán dejado quijotizar nuestros tres mitocríticos? Pues una es la mitología del personaje (que se me antoja falsa mitología), otra la del esquema textual (también sospechosa, a mis ojos); sin olvidar que hay un campo mitológico propio del personaje en su circunstancia, como veremos más adelante.

Importa incidir en el denominador psicológico, indispensable para estas posturas mitomaníacas. En honor a la verdad, D.-H. Pageaux sí hace un distingo: además de atribuir contenido y esquema míticos al *Quijote*, detecta este campo mítico familiar al personaje:

> Cree en historias que son, para él, en el sentido pleno y fuerte del término, mitos: relatos cuyas secuencias son identificables, historias que son claves explicativas del mundo, que tienen una dimensión ejemplar, un alcance ético.
>
> *Il croit en des histoires qui sont, pour lui, au sens plein et fort du terme, des mythes: des récits aux séquences identifiables, des histoires qui sont des clés explicatives du monde, qui ont une dimension exemplaire, une portée éthique*.
>
> (Pageaux 2000: 58)

Nunca don Quijote habló de «mitos», a propósito de los libros de caballerías. Con todo, la definición que Pageaux da del mito es, *grosso modo*, satisfactoria. No conviene perder de vista que, como dice Eliade, «los mitos constituyen los paradigmas de cualquier acto humano significativo» (Eliade 1963: 32): si hubiera respetado su propia definición, Pageaux se habría ahorrado ir pidiendo «cotufas en el golfo», como dice socarronamente Sancho.

Mito e instancias comunicativas

El tópico de que el mito es un discurso, puede sugerir que su carácter dependa de una de las tres instancias fundamentales de la comunicación: el narrador, el referente inscrito en el mensaje, el receptor.

La cuestión del narrador

Del narrador huelga hablar, para él no hay mito que valga: la instancia narrativa es siempre exterior al mito. El narrador no puede formar parte del mito; si lo hace, pasa inmediatamente a integrarse como personaje intradiegético del mismo mito, no como narrador. Cervantes, camuflado tras un personaje narrador, recurre al discurso apócrifo, pone en tela de juicio la autenticidad de lo narrado. Un ejemplo: el relato del descenso a la cueva de Montesinos (Cervantes 1967), seguido por una apostilla en el margen de la historia original que el «traductor» ha tenido la consideración de transcribir. En esta nota, Cide Hamete Benengeli descalifica la aventura de la cueva por imposible e inverosímil, hasta el punto de considerarla «apócrifa» (Cervantes 1967: 530). La sibilina estrategia del autor se encamina a:

> defender la arbitrariedad del relato. Articulado sobre la noción de lo apócrifo, muestra que en la fábula lo verosímil es incompatible con lo verdadero y que lo uno se ejerce en detrimento de lo otro.
>
> (Labertit 1973: 160)

Mediante esta variación de la instancia extradiegética del narrador, Cervantes permanece fuera de la diégesis de la fábula, pero simultáneamente la reivindica como suya, firmándola.

La cuestión del referente

El referente, junto con el sentido, es el gran olvidado de la semiótica estructuralista. Para ella,

> el mito no se define por el objeto de su mensaje, sino por la función que lo profiere. Hay límites formales al mito, no sustanciales.
>
> *le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère: il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles.*
>
> (Barthes 2002: 823)

Entonces, ¿todo puede ser mito? Para esa semiótica, indudablemente, a condición de que el discurso lo justifique («tout peut être mythe, qui est justifiable d'un discours», [Barthes *ibid.*]).

—El referente semántico

En lugar de «referente semiótico», en mitocrítica conviene hablar, pienso, de referente semántico, es decir, de un referente exterior a la clausura de la estructuración lingüística, un referente que excede, por definición, el significado semiótico; un referente por naturaleza onomasiológico (Pottier 1970: 6). Cuando la semiótica habla del «significado», se refiere a la «ilusión referencial» resultante del «efecto de realidad» (Barthes 2002). Para la semiótica, por lo tanto, el referente semántico se reduce a un derroche falaz.

Sin embargo, si ese referente semántico se redujera a mero «lujo» (Barthes 2002), ¿cuál sería el sentido del relato mítico? Es más: ¿para qué habría relato? El relato no puede no abrirse a una dimensión que lo supere. Postulo, por lo tanto, que es legítimo hablar de una analogía entre el mundo representado y el mundo existencial, el mundo de la experiencia vital; que la literatura no se circunscribe a un papel alienante o desalienante según los casos; que su función no es meramente mimética (Girard 1961). Dicho positivamente: la literatura, lejos de reducirse a la falacia de la ilusión referencial, es capaz de remitir a una ontología del mundo de la que ella misma da fe (aludo a la visión de san Benito contada por Gregorio Magno: —«Cuando [Benito] vio ante sí el mundo entero como una unidad, entonces no se estrecharon el cielo y la tierra, sino que se dilató el alma de quien contemplaba», *vid.* Ratzinger 2005: 141 —o a la videncia de Rimbaud— «Il [le Poète] arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !», «à Paul Demeny», Rimbaud 2009: 344). Más aún, la literatura puede, incluso, ayudar efectivamente a situarse en el mundo. Si culmina este propósito, es porque —lejos de ser un constructo mental— nace del mundo, lo archiva, lo reordena y lo transmite a las generaciones siguientes para que lo entiendan. El vaivén del mundo del texto al mundo del lector

no es pura ilusión; digámoslo de nuevo de manera positiva: es fuente y razón de vida, prueba de que el referente semántico no se circunscribe al texto.

—El referente sobrenatural

Ahora bien, existe otra categoría de relatos cuyo referente no solo está más allá del referente semiótico de los estructuralistas, sino también del referente semántico. Esta segunda categoría de relatos establece una relación entre dos mundos aparentemente inconexos, el mundo natural y el mundo sobrenatural (Ulises en Ítaca y en la isla de Calipso; Fausto delante de su pupitre o en la noche de Walpurgis). En esa categoría de relatos, según mi definición, se enmarca el mito.

Al referente, que trasciende los referentes semiótico y semántico, lo denomino referente sobrenatural. Es descartado tanto por el investigador que permanece en una inmanencia epistemológica (Barthes), como por el que indaga las semejanzas entre esquemas míticos (D.-H. Pageaux) o por quienes se ciñen al análisis de los mitologemas (Mª Á. Varela) o a la reescritura de unos rasgos específicos del *Quijote* (E. Bautista). A lo más, se diluye en una recepción errabunda.

Debe quedar bien sentado que la existencia de un referente sobrenatural no implica la de lo sobrenatural referenciado, ni, mucho menos, que el investigador crea en ese referente: aquí solo se formula que el texto mítico necesariamente se abre sobre una trascendencia.

La cuestión del receptor

Por lo común, los personajes de los relatos míticos no son históricos. Su falta de referencias documentables confiere mayor libertad al genio creador, que puede elaborar a su antojo el texto sin las trabas de la realidad histórica.

Pongamos por caso el mito de Antígona; Sófocles lo inscribe en unas coordenadas espaciotemporales precisas. Pero Antígona excede estas coordenadas para ilustrar el conflicto entre la razón

de Estado y la conciencia individual, entre la ley humana y las leyes no escritas, inalterables, emanadas de los dioses. La obra dramatiza el mito indeterminado, ideal, de la incompatibilidad entre Estado y persona. Sófocles realza conjuntamente la *hybris* o desmesura de Creonte —que deja insepulto a un muerto y sepulta a una viva— y la de Antígona —que por vivir para los muertos se enfrenta con los vivos—. Que el texto pueda ser interpretado tanto como una crítica acerba del rey tirano como del ciudadano rebelde, se debe a que todo mito es, por esencia, maleable. Pongamos el caso de Creonte: en Sófocles, el rey de Tebas encarna la materialización de la tiranía, en Esquilo, el sometimiento ciego a la voluntad de los dioses, en Eurípides, el rechazo abierto a toda fatalidad.

Esta diversidad hermenéutica admite también interpretaciones no míticas y de varia índole. Así, para Sófocles, Creonte ilustra los peligros que podría originar el absolutismo de Pericles, gobernador a caballo entre dos generaciones, una religiosa y estricta, otra orgullosa e independiente (Trousson 1964: 30). Más cerca de nosotros, la *Antigone* de Anouilh dramatiza, por una parte, la voluntad del monarca por mantener el orden establecido, y, por otra, el afán de la joven por preservar su propia identidad. Cuando su tío le pregunta cuáles son los motivos de su desobediencia a la ley, Antígona responde: «Por nadie. Por mí» («Pour personne. Pour moi», p. 73). La tragedia de Anouilh, representada en el París de la Ocupación nazi (febrero de 1944), contenía todos los ingredientes para engendrar una viva polémica. De hecho, la obra fue interpretada ora como una aceptación, ora como una repulsa del nuevo orden histórico: la pieza se había encarnado en un contexto histórico-social totalmente nuevo.

Otro ejemplo: el mito de Helena de Troya. Gorgias, Lactancio Plácido y Quinto de Esmirna disertan y discrepan sobre las causas que motivaron su rapto: violencia, seducción, voluntad divina… La violencia que sufre la heroína en el cuadro *Il ratto di Elena* (Luca Giordano 1680-83) contrasta con su complacencia en la escultura *Raub der Helena* (taller de Johann Wilhelm Beyer 1773-80). Podrían ser igualmente citadas las parodias bufonas (*La Belle*

Hélène de Offenbach) y otras prevaricaciones de menor fuste. Cada autor aporta su interpretación a la serie abierta sin fin.

La literatura y las artes plásticas muestran innúmeros ejemplos de este tipo de transformaciones basadas en la distinta recepción de relatos míticos. En esta hermenéutica sobre seriaciones míticas se verifica, como en todo acto comunicativo, el dinamismo generador del mito. Ahora bien, el investigador debe evitar la «tentación mitológica» de considerar que cualquier análisis que recurra a las técnicas movilizadas por esa hermenéutica del mito, proceda de un mito o, peor aún, lo genere.

Este desliz epistemológico es el que, a nuestro parecer, han cometido los investigadores aludidos en su acercamiento al «mito» quijotesco. Es obvio que las reescrituras de la novela y de sus episodios, motivos o temas se prestan a interpretaciones de diverso cariz. Así, en el terreno político español, en los siglos XIX y XX, Isabelinos y Carlistas primero, Republicanos y Nacionales después, leen la obra de modo que puedan utilizarla para apuntalar su posicionamiento bélico. ¿Diremos, por tanto, que Don Quijote se convierte en mito?

Mito y heterogeneidad biofísica

Ulises vive tanto en el mundo natural como en el mundo sobrenatural, vive con desenvoltura tanto entre humanos como entre dioses. Es esposo de Penélope en Ítaca (mundo connatural) y amante de Calipso en la isla (mundo sobrenatural). Ambos mundos son ficticios para el lector, pero avalados como reales por su carga de verosimilitud. El héroe mítico no experimenta contradicción alguna entre ellos, porque gozan del mismo estatuto de realidad, dentro, claro está, de la diégesis.

Al margen de teogonías y sucesos del Olimpo, por lo general el mito se despliega sobre dos mundos donde viven dos tipos de personajes (humanos y divinos) y dos naturalezas (la connatural al personaje humano y la del mundo sobrenatural con el que este topa). De ahí la heterogeneidad entre ambos mundos: biológica entre los personajes humanos y divinos, física entre los mundos

terreno y extraterreno; a esa heterogeneidad la denominaré biofísica.

Aquí conviene incidir en que esta combinación de personajes y mundos no es fruto de la imaginación del héroe: forma parte de su aquí y de su circunstancia. En ocasiones el personaje pretende negar la coexistencia de esos dos mundos. Es el caso del estrepitoso encuentro entre Don Juan y la estatua del Comendador. En *El burlador de Sevilla*, Don Juan se reprocha, como indigna de su hidalguía, la credibilidad que ha prestado a la aparición de Don Gonzalo:

> Pero todas son ideas
> que da a la imaginación
> el temor; y temer muertos
> es más villano temor.
>
> (Tirso de Molina 1995: 279)

En la pieza de Molière, Dom Juan intenta zanjar la situación mediante un seudorazonamiento científico:

> Sea lo que fuere, dejémoslo: es una bagatela; podemos habernos dejado engañar por un espejismo, o sorprender por algún vapor que nos haya turbado la vista.
>
> *Quoi qu'il en soit, laissons cela : c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir été trompés par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue*.
>
> (Molière 1973: 202)

Pero el testimonio de Catalinón, Sganarelle y otros criados autentifica que la estatua del Comendador se ha movido. Aun cuando otros personajes no lo corroborasen, los espectadores lo podrían certificar. A menos que no se respeten, las acotaciones dan fe de la presencia del otro mundo…

Ciertamente, la interferencia de ambos mundos no aparece de igual manera en los mitos antiguos que en los medievales y modernos. En aquellos, los mundos natural y sobrenatural se suceden, pero no sin solución de continuidad: nunca se presentan de manera simultánea. Piénsese en el descenso de los héroes a los infiernos. El recurso a la catábasis divide claramente los dos

mundos. El hecho de subir a la barca de Caronte significa dejar un mundo para entrar en otro; es un signo. En cambio, en los mitos medievales y modernos, el mundo sobrenatural irrumpe en el mundo natural. La sangre corre por la lanza durante el cortejo del Grial en presencia de Perceval y del Rey Pescador; la voz del difunto rey de Dinamarca se hace oír por Hamlet y los soldados de guardia; la estatua del Comendador se mueve y habla a Don Juan en presencia de Sganarelle; Mefistófeles se presenta y la «voz de lo alto» baja al calabozo de Margarita a la hora de su muerte; Frankenstein sumerge a Víctor Frankenstein ante la mirada atónita de los marineros; Drácula se metamorfosea en nube de aire para penetrar en la alcoba de Mina Harker. Es decir: el mundo sobrenatural irrumpe en el natural sin solución de continuidad. Ambos son simultáneos.

El hecho de que ambos mundos sean sucesivos en el tiempo y requieran de un rito de paso para el acceso de uno a otro (mitos antiguos), o de que sean simultáneos e interfieran uno en el otro (mitos medievales y modernos), no elimina la exigencia fundamental de una heterogeneidad biofísica: el mito requiere al menos dos tipos de personajes (humano y sobrehumano) y dos tipos de universos (terrestre y «extraterrestre» —celeste o infernal—).

Otra modalidad narrativa de esta escisión entre los mundos es la metamorfosis que observamos en los relatos míticos canónicos (mucho menor, y de otra índole, en los relatos medievales y modernos). Dafne se convierte en laurel, Acteón en ciervo, Astrea en constelación, Zeus en el doble de Anfitrión…

Dos conclusiones previas y una reflexión

1ª Esta interferencia (que no fusión ni confusión, tan solo contacto o copresencia), esta concomitancia entre dos mundos heterogéneos, el natural y el sobrenatural, dotados de igual carga de verosimilitud, debería ser un criterio fundamental para una mitocrítica que ose extender el relato mítico más allá del constructo semiótico, e incluso semántico. Es heurística para dilucidar la cuestión del «mito» quijotesco.

2ª El mito no equivale a la fantasmagoría. En los relatos fantásticos —*Der Sandmann*, *Le Horla, Le Rideau cramoisi*, *El monte de las ánimas*…—, el personaje es víctima de una enajenación que resulta de ilusiones ópticas o imaginativas. El mundo en que está enajenado nada tiene que ver con un mundo sobrenatural. También aquí contamos con una clave heurística para el «mito» quijotesco.

La reflexión: el hecho de que en la cultura occidental ya no haya solución de continuidad entre los dos mundos heterogéneos, tal vez se deba al misterio de la Encarnación de Jesucristo, cuya catábasis a los infiernos cobra nuevo sentido con su anábasis o ascensión a los cielos. El rescate de los justos que estaban en el seno de Abraham adquiere su pleno significado con el regreso del Hijo del Hombre al seno del Padre: la anterior escisión entre dos mundos enemistados queda borrada.

El coloquio del que resulta este volumen estaba centrado en la 2ª parte del *Quijote*. Confieso mi sorpresa al deber discutir el carácter mítico de la parte, según yo, menos propicia a una interpretación mitológica.

A primera vista, el *Quijote* nos presenta un personaje literario que mora en un lugar de La Mancha donde emprende locas aventuras para restituir la andante caballería. Toma a Aldonza Lorenzo por «princesa y gran señora», a imitación de sus modelos caballerescos, y la erige en «Dulcinea del Toboso» (Cervantes 1967). En su primera salida la emprende contra molinos y ganados que confunde con gigantes y malandrines. El resto de episodios de la primera parte sigue este esquema, hasta la derrota que lo devuelve a su casa.

Este esquema se rompe en la segunda parte, donde prima la burla de que Don Quijote y Sancho son objeto, se insinúa el progresivo desencanto que se apodera del caballero, se encona el encuentro con la realidad sin que tercie la locura y la trama se tiñe de amargura por el desencanto. ¿Hay aquí materia mítica?

Detengámonos en la aventura del descenso a la cueva de Montesinos.

El esquema narrativo ensarta, una tras otra, escenas semejantes a las grandes catábasis míticas (Orfeo, Teseo, Ulises, Alejandro…), caballerescas y romanceriles.

El personaje Montesinos, que hace las veces de guía, al estilo de Tiresias y la Sibila, introduce a Don Quijote en un «cristalino palacio»; allí encontró, dice, un sepulcro de mármol sobre el que descansaba Durandarte, «de pura carne y de puros huesos», con la mano derecha «algo peluda y nervosa […] puesta sobre el lado del corazón». Un anticipo del muerto viviente (hoy, zombi). Seguidamente, Don Quijote presenció la procesión de los sirvientes de Durandarte y Belerma:

> —Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas, tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado.
>
> (Cervantes 1967: 526)

Un festivo añadido al acervo de romances burlescos de Belerma (Labertit 1973: 144-145). Caballero y dama, a la par que el fiel guardián de esa gruta convertida en «bello, ameno y deleitoso prado», son presa del afrancesado encantador Merlín.

Observemos la conversación tras el retorno a la luz del día. El caballero afirma que ha estado en la cueva tres días con sus noches; Sancho le replica que apenas estuvo abajo «poco más de una hora»; el primo, embobado como «famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías», asiente a todo lo que relata Don Quijote; el redactor, por su parte, vacila entre la credulidad y la incredulidad, si bien concluye que «esta aventura parece apócrifa» (Cervantes 1967: 530); el lector, finalmente, tiene para opinar («Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere»). La credulidad será asunto de grados, de cultura, de temperamento; pero lo ocurrido, fuere lo que fuere, nunca ha puesto a Don Quijote en contacto con un mundo extraño a su enajenamiento, nunca le ha introducido en otro mundo (ni un supramundo, ni un inframundo). Don Quijote, arriba en la superficie como abajo

en la cueva, vive en un único mundo, el de su fantasiosa imaginación, a diferencia de los personajes míticos, que se comunican con mundos heterogéneos.

Para mayor prueba de lo dicho, los casos de metamorfosis, frecuentes en los relatos míticos, ni acaecen en la cueva ni el visitante los presencia: son explicativos, como en todo mito, pero no descritos, sino narrados *in absentia* por el guardián Montesinos. De nuevo, la credulidad que se les preste es asunto de grados. No ocurre otro tanto con sus consecuencias: Dulcinea no volverá a «recobrar su estado primo» a menos que Sancho se aplique «tres mil azotes y trecientos / en ambas sus valientes posaderas» (Cervantes 1967: 596). Pero, ¿cuál es el «estado primo» de la dama?

La estructuración de todo el relato, paródica en sí misma, concluye en la adhesión a la realidad finita y la profesión de la fe cristiana. Al final de su vida, Don Quijote pide a su sobrina que llame al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero para confesarse y hacer testamento. Cuando estos entran en su aposento, el caballero explica:

> —Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios, escarmentado en cabeza propia, las abomino.
>
> (Cervantes 1976: 800)

Al disiparse «las sombras caliginosas» de «sus disparates y sus embelecos», el caballero rubrica su «desengaño». Alonso Quijano se desprende de Don Quijote, despidiendo para siempre el mundo fantástico y legendario del caballero andante que quiso ser. ¿Dónde se ha visto a un personaje mítico desmitificar su mundo imaginario y al mismo tiempo desmistificarse?

Creo que podemos concluir.

Dudo que haya relato mítico si hay connivencia, complicidad, entre narrador y lector.

Afirmo que no hay relato mítico si no hay heterogeneidad biofísica entre el personaje y los mundos por donde evoluciona.

Más aún, pienso que toda la estructuración del *Quijote* revela una intención netamente desmitificadora. Así, la 1ª parte es de naturaleza eminentemente paródica; consiste, por lo general, en trocar el ambiente poético-caballeresco en ambiente de baja cotidianeidad. La 2ª parte, más innovadora, utiliza con gran sutilidad el recurso de lo apócrifo, suscita en el lector, y en el mismo personaje, la duda sobre la autenticidad de lo narrado. Ambos recursos, entiendo, son incompatibles con la estructura propia de los relatos míticos.

Hablar del mito de Don Quijote es ir contra la literalidad del texto, abusar del lenguaje: cometer un contrasentido.

Bibliografía

Textos

Anouilh, Jean (2008): *Antigone*. Paris: La Table Ronde, «La petite vermillon», 2008.

Cervantes (1967): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe.

Cicerón (1959): *De Legibus*, ed. Georges de Plinval. Paris: Les Belles Lettres.

Rimbaud, Arthur (2009): *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux (y Aurélia Cervoni). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

Molière (1973): *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, ed. Georges Couton. París: Gallimard, «Folio».

Tirso de Molina (1995): *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, «Letras Hispánicas».

Tucídides (1843): *Historia de la guerra del Peloponeso*, trad. Thomas Hobbes of Malmesbury (*The History of the Grecian War*), ed. William Molesworth. Londres: John Bohn.

Crítica

Baragwanath, Emily / De Bakker, Mathieu (eds.), (2012): *Myth, Truth, and Narrative in Herodotus*. Oxford: Oxford University Press.

Barthes, Roland (2002): *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil.

Brunel, Pierre (2006): *«Don Quichotte» et le roman malgré lui. Cervantès, Lesage, Sterne, Thomas Mann, Calvino*, nueva ed. Paris: Klincksieck.

Bautista Naranjo, Esther (2013): *La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos xix y xx. Estudio de literatura comparada y mitocrítica*, tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha. [Esta tesis ha sido publicada en 2015 bajo el título *La recepción y reescritura del mito de Don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX),* Madrid: Clásicos Dykinson].

Bautista Naranjo, Esther (2014): *El mito de don Quijote en la novela posmoderna y su reescritura paradigmática en «City of Glass» (1985), de Paul Auster*, Vigo: Academia del Hispanismo.

Eliade, Mircea (1963): *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, «Folio / Essais».

Girard, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette, «Littératures».

Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl (2004): *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, trad. Brigitte Kiemann y Carmen Gauger. Madrid: Siruela, «Biblioteca de Ensayo».

Labertit, André (1973): «Estilística del testimonio apócrifo en el *Quijote*», *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*. Padua: Liviana Editrice in Padova / Università degli Studi di Pisa, p. 137-161.

Pageaux, Daniel-Henri (2000): «Une lecture du *Don Quichotte* : des livres au Livre», *in*: Chevrel, Yves / Dumoulié, Camille (eds.), *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*. Paris: Presses Universitaires de France, «Écriture», p. 57-68.

Pottier, Bernard (1969): *Gramática del español*, trad. Antonio Quilis. Madrid: Alcalá.

Ratzinger, Joseph (2005): *Fe, verdad y tolerancia. El cristianismo y las religiones del mundo*. Salamanca: Sígueme, «Verdad e imagen».

Trousson, Raymond (1964): «La philosophie du pouvoir dans l'*Antigone* de Sophocle», *Revue des Études Grecques*, nº 77, p. 23-33.

Varela Olea, Mª Ángeles (2003): *Don Quijote, mitologema nacional. (Literatura y política entre la Septembrina y la II República)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

—— (2003): «Mutación cultural y tránsito del mitologema de don Quijote a su utopía contemporánea», *in:* Losada, José Manuel / Lipscomb, Antonella (eds.), *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 333-342.

VARIANTES ÉTICAS CERVANTINAS.
NOTAS DESDE LA ANTROPOLOGÍA DE DON QUIJOTE

Ángel PÉREZ MARTÍNEZ
Universidad del Pacífico

Escribía Morón Arroyo: «la idea básica para explicar la estructura de los escritos cervantinos es la idea de hombre» (Morón Arroyo 1976: 262). La pregunta sobre el concepto humano ofrecido por don Quijote es sugerente, pues arroja luces sobre los niveles en los que la locura distorsiona su pensamiento y —sobre todo— puede dar claves de esos discursos sensatos que tanto admiraban al cura y a Cardenio en la sierra de Gredos. Pero más allá, fuera de la ficción, una lectura así quizás nos ayude a entender mejor las aproximaciones al ser humano de la obra cervantina. La intención de este trabajo es desgajar, de la mano del texto, algunas menciones que da el protagonista sobre el ser humano, aunque sepamos de antemano que el trasfondo nos queda velado. El crítico canadiense Northrop Frye sugería «El axioma de la crítica debe ser, no que el poeta no sabe lo que dice, sino que no puede hablar sobre lo que sabe» (Frye 1977:18).

Sabemos, por ejemplo, que don Quijote tiene un panorama antropológico similar a la idea que impera en la época. La perspectiva fisiológica es la planteada por Galeno en la antigüedad. Esta fue la tesis medieval sobre los tipos de humores y los caracteres implícitos, que fueron desarrollados en España por Juan Huarte de San Juan. La idea de fondo está bien expuesta por el medievalista británico C.S. Lewis:

> El cuerpo humano nos ofrece otro sentido en el que podemos llamar al hombre microcosmos, pues, igual que el mundo, está compuesto de los cuatro contrarios. Recuérdese que en el mundo éstos se combinan para formar los elementos: fuego, aire, agua y tierra. Pero en nuestros cuerpos se combinan para formar los humores. Caliente y húmedo forman sangre; caliente y seco, melancolía. No obstante, el lenguaje popular no siempre observa la distinción entre los humores compuestos de contrarios exteriores a nosotros.
>
> (Lewis 1980: 129)

A partir de esa plataforma cosmológica el protagonista hilvana variaciones. La locura perturba los casos particulares en que don Quijote distorsiona la realidad derivándola hacia los tópicos y estructuras de la andante caballería. Entre los *transformados* por la mente de don Quijote está el ventero como alcaide de una fortaleza (I, 2), las prostitutas como doncellas (I, 2), los frailes como encantadores (I, 8) y los molineros como canallesca (II, 29). Hay que acotar sin embargo que en numerosas ocasiones son los otros los que engañan a don Quijote, aprovechando su tendencia a ver personajes caballerescos y que no en todas las ocasiones don Quijote transformará a sus semejantes.

Empezando por la idea que don Quijote tiene sobre sí mismo y luego sobre los demás, la intención de este trabajo es dar algunos lineamientos que sirvan como pistas de un desarrollo posterior. Sin ánimo alguno de buscar estructuras, visiones exactas o ejes fundamentales, una lectura interesada del *Quijote* puede ofrecernos ciertos detalles que sean guías para conocer un punto de vista narrativo. Como tal el *Quijote* es solo un experimento literario que no analiza, sino simboliza una *forma mentis* lejana en cuatrocientos años a la nuestra.

Don Quijote sobre sí

La primera aproximación que don Quijote hace acerca de sí mismo es la que da al labrador que azota al mozo Andrés. Para que el hombre cumpla lo mandado dirá: «sabed que yo soy el valeroso don Quijote de la Mancha, el desfacedor de agravios y sinrazones» (I, 4, 66). Alertado para erradicar el mal, pero sin importarle los caminos de justicia consuetudinarios, don Quijote se presenta como un héroe prudente y solitario. Algo de esto señalaba Luis Rosales:

> El extremismo con que vive el ideal de la justicia hace su pensamiento inconciliable con el prójimo. Don Quijote está condenado a bastarse a sí mismo. Don Quijote está solo contra todos. Nadie puede ayudarle a vivir, ni disuadirle de una opinión, ni evitarle un peligro.
>
> (Rosales 1985: 569)

Pero esas contradicciones no son solo lógicas, sino también morales y parece que así lo piensa el protagonista, es decir que estaríamos frente a un tipo de agudeza ética que le permite detectar las injusticias, y confiará en sus capacidades para logros futuros. Se constata en las palabras que dirige a un vecino suyo al que confunde con don Rodrigo de Narváez:

> —Yo sé quién soy —respondió don Quijote—; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías.
>
> (I, 5, 73)

Perteneciente a la orden de la caballería andante, instituida «para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos» (I, 11, 123), y junto con esa confianza anterior en sus futuras hazañas, es consciente de ser «el menor de todos» (I, 13, 136), no olvidándose del lugar donde vivía. Se llama a sí mismo: «caballero de la Mancha llamado don Quijote» (I, 19, 204), «católico y fiel cristiano que soy» (I, 19, 206), con una misión anticipada antes del nacimiento como le explica a Sancho:

> Yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquél para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos ficieron.
>
> (I, 20, 208)

Don Quijote no es consciente de su locura, aunque sí de cierto desequilibrio ante los ojos de los hombres en razón de su señora Dulcinea, tal como le dice a Sancho antes de iniciar su penitencia:

«Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea» (I, 25, 276). Se considera hombre discreto, despuntando al lado de las necedades de Sancho (I, 25, 284) y «enemigo de todo género de adulación» (I, 29, 343). Se entiende a sí mismo con un apelativo cual los antiguos caballeros usaban, recogiendo una legítima descripción de su escudero, la cual asume para su propio conocimiento:

> el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y, para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura.
>
> (I, 19, 205)

Don Quijote ha olvidado su anterior condición de hidalgo solariego, pero mantiene una constante explicación de su identidad y un conocimiento de sus valores, los cuales podrían ser un esbozo axiológico implícito en la novela, como veremos más adelante:

> De mí sé decir que, después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y, aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula, como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra.
>
> (I, 50, 571)

Esa agudeza le hace percatarse del asombro de algunos, lo cual él atribuye a lo poco que están las gentes acostumbradas a las gestas de caballeros andantes, tal como le explica a don Diego de Miranda: «con todo esto, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido» (II, 17, 769). En este caso la locura fue la de atreverse a luchar con dos leones africanos, por lo que muda el apelativo de Caballero de la Triste Figura por el de «Caballero de los Leones» (II, 17, 768).

El modelo caballeresco de don Quijote es Amadís de Gaula, a quien considera «el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos» (I, 25, 275). Aquel caballero que mejor se acercara a este modelo alcanzaría la perfección de la caballería y, entre las virtudes que don Quijote recuerda, están «su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor» (I, 25, 275).

Quiere don Quijote morir según esa condición de caballero (II, 32, 890), y su querer hacer bien, conforme avanza el relato, se extiende a todo el mundo sin excepción. Aún temeroso, hablándole a lo que él creía era un fantasma y en realidad era doña Rodríguez, dirá:

> Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas de purgatorio se estiende.
>
> (II, 48, 1015)

Y luego, pensando fallecido a su escudero, reiterará su intención: «Don Quijote soy —replicó don Quijote—, el que profeso socorrer y ayudar en sus necesidades a los vivos y a los muertos» (II, 55, 1080).

Consciente también de su figura física —así atiende a la primera definición de Caballero de la Triste Figura— le había dicho a Sancho, recién salidos del castillo de los duques, «yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme» (II, 58, 1100), aunque consciente de una dimensión espiritual de la perfección, como señalaremos en párrafos sucesivos. Su percepción es en cierto modo hiperbólica, tal como lo demuestra la descripción que él mismo hace de su mano en el capítulo 43 de la segunda parte:

> Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun la de

> aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene.
>
> (I, 43, 508)

Su apariencia no se ajusta a la usanza de la época: al vestir con las armas de sus bisabuelos; viejas y oxidadas. Sumado esto a su complexión resultaba una figura que generaba asombro, temor o risa (I, 2, 50). Sancho admira el que la doncella Altisidora se haya podido enamorar de su amo justamente por su apariencia extravagante:

> Pero no puedo pensar qué es lo que vio esta doncella en vuestra merced que así la rindiese y avasallase: qué gala, qué brío, qué donaire, qué rostro, que cada cosa por sí déstas, o todas juntas, le enamoraron; que en verdad en verdad que muchas veces me paro a mirar a vuestra merced desde la punta del pie hasta el último cabello de la cabeza, y que veo más cosas para espantar que para enamorar; y, habiendo yo también oído decir que la hermosura es la primera y principal parte que enamora, no teniendo vuestra merced ninguna, no sé yo de qué se enamoró la pobre.
>
> (II, 58, 1099)

Y qué diremos sobre la relación entre Alonso Quijano y don Quijote de la Mancha. Las caliginosas sombras que ocultan una visión clara son tan fuertes que producen un divorcio entre la personalidad de Alonso Quijano y el caballero, hasta el punto de que el segundo no recuerda al primero y el primero se extraña totalmente del segundo:

> Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno.
>
> (II, 74, 1217)

Sobre esto, hay abundantes reflexiones, como la de Daniel Testa: Una vez transformado don Quijote, pone en evidencia, a través de su primera salida, una vida completamente nueva» (Testa

1986). Aunque don Quijote sin darse cuenta de que las peripecias andadas hayan cambiado su vida, y la de otros, tal como lo refleja este párrafo, cercano al anterior:

> Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño: yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano.
>
> (II, 74, 1220)

Cervantes intercala en este párrafo la acotación *dijo don Quijote* cuando va a hablar, ya cuerdo, Alonso Quijano, como unificando las dos personalidades. Lo cierto es que los dos estados del personaje se diferencian claramente sin llegar a ser dos personas distintas. Mantienen la misma apariencia física, su manera de expresión es similar, lo que ha caído es la calígine que teñía la realidad del color caballeresco.

El conocimiento de don Quijote acerca de sí tiene algunos vacíos como el olvido de su historia y de su circunstancia personal. Algo de esto describió Unamuno:

> Nada sabemos del nacimiento de Don Quijote, nada de su infancia y juventud, ni de cómo se fraguara el ánimo del Caballero de la fe, del que nos hace con su locura cuerdos. Nada sabemos de sus padres, linaje y abolengo, ni de cómo hubieran ido asentándosele en el espíritu las visiones de la asentada llanura manchega en que solía cazar; nada sabemos de la obra que hiciese en su alma la contemplación de los trigales salpicados de las amapolas y clavellinas; nada sabemos de sus mocedades. Se ha perdido toda memoria de su linaje, nacimiento, niñez y mocedad; no nos ha conservado ni la tradición oral ni testimonio alguno escrito, y si alguno de estos hubo, hase perdido o yace oculto en polvo secular.
>
> (Unamuno 1913: 13)

La amplificación de sus cualidades físicas es otra nota de la deformación de la realidad. Puesto el listón de la caballería

andante, se exige a sí mismo al máximo para saltarlo. El eje de su vida es la caballería y no duda en trastocar su propia identidad para ponerse a la altura de la misma. Quizás por ello la figura de Alonso Quijano es una figura misteriosa que no tiene una historia definida ya que don Quijote no la necesitará y, omitiéndola, se lanzará a la consecución de una realidad distinta.

La locura nubla la visión sobre la propia identidad de don Quijote: es aquí donde se da una de las grandes rupturas del personaje. Cree que es otro, aunque mantiene —curiosamente— una objetividad en cuanto a sus cualidades interiores, y también la prudencia que poseía ya como Alonso Quijano. El hidalgo era, aparentemente, un hombre de gran sensatez. Valga aquí el testimonio del Caballero de la Blanca Luna:

> Esto es, señor, lo que pasa, sin que tenga que deciros otra cosa alguna; suplícoos no me descubráis ni le digáis a don Quijote quién soy, porque tengan efecto los buenos pensamientos míos y vuelva a cobrar su juicio un hombre que le tiene bonísimo, como le dejen las sandeces de la caballería.
>
> (II, 65, 1162)

La patología que sufre don Quijote desboca su capacidad de entendimiento, como dirá un castellano en la novela: «pero, con todo eso, me da muy gran lástima que el buen ingenio que dicen que tiene en todas las cosas este mentecato se le desagüe por la canal de su andante caballería» (II, 62, 1137), y algo parecido dirá el Cura sobre él:

> —Pues otra cosa hay en ello —dijo el cura—: que fuera de las simplicidades que este buen hidalgo dice tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas, discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo. De manera que, como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino por de muy buen entendimiento.
>
> (I, 30, 356)

Pero esta soledad no basta para poder darnos una idea sobre lo humano desde la perspectiva de don Quijote. También necesitamos

algunas ideas que encontraremos en su percepción sobre los demás y que nos ayudarán a completar este esbozo.

Los otros

En los encuentros con las gentes —amén de la compañía casi constante de Sancho— hay un muestrario interesante. Entre las citas significativas al respecto encontramos una después del episodio de los rebaños que creyó eran ejércitos: «Sábete, Sancho, que no es un hombre más que otro si no hace más que otro» (I, 47, 546), lección bien aprendida por el escudero y que luego él mismo repetirá al Barbero: «cada uno es hijo de sus obras» (I, 47, 546). ¿Cuál es el paradigma humano? Para don Quijote el modelo es el del caballero andante. Otro camino es la de la vida religiosa, «pero no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería; caballeros santos hay en la gloria» (II, 8, 694), a saber, el camino estrecho para alcanzar la fama (que para la mentalidad de la época era reflejo de las acciones ejemplares) y posible según la conciencia quijotesca, le permitirá cumplir su misión, lo cual no invalida otras vocaciones.

Asunto importante son las llamadas a la discreción, a las buenas razones, al ingenio, a la prudencia, en suma, al ejercicio de la razón, que se encuentran como una guía en toda la novela. Don Quijote equipara la discreción con virtudes elevadas, tal como le dirá a Sancho: «—Pues ésa es tu determinación —replicó don Quijote—, Sancho bueno, *Sancho discreto*, Sancho cristiano y Sancho sincero» (II, 11, 717). En definitiva, discreción como capacidad opuesta a la simpleza (II, 12, 720), relacionada con la agudeza (II, 66, 1167) y con capacidad de teorizar (II, 66, 1167) son características importantes para el hombre. Pero una racionalidad implicada con un ingenio desbocado. Asuntos que de alguna forma Cervantes trabaja en los desmanes de la locura ingeniosa de don Quijote. Sobre todo esto he comentado algunas cosas en *El Quijote y su idea de virtud*. Este trabajo no es más que un desarrollo puntual de lo trabajado inicialmente allí, porque a partir de una plataforma axiológica clásica Cervantes propone nuevos

valores, importantes para su época, que considera interesantes sin una referencia fundamentada, tan solo descritas. Lo curioso es que en la cita del capítulo 50 de la primera parte, en donde don Quijote se describe, no señala la discreción como una característica fundamental de sí mismo. Los destellos que de ella vemos en el Caballero serían los ecos de la sensatez de Alonso Quijano. Pero también este párrafo es una clave para los desarrollos de una teoría que Cervantes utilizará luego, y no solo en el *Quijote*.

La crítica no habría de buscar solo estructuras epistemológicas, filosóficas o racionales, sino estar abierta a aquellos significados que nos permitan ingresar a una cosmovisión diferente de la nuestra. En ello ayudan, y mucho, la teoría sobre los sentimientos, la estética, la historia del arte y las costumbres. De alguna forma también, como dice Agustín Basave:

> Todo hombre tiene una cosmovisión más o menos larvada o más o menos explícita. No se trata tan sólo de una concepción racional del universo. Tratase de algo más: creencias y convicciones sobre la existencia humana y sobre el mundo, tendencias y hábitos emocionales, sistema de preferencias y finalidades ante el enigma de la vida...
>
> (Basave 1959: 102)

En el llamado discurso sobre las armas y las letras se hace manifiesta la idea de don Quijote sobre las características de la acción en cada una de estas ocupaciones. Las letras a las que se refiere el Caballero son «las letras humanas» diferentes de «las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo, que a un fin tan sin fin como éste ninguno otro se le puede igualar» (I, 37, 442):

> Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir, y a lo que ellos más se atienen, es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas sólo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas; o como si en esto que llamamos armas los que las profesamos no se encerrasen los actos de la fortaleza,

> los cuales piden para ejecutallos mucho entendimiento; o como si no trabajase el ánimo del guerrero que tiene a su cargo un ejército, o la defensa de una ciudad sitiada, así con el espíritu como con el cuerpo.
>
> (I, 37, 442)

Este ejercicio es una acción integral, donde el ser humano se pone en juego, no sólo en la dimensión física sino —y *mucho*— en la del entendimiento. En el fondo lo que don Quijote reclama es una visión armónica de la acción, primero a partir del ejecutante, que ha de prever su ejercicio según la razón y según la realización de la misma, que se mide de acuerdo con la efectividad de lo planeado y el propio desarrollo personal. Varios autores han reflexionado sobre este poderío racional, entre ellos Aurora Egido en *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia* (2011). Al final, no hay una supremacía de las dos ocupaciones, sino más bien una conexión según la inteligencia y los procedimientos interiores de las dos. Según Morón Arroyo (*Nuevas meditaciones del Quijote,* 1976) el ejercicio de las armas reclamaba una ponderación racional. Por eso el "miles christianus" erasmista no es meramente soldado, sino caballero. El empleo del arma solicita una *intelligentia* técnica que se haga responsable de un manejo acertado y responsable. Es también una praxis de su empleo, porque la razón aplicada es superior a la del letrado. Esta sabiduría práctica, que los medievales reconocían en el gobernante, también es compartida por Cervantes y lo lleva a una asunción sobre el uso de la palabra que en nuestros tiempos es extraña. Dice Morón que

> […] para Cervantes la literatura tenía que ser educativa; de forma que las letras debían convertirse en armas [...] El humanismo de las armas en Cervantes es el reconocimiento de que toda palabra y letra debe ser transparencia absoluta o creación de la realidad; la palabra significativa es palabra clara y tajante como la espada. Este humanismo prohíbe sólo una cosa: jugar con la palabra. Y jugar es esclavizarse a una tradición y hacer alegorías con tipos convencionales. De ahí esa constante experiencia de lucha que encontramos en nuestro novelista por dialogar con lo que hay, creándolo todo al mismo tiempo dentro de sí.
>
> (Morón Arroyo 1976: 208)

Por eso la renuncia a una fabricación de la literatura según modelos prestablecidos. La conflagración cervantina con las novelas de caballería es esto: una reinvención fundamentada en el valor de la palabra.

El mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida es el de la paz. El fin de las armas sería la paz, aunque los hombres gracias a su ejercicio también pueden lograr otros fines como explicará al ama y a su sobrina: «Dos caminos hay, hijas, por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; otro, el de las armas» (II, 6, 676). Aunque el segundo ha de subordinarse a su objeto:

> Fin, por cierto, generoso y alto y digno de grande alabanza, pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. Y así, las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres fueron las que dieron los ángeles la noche que fue nuestro día, cuando cantaron en los aires: «Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra, a los hombres de buena voluntad»; y a la salutación que el mejor maestro de la tierra y del cielo enseñó a sus allegados y favoridos, fue decirles que cuando entrasen en alguna casa, dijesen: «Paz sea en esta casa»; y otras muchas veces les dijo: «Mi paz os doy, mi paz os dejo: paz sea con vosotros», bien como joya y prenda dada y dejada de tal mano; joya que sin ella, en la tierra ni en el cielo puede haber bien alguno.
>
> (I, 37, 443)

Hay referencias constantes a la idea del hombre en toda la novela que se podrían considerar desde diversas perspectivas pero me refiero aquí explícitamente a lo que piensa don Quijote. Así cuando habla con el bachiller Sansón Carrasco:

> Una de las cosas —dijo a esta sazón don Quijote— que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre porque, siendo al contrario, ninguna muerte se le igualará.
>
> (II, 3, 648)

La construcción de una memoria, motivo de alegría, en función no de la fama misma sino de la importancia del recuerdo como símbolo de su existencia. Pero no importa solo el honor externo. Otro asunto de ecos helénicos —pero con impronta nueva— es señalado por don Quijote de manera pedagógica: el de la hermosura exterior e interior:

> Advierte, Sancho —respondió don Quijote—, que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo; la del alma campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza, y todas estas partes caben y pueden estar en un hombre feo; y cuando se pone la mira en esta hermosura, y no en la del cuerpo, suele nacer el amor con ímpetu y con ventajas. Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme; y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho.
>
> (II, 58, 1100)

La belleza como valor antropológico tiene relación con el placer como consecuencia. Tanto la memoria, que puede ser histórica o conceptual, pero sobre todo la estética vital, no como una muestra superficial, sino como señal del valor de la vida humana. Un valor que no solo ha de ser considerado racionalmente sino —sobre todo— disfrutado.

La idea que tiene don Quijote de la mujer es también extensa y está ligada a la consonancia con la hermosura. La visión platónica de Dulcinea del Toboso se vincula a esa concepción de la mujer como un ser excelso y delicado, en el que el cuidado y las maneras exteriores son importantes —una antinomia de esto es Aldonza Lorenzo—, pero donde las virtudes interiores van enlazadas. Es una concepción común en la época como lo advierte Marcela:

> La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a

> la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?
>
> (I, 14, 154)

La hermosura femenina también puede ser vista como una tentación para el caballero. Aparece en aquellas ocasiones en las que don Quijote, evidentemente trastornado, idealiza a algunas mujeres. Como en el caso de la asturiana Maritornes, a quien confunde con la *fermosa* doncella del castillo en el capítulo dieciséis de la primera parte, con una serie de menciones a las percepciones sensoriales:

> Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidro, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mesmo sol escurecía. Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes, le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura.
>
> (I, 16, 173)

El honor femenino es una característica presente en la reflexión narrativa de Cervantes, que desarrolla en las *Novelas ejemplares*. De las nueve menciones al honor en el *Quijote*, seis están relacionadas con el honor femenino y tres al honor del hombre en clave caballeresca. No solo es una mención a conceptos religiosos como la castidad, la virginidad o el decoro. Más bien Cervantes parecería superar estas visiones con sus personajes travestidos o con sus doncellas viajeras, danzantes y nómades. El honor es un equilibrio psicológico e interno que las mujeres del *Quijote* revelan

peculiarmente. Son mucho más prudentes que los personajes masculinos y por ende más capaces de libertad, sobre todo las mujeres hermosas capaces de ser libres:

> cuanto más, que Dulcinea tiene un jirón que la puede llevar a ser reina de corona y ceptro; que el merecimiento de una mujer hermosa y virtuosa a hacer mayores milagros se estiende, y, aunque no formalmente, virtualmente tiene en sí encerradas mayores venturas.
>
> (II, 32)

Sobre la libertad, en el capítulo donde se encuentra a los galeotes aparece otra cita que nos interesa:

> quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz, que no faltarán otros que sirvan al rey en mejores ocasiones; porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres.
>
> (I, 22, 244)

La libertad, otra de las claves humanas presentes en el *Quijote,* es mencionada una y otra vez en la novela hasta 89 veces. Y puesta de relieve como un regalo divino que el hombre debe apreciar.

> La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.
>
> (II, 58, 1094)

Incluso cuando sus enemigos intentan hechizarlo, no pueden contra él, pues les resulta imposible doblegar la libertad de don Quijote, con lo cual Cervantes también critica la épica que anula la voluntaria acción de sus personajes:

> aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce.
>
> (I, 22, 240)

Cervantes parte de una tradición axiológica, pero entiende que esta puede ser superada, incluso se anima a realizar puntualizaciones sobre la nueva graduación. Por eso cuando señala los defectos humanos, don Quijote dice que el pecado del desagradecimiento es peor que el de la soberbia:

> Entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que suele decirse: que de los desagradecidos está lleno el infierno.
>
> (II, 58, 1103)

La idea de que la soberbia era uno de los principales vicios es muy antigua. Ya Máximo el Confesor, en el siglo VI, decía que la soberbia es la pasión más poderosa (Máximo el Confesor, *Tratados espirituales,* 162) y esa tradición llegó a los tratadistas auriseculares. Así Fray Luis de Granada en su *Guía de pecadores* de 1569 dirá que:

> Entre los cuales, el primero y más principal es la soberbia, que es apetito desordenado de la propia excelencia. Ésta dicen los santos que es la madre y reina de todos los vicios, y por tanto con mucha razón aquel santo Tobías, entre otros avisos que daba a su hijo, le daba éste, diciendo: «Nunca permitas que la soberbia tenga señorío sobre tu pensamiento ni sobre tus palabras, porque della tomó principio toda nuestra perdición».
>
> (Fray Luis de Granada 1569: 4)

Algunas conclusiones

Una mirada a la teoría de los valores inserta en el *Quijote* nos hace percatarnos de estas precisiones, que son comentarios a pie de página a las tradiciones morales de su época y muestra de una propuesta narrativa. Quizás este sea uno de los asuntos más interesantes para un posible estudio posterior. Dicho análisis no podría ser comparativo de ninguna manera, pues el *Quijote* no es un tratado espiritual y más bien su autor se aleja de dichos planteamientos. Lo que si podemos afirmar es que Cervantes plantea novedades axiológicas. Desde los textos indicados podemos decir que el discurso de

las armas y las letras es también un comentario ético. En esta anotación narrativa Cervantes propone una nueva categoría de valores, los cuales están sintetizados en la descripción que hace don Quijote de sí mismo en el capítulo 50 de la primera parte y donde aparecen virtudes novedosas: valentía, comedimiento, liberalidad, buena crianza, generosidad, cortesía, atrevimiento, blandura, paciencia, soportar trabajos, prisiones y encantos, y por último agradecimiento y libertad. Varias de las obras cervantinas las trabajan directa o tangencialmente. Aunque quizás no sea posible realizar una graduación de los valores mencionados, lo cierto es que Cervantes es flexible para poder pensarlos sin tomar en cuenta lo que algunos tratadistas espirituales habrían postulado como modelos infalibles.

Algunas de las características morales que don Quijote destaca en los demás personajes nos ayudan a encontrar estas características que hemos mencionado. Su capacidad reflexiva es constante durante toda la novela, y no decaen sus atingencias y atenciones a la dimensión interior de lo humano. Tanto la visión que el protagonista tiene de sí mismo, como las opiniones que da de los demás nos permiten trazar esa concepción antropológica que Cervantes utiliza para sus trabajos narrativos. Si los árboles no nos dejan ver el bosque, la imagen de un demente capaz de descripciones lúcidas sobre lo humano y de sus luchas interiores es uno de sus grandes aportes a la cultura contemporánea.

Es posible suponer que Cervantes propone una idea del ser humano que no se agota en la enumeración de las virtudes de un tipo ideal. Quizás dichos valores se completan sobre todo en la estética del *Quijote*. Especialmente en esa descripción de las dos formas de hermosura, en el capítulo 58 de la segunda parte. Lejos de las disquisiciones gnoseológicas los valores son también adornos que embellecen al ser humano. Pero esta armonía no es superficial, sino que está muy ligada a la capacidad de amar. Así la figura de don Quijote, herrumbrado en lo exterior, sin armonía ni equilibrio canónico, atrevido en la vejez y aventurado en su imaginación es también la paradoja axiológica que nos propone Cervantes. No es un monstruo, diría él, y sobre todo es hermoso en su interior.

Bibliografía

Basave, Agustín (1959): *Filosofía del "Quijote". Un estudio de antropología axiológica*. México: Espasa Calpe.

Cervantes Saavedra (2005): Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.

Egido, Aurora (2011): *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la* prudencia. Vigo: Academia del Hispanismo.

Granada, Fray Luis de (1569): *Guía de pecadores*. Salamanca: Domingo de Portonariis.

Frye, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica* [1952]. Caracas: Monte Ávila.

Lewis, C.S. (1980): *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista* [1967]. Barcelona: Antoni Bosch.

Máximo el Confesor (1997): *Tratados espirituales*. Madrid: Ciudad Nueva.

Morón Arroyo, Ciriaco (1976): *Nuevas Meditaciones del Quijote*. Madrid: Gredos.

Pérez, Ángel (2012): *El Quijote y su idea de virtud*, Madrid: CSIC.

Rosales, Luis (1985): *Cervantes y la libertad*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Testa, Daniel (1986): "La semiótica aplicada: una aproximación al fenómeno texto / contexto en el *Quijote*", *in*: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid: CSIC, p. 203-220.

Unamuno, Miguel (1913): *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Renacimiento.

RELECTURES LINGUISTIQUES, POÉTIQUES ET RÉÉCRITURES ROMANESQUES

OUDIN, FRANCIOSINI ET LES PREMIÈRES TRADUCTIONS DU *QUICHOTTE* DE 1605

Marie-Hélène MAUX
Université de Strasbourg
CHER (EA 4376)

Le succès immédiat que connaît la publication de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* par Miguel de Cervantes en 1605, aussi bien dans la péninsule qu'en dehors de ses frontières, incite les traducteurs à se mettre rapidement au travail d'autant que le texte espagnol est rapidement connu des élites. Il faudra tout de même attendre 1612 pour que Thomas Shelton fasse paraître la version anglaise, *The delightful Historie of the most Ingenious Knight Don Quixote de la Mancha*[1], puis 1614 pour que la version française de César Oudin voie le jour sous le titre *L'ingénieux don Quichotte de la Manche* et enfin 1622 pour la version italienne de Lorenzo Franciosini, *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia*.

Ce sont ces deux derniers auteurs qui nous intéressent ici. Les rapports entre Oudin et Franciosini suscitent en effet l'intérêt de la critique depuis fort longtemps. On sait que l'Italien s'est largement inspiré du Français pour ses travaux de lexicographe, avec la rédaction du *Vocabolario italiano, e spagnolo* (Rome, 1620) et de grammairien-maître d'espagnol langue étrangère avec la *Grammatica spagnuola e italiana* (Venise, 1624). Mais qu'en est-il de son travail de traducteur ? La question a déjà été posée, mais le but de cette communication est de réexaminer le lien éventuel entre Franciosini et Oudin en ce qui concerne la traduction du *Quichotte* de 1605, ou plus précisément le lien entre les deux versions.

Pour Bernardi (1993), Franciosini n'a pas eu recours à Oudin pour établir sa version italienne de la première partie du *Quichotte*, bien qu'il suggère, tout comme Alvar Ezquerra (2005) qu'Oudin a pu servir de texte d'appui à Franciosini. Nous réexaminerons ces deux affirmations. Pour cela, après une brève mise au point sur les textes sources, nous analyserons les deux traductions qui ont au

1. Il est cependant probable qu'une version manuscrite a circulé en Angleterre dès les années 1607-1608.

moins deux points communs : elles sont toutes deux très littérales et elles comportent des notes marginales. En nous fondant sur ces éléments, nous souhaiterions démontrer que Franciosini n'a pas utilisé Oudin, même s'il a pu s'y référer de façon marginale et *a posteriori*.

Pour étudier les procédés de traduction nous nous fonderons sur le chapitre 25, à titre d'exemple, et nous examinerons l'ensemble des notes marginales de la première partie, Franciosini n'en proposant que 43 contre les 446 d'Oudin.

Examen des textes sources

Nous ne remettrons pas en cause l'identification des textes sources d'Oudin et de Franciosini. Nous faisons nôtres les conclusions de Bernardi : le texte source de Franciosini est la deuxième édition de Bruxelles (1611) jusqu'aux chapitres 28-30 et l'édition de Milan (1610) pour la fin du roman (Bernardi 1993 : 167-170). Quant à celui d'Oudin, Rius et Givanel repris par Bernardi (Bernardi 1993 : 173) démontrent que le Français a utilisé la troisième édition madrilène de Juan de la Cuesta (1608)[2]. Nous souscrivons d'autant plus volontiers à ces conclusions que Bernardi, dont nous saluons ici la méticulosité du travail, prend soin d'examiner quelques cas où Oudin corrige le texte source de sa propre initiative, ce qui le ramène à des versions postérieures comme celle de Bruxelles qui sert d'appui à Franciosini.

Pour reprendre l'exemple de Bernardi, qui se réfère au célèbre « épisode de l'âne » qui attire l'attention de quiconque compare l'édition de 1608 de Madrid et la traduction d'Oudin, l'indication au début du chapitre 25 que Sancho enfourche son âne pour suivre don Quichotte est supprimée par Oudin parce qu'elle est en contradiction avec la suite du chapitre. On peut remarquer que le Français,

2. À partir de maintenant l'édition de Bruxelles sera notée BR1 et l'édition de Madrid MADR3. Nous avons consulté MADR3 et BR1, n'ayant pu accéder à BR2. Mais aussi bien Rius (1895-1904) que Griffin (2001) et alii et Bernardi (1993) affirment que les trois éditions de Bruxelles (1607, 1611 et 1617) sont des copies les unes des autres. Les différences entre des trois éditions sont donc insignifiantes.

si prolixe en notes marginales, n'a pas jugé nécessaire d'en introduire une à ce propos. Cette suppression fait coïncider sa version avec l'édition de Bruxelles utilisée par Franciosini, mais il s'agit bien d'une coïncidence. La suite du chapitre prouve à plusieurs reprises que les deux traducteurs n'utilisent pas le même texte source. Ainsi, un peu plus loin dans le même chapitre le Français adapte à nouveau sa traduction à la cohérence du récit : […] *porque departiera yo con mi jumento lo que me diera la gana* est traduit exactement mais précisé par un irréel du présent : […] *car je pourrois deviser avec mon asne,* ***si je l'avois*** (p. 291). L'édition de Bruxelles diffère radicalement, puisque Cervantes corrige en *porque departiera yo con Rozinante (ya que mi corta ventura no permitio pueda ser con mi jumento) lo que me diera la gana*, ce que Franciosini traduit fidèlement, en respectant la parenthèse. Enfin, un cas particulièrement intéressant pour notre propos est celui où MADR3 comporte une erreur d'impression. En effet, dans la phrase « […] buscando a un loco, el qual despues de hallado, quiça le vendrà en voluntad de acabar lo que dexô començado […]. », « buscando a un loco » est imprimé « buscando aun lo que […][3] », ce qui donne un non-sens. Or Oudin ne voit pas la coquille et tâche de donner un sens à la phrase[4]. Franciosini partant d'une édition non erronée ne commet pas d'erreur et traduit tout naturellement par « matto » (p. 260)[5].

Après ces quelques éléments complémentaires qui confirment que les deux traducteurs ont bien utilisé des textes source différents examinons ce que l'on peut considérer comme la similitude formelle la plus évidente, les notes marginales.

Les notes marginales

Si l'usage de la glose marginale est très ancien aussi bien dans les textes manuscrits que dans les textes imprimés, la présence de

3. MADR3, f. 107 verso.

4. « Cherchant encor celuy-là qu'apres l'avoir trouvé, peut estre luy viendra-il [sic] en fantaisie d'achever ce qu'il a commencé […] » (p. 294).

5. Dans ce même chapitre 25, le conseil que donne don Quichotte à Sancho de « espolear a [su] asno » (MADR3 : f. 107 verso) devient en BR1 « servir a tu amo » (BR1 : 235) et chaque traducteur respecte son texte source.

commentaires accompagnant et précisant une traduction n'est pas très répandue au siècle d'Or. Bien que Jacqueline Henry affirme, à propos des notes de traducteur

> […] au XVIe siècle, sont apparues des notes situées en marge du texte, les notes marginales, ancêtres de la note de bas de page, ou note infrapaginale, que l'usage a consacrée au XVIIe siècle.
>
> (Henry 2000 : 229)

les traductions des textes espagnols des XVIe et XVIIe siècles que nous avons consultés comportent rarement des notes. A titre d'exemple, *Le Gueux, ou la vie de Guzman de Alfarache*, traduit par J. de le Mare, Rouen 1633, *La Diana de Montemayor*, mise en français par Mme Gilot de Saintonge en 1699, le 16ème livre d'*Amadis de Gaule*, traduit par Jean Chapuis en 1578 n'en comportent pas. Et on sait que la traduction du *Quichotte* de 1615 par François de Rosset en est également exempte. Il est vrai que la première traduction que *Criticón* par Monaury en 1696 éclaire le texte français par des commentaires placés en bas de page (Sáez 2015). Cette faible fréquence rend plus remarquable la coïncidence des choix d'Oudin et de Franciosini de commenter en marge leur traduction respective du texte cervantin. D'un point de vue formel, la présentation elle-même montre des analogies. Chez Oudin, un appel de note se trouve dans le corps du texte, situé avant le mot ou le syntagme que la note se propose d'éclairer, et la note se trouve dans la marge extérieure du texte. Chez Franciosini, le procédé est très similaire : la seule différence est que l'appel de note prend la forme d'une croix (†) et qu'il n'est pas répété en marge.

La différence la plus importante concerne le nombre de notes dans l'ensemble du volume. On en compte 446 chez Oudin (dans la version de 1614) contre seulement 43 chez Franciosini. Il est donc clair que ce qui pour le Français fait partie intégrante du texte proposé au lecteur étranger n'est pour l'Italien qu'un complément tout à fait secondaire. C. Demattè s'est penchée sur le contenu des notes de Franciosini et j'ai moi-même étudié celui de celles d'Oudin (Maux-Piovano 2015). Je ne connaissais pas les travaux de Demattè lorsque j'ai fait cette étude. Nous arrivons toutes les

deux au même classement : notre collègue italienne les répartit dans les catégories « explicaciones léxicas », « anotaciones geográficas » et « reflexiones sobre la propia labor traductora » (Damattè 2005 : 82-83). J'avais quant à moi classé les notes d'Oudin en « notas de contenido lingüístico », parmi lesquelles je distingue la « puesta en escena del acto de traducción », la « traducción de los idiotismos y de los refranes », les notes strictement lexicales et « las notas de contenido cultural ». Dans ces dernières on trouve des explications sur des contenus géographiques, les poids et mesure et des questions de société par exemple. Ces coïncidences dans la typologie des notes confirment que la perspective adoptée par les deux traducteurs est donc bien la même. On peut par conséquent se demander s'il s'agit d'une influence d'Oudin sur Franciosini, peut-être une fois sa traduction terminée. Cependant, la comparaison entre les deux textes montre que seules deux notes portent sur le même élément.

Dans la catégorie des explications lexicales, il s'agit de « bota », au chapitre 7, que Franciosini traduit par « Bottaccia » en expliquant « è vn fiasco di cuoio » alors qu'Oudin éclairait son choix de « bourrache » par l'explication « c'est un sac de cuir qui sert de bouteille». L'autre élément appartient aux commentaires que nous avons appelés ailleurs « métatraductologiques » : les deux traducteurs s'accordent pour reconnaître leur impuissance à rendre le jeu de mots sur « Sarna », au chapitre 12. Oudin explique que « Sarna signifie la galle, et la rencontre n'a pas la grace en François comme en Espagnol » et Franciosini ne peut que constater : « Qui scherza col vocabolo Sarna, che vuol dire rogna ». Ces deux exemples, même s'ils sont intéressants, sont bien les seuls. Il semble donc très hasardeux de supposer une influence du Français sur l'Italien pour ce qui concerne les notes marginales. Ni leur nombre ni les passages auxquels elles se rapportent ne permettent de corroborer une telle hypothèse. *A contrario*, on peut en revanche suggérer par exemple que puisque Franciosini juge nécessaire d'expliquer au public italien ce qu'est « el alcaná » de Tolède : « Alcanà è una strada in Toledo doue stãno i Setaioli » (Franciosini 1622 : 72), l'influence d'Oudin aurait pu l'inciter à préciser ce qu'était le « potro », que ce dernier explicite très clairement : « Le Potro de

Cordoue c'est une place en laquelle il y a vne fontaine, et sur icelle y a un petit cheval de pierre. » (Oudin 1614 : 174). Or il n'en est rien, l'Italien semblant ignorer les recherches de son homologue français.

L'étude des notes marginales semble donc prouver que Franciosini ne doit rien à son devancier. Tout au plus pouvons-nous imaginer qu'il l'a consulté une fois son propre travail terminé et qu'il a tiré de cette consultation l'idée même d'introduire des notes marginales, sans s'en inspirer pour le contenu.

Les versions française et italienne

À la fin de son étude sur la traduction du *Quichotte* de Franciosini, Bernardi suggère la nécessité d'une étude comparative entre les versions française et italienne : « […] sería realmente provechoso analizar las posibles semejanzas y diferencias metodológicas entre la traducción francesa y la italiana. » (Bernardi 1993 : 180). C'est dans cette optique que nous nous sommes placée, en choisissant d'examiner non seulement la méthodologie de la traduction mais également les résultats obtenus.

Pour analyser les versions française et italienne du *Quichotte* de 1605, comme il a été dit en préambule, nous avons choisi de nous reporter au chapitre 25. En effet, celui-ci peut être considéré comme le chapitre central du *Quichotte* de 1605, qui en compte 52 rappelons-le. Ce chapitre très riche s'articule en plusieurs mouvements. D'un point de vue spatial, la première partie se déroule alors que les deux protagonistes sont en chemin, et la seconde alors qu'ils sont arrivés dans la Sierra Morena où don Quichotte projette de réaliser ses « pénitences ». Le thème fédérateur est celui de la folie vue par le prisme de l'interprétation de la réalité, à travers plusieurs exemples : les personnages des romans de chevalerie du récit de Cardenio, le heaume de Mambrin et ce qu'on pourrait appeler le référent de Dulcinée dans la réalité objective, Aldonza Lorenzo. Par ailleurs, le récit diégétique narre la préparation du départ de Sancho pour leur village d'origine, chargé de deux lettres : une pour Dulcinée et l'autre pour la nièce de don Quichotte. Avant le départ de son écuyer, don Quichotte n'a de cesse que ce

dernier le voie faire des « locuras » dont il pourra attester devant sa dame, ce qui clôt le chapitre sur une note burlesque. La matière nous a semblé suffisamment variée pour que la comparaison des traductions française et italienne soit pertinente.

Nous avons sélectionné trois extraits du chapitre XXV de façon à comparer les deux traductions proposées[6].

D'une façon générale, l'impression qui se dégage de cette comparaison est que la version italienne, bien que restant assez proche du texte source, est nettement supérieure à la version française. Cependant, on ne peut attribuer ces différences aux procédés traductologiques. Fondamentalement, les techniques de traduction mises en œuvre par les deux hispanistes sont bien les mêmes et correspondent à l'époque de la publication, soit le premier tiers du XVIIème siècle, époque à laquelle les textes cible sont caractérisés par une fidélité aux textes source qui peut parfois constituer un obstacle pour la fluidité de la version étrangère[7]. Il faudra encore quelques décennies pour voir apparaître les « belles infidèles »[8]. Mais dès la première lecture, on se rend compte que Franciosini semble faire montre à la fois d'un meilleur sens de la langue espagnole – peut-être simplement d'une meilleure connaissance de celle-ci – et d'une recherche plus marquée de l'expression idiomatique en langue cible. Nous allons examiner différents cas qui nous paraissent illustrer la supériorité de l'Italien dans les échantillons

6. Le premier extrait commence au titre du chapitre jusqu'à « como si fuera mudo », c'est-à-dire folios 106 verso et 107 recto de MADR3 et pages 232-233 de BR1, le deuxième commence à « Ni lo digo ni lo pienso » et se termine à « en su tiempo en el mundo » (folios 107 verso et 108 recto et pages 234-236) et enfin le troisième est constitué par les deux lettres qu'écrit don Quichotte (folio114 recto et verso et pages 248-249).

7. N'oublions pas que M. Bardon disait du *Quichotte* d'Oudin « […] à force de vouloir ajuster strictement sa prose à la prose castillane, il ne nous fournit par endroit qu'une sorte de décalque, d'une littéralité fatigante. » (Bardon, 1931 : 28)

8. L'expression « Belles Infidèles » est de Gilles Ménage (1613-1691) qui l'utilisa pour critiquer les traductions de Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664), que l'on peut considérer comme le chantre de la traduction dite « libre », c'est-à-dire élégante mais inexacte. Perrot d'Ablancourt traduisait les auteurs latins et fit de nombreux émules au XVIIème siècle, les « perrotins ».

comparés, car il nous semble que cela constitue un argument pour écarter l'hypothèse d'une éventuelle influence exercée par Oudin.

L'infériorité du Français semble soulignée dès la phrase d'ouverture du chapitre 25, puisqu'Oudin commet un faux-sens. En effet, « Despidiose del cabrero don Quijote » est rendu par « Le chevrier prit congé de don Quixote » alors qu'on a bien en italien « Don Quisciotte si licenziò dal Capraro[9] ». Cette erreur semble inexplicable si l'on se rappelle l'attention que porte Oudin au texte original, jusqu'à produire des énoncés parfois fort peu intelligibles.

Effectivement, les énoncés calque abondent dans la version française alors que la version italienne les évite. Ce sont parfois de véritables hispanismes qui peuvent tendre vers le non-sens. C'est ainsi que « Yvanse poco a poco entrando en lo mas aspero de la montaña[10] » est rendu en français par « Ils s'en allaient peu à peu entrant par le plus aspre de la Montaigne », ce qui frise le non-sens comme je viens de l'évoquer. L'italien « Cominciavano già a fare la più aspra salita della montagna » est en revanche tout-à-fait satisfaisant et prouve que Franciosini s'interrogeait tout d'abord sur le sens du texte cervantin avant d'élaborer la version italienne.

Et même lorsque la traduction calque d'Oudin est acceptable, il arrive que Franciosini, en choisissant de s'éloigner du texte source, propose un texte plus habile et plus idiomatique. Peut-on parler de « supériorité » de la traduction dans ce cas ? Peut-être pas pour ce qui est du résultat mais cela semble dénoter un traducteur plus expérimenté. Prenons un exemple sur une unité brève :

Espagnol : […] *mas no pudiendo sufrir tanto silencio* […][11].

Français : […] *mais ne pouvant supporter un si long silence.*

Italien : […] *ma non potendo star tanto cheto.*

En l'occurrence, le Français a produit un énoncé satisfaisant tant du point de vue morphosyntaxique que sémantique. Franciosini

9. MADR3 f. 106 recto et BR1 p. 232, Oudin p. 291, FR p. 257.
10. MADR3 f. 106 recto et BR1 p. 232, Oudin p. 291, FR p. 257.
11. MADR3 f. 106 recto et BR1 p. 232, Oudin p. 291, FR p. 257.

aurait pu lui aussi opter pour une traduction qui suive la syntaxe espagnole. Mais en choisissant de s'éloigner du texte espagnol, il le précise : le silence que ne supporte pas Sancho, c'est celui que don Quichotte lui impose en l'empêchant de parler. D'une façon générale l'Italien semble avoir une vision plus globale du texte, et donc la distance nécessaire à l'exercice de la traduction dont Oudin est en partie dépourvu. La traduction de « mala aventura » dans « […] y con esto passara mi mala aventura […][12] », rendu en français par « ma mauvaise adventure » alors qu'on a en italien « la mattana e la malinconia[13] » en est une bonne illustration. Don Quichotte fait allusion aux « locuras » qu'il veut réaliser, conséquence de sa « mélancolie ». Franciosini a donc parfaitement appréhendé le texte, ce qui l'amène à développer sa traduction par souci de précision, alors qu'Oudin ne semble pas sûr de ce que Cervantès désigne par « mala aventura ».

La traduction des proverbes et des expressions figées permet de confirmer ce qui vient d'être dit. Les deux traducteurs rencontrent des difficultés similaires pour rendre les nombreux proverbes que Sancho « enfile », comme le lui reproche son maître. Cependant, s'il est exact qu'il est rarissime qu'un proverbe français ou italien soit proposé (le cas ne se présente pas dans l'échantillon examiné), Franciosini sait élaborer des gloses qui rendent le sens faute de conserver le genre parémiologique. Dans la même situation, Oudin peut proposer une traduction mot-à-mot pratiquement dépourvue de sens. Cela peut sembler paradoxal si l'on se rappelle qu'il avait oublié en 1605 un recueil de proverbes intitulé *Refranes o proverbios castellanos traduzidos en lengua Francesa* (1605). Nous nous contenterons d'un exemple : « Y muchos piensan que ay tozinos, y no ay estacas[14]. » Oudin propose « Et plusieurs pensent qu'il y ait du lard, et il n'y a pas seulement des chevilles » (Oudin 1614 : 294), et Franciosini « Molti credono una cosa, e n'è un'altra » (Franciosini 1622 : 260). Comme tout

12. MADR3 f. 106 recto et BR1 p. 232, Oudin p. 292, FR p. 257.

13. Mattana : Un coup de tête, une action plus ou moins folle, en l'occurrence causée ou dictée par la "malinconia".

14. MADR3 f. 107 verso et BR1 p. 235.

proverbe, celui-ci n'est interprétable par un locuteur que parce que son sens est perçu globalement, au-delà des unités constitutives de l'énoncé. La version française mot-à-mot est donc privée de sens. En choisissant de rendre le sens dans un énoncé non-marqué génériquement, c'est-à-dire en abandonnant la parémiologie, Franciosini rend le texte cervantin accessible au public italien. On peut remarquer une nouvelle fois qu'Oudin ne prend même pas la peine d'éclairer sa traduction par une note métalinguistique, ce qui ne laisse pas d'interroger sur sa réelle compréhension du texte source.

On en arrive aux mêmes conclusions en analysant la traduction des expressions imagées, par exemple dans le même échantillon « […] puesto que de tal manera podría correr el dado que echassemos azar, en lugar de encuentro […] » (MADR3 f. 108 recto et BR1 p. 235, Oudin p. 295, FR p. 260-261). Oudin traduit par « [...] encore que le dé pourroit courre de telle façon, que nous ferions hazard au lieu de rencontre [...] », expression pour le moins obscure, alors que Franciosini choisit d'expliciter le sens de cette métaphore empruntée au jeu en traduisant « […] se bene potria far la fortuna, che noi tentassimo una cosa, e poi ne riuscisse un'altra […] ». Pour Franciosini, c'est l'intelligibilité du texte qui prime, alors que pour Oudin c'est le respect de la syntaxe et du lexique espagnols[15].

15. Lorsque de façon exceptionnelle la version française est supérieure à la version italienne c'est grâce à la morphosyntaxe du français. C'est le cas pour l'exemple suivant :

> Espagnol : […] y con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar dezir lo que el hombre tiene en su coraçon, como si fuera mudo. (MADR 3 : f.106 recto; BR1 : 233).
>
> Français : [...] et outre tout cela il nous faut coudre la bouche, sans oser dire ce que l'on a sur le cœur, comme si on estoit muet. (Oudin : 292).
>
> Italien : [...] e in ogni momento bisogna che l'huomo si cucia la bocca, e non dica niente di quello, che egli havrebbe nel cuore, ma se ne stia chiotto com'un mutolo. (FRAN : 258).

Conclusion

Oudin et Franciosini sont indéniablement le produit d'une même époque, et ce n'est pas par leur pratique traductologique qu'il faut essayer de les différencier. Tous deux sont strictement dépendants du texte source et considèrent comme un grave défaut de s'en éloigner. Ils se situent dans la perspective inverse de celle de Perrot d'Ablancourt. Cependant, les éléments que nous venons d'apporter contribuent à la démonstration que la traduction du *Quichotte* en italien est totalement indépendante de la version française parue huit ans auparavant. Etant donnée l'influence générale de l'œuvre d'Oudin sur celle de Franciosini, on peut suggérer que l'idée de traduire le Quichotte soit née chez l'Italien de la publication du Français. Cela permettrait d'expliquer la précision qui apparaît sur la couverture italienne, « nuovamante tradotto » alors qu'il s'agit d'une première édition. En effet, comment expliquer cet adverbe, si ce n'est en considérant que c'est une allusion à la version française ? Mais il semblerait que cette influence s'arrête là. Si les notes marginales sont présentes dans les deux versions ont des fonctions similaires, nous avons vu que l'Italien en fait un usage très ponctuel qui n'a rien de commun avec le texte français, pour lequel elles sont un véritable complément, parfois indispensable à sa compréhension. Il est possible que Franciosini n'ait pas éprouvé le besoin de multiplier les notes explicatives parce que, contrairement à son prédécesseur, il a souvent su prendre la distance nécessaire par rapport au texte espagnol et proposer une prose italienne plus fluide et intelligible. La version italienne nous apparaît donc comme supérieure à la version française[16], et si la violente diatribe d'Ambrosio de Salazar contre le *Quichotte* d'Oudin est de toute évidence outrée, le concurrent malheureux

16. Paradoxalement, nos conclusions ne nous semblent pas contradictoires avec la démonstration de Bernardi (1993, 177-179) qui analyse un échantillon d'exemples où Franciosini commet des erreurs d'interprétation du texte espagnol alors que la traduction d'Oudin le respecte, ces exemples ne montrant pas les qualités de traducteur pour l'authenticité de la langue du texte cible.

du père de l'hispanisme français avait peut-être quelques éléments pour asseoir sa critique[17].

17. Rappelons que Salazar s'insurge contre la traduction d'Oudin en ces termes « […] bien se conoce en su amo lo que es de la tracuctió, como ha traduzido tambien a don Quixote de la Mancha y lo ha dexado tan enojado, que por juramento ha dicho que no se reirá nadie mas con sus hechos mientras durare el libro en Frances que echo a perder Oudin el encantado, pues encanta la gente que no puedan reir de hachos tan famosos. » (Salazar, 1615, non paginé).

Bibliographie

Corpus de référence

Cervantes Saavedra, Miguel de (1607) : *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Madrid : Juan de la Cuesta.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1607) : *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Bruxelles : Roger Velpius.

Franciosini, Lorenzo de (1622) : *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia.* Venise : Andrea Baba.

Oudin, César (1614) : *L'ingenieux Don Quichotte de la Manche composé par Michel de Cervantes, traduict fidellement d'Espagnol en François* […] *par César Oudin*. Paris : Jean Foüet.

Bibliographie secondaire

Alvar Ezquerra, Carlos (2005) : "El *Quijote* en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII", *in* : Torres Santo Domingo, M. (ed.), *Don Quijote en el Campus. Tesoros Complutenses*. Madrid : Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla/ Universidad Complutense, p. 155-157.

Bardon, Maurice (1931) : *"Don Quichotte" en France au XVIIème et au XVIIIème siècle. 1605-1815*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 2 tomes, 932 p.

Bernardi, Dante (1993) : "Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Quijote* al italiano : los problemas filológicos de la primera parte y el caso Oudin", *Anales Cervantinos*, XXXI, p. 151-181.

—— (1990-91) : *La obra de Lorenzo Franciosini : aproximación a la primera traducción italiana del Quijote 1622-25. Estudio de la primera parte* (Tesi di laurea inedita), Venezia : Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari.

Griffon, Nigel, Griffin, Clive, Southworth, Eric et Thompson, Colin (éds.) (2001) : *Culture and Society in Habsburg Spain*. Londres : Tamesis.

Henry, Jacqueline (2000) : "De l'érudition à l'échec : la note du traducteur", *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 45/2, p. 228-240.

De Riquer y Morera, M. (1942) : "La obra del hispanista Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Don Quijote* al italiano", *Revista Nacional de Educación*, 21, p. 21-28.

Demattè, Claudia (2007) : "Un desafío de traductología contra los molinos de viento : el *Chisciotte* de Lorenzo Franciosini", *in :* Ruta, M. C. / Silevestri, L. (eds.), *L'Insula de «Don Chisciotte». Atti del XXIII Convegno dell'AISPI*. Palermo : Flaccovio editore, p. 81-91.

Franciosini, Lorenzo de (1620) : *Vocabolario español e italiano.* Rome : Iuan Pablo Profilio.

—— (1624) : *Grammatica spagnuola.* Venise : Giacomo Sarzina.

Hoof, Henri van (1991) : *Histoire de la traduction en Occident*. Paris-Louvain-la Neuve : Duculot, Bibliothèque de Linguistique.

Martínez Gavilán, Mª Dolores (1999) : "César Oudin y Lorenzo Franciosini, traductores del *Quijote* y difusores del español en Francia e Italia en el Siglo de Oro", *in* : Martínez Fernández, J. E. (ed.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*. León : Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, p. 305-314.

Moner, Michel (1990) : "Cervantes y la traducción", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, p. 519-529.

Moreno, Carlos (2003) : "Multiculturalismo y traducción en el *Quijote*", *Hispanic Review*, 71, p. 205-228.

Oudin, César (1605) : *Refranes o proverbios castellanos traduzidos en lengua Francesa. Proverbes espagnols traduicts en françois par Cesar Oudin.* Paris : Marc Orry.

Percas de Ponesti, Helena (1991) : "Cervantes y su sentido de la lengua : traducción", *in* : VV. AA. (ed.), *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona : Anthropos, p. 111-122.

Rius y De Lloseras, Leopoldo (1895-1904) : *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid : Libr. de Murillo, 3 vols.

Sáez Rivera, Daniel M. (2015), "*L'Homme detrompé* o la primera traducción de *El Criticón* al francés por el gramático Maunory, finales del siglo XVII", Rivista Internazionale di tecnica della traduzione, Trieste, Università, p. 61-90.

Salazar, Ambrosio de (1615) : *Response Apologetique au libelle d'un nommé Oudin*. Paris : s. i.

DE URGANDA AL CACHIDIABLO: LA POESÍA EN LOS PRELIMINARES Y EPILOGALES DEL *QUIJOTE**

Sara SANTA A.
Universidad de Navarra, GRISO

* Este trabajo fue llevado a cabo gracias a las becas ADA de la Universidad de Navarra, y hace parte de mi proyecto doctoral sobre la poesía inserta en la narrativa cervantina, que actualmente desarrollo en el GRISO.

En la estructura de superposición de planos de ficción dentro de la ficción que caracteriza al *Quijote*, hallamos un primer plano, que sería el de los preliminares, el cual incluye tanto la dedicatoria, la aprobación del rey y la tasa, como el prólogo y los poemas introductorios de la obra. Vemos que este plano, al menos en la teoría, es extraficcional: hay documentos legales, como la tasa y la aprobación del rey, que son válidos y están funcionando en el mundo del lector y del Cervantes de carne y hueso. En este plano aún no ha comenzado el pacto que toda ficción requiere, mediante el cual el lector acepta suspender el juicio según las lógicas de su mundo, para aceptar, durante la lectura, las lógicas que la ficción le propone. Este nivel se presenta entonces como una introducción que enmarca, contiene y pretende justificar el universo ficcional al que el lector está a punto de entrar.

Sin embargo, llaman la atención los poemas preliminares del *Quijote*, pues estos no son exactamente un preliminar común, unos sonetos laudatorios externos a la ficción, sino que tienen como autores a los seres más inverosímiles: Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, La señora Oriana, Gandalín, un Donoso entreverado, Orlando Furioso, El caballero del Febo, Solisdán, junto con Babieca y Rocinante. Bien nos había dicho Cervantes en el Prólogo que su supuesto amigo le había recomendado escribir de su propia mano estos preliminares laudatorios y atribuirlos a quien él quisiera para salir del paso y acomodarse a la tradición. Evidentemente el atribuir estos textos a personajes como Urganda o Amadís constituye una burla al poema laudatorio (que ya se venía esbozando desde la sugerencia del amigo), y, en este sentido, tal sería su función. Pero el haber escogido justamente a personajes que son ficción dentro del universo ficcional de don Quijote para ponerlos en un plano en el que don Quijote es ficción, hace que la función de estos poemas vaya más allá de la burla a la tradición y empiece a relacionarse con la estructura de la obra.

Ya Porqueras Mayo, en su estudio sobre el prólogo en el Siglo de Oro (1957), sostenía que una característica de los preliminares era su «permeabilidad», entendida como la capacidad de «recibir, por su proximidad al libro que acompañan, unas marcadas influencias que los atraviesan, moldean y transforman» (Porqueras 1957: 100). Los poemas preliminares del *Quijote* empiezan a relacionarse estrechamente con el contenido de la obra, que propone una intrincada estructura de ficción dentro de la ficción, como lo revela el hecho fundamental de que don Quijote pueda leer obras que en su mundo son ficcionales y sea considerado loco por asumir que los personajes de los libros que lee son reales. Esta estructura empieza a ser cuestionada en la misma obra, no sólo con proyectos como el de don Quijote de traer al plano de la realidad los eventos de los libros de caballerías, o el de los pastores fingidos, que pretenden hacer lo mismo pero con la literatura pastoril, sino también con giros tan desconcertantes como el que hace Cervantes al poner a los personajes del universo ficcional de don Quijote a leer tanto su obra como el apócrifo de Avellaneda en la segunda parte.

Los poemas preliminares sientan esta estructura ambigua, pues aunque formalmente sólo son preliminares laudatorios que se ubican en el plano del lector, de la tasa y de la aprobación del rey, terminan siendo algo salido no sólo de la ficción que contienen (la historia de don Quijote) sino de lo que, a su vez, contiene esa ficción (el universo de los libros de caballería). Así pues, pasemos a su análisis, ya no considerándolos como unos versos en los que Cervantes se muestra descuidado, autor de rimas forzadas[1], sino

1. José Manuel Blecua se ocupa de la recepción de los versos cervantinos en su época, y trae a colación una significativa estrofa de Esteban Manuel de Villegas: «Irás del Helicón a la conquista/ mejor que el mal poeta de Cervantes/ donde no le valdrá ser quijotista» (citado por Blecua 1970: 168). Pero la mala acogida de la producción de Cervantes en este género no terminó en el siglo XVII, sino que también se ve en los intentos de reivindicarla en el siglo XX: Blecua sostiene en su citado estudio que «nuestra intención no ha sido presentar los hallazgos cervantinos emparejándolos en valor con los de un Herrera, Figueroa o Lope de Vega. Ha sido algo más humilde: un intento de valorizarlos encuadrándolos en unas determinadas corrientes» (Blecua 1970: 195), y Vicente Gaos en su introducción a la *Poesía completa* afirma que «Cervantes sólo podía mejorar su

autor de poetas ficticios y de intrincadas estructuras, apreciando lo que Francisco Márquez Villanueva denominó el «virtuosismo creador de unos versos tan deliberadamente malos» (Márquez 1995: 115).

El primer poema de los preliminares resulta ser de autoría de Urganda la desconocida, la sabia encantadora de Amadís de Gaula. Ya desde el epíteto, la *desconocida*[2], tenemos un guiño cómico de Cervantes frente a la tradición de los poemas preliminares, pues estos debían ser de autoría de personajes *reconocidos* para que dieran prestigio a la obra. Pero aparte de esta constante burla a la tradición, hay un elemento fundamental que destacar, y es el encabezado del poema: «Al libro de don Quijote de la Mancha», que implica que Urganda pasa de ser leída por don Quijote a ser lectora del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, hecho que se evidencia en el uso del vocativo al abrir su poema para referirse no al *Quijote* o a algunos de sus personajes sino al libro como objeto físico (al igual que la tasa o la aprobación del rey):

> si de llegarte a los bue-
> libro fueres con lectu-
>
> (I, Preliminares: 15)[3]

Además, versos más adelante, para enfatizar esta presencia de Urganda en el plano extraficcional del autor y del lector, la sabia encantadora se revela no sólo como lectora de la historia de don

poesía abandonándola por la prosa» (Gaos 1984: 23) y sostiene que «no puede ser tan mala su poesía siendo el autor del *Quijote*» (Gaos 1984: 14), una petición de principio que poco reivindica a la poesía cervantina. Mi propuesta en este artículo parte de aproximaciones como las de Francisco Márquez Villanueva (1995), Gaspar Garrote Bernal (1996) Pedro Ruiz Pérez (1997), Mercedes Alcalá Galán (1999), José Montero Reguera (2004), Carlos Mata (2005 y 2007) y Ángel Luis Luján (2008), quienes más allá de la tradicional dicotomía Cervantes mal poeta/ buen narrador o «quijotista», pasan al estudio de la función que tiene la poesía inserta en el *Quijote*.

2. Si bien, como lo destaca Giselle Cristina Gonçalves Migliari, el epíteto «desconocida» alude a la capacidad que tiene la sabia de transformar su apariencia (Gonçalves 2014: 399), en el contexto de los preliminares creo que es pertinente ver también este epíteto como el antónimo de «conocida».

3. Citaré siguiendo la edición de Francisco Rico.

Quijote, sino también como lectora de los preliminares de la obra[4], tal como sería la dedicatoria que hace Cervantes al Duque de Béjar:

> Y pues la experiencia ense-
> que el que a buen árbol se arri-
> buena sombra le cobi-,
> en Béjar tu buena estre-
> un árbol real te ofre-
> que da príncipes por fru-,
> en el cual floreció un du-,
> que es nuevo Alejandro Ma-
>
> (I, Preliminares: 15)

Y, por si fuera poco, es ella quien juzga a don Quijote como un loco justamente porque tiene por reales a personajes de ficción como ella, que resultan ser los lectores de la obra cervantina en estos poemas preliminares.

> De un noble hidalgo manche-
> contarás las aventu-,
> a quien ociosas lectu-
> trastornaron la cabe-
>
> (I, Preliminares: 16)

La forma de este poema tampoco debe ser pasada por alto, pues tiene sus repercusiones a nivel de contenido. En efecto, son versos de cabo roto, que consisten en suprimir en cada verso las sílabas siguientes a la última sílaba acentuada de la última palabra

4. Según Marcel Bataillon, Urganda se revela también como conocedora del contexto literario de Cervantes, pues los defectos que señala en sus versos de cabo roto como ajenos a la obra cervantina, según el crítico, están todos presentes en *La pícara Justina* (Bataillon 1964: 276). Gonçalves Migliari sostiene que la cuarta estrofa alude a un poema de Fray Domingo de Guzmán, y la séptima a los escritos de Bartolomé de Argensola (Gonçalves 2014: 401). Estas teorías resultan completamente coherentes con la lógica de los poemas preliminares, pues en los versos de cabo roto del Donoso se hará referencia tanto al *Lazarillo* como a *La Celestina*: «Según siente *Celesti*-/ libro en mi opinión divi-/ si encubriera más lo huma-» (I, Preliminares: 21), «que esto saqué a Lazari-/ cuando para hurtar el vi-/ al ciego, le di la pa-» (I, Preliminares: 22). Los inverosímiles autores de los preliminares se revelan, entonces, como conocedores del contexto literario de Cervantes.

del verso. Martín de Riquer (nota 2 a los poemas preliminares), Francisco Márquez Villanueva (Márquez 1995: 138) y Adrienne Laskier Martin (Martin 1991:165) coinciden en atribuir la autoría de esta forma al poeta cómico Alonso Álvarez de Soria, quien trató en este tipo de verso temáticas relacionadas con el lumpen. El poema de Urganda, acogiendo la tradición de la que proviene, usa términos coloquiales (como el «boquirrubio» para referirse a simple) y términos tahúres, relativos al juego de cartas (como «figura», para referirse a la sota, el caballo o el rey, «envida», para referirse a la apuesta, «leva», para referirse a engaño o «flores», para referirse a trampas[5]), así como expresiones populares («el pan no se te cuece», «dar en el clavo», «dar en caperuza», etc.) que remiten de nuevo a los bajos estamentos de la sociedad, y que quedarían mejor en boca de Sancho que en la de la sabia encantadora, mostrándose inapropiados a la hora de presentar una obra aprobada por el rey y dedicada al Duque de Béjar.

Este aspecto, lejos de ser un error del «mal poeta de Cervantes», constituye nuevamente una elección consciente del autor, que contribuye a su juego de plantear en estos preliminares un mundo ambiguo e inestable como el de la obra misma, en el que ni los poetas corresponden al plano en que se los ubica, ni el registro corresponde con el emisor, ni con el supuesto propósito del poema, que sería enaltecer la obra y rodearla de prestigio.

Después de los versos de cabo roto de Urganda, nos encontramos con una serie de sonetos y otro poema de cabo roto. El primero de los sonetos resulta ser de autoría de Amadís de Gaula y está dedicado a don Quijote, el segundo, de Belianís de Grecia, va dirigido también a don Quijote, el tercero, de la señora Oriana, loa a Dulcinea del Toboso, el cuarto, de Gandalín, escudero de Amadís, elogia a Sancho Panza, siguen los versos de cabo roto del Donoso entreverado[6], dedicados a Sancho y a Rocinante, para

5. Todas estas precisiones las tomo de las notas 21, 28 y 30 de la edición crítica de Francisco Rico.

6. No se sabe con precisión quién sea el Donoso, poeta entreverado, aunque Martín de Riquer (nota 19 a los poemas preliminares) y Francisco Rico (nota I al poema del Donoso) coinciden en sugerir que estos versos podrían ser de

después reanudar la serie de sonetos con el de Orlando Furioso, el del caballero del Febo y el de Solisdán[7], los tres dedicados a don Quijote, y el diálogo entre Babieca y Rocinante, que también es un soneto.

Si bien en estos poemas, a excepción del de Amadís[8], no se habla del *Quijote* como un libro, como sí sucedía en el de Urganda, vemos que los personajes literarios, los héroes, señoras y escuderos de los libros de caballería se muestran como conocedores de la historia del manchego, y, más aún, como sus admiradores. Aquí se da una inversión entre el modelo y quien lo imita, pues vemos que no es don Quijote quien toma como paradigmas de su acción a Amadís, Belianís, Orlando Furioso y el caballero del Febo, ni como mundo ideal al mundo en que ellos llevaron a cabo sus gestas. En estos poemas son los personajes de los libros de caballerías quienes «envidian» y «admiran» las hazañas de don Quijote e incluso a su pobre España del siglo XVII, teniéndose como indignos de ser llamados sus iguales: «Tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote!» (I,

autoría de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615). Sin embargo acojo la respuesta dada por Martin frente a este tipo de interpretaciones: «Why beg verses from other lesser poets (Lasso's poetry, for example, is quite inferior to that of Cervantes), even in jest, when Cervantes was perfectly capable of written his own?» (Martin 1991: 131). Además, el término «entreverado» según el diccionario RAE A 1732 significa tanto: «lo así mezclado, y que tiene variedad o mezcla de cosas», como: «las carnes en que está lo magro junto con lo gordo», con lo cual sugiero que Cervantes podría estar inventándose un personaje apto para mezclar en un mismo poema a personajes de contextura tan disímil como Sancho y Rocinante.

7. Francisco Rico (nota I al poema de Solisdán) y Martín de Riquer (nota 26 a los poemas preliminares) coinciden en que no se puede saber quién es este Solisdán.

8. Con el poema de Amadís se sigue el mismo juego que con el poema de Urganda, según el cual se asume que el personaje del libro de caballería, en este caso Amadís, termina en el plano de los lectores del libro de Cervantes, pues se refiere a la historia de don Quijote como un libro fruto de un autor: «tendrás claro renombre de valiente / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo único y solo» (I, Preliminares: 18). Sin embargo, el plano en el que se encuentra Amadís en este poema resulta ambiguo, pues también se refiere a don Quijote, mediante el vocativo «tú», como a alguien real que está en su mismo nivel.

Preliminares: 19), dice don Belianís, mientras que la señora Oriana desearía «a Miraflores puesto en el Toboso» (I, Preliminares: 19) y Orlando Furioso humildemente afirma «No puedo ser tu igual» (I, Preliminares: 22), tal como lo hace el caballero del Febo, al declarar «a vuestra espada, no igualó la mía» (I, Preliminares: 23). Hasta Gandalín adopta la misma actitud frente a Sancho, quien, por su parte, nunca se interesó fervientemente en imitar a los escuderos de los libros de caballerías[9]:

> Envidio a tu jumento y a tu nombre
> y a tus alforjas igualmente envidio
> que mostraron tu cuerda providencia.
>
> (I, Preliminares: 20)

Ante esta inversión de planos que plantean los poemas de los caballeros, el de Oriana y el de Gandalín, el soneto «Diálogo entre Babieca y Rocinante» da un nuevo giro. En efecto, veíamos que en los poemas que anteceden a este diálogo, don Quijote y su mundo se presentaban como un ideal inalcanzable para los personajes de los libros de caballerías. Ahora, mediante el «Diálogo entre Babieca y Rocinante» se logra ubicar a ambos tipos de personajes, los de los libros de caballerías y los del plano de don Quijote, en un mismo nivel. En este poema, como se evidencia a través del recurso al diálogo, ningún mundo se presenta como modelo ni como ideal para el otro mundo: ambos conviven y se mezclan sin ningún tipo de jerarquizaciones. Es interesante, además, que la lógica bajo la cual conviven es también una mezcla entre la lógica del universo de don Quijote y la de la ficción más inverosímil: en efecto, en este soneto se tematizan los detalles más prosaicos, como la ausencia de la paja y la cebada, que lleva al pobre Rocinante al extremo de la delgadez (lógica del mundo de don Quijote), pero no debemos

9. Tal vez sea justamente esta la razón por la que Sancho es envidiable por los escuderos de los libros de caballerías. Sancho, al ser "de carne y hueso", sí se interesa por tener alforjas bien provistas, e incluso dinero, elementos un tanto innecesarios para personajes que, como lo sugiere en repetidas ocasiones don Quijote, pueden vivir de las hierbas y raíces de los bosques.

pasar por alto que en este poema los dos caballos están hablando[10], cosa que no pasaría en el plano de don Quijote y ni siquiera en el del Cid.

B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?
R. Porque nunca se come, y se trabaja.
B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja?
R. No me deja mi amo ni un bocado.
B. Anda, señor, que estáis muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.
R. Asno se es de la cuna a la mortaja.
¿Queréislo ver? Miradlo, enamorado.
B. ¿Es necedad amar? R. No es gran prudencia.
B. Metafísico estáis. R. Es que no como.
B. Quejaos del escudero. R. No es bastante.
¿Cómo me he de quejar en mi dolencia,
si el amo y escudero o mayordomo
son tan rocines como Rocinante?

(I, Preliminares: 24-25)

En este soneto, además, se abandona el tono grandilocuente de los poemas anteriores, e incluso la supuesta función laudatoria que tenían (ya cuestionable por la inverosímil identidad de sus autores y por la inversión del modelo a seguir), y se pasa al vejamen: Rocinante acusa a don Quijote de comerse su paja y su cebada, de ser un asno y un rocín. En este sentido, es significativo que este poema sea el último de esta serie preliminar, el que da paso a que empiece la historia de don Quijote, pues en sus versos se pone en evidencia que el mundo caballeresco de don Quijote no es un

10. La situación en la que dos animales hablan también se da en *El coloquio de los perros*, donde se tematiza explícitamente la inverosimilitud de tal acontecimiento: «Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza» (2002: 299). Si bien este tipo de recursos hace parte de la tradición literaria de la fábula, como se puede ver en el *Calila y Dimna*, es significativo que en Cervantes tal acontecimiento no obedece a la misma lógica; en la obra cervantina, como se vio a través de la cita al *Coloquio,* el hecho de que dos animales hablen es tenido por algo explícitamente artificial. En el «Diálogo entre Babieca y Rocinante», si bien no se tematiza la artificialidad de que los dos caballos estén hablando, considerar tal acontecimiento como algo inverosímil se acomoda completamente a la lógica de los preliminares.

mundo idealizado, y que el manchego no es un heroico modelo a seguir, sino un personaje "de carne y hueso", que puede ser vejado por otros personajes y, sobre todo, que puede padecer el hambre y cada uno de los golpes que le propinen.

Cabe destacar que la forma de estos preliminares, a excepción de las dos composiciones de cabo roto, es justamente el soneto, una estructura métrica que, como toda construcción con versos de arte mayor, es empleada principalmente para expresar temas serios y cultos. Cervantes se apropia justamente de esta forma seria para ponerla en boca no sólo de inverosímiles autores ficcionales, sino de autores ficcionales que incluso pueden pertenecer a bajos estamentos, como el escudero Gandalín, y de animales, como Babieca y Rocinante[11]. Así pues, el uso del soneto en estos preliminares, como lo señala Martin, tampoco es gratuito, pues contribuye a crear un efecto de burla a la tradición laudatoria, que resulta tan grandilocuente y elevada que se hace igual de inverosímil que la posibilidad de que Babieca y Rocinante dialoguen en endecasílabos:

> The sonnet is a mockery not only of the standard love lyric of the time and its incorporation of trite, euphuistic metaphors […], but also of the exaggerated poetic encomiums that so stretched the truth as to totally eclipse any semblance of reality.
>
> (Martin 1991: 137)

Pero Urganda y toda la caterva de personajes de libros de caballería no son los únicos seres inverosímiles en el marco, supuestamente extraficcional, de la primera parte del *Quijote*. En efecto, en los poemas epilogales encontramos a los académicos argamasillescos: el Monicongo, el Paniaguado, el Caprichoso, el Burlador, el Cachidiablo y el Tiquitoc. Pero antes de analizar la

11. Aunque tradicionalmente el soneto es una forma culta, cabe resaltar que, justamente por ello, la poesía burlesca se apropia de esta forma para tratar temas vulgares. Como ejemplo de esto surge la tradición de la «sonetada», que, como lo refiere Martin, son conjuntos de sonetos, como los preliminares y los epilogales cervantinos, que tienen un contenido jocoso e incluso vejatorio (Martin 1991: 157).

forma y el contenido de estos poemas, así como la dudosa identidad de sus autores, es fundamental tener en cuenta su lugar en la estructura del *Quijote*.

Si nos remitimos a la página final de la primera parte de la obra, que precede a la aparición de estos poemas, tenemos una historia desconcertante:

> un antiguo médico […] tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos en letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas [de don Quijote] y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mesmo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres.
>
> (I, 52: 529)

Con este mecanismo, como lo destaca Thomas E. Case, Cervantes alude a los *libros plúmbeos del Sacromonte*[12], "hallados" en los cimientos de la mezquita mayor nazarí de Granada y en las cuevas del Sacromonte, unos manuscritos escritos en árabe, castellano y latín castellanizado, que reivindicaban la cultura árabe y establecían un nexo con la tradición cristiana, pero que, en realidad, eran documentos falsos, «el último testimonio de la civilización árabe en España» (Case 2002: 10), ante el contexto de su inminente expulsión. Las hazañas de don Quijote, que podríamos ubicar cronológicamente en la misma España de Cervantes, en la que la Santa Hermandad es un temor, hay ventas en vez de castillos, e hidalgos en vez de caballeros, están siendo ubicadas, como el contenido de los *libros plúmbeos*, en un pasado remoto, pues su registro se halla, supuestamente, en los cimientos de una

12. Agradezco al profesor Santiago López Navia, quien me habló por primera vez de estos manuscritos, y me brindó generosamente la bibliografía al respecto para complementar mi análisis de la poesía en los preliminares del *Quijote*. Para un análisis detallado de la figura de Cide Hamete Berengeli en la obra cervantina y en sus continuaciones remito a su obra *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones* (1996).

ermita. Así pues, vemos que, para introducir los poemas epilogales, Cervantes está haciendo un juego temporal inverso a aquel que empleó en los poemas preliminares: mientras en aquellos proponía que personajes literarios, de tiempos remotos, como Urganda, Oriana, Gandalín y los caballeros andantes estaban en el plano de don Quijote (e incluso, en el caso de Urganda y de Amadís, podían estar situados precisamente en 1605, pues se referían a la historia de don Quijote como un libro), con esta introducción a los poemas epilogales sitúa la historia de don Quijote en una temporalidad remota, que bien podría ser la misma de sus libros de caballería.

Además, cabe resaltar que estos poemas son epitafios a personajes que aún no han muerto en la primera parte, con lo cual se construirían como anticipaciones que, paradójicamente, se sitúan en un pasado lejano frente al tiempo en el que se desarrolla la historia, con lo que, como afirma Márquez Villanueva, estos poemas estructuralmente representan la paradoja de ser epitafios escritos a no enterrados por seres desenterrados (Márquez 1995: 133). Así pues, los poemas epilogales se presentan como textos abiertamente inverosímiles, que, al igual que los preliminares, cumplen la función de desestabilizar la estructura de la obra, mientras que siguen haciendo una burla a la tradición de presentar las obras enmarcadas en poemas preliminares y epilogales laudatorios.

Pasando a un análisis textual de los poemas, lo primero que cabe resaltar es su característica de epitafios. El epitafio, como composición que se escribe con ocasión de la muerte de alguien, y más precisamente para ser inscrito en su tumba, es una composición elegíaca[13] seria que trata temas filosóficos, como la inminencia de la muerte y su carácter igualador, la inestabilidad de la fortuna, la posibilidad de una vida en el más allá, la pregunta fundamental por la desaparición de todo lo terreno (el tópico del *Ubi sunt?)* y el elogio del difunto, los cuales, según Eduardo Camacho Guizado, constituyen una invariable «tópica funeral» (Camacho 2009: 39).

13. Tomo en este punto la definición de «elegía» propuesta por Eduardo Camacho Guizado en su estudio *La elegía funeral en la poesía española* (2009).

Acogiéndose a esta tradición, los epitafios de los argamasillescos son escritos que tratan estos tópicos elegíacos, y que se presentan como inscripciones sobre las lápidas de los personajes de la obra cervantina. Así pues, encontramos versos como «yace debajo de esta losa fría» (I, 52: 530) en el poema del Monicongo, «aquí yace el caballero» (I, 52: 533) en el poema del Cachidiablo, y «reposa aquí Dulcinea» (I, 52: 533) en el del Tiquitoc. Sin embargo, al ser personajes de ficción (que, además, ni siquiera han muerto en la narración), el uso de demostrativos y deícticos resulta sumamente problemático: ¿Dónde? ¿Cuál lápida? Recordemos en este punto que los poemas epilogales, al igual que los introductorios, se supone que deberían ser extraficcionales, debían pertenecer al plano del lector, en el que se entiende que la historia narrada no es real. Sin embargo, estos epitafios rompen esa estructura, pues trasladan la ficción, la historia de don Quijote, al plano de la realidad del lector, y le atribuyen en este plano incluso una tumba, que ni siquiera aparece en el texto, pues recordemos que estos epitafios no están inscritos sobre ninguna lápida sino en unos pergaminos que estaban en una caja.

Vemos entonces que, a fuerza de paradojas, la existencia de estos epitafios va adquiriendo un matiz sumamente burlesco, que, como veremos, se va a hacer explícito en su contenido. En efecto, los tópicos que resaltábamos como propios de una tradición elegíaca seria se trastocan en estos epitafios y del elogio del muerto se pasa al vejamen, como se puede ver con el uso del epíteto «calvatrueno» (I, 52: 530) para don Quijote en el poema del Monicongo o «bien molido y malandante» (I, 52: 533) en el del Cachidiablo, la descripción de Dulcinea como la de «rostro amondongado» (I, 52: 531) en el poema del Paniaguado y «con asomos de dama[14]» (I, 52: 533) en el del Tiquitoc, y del pobre Sancho como «Escudero el más simple» (I, 52: 532) en el poema del Burlador y «Sancho Panza el majadero» (I, 52: 533) en el del Cachidiablo.

14. En la nota 19 a los epilogales de la edición crítica de Martín de Riquer se aclara que «dama» se usa en estos epitafios con la connotación de «mujer pública».

Otro tanto sucede con la reflexión sobre la muerte que todo lo borra, sobre la caducidad de la vida y la belleza. Si nos remitimos al poema del Paniaguado, que pretende ser epitafio de Dulcinea, leemos que el último terceto se abre con el verso «ella dejó, muriendo, de ser bella» (I, 52: 531), que se acoplaría perfectamente al tópico elegíaco de la caducidad de la belleza, pero que adquiere un tono completamente burlesco si leemos el primer cuarteto en el que se niega que Dulcinea haya sido bella en vida:

> Esta que veis de rostro amondongado,
> alta de pechos y ademán brïoso
> es Dulcinea, reina del Toboso,
> de quien fue el gran Quijote aficionado.
>
> (I, 52: 531)

También tomando como objeto de burla a Dulcinea, el epitafio del Tiquitoc juega con el tópico del poder devastador de la muerte que todo lo destruye, pero adquiere un carácter jocoso porque esa reflexión está referida a algo tan prosaico como la gordura de la dama tobosina. La muerte, en la reflexión del Tiquitoc, es tan poderosa que incluso puede convertir en polvo a una mujer tan rolliza como Dulcinea:

> Reposa aquí Dulcinea;
> y, aunque de carnes rolliza,
> la volvió en polvo y ceniza
> la muerte espantable y fea.
>
> (I, 52: 533)

Por otro lado, la rima de estos poemas y su lenguaje, al igual que en los preliminares resultan completamente cómicos. Por hacer que rime «el juicio que tuvo la veleta» (I, 52: 530) el Monicongo decide que Jasón no es de Tesalia sino de Creta[15], para encontrar términos que rimen con «el cuerpo chico» (I, 52: 532) de

15. Existen dos modos de leer estos versos: «El calvatrueno que adornó la Mancha / de mas despojos que Jasón de Creta» (I, 52: 530). Francisco Rico sostiene en la nota 29 al capítulo LII que debe ser interpretado como «que el botín que Jasón sacó de Creta», mientras que Márquez Villanueva sostiene que «de Creta» debe ser leído como el epíteto de Jasón, error cometido a propósito para hacer del Monicongo un poeta risible (Márquez 1995: 136). Si bien

Sancho, el Burlador decide recurrir a diminutivos como «tantico» y «borrico», y el Caprichoso, haciendo honor a su nombre, decide escribir un soneto laudatorio, ridículamente grandilocuente, y con estrambote, es decir con tres versos más. De este modo Cervantes cierra la primera parte del *Quijote* ratificando su burla, esbozada en el Prólogo, a la tradición seria de los preliminares y epilogales, y a la estructura en la que lo real enmarca a lo ficticio, y lo serio a lo cómico, pues, como se vio, estos seres argamasillescos no son ni reales (debido a sus nombres y la historia de la ermita, ni siquiera podemos sostener que sean verosímiles) ni sus poemas solemnes o laudatorios.

La segunda parte del *Quijote*, publicada diez años más tarde, en 1615, no se abre con poemas preliminares. Entre la primera y la segunda parte no sólo hay una brecha temporal de diez años, sino un evento editorial perturbador: la publicación, en 1614, del *Quijote* de Fernández de Avellaneda, que pretendía ser una continuación del de Cervantes. Así pues, en el Prólogo de la segunda parte encontramos más a un Cervantes encargado de atacar al autor del *Quijote* apócrifo, que a la tradición literaria y editorial de su tiempo. En este sentido, sí habría una estructura tradicional, pues los preliminares son extraficcionales: en ellos sólo está presente el mundo del lector, de Cervantes y Fernández de Avellaneda, aunque, como lo resalta Jerónimo Anaya, «si el prólogo de 1605 supone las dudas sobre escribir un prólogo, el de 1615 constituye una obsesión también libresca: atacar al falso autor del *Quijote* apócrifo» (Anaya 2008: 56). Sin embargo, no se puede decir que la poesía desaparezca del marco de la historia de don Quijote, pues como universo que contiene las aventuras de don Quijote no sólo está el de Cervantes, su autor real, sino el de su autor ficticio: el historiador moro Cide Hamete Berengeli.

En el plano de Cide vuelve a irrumpir la poesía justo para cerrar la novela. En efecto, el historiador árabe sugiere a su pluma que diga unos versos con los que se clausure la posibilidad de seguir escribiendo sobre don Quijote:

reconozco que el verso es ambiguo, acojo la lectura de Márquez Villanueva, pues el hecho de construir rimas forzadas es una constante en estos poemas epilogales.

¡Tate, tate, folloncicos
de ninguno sea tocada;
porque esta impresa, buen rey,
para mí estaba guardada!

(II, 74: 1105)

En primer lugar, cabe destacar que, al igual que Urganda y los personajes de los libros de caballerías, o que el Monicongo y demás argamasillescos, la pluma es un personaje completamente inverosímil[16], para el que, sin embargo, don Quijote y sus aventuras son un libro (su obra, además). Así pues, vemos que Cervantes continúa en su juego de romper una estructura en la que lo real y lo serio enmarcan a lo ficticio, pues para la pluma el *Quijote* es un libro (aunque histórico) que ella ha escrito. Además, está al corriente del corpus de obras que circulan en el contexto de Cervantes y del lector, pues no sólo ha de decir los dos primeros versos del poema citado, sino que, como lo anota Julio Alonso Asenjo (Alonso 2000: 31), también re-elabora los siguientes dos versos a partir del romance «Estando el Rey don Fernando», concerniente a la toma de Granada («Aquesta empresa, señor/ para mí estaba guardada»), que, gracias a la pluma, se recontextualizan y pasan a referirse a la empresa de escribir el *Quijote*.

La pluma vuelve a introducir el tema de la tumba de don Quijote, que resultaba un misterio en los epitafios que clausuraban la primera parte. Ya en el final de la segunda parte don Quijote muere, pero la pluma, para quien la historia del caballero es un libro pero con un referente real (recordemos que Cide se nos presenta como historiador[17] que recoge las hazañas de don Quijote mas no como novelista), traslada su tumba, del plano de la narración de las hazañas de don Quijote, al plano del lector, de Cervantes y de Avellaneda, afirmando que nadie puede volver a

16. Si bien la pluma no se presenta como un personaje autónomo, me parece interesante recalcar que Cide Hamete le cede la voz o, más bien, construye lo que sería la voz de la pluma, con lo cual sí se puede diferenciar del historiador.

17. Para la categoría de "historiador" referida a Cide Hamete ver López Navia, 1996.

inventar otra salida de don Quijote, puesto que éste «real y verdaderamente» yace enterrado:

> Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él […] a despecho y pesar del escritor fingido y tordillesco que se atrevió, o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje descansar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo.
>
> (II, 74: 1106)

Así, la tumba de don Quijote se ubica en el plano de la realidad extratextual, pero su epitafio lo hace un personaje interno a la narración: el bachiller Sansón Carrasco, quien, como lo resalta Jerónimo Anaya, si bien no es un Amadís o una Urganda, sino alguien del plano de don Quijote, es también, siguiendo la lógica que propone Cervantes en la segunda parte de su obra, un lector del *Quijote*: «Don Quijote y Sancho se han convertido en personajes literarios y de ellos hablará Sansón, como en los poemas preliminares de 1605 lo hacían otros personajes también literarios» (Anaya 2008: 62). De este modo, Sansón escribe:

> Yace aquí el hidalgo fuerte
> que a tanto extremo llegó
> de valiente, que se advierte
> que la muerte no triunfó
> de su vida con su muerte.
> Tuvo a todo el mundo en poco,
> fue el espantajo y el coco
> del mundo, en tal coyuntura,
> que acreditó su ventura
> morir cuerdo y vivir loco.
>
> (II, 74: 1105)

En el poema del Bachiller, como en los de los argamasillescos, surge la referencialidad propia del epitafio: hay un "aquí" que sería

la tumba de don Quijote, pero ésta, como se ha visto, está situada en un lugar ambiguo: entre el plano de la narración y el del lector. Además el epitafio también es ambiguo en cuanto a su contenido e intención: pretende tratar un tema serio, la muerte de don Quijote, pero lo hace recurriendo al lenguaje coloquial y difamatorio de los epitafios de los académicos. En efecto, para Sansón, el difunto, que siguiendo la tradición elegíaca debería ser loado, es «espantajo» y «coco», y los versos que pretenderían elogiarlo resultan forzados y reiterativos hasta la incoherencia («que la muerte no triunfó / de su vida con su muerte»), algo completamente coherente, si tenemos en cuenta que su autor, Sansón Carrasco, se revela en la obra como un completo fantoche.

De este modo, no cabría hablar «del mal poeta de Cervantes» (tal vez del mal poeta de Sansón, o del Cachidiablo) sino de un Cervantes artífice muy coherente de poetas, pues les atribuye versos que encajan perfectamente en lo que cabría esperar de ellos (no esperaríamos de Sansón, Urganda o alguien llamado Tiquitoc una égloga de Garcilaso) y, sobre todo, artífice de estructuras muy complejas de ficción dentro de la ficción que se desestabilizan por la posición estratégica que en ellas tiene la poesía. Estamos entonces ante lo que, en palabras del académico don Monicongo de la Argamasilla, sería «la musa más horrenda y más discreta» (I, 52: 530); horrenda en cuanto puede dar a luz poetas pésimos, pero también discreta, pues estos poemas «malos» o «forzados» no son gratuitos, sino que están cumpliendo una función fundamental de introducir tanto un tono humorístico como una ambigüedad en el límite entre la ficción y la realidad, características ambas que van a ser fundamentales en la obra que estos poemas están enmarcando.

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes (1999): "Teoría de la poesía en Cervantes: Poesía citada en la novela", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 5/2, p. 27-43.

Alonso Asenjo, Julio (2000): "*Quijote* y romances: uso y funciones", *in*: Beltrán, Rafael (ed.), *Historia, reescritura y previvencia del romancero*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València. p. 25-65.

Anaya Flores, Jerónimo (2008): "Los versos preliminares del *Quijote* y la ficción cervantina", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 32, p. 17-74.

Blecua, José Manuel (1970): *Sobre la poesía en la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.

Bataillon, Marcel (1964): "Urganda entre Don Quijote y la Pícara Justina", *Varia lección de clásicos españoles.* Madrid: Gredos, p. 268-299.

Camacho Guizado, Eduardo (2009): *La elegía funeral en la poesía española*. Bogotá: Uniandes.

Case, Thomas E. (2002): "Cide Hamete Benengeli y los libros plúmbeos", *Cervantes*, 22/2, p. 9-24.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2002). *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.

—— (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Sao Pablo: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.

—— (2005): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta.

Gaos, Vicente (1984). "Introducción", *in*: Gaos, Vicente (ed.), *Cervantes Saavedra, Miguel de. Poesías completas y Viaje del Parnaso*. Madrid: Castalia, p. 7-37.

Garrote Bernal, Gaspar (1996): "Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*", *DICENDA. Cuadernos de filología hispánica*, 14, p. 113-127.

Gonçalves Migliari, Giselle Cristina (2014): "Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*", *in*:

Martínez Mata, Emilio / Fernández Ferreiro, María (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, p. 398-406.

López Navia, Santiago (1996): *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.

Luján, Ángel Luis (2008): "La poesía inserta en el *Quijote*. Aspectos pragmáticos", *in*: Garrido Gallardo, Miguel Ángel / Alburquerque García, Luis (eds.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*: *Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*. Madrid: CSIC, p. 201-214.

Márquez Villanueva, Francisco (1995): "El mundo literario de los académicos de Argamasilla", *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, p. 115-156.

Martin, Adriene Laskier (1991): *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press.

Montero Reguera, José (2004): "Poeta ilustre, o al menos manifico. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXXVI, p. 37-56.

Mata Induráin, Carlos (2005): "Del amor y la amistad en la primera parte del *Quijote*: los sonetos de Cardenio y Lotario", *in*: Park, Chul (ed.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, p. 147-161.

—— (2007): "Los dos poemas de don Luis (*Quijote*, I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes", *in*: Romero Muñoz, Carlos (ed.), *Por sendas del Quijote innumerable*. Madrid: Visor, p. 130-153.

Porqueras Mayo, Alberto (1957): *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ruiz Pérez, Pedro (1997): "Contexto crítico para la poesía cervantina", *Revista Cervantes,* 17/1, p. 62-79.

LA IMPREGNACIÓN QUIJOTESCA EN *LAS CRÓNICAS MESTIZAS* (1992) DE JOSÉ MARÍA MERINO

Natalie NOYARET
Université de Caen Normandie

Además de ser el gran novelista y cuentista que sabemos, José María Merino (La Coruña, 1941) cultiva también el ensayo y la crítica literaria, territorio en el que ya se aventuró en 2004 con *Ficción continua*, para emprender una nueva incursión diez años más tarde con *Ficción perpetua* (Merino 2014). En las partes en las que en ambos libros Merino interviene como ensayista[1], llama la atención la importancia que adquiere la reflexión acerca del *Quijote* al que, de hecho, van dedicados artículos enteros como el titulado «Ecos y sombras del delirio quijotesco» (en *Ficción continua*) o esas «Tres reflexiones quijotescas», extenso estudio en tres partes[2] que Merino nos brinda en *Ficción perpetua*. Las múltiples referencias al *Quijote* esparcidas, por lo demás, en las diferentes piezas reunidas en estos libros dan cuenta también de la admiración, por no decir la devoción, que José María Merino siente por Cervantes —«maestro de maestros y Santo Patrono de los escritores» (Merino 1996: 68)—, y más particularmente por el *Quijote*. Si, debido a la fascinación que la obra ejercía en su padre, Merino ya desde la infancia vivió rodeado de grabados con escenas quijotescas o bibelots de madera que representaban las figuras del Caballero y de su Escudero, y teniendo a disposición varias ediciones del libro —entre ellas una preciosa ilustrada por Urrabieta Vierge—, reconoce, sin embargo, que «el Ingenioso Hidalgo y Caballero no fue héroe de [su] devoción cuando era niño», pues «no [le] agradaba ese pretendido héroe que salía derrotado de todos los lances, al que apaleaban, cortaban una oreja o rompían las muelas» (Merino 2014: 16). Sin duda, como fue comprendiendo Merino con el tiempo, para entender el *Quijote* «hay que haber descubierto la melancolía, hay que haber crecido,

1. Los dos libros están divididos en dos partes: una primera dedicada al ensayo, una segunda a la crítica literaria.

2. Estas tres partes son: I. «El narrador del *Quijote* y la voz de la novela», II. «Locura y aventura en don Quijote», III. «Cuatro preguntas y una aclaración a propósito de Sancho Panza».

pues en el mundo de la infancia los héroes deben ser invencibles y siempre victoriosos» (Merino 2014: 16). Sin embargo, ya de joven, al leer por primera vez la inmortal obra, Merino descubrió que su espíritu impregnaba muchos de los libros de su infancia, en su mayoría novelas de aventuras, como las protagonizadas por Huckleberry Finn, Jim Hawkins, o Tom Sawyer y otros jóvenes personajes más o menos ejemplares a los que el Ingenioso Hidalgo y Caballero, a todas luces, sirvió de modelo. Más tarde, Merino descubriría también que otras novelas de la literatura universal y de diferente índole ofrecen muchos elementos del *Quijote*, y que la presencia de esta obra, al menos en España y en los países hispánicos, ha sido continua durante los cuatro siglos que siguieron su publicación. Hoy incluso, según Merino —y ¿quién se lo negará?—, el tema del *Quijote* sigue bien vivo y vigente, siendo cultivado por autores como, entre los de su promoción, Luis Landero, Eduardo Mendoza, Torrente Ballester, y, sobre todo, Luis Mateo Díez, quien, a su juicio, es el que escribe en estos momentos las novelas más cervantinas de todas las que se están haciendo: «personajes un poco alucinados que tropiezan siempre con la rigurosa derrota de la realidad y que, además, tienen sus aventuras a lo largo del camino» (Merino 1996: 68). Si, por su parte, Merino no se considera cervantino —tampoco pretende ser cervantista—, es interesante observar cómo su propia obra en su conjunto presenta todos los elementos de modernidad que él le reconoce al *Quijote*, y que son los siguientes:

> [H]a hecho aceptar los escenarios cotidianos, los espacios de la realidad, como propios para la aventura novelesca, sin que su familiaridad impida, por otra parte, el acecho de lo misterioso e incluso de lo fantástico; ha mostrado por primera vez en la ficción, con inteligente seguridad, unos personajes ambiguos, complejos, que enriquecen sus perspectivas con cada nueva lectura; ha dado a los planteamientos metaliterarios y al juego de los apócrifos una dimensión que sigue estando vigente […]; por último, el tema de la relación entre literatura y sueño, como el de las extrañas interconexiones de la lectura y la literatura con la vida, ofrecen en *El Quijote* sugerencias llenas de frescura, propias de una mirada contemporánea.
>
> (Merino 2014*d*: 133-134)

Desde luego, en las numerosas novelas de Merino no faltan las referencias, a veces explícitas, otras veces encubiertas, al *Quijote*, como obra o personaje: buen empleo de ello es esa escena de *El caldero de oro* (Merino 1982: 68) en la que el abuelo se transforma ante sus nietos en un caballero de noble estirpe enamorado de una dama de la región[3]. Más aún, el ciclo de novelas de aventuras sobre la Conquista del Nuevo Mundo que Merino compuso a finales de los ochenta para reunirlas en 1992 en una trilogía titulada *Las crónicas mestizas*[4], no es sino, en palabras del autor, «un franco homenaje a las novelas de caballerías, a las crónicas de Indias y a las aventuras del *Quijote*» (Merino 1996: 88). Incluso, añade Merino, «el padre de uno de los personajes pudiera haber sido uno de los galeotes que don Quijote, con aquella desmesurada justicia que ejercía, deja sueltos por tierras de la Mancha» (Merino 1996: 88). Ahora bien, no es éste, ni mucho menos, el único elemento por el que transparece la impregnación quijotesca en la trilogía de Merino. Basta interesarse por la trayectoria vital del personaje principal o aun por los rasgos de personalidad que lo definen para que se confirme alguna forma de herencia. Tal es la pista por la que empezaremos nuestra investigación, para detenernos luego en algunos aspectos técnicos que confirmarán la innegable deuda de *Las crónicas mestizas* respecto al *Quijote*.

1. Un protagonista con rasgos quijotescos

A primera vista, siendo un muchacho mestizo —de padre español y de madre india— con unos quince años de edad[5], Miguel

3. «Le hace afirmar la nobleza de su estirpe campesina y rememorar sus raíces con una petulancia tierna que casi me hace reír: —"Eso le dijo: Princesa seréis de alta cuna, hermosa señora, pero de un origen no menos ilustre vengo yo: en un lugar de las Montañas de León tuvo principio mi linaje, y durante muchos siglos ha sido depositario de un caldero de oro que desentraña todos los destinos". / Se ha puesto de pie y acciona ambos brazos, hablando al cielo, en su mano derecha la vara con el extremo encendido, chisporroteante, como la punta de una espada flamígera».

4. Trilogía compuesta por *El oro de los sueños* (1981), *La tierra del tiempo perdido* (1982), *Las lágrimas del sol* (1986).

5. Como el Jim Hawkins de *La isla del tesoro* de Stevenson.

Villacé Yólotl, personaje principal y narrador autodiegético de *Las crónicas mestizas* tiene poco que ver con el ilustre Hidalgo cervantino, y puede parecer atrevido el ver por parte de Merino en la elección del nombre de pila de su personaje una referencia implícita al propio nombre de Cervantes. Sin embargo, antes incluso de emprender unas aventuras capaces de recordar —como veremos— las andanzas del *Quijote*, el joven protagonista creado por Merino comparte con este último —o mejor dicho con Alonso Quijano— la característica, inmediatamente señalada, de ser un gran soñador. En efecto, desde la primerísima frase de *El oro de los sueños*, primer libro de la trilogía, y después a lo largo del íncipit en que Miguel se recuerda recibiendo una lección de latín en el poblado indio de donde procede, Merino pone de realce la facilidad del joven para el ensimismamiento y la ensoñación. Es tal la ambigüedad entre vigilia y sueño[6] que por poco dudaríamos de la veracidad de las aventuras por las que poco después el padrino de Miguel, conquistador experimentado y sustituto de la figura del padre[7], vendrá a solicitarle que le acompañe en la conquista de nuevas tierras. *El oro de los sueños* empieza, en efecto, con estas palabras:

> A veces me quedo absorto. En pocos instantes, en segundos, soy capaz de recordar o imaginar cosas que, si estuviesen ocurriendo de verdad, necesitarían mucho tiempo para desarrollarse.
>
> Quizá estoy recibiendo la lección de fray Bernardino, miro sus labios moviéndose mientras declina, me distraigo, pasan por mi mente sucesos, rostros, lugares, historias. Peripecias que transcurren a lo largo de muchos días, aventuras descomunales que ocuparían meses. Pero cuando comprendo que estoy distraído y recupero la atención, puedo comprobar que apenas he perdido tres casos de la declinación que explica mi maestro.
>
> (Merino 1992: 13)

6. En este aspecto recuerda el principio de *La orilla oscura* (novela con la que Merino obtuvo el Premio de la Crítica en 1985).

7. Se sabe que el padre y el padrino de Miguel participaron en la conquista de México junto a Hernán Cortés, expedición de la que no volvió el primero.

Así es como, una vez más, Merino cultiva de entrada el mito del soñador soñado. Tal como «Alonso Quijano sueña ser Quijote y se convierte en don Quijote» (Merino 2004*b*: 43), Miguel no tardará en ver cumplido su deseo de convertirse en un aventurero dispuesto a vivir hazañas y portentos a imagen y semejanza de Amadís de Gaula en los relatos que le suele contar su padrino (quien vive también sus aventuras «al modo de lo que ha leído[8]») o que él mismo lee, pues otro rasgo que Miguel comparte con el Ingenioso Hidalgo es ser fervoroso lector de libros de caballerías:

> […] embebecido en mi tarea, recordaba alguna de las aventuras que me narraba el padrino: aquellas de don Amadís, hijo de Perión, rey de Gaula, y de la princesa Elisena de Inglaterra. Quizá hasta murmuraba, sin darme cuenta, frases del famoso caballero, a punto de emprender singular combate con su hermano Galaor, sin reconocerle. […] Ajeno a todo, […] me sentía protagonista de alguna aventura, cuando un repiqueteo de cascos me sacó de la distracción.
>
> (Merino 1992: 14)

Asimismo, será «soñando ser don Amadís preparando sus armas antes de alguna aventura contra gigantescos adversarios» (Merino 1992: 22) como Miguel, con la perspectiva de la aventura real que le espera, irá bruñendo la coraza paterna y la celada, ocupación que, por lo demás, no deja de recordar a Alonso Quijano en sus propios preparativos. Lo cierto es que la llegada del padrino (al fin de la cita) con la intención de emprender esta nueva expedición con su sobrino como acompañante representa el punto de partida de la evolución vital del joven, cuyo proceso de aprendizaje y madurez —la obra entronca también con la novela de formación o *Bildungsroman*— seguimos a lo largo de los tres libros, y con mayor facilidad aun desde que fueron agrupados por su autor en un mismo volumen. De hecho, las tres novelas, al presentarse cada vez como la narración de una nueva expedición del joven con su

8. Según se dice del *Quijote* en el capítulo II de la inmortal obra.

padrino[9], recuerdan a su vez las diferentes salidas de don Quijote con Sancho Panza por tierras manchegas. La imagen de la pareja hidalgo-escudero recorre la trilogía, y forzoso es reconocer que hasta el final del segundo libro es más bien don Santiago Ordás[10] —así se llama el padrino— quien encarna al Ingenioso Caballero mientras que a Miguel (acompañado a veces por algún personaje secundario) le corresponde el papel de escudero, como aparece en estas diferentes evocaciones sacadas precisamente de la segunda novela, *La tierra del tiempo perdido*:

> Caminábamos juntos mi padrino y yo.
> (Merino 1992: 160)

> Mi padrino cabalgaba su caballo y Lucía y yo montábamos juntos otra mula, con algún bulto.
> (Merino 1992: 182)

> Encabezaba nuestra comitiva el padrino, silencioso y con el gesto adusto, preocupado sin duda de perder al hombre que nos había atacado y robado el nombre y los dineros. Le seguíamos Lucía y yo, cada uno en una mula, muy contentos de partir al fin juntos.
> (Merino 1992: 251)

Ahora bien, desde el bagaje de las experiencias acumuladas en las primeras dos expediciones —batallas, naufragios, cautiverios, penurias físicas, traiciones, encuentros tan azarosos y sorprendentes como los que conoce la pareja cervantina—, y sobre todo a

9. *El oro de los sueños* encuentra su marco histórico en la expansión territorial que sucede a la conquista y pacificación de México, concretamente en las sucesivas incursiones de los españoles por tierras de la Florida llevadas a cabo desde su descubrimiento en 1512, y durante los años veinte y los treinta. La segunda novela, *La tierra del tiempo perdido*, tiene como referente histórico los últimos tramos de la conquista definitiva del reino maya de la península de Yucatán, culminada en 1541 por el adelantado Francisco de Montejo. Por último, *Las lágrimas del sol* encuentra su marco histórico en las guerras civiles del Perú entre almagristas y pizarristas. Se fecha el final de la crónica el día 2 de febrero de 1543 (para más informaciones a este respecto, ver Asunción Castro Díez 2002: 213-226).

10. Se indica en la página 228 que el padrino tiene parentesco con don Sabino Ordás, célebre apócrifo de José María Merino. Veremos más adelante cómo se cultiva también el tema del apócrifo en esta obra.

partir del momento en que, en el tercer libro —*Las lágrimas del sol*—, el padrino se encuentra gravemente herido, Miguel pasa a ser el «conductor de [la] caravana» (Merino 1992: 395). Más aun, la muerte de quien le sirvió de modelo y protector al final de la primera parte de la tercera novela[11] marca definitivamente su acceso a la madurez. No se nos escapa el valor simbólico que cobra el instante en el que recibe, a estas alturas, de las manos de la gente del Gobernador Vaca de Castro, la ballesta, la espada, el yelmo y la coraza de su difunto padrino, de cuyo caballo —dicho sea de paso— Miguel ya se ha hecho cargo. Desde entonces, más que nunca nos aparecerá «valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos, como decía de sí el Ingenioso Hidalgo cuando consideraba el resultado de haber llegado a ser caballero andante» (Merino 2004*b*: 36). En efecto, al final de la trilogía, Miguel se afirma como un enderezador de entuertos y ajustador de las injusticias del mundo de la envergadura de don Quijote al liberar a una joven esclava maltratada por sus amos, eso sí a cambio de unos dineros que sólo puede conseguir enrolándose en la tripulación de un galeón para una nueva expedición, cuyo anuncio marca el final de la trilogía. Así es como ésta adquiere entonces un carácter circular con la reaparición de un personaje que se había perdido de vista desde el primer volumen; en efecto, quien capitanea el barco no es sino doña Ana de Varela, quien fue la prometida del adelantado don Pedro de Rueda, y a la que Miguel ya sirvió en su primera salida. Desde luego, en su evolución a lo largo de sus andanzas no ha faltado el despertar del deseo amoroso, en particular en su relación con dos gemelas indias, de las que se sintió «amorosamente prendado», situación que analizó a la luz de los amores de «los héroes de los libros caballerescos» (Merino 1992: 218), y ante la cual mantuvo, como don Quijote, «la castidad por encima de todo» (Merino 1996: 78[12]). Ahora bien, la

11. La tercera novela del ciclo consta, en efecto, de dos partes: Primera parte: «La guerra entre hermanos» (cap. I a XIII), Segunda parte: «El tesoro de los Incas» (cap. XIV a XVII).

12. Recuérdese que, desde el mismísimo prólogo al *Quijote*, se nos indica que: «fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a

amada, la dama de los sueños del caballero andante en estos libros es, sin lugar a dudas, la hermosísima doña Ana, cuyas apariciones se cuentan siempre en términos de maravilloso encantamiento[13]. Así, por ejemplo, cuando Miguel la vio por primera vez:

> Era como las hadas de las fábulas españolas, rubias y delicadas, que traían dones a los recién nacidos venturosos; como las doncellas secretas de los cuentos de Micaela, tan blancas en las grutas sagradas, acechando a los hombres para enamorarlos; como alguna de la advocaciones de la Virgen María, hecha de luz y de miel. Verdaderamente, con aquella tez tan blanca y sus cabellos de oro, parecía descender de la progenie del mismo sol.
>
> (Merino 1992: 41-42)

De hecho, el reencuentro de estos dos personajes al final del ciclo da pie para un nuevo diálogo entre ambos sobre los libros de caballerías. Pues bien, sin duda porque ha aprendido que la vida está compuesta en su mayor medida por traiciones, mezquidad, odio, envidia, ambición ciega —ni que decir tiene que la obra conlleva una denuncia de la sed de oro de los conquistadores— y renuncias, resulta que, al cabo de tantas aventuras, Miguel ya no cree en la andante caballería, recordando en eso a Alonso Quijano cuando en su lecho de muerte dice abominar de las ficciones que antaño lo habían conmovido:

> —Desgraciadamente, he debido olvidarlos totalmente, mi señora. Ya no soy un niño y ahora sé que sólo en la imaginación de los autores de tales libros existe la andante caballería. He comprendido, con decepción, que se trata solamente de fábulas.
>
> (Merino 1992: 436)

No menos interesante es la respuesta de doña Ana quien, haciéndose el portavoz del autor, asegura que «ciertamente ha existido en la imaginación de los autores, una andante caballería,

esta parte se vio en aquellos contornos» (Cervantes 1973: 13).

13. Las propias tierras americanas, que son el escenario de la trilogía, ya suponen en sí la posibilidad de encantamientos (véase Asunción Castro Díez 2002: 223-224).

pero hay otra que florece en la misma vida que vivimos, aunque no sea tan fácil descubrirla» (Merino 1992: 436). En efecto, Merino opina que la actitud de don Quijote que consiste en agredir la realidad desde su imaginación cargada de literatura ha sido

> [e]l precedente de un nuevo modo de actuar, supone el nacimiento de un modelo de héroe, antes inexistente, que desde entonces se ha repetido mucho, no sólo en la ficción, sino en la misma realidad. Hasta la política ha conocido este tipo de personajes: impregnados de imaginación hecha de ficciones, aunque no estrictamente literarias, y decididos a sustituir con ellas la realidad, estaban Buenaventura Durruti o el Che Guevara, sin ir mas lejos.
>
> (Merino 2014*d*: 147)

Asimismo, en sus *Crónicas mestizas*, Merino hace que la ficción invada la realidad mediante unos recursos que parecen heredados del *Quijote*. Destacaremos dos de ellos para unos últimos comentarios.

2. Ecos del juego cervantino entre realidad y ficción

En las «Tres reflexiones quijotescas» que lleva a cabo en *Ficción continua*, Merino afirma en particular que en el *Quijote* «hay un propósito riguroso de literaturizar la realidad, de transgredir los límites del espacio novelesco, haciéndolo irrumpir en el espacio de la realidad no ficcional», para observar luego que «ese propósito ha sido extraordinariamente estimulante y fecundo para toda la narrativa posterior» (Merino 2014*d*: 139).

La realidad invadida por la ficción

Pues bien, esta irrupción de la ficción en la realidad —o literaturización de la realidad—, Merino la pone en abismo de forma muy concreta en los últimos dos capítulos de *La tierra del tiempo perdido* (segundo libro de su trilogía americana), en los que sus personajes se encuentran en manos de un famoso pirata, un tal *Fransuá Darcasón* denominado por los españoles *El Pulido* (Merino 1992: 264), quien se les revela tan apasionado por literatura que suele aprovechar sus capturas de barcos para hacerse con los libros

—tanto fábulas como relaciones de la Conquista— que, por ser prohibidos por el Rey de España, son llevados clandestinamente por los mares, en barriles y botas de vino, a las tierras del Nuevo Mundo. Ahora bien, resulta propiamente fantástico que El Pulido haya leído ya la crónica que Miguel ha ido redactando al hilo de esta nueva expedición, lo cual, por cierto, no deja de recordar ese episodio del principio de la Segunda parte del *Quijote* en el que el Ingenioso Hidalgo y su no menos ingenioso escudero se encuentran con que la Primera parte de sus aventuras ya está publicada. Por su parte, Merino le saca al episodio todo el jugo metaliterario posible haciendo, por ejemplo, que El Pulido exprese su gran satisfacción al saber que él también será un personaje del libro del mozo, tanto más cuanto que acaba de ahorcar a tres malandrines de los que se ha enterado por su lectura que traicionaron a Miguel y su padrino: «resolviendo el asunto con mi decisión, intervengo en el desarrollo del relato de Miguel, como si yo personificase al propio destino o formase parte de la imaginación de un autor. ¿Puede haber ocasión más grata para un lector fervoroso de fábulas y aventuras, como yo lo soy?» (Merino 1992: 271). Además, en la conversación que sigue, Merino aprovecha la oportunidad para introducir por boca del pirata algunas de sus propias convicciones sobre la creación literaria. Así es como indica la parte de compromiso que conlleva siempre el acto de escribir ficciones:

> —Miguel —continuó el capitán—, no hay escritura inocente. La más verdadera relación de sucesos lleva en sí el partido del escribano. […] El mayor libro de invención que han visto los siglos, ese del gigante Gargantúa que ayer te mostré, dice pretender sólo el regocijo de sus lectores, mas luego arremete burlón contra pontífices, catedráticos y consejeros reales.
>
> (Merino 1992: 272)

Ni que decir tiene que este tipo de compromiso, como en cualquier libro de Merino, también existe en *Las crónicas mestizas*, si bien es verdad que «una vez escritas, las historias pierden los límites que sus autores han creído poner en ellas y adquieren sólo los que los lectores quieren admitir y reconocer» (Merino 1992: 272).

La tramposa «Nota del novelista»

Otro recurso mediante el cual Merino rompe las barreras entre lo real y lo ficcional reside en la «Nota del novelista» que agrega como apéndice al volumen de sus *Crónicas mestizas.* Recordando a Cervantes cuando entra en el *Quijote* al principio del capítulo IX para explicar al lector cómo encontró casualmente en Toledo la continuación de la historia en unos papeles escritos en árabe cuyo autor era un tal Cide Hamete Benengeli, Merino recurre también en este epílogo a la vieja fórmula del autor-transcriptor al afirmar que las crónicas que acabamos de leer están basadas en documentos reales, pero que él tan sólo se ha limitado a novelizarlas para acercarlas al lector contemporáneo. En la tradición apócrifa que aprecia tanto, por ver en ella «una muestra gozosa de la capacidad de sugerencia de vida que tiene la literatura» (Merino 2014*b*: 89), el novelista afirma, en efecto, burla burlando, que sus crónicas son fruto de las investigaciones de un abuelo tío suyo, emigrante a México, que fue en busca de los datos de un antepasado familiar de la época de Cortés. Una especie de fraude literario, pues, que fue capaz de engañar a más de uno que lo tomaron al pie de la letra pese a lo evidentemente novelesco de las explicaciones ofrecidas, según comentó después el propio autor[14]. Al redactar esta «Nota del novelista» desde lo que pudiéramos llamar un «hiperespacio textual» (Merino 2004*b*: 40), Merino ha ido manipulando la realidad de los sucesos como para rivalizar con el autor del *Quijote* en su «extraordinaria ambición de no de poner el libro en la realidad de la vida, sino de meter la realidad de la vida dentro del libro» (Merino 2004*b*: 40).

A la hora de concluir, empezaré reconociendo que el análisis que acabo de presentar dista mucho de ser completo y que, por cierto, *Las crónicas mestizas* se pueden enfocar desde muchos otros ángulos —por ejemplo el de la relación entre Historia y ficción novelesca que, dicho sea de paso, pudo ser también el dilema del historiador arábigo que, según parece, escribió *La Historia de don*

14. Fue el caso, en particular, de un editor de los dos primeros libros de la trilogía en Estados Unidos.

Quijote de la Mancha—. Incluso en lo que se refiere a la impregnación quijotesca de estas *Crónicas* puede que quede aún mucho por decir y descubrir, tanto en la representación del personaje principal –y de los personajes en general— como en las técnicas narrativas (re)utilizadas —o recicladas— por Merino. Si, por cierto, el parecido entre ambas obras tiene sus límites, forzoso es reconocer que, con los valores humanos que transmite, la trilogía americana constituye un hermoso y necesario homenaje al *Quijote,* «luz y espejo de toda la caballería andante» (Cervantes 1973: 10).

Bibliografía

Andres-Suárez, Irene (1996): *Huellas del Quijote en la narrativa española contemporánea*. Neuchâtel: *Cuadernos de Narrativa*, n° 1, 99 p.

Andres-Suárez, Irene (2002): *José María Merino*. Neuchâtel: *Cuadernos de Narrativa*, n°6, 305 p.

Castro Díez, Asunción (2002): "La trilogía americana de José María Merino: crónica de una aventura verdadera", *in*: Andres-Suárez, Irene (ed.), *José María Merino*. Neuchâtel: *Cuadernos de Narrativa*, n° 6, p. 213-226.

Cervantes, Miguel de (1973 [1605-1615]): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha***.** Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral n° 150, 680 p.

Merino, José María (1982): *El caldero de oro.* Madrid: Alfaguara hispánica, 196 p.

—— (1985): *La orilla oscura*. Madrid: Alfaguara hispánica, 347 p.

—— (1992): *Las crónicas mestizas*. Madrid: Alfaguara, 444 p. Trilogía compuesta por *El oro de los sueños* (1981), *La tierra del tiempo perdido* (1982), *Las lágrimas del sol* (1986).

—— (1996): "Reflexión sobre mi narrativa a la luz del *Quijote*", *in*: Irene Andres-Suárez (ed.), *Huellas del Quijote en la narrativa española contemporánea*. Neuchâtel: *Cuadernos de Narrativa*, n°1, p. 67-93.

—— (2004*a*): *Ficción continua.* Barcelona: Seix Barral, 380 p.

—— (2004*b*): "Ecos y sombras del delirio quijotesco", *in*: Merino, José María, *Ficción continua.* Barcelona: Seix Barral, p. 32-50.

—— (2014*a*): *Ficción perpetua*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 330 p.

—— (2014*b*): "Los límites de la ficción", *in*: Merino, José María, *Ficción perpetua.* Palencia: Menoscuarto Ediciones, p. 82-98.

Merino, José María (2014*c*): "Diez jornadas en la isla", *in*: Merino, José María, *Ficción perpetua.* Palencia: Menoscuarto Ediciones, p. 13-29.

—— (2014*d*): "Tres reflexiones quijotescas", *in*: Merino, José María, *Ficción perpetua.* Palencia: Menoscuarto Ediciones, p. 133-154.

DEL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA AL CABALLERO DORMIDO: O CÓMO GUSTAVO MARTÍN GARZO VUELVE A DAR VIDA AL HÉROE CERVANTINO

Caroline BOUHACEIN
Université de Caen Normandie

Desde 1986, año en que publicó su primera obra (*Luz no usada*), Martín Garzo aparece como el autor de una densa y prolífica obra narrativa y ensayística que hunde sus raíces en episodios mitológicos y bíblicos o en relatos tradicionales que devuelve a sus lectores bajo forma de fábulas modernas. Forma parte de este grupo de autores españoles procedentes de la "nueva narrativa" que, a partir de los años ochenta, reivindicaron como base esencial de su obra el placer de contar historias y para los cuales «la imaginación […] vuelve a ocupar un papel preponderante no como escapismo de la realidad circundante, sino como profundización en la capacidad humana de percibir la realidad» (Benson 1994: 62). En este sentido, no resulta sorprendente el interés que manifiesta el escritor por la figura de don Quijote, cuyas locuras tienen como función «suspender por un momento el principio de realidad […] abrir una grieta, y más allá de la lógica, llevarnos a la comprensión profunda e inmediata de una verdad nueva» (Martín Garzo 2014). Desde luego, en varios ensayos de Gustavo Martín Garzo aparecen referencias al *Quijote* como una obra paradigmática que tenemos que leer «confiando en que nos traiga noticias de lo que amamos, que nos consuele de la oscuridad, que nos ofrezca motivos para seguir viviendo» (Martín Garzo 2013: 49). En la obra de Cervantes el escritor vallisoletano valora especialmente «la esperanza de escuchar historias» (Martín Garzo 2013: 156), «el poder para vincular mundos que estaban separados» (Martín Garzo 2013: 23) y el poder de los sueños y del amor. El relato destinado a un público joven *Dulcinea y el caballero dormido*, publicado en 2005, refleja la importancia que Martín Garzo concede a dichos aspectos y constituye un ejemplo más de las recreaciones narrativas del *Quijote*. Como suele ocurrir en sus textos, Martín Garzo presenta una nueva perspectiva de las aventuras de don Quijote y da voz propia a una anciana que no es otra que Dulcinea, para «contar lo que en esta historia está

callado[1]». Cabe recordar que para Gustavo Martín Garzo «las grandes historias que han acompañado a los hombres a lo largo del tiempo […] son importantes, entre otras cosas, porque hay zonas de silencio, grandes enigmas en torno a ellas»[2]. Explica: «Todo eso que ocultan y guardan [las grandes historias] es el terreno en el que me he querido meter»[3]. Por consiguiente, a pesar de tantos siglos que les separan y del enfoque diferente ¿no se sitúa el relato *Dulcinea y el caballero dormido* en un indudable proceso de continuidad respecto a la obra de Cervantes? Para entender mejor cómo se relacionan ambas obras presentaremos más detenidamente este relato de Gustavo Martín Garzo. Luego, examinaremos el texto mismo de este relato que pertenece a lo que Genette llama la «literatura en segundo grado»[4] para destacar la manera como se incluyen en ellas referencias al hipotexto cervantino. Por fin, analizaremos las diferencias entre ambos textos e intentaremos aclarar el mensaje de alcance universal que el escritor contemporáneo se esfuerza por transmitirnos adentrándose en las «zonas de silencio» que encierran las «grandes historias».

Una obra de inspiración cervantina

El hilo narrativo de *Dulcinea y el caballero dormido* está constituido por los recuerdos de Dulcinea. La mujer, ya anciana, recupera la memoria del pasado aludiendo a las andanzas del caballero del

1. <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/24/castillayleon/1201167815.html>, Gustavo Martín Garzo recurre a los mitos griegos en *El jardín dorado*, 24 de enero de 2008, el mundo.es.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. «Tras haber indagado en cuestiones varias sobre el discurso del relato, el crítico francés Gérard Genette publica en 1982 *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Como su título nos avanza, el estudio presta atención a una de las señas de identidad más frecuentes de la escritura contemporánea, aquella que presenta el texto literario bajo la fisonomía de un palimpsesto en el que escrituras pretéritas y presentes se encabalgan y transponen. Genette esgrime aquí la idea de la transtextualidad para dar cuenta de un vector de literatura densa, siempre enmarcada en instancias textuales previas, siempre en segundo grado […]» (Álvarez González 2009: 17).

que se decía que se había vuelto loco por haber leído demasiados libros de caballerías. También cuenta ella cómo se convirtió en la dama de don Alonso y evoca los dos únicos momentos en que se encontraron, como para dar mayor realidad a sus propósitos. La primera vez, estaba contemplando «un viejo grabado en el que se veía a unos pastores huyendo de la furia agresiva de un caballero» (45) cuando la sorprendió la presencia del que todavía no se había convertido en caballero andante. La segunda vez, el caballero tenía los ojos cerrados, se había «dormido sobre su caballo, como solían hacer muchas veces los caballeros andantes, a los que las fatigas de sus aventuras y el poco tiempo que dedicaban al descanso solían jugar una mala pasada» (89).

Dulcinea ya no es un personaje que no existe, la «creación de una creación» (Mata Induraín 2005: 663). Ya no es un personaje que existe por las palabras y pensamientos de don Quijote, el ente ideal de un caballero, sino un ser de carne y hueso que desvela el secreto de su amor verdadero. A partir de allí, el lector va descubriendo la autobiografía de una mujer cuya existencia cuestiona la problemática relación que se establece en el relato entre realidad y ficción y, con el poder de sus palabras, le da una nueva profundidad al personaje cervantino.

Los seis capítulos que conforman la estructura del relato siguen el orden aleatorio de una memoria borrosa que justifica los saltos temporales en el relato de la vieja mujer. Así, el libro no es sino el cuaderno de recuerdos de Dulcinea, que ha decidido «tomar la pluma para ponerlos por escrito» (70) y el lejano eco de las historias que solía contar a los niños curiosos que le hacían «repetirlas una y otra vez, hasta dejar[la] felizmente agotada» (86). Se inicia el relato al constatar la mujer que «ya nadie recuerda al caballero. Hace años sus aventuras estaban en boca de todos, y eran motivos de regocijo en ventas, atrios y mercados, pero hoy nadie pregunta por él ni se interesa por sus palabras o andanzas, especialmente entre los jóvenes, que se limitan a encogerse de hombros cuando le oyen nombrar» (7-8). Con *Dulcinea y el caballero dormido*, con la voz de una mujer anciana, Gustavo Martín Garzo quiso, a su vez, contribuir a que la historia del hidalgo manchego no

se perdiera por los caminos del tiempo y llegara a los lectores de nuestro tiempo.

Sin embargo, al deshilvanar sus recuerdos, Dulcinea tiene otra meta. Quiere también que todo el mundo sepa quién fue de verdad el Caballero de la Triste Figura porque, según dice, el libro traducido por Cide Hamete Benengeli resulta incompleto: «sólo quiero que las aventuras del caballero andante queden completas añadiéndoles el episodio que les falta» (70).

La narración en primera persona es intimista y está empapada de una nostalgia que origina el tono autobiográfico en que está escrita. Gustavo Martín Garzo crea una prosa poética en la que razona sobre el amor y los sueños que aparecen como el motor de nuestras vidas. Unas extraordinarias ilustraciones de Pablo Alaudell acompañan la prosa del escritor. El ilustrador supo recrear con sus imágenes la época en que sucede la historia y reforzar el tono en el que está narrada. Los colores ocres de los dibujos reflejan la tristeza y la melancolía que invadieron a don Quijote. El espacio pictórico creado por Alaudell ofrece la imagen de una Castilla adusta y fría anclada en un espacio donde el tiempo parece haberse detenido, un tiempo mítico en consonancia con el recreado por Martín Garzo: «No hay tierra mejor para las aventuras que estos parajes desnudos y temblorosos como el mismo mar. Forman una meseta despojada de cualquier adorno, una región invisible, como lo son estas regiones en que tienen lugar los sucesos más decisivos de nuestro corazón» (85-86).

Con imágenes despojadas y con unas figuras que se parecen a estatuas cinceladas que cobran vida ante nuestros ojos, Alaudell supo también conferir al relato un halo entre realidad y sueño, en armonía con la escritura de Martín Garzo. Los dibujos, mucho más que manifestaciones de una función ilustrativa, ofrecen una estructuración semiótica compleja dentro de la cual los elementos discursivos y los elementos visuales forman una unidad indisoluble, rompiendo las fronteras que separan la escritura de la imagen. Se trata de lo que algunos teóricos de la relación entre palabra e imagen consideran una palabra-imagen, es decir, un

iconotexto[5] que fuerza al lector a darle un significado que tome en consideración tanto el signo icónico como el signo verbal. Las ilustraciones de Alaudell dialogan con el texto de Martín Garzo solicitando la imaginación del lector. Así, el dibujante nos ofrece de don Quijote una figura delgada y etérea que parece aún más quijotesca con sus piernas y brazos del grosor de un alfiler. La dialéctica entre sueño o ficción y realidad encuentra tanto más su expresión plástica cuanto que aparecen con mayor frecuencia retratos de Dulcinea. En las primeras páginas, surge bajo la apariencia de una anciana mujer que está escribiendo sola, encerrada en un oscuro cuarto y, conforme avanza el relato, rejuvenece y es cada vez más hermosa. Alaudell supo plasmar sus sentimientos y contribuye así a conferirle mayor realidad a la narradora. En otras palabras, el signo verbal y el icónico se unen para formar un campo intertextual en el que no se le da preferencia a uno u otro medio de representación.

El diálogo con el hipotexto

Si en esta recreación de la obra de Cervantes es Dulcinea del Toboso la que va rememorando las andanzas y desventuras de don Quijote, es de notar que Gustavo Martín Garzo no traiciona el espíritu de la novela original y da cuenta de un profundo conocimiento de ella. De hecho, el relato de Gustavo Martín Garzo remite al de Cervantes en numerosas ocasiones y *las huellas cervantinas que se pueden rastrear en la obra de Martín Garzo son numerosas. Van desde la simple alusión hasta la reproducción de fragmentos enteros*. La primera referencia a Cervantes y la supuesta autoría de Cide Hamete Benengeli aparecen en las primeras páginas: «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, así se titulaba el libro que, escrito por un moro, mandó traducir Miguel de Cervantes […]» (10). Reconocemos el aspecto físico del caballero «de complexión recia, seco de carnes y enjuto de rostro» (Cervantes 1992: 98) cuando Dulcinea lo describe «enjuto de carnes, descuidado en el vestir» (15). Es un «hidalgo» que vive con «un ama y una sobrina»

5. Véanse los trabajos de Liliane Louvel, *in* Liliane Louvel, *Images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, 2002.

(16). Sancho es tan «servicial y fiel» (20) como en la novela de Cervantes. Por otra parte, se citan las aventuras más famosas del Caballero de la Triste Figura que hacen muy presente el hipotexto cervantino: «su enfrentamiento con los molinos, su ataque a los rebaños de ovejas, que creyó dos ejércitos a punto de entrar en combate, su victoria sobre el vizcaíno, que tanto orgullo le diera, la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia o la liberación de los galeotes» (22). No se trata para Martín Garzo de reescribir estas aventuras. Sólo parece querer hablar sobre el sentido de las mismas, sobre qué sentimientos o ideales las provocan y qué fin tenían como si le importaran ante todo las lecciones que se pudieron sacar de las desventuras y recalcar la importancia del amor y de los sueños.

En suma, Gustavo Martín Garzo rinde un homenaje directo al autor del Siglo de Oro al mismo tiempo que provoca una «transposición diegética» (Genette 1989: 376), suscitando un cambio en el marco en el que transcurre la historia. *Dulcinea y el caballero dormido* está construida a modo de palimpsesto. Es un relato donde el discurso cervantino no ha sido borrado completamente y por lo tanto coexiste y dialoga con el texto contemporáneo incitando al lector a descubrir bajo la superficie diferentes niveles de reminiscencias del texto original.

Otra huella cervantina en la obra de Martín Garzo es la comicidad. No podemos olvidar que *Don Quijote de la Mancha* «es una obra cómica, hecha para reír» (Ascunce Arrieta 2005: 66) y si no es un proceso muy frecuente en *Dulcinea y el caballero dormido*, muy al contrario, un episodio merece particular atención. El capítulo tres, titulado «El poder de las lágrimas», evoca el primer encuentro entre Dulcinea y don Alonso. Al contemplar un grabado que representaba a «Orlando furioso» (44), Dulcinea se pregunta sollozando por qué «teníamos que sufrir en esta tierra, siempre acosados por la desdicha, la traición y la muerte» (44). La irrupción de un «ratoncillo» (45), símbolo de la vuelta a la cruda realidad, rompe lo patético de la escena provocando un efecto cómico: «nos pusimos a gritar y patalear, lo que hizo que nos diera risa» (45). La aparición de don Alonso acentúa la impresión de

comicidad: «verle con aquellas trazas, que la celada se inclinaba sobre su frente llegando a cubrirle uno de los ojos, y su armadura parecía más un conjunto de latas viejas que atuendo de soldado […]» (46). Sin embargo, a pesar del grado de comicidad debido a un choque entre realidad y fantasía muy propio de Cervantes, este episodio cobra un profundo sentido simbólico resumido en el título del capítulo: «El poder de las lágrimas». En efecto, fueron las lágrimas las que provocaron la salida del caballero, desencadenaron el sentimiento amoroso de esencia platónica, el aliciente para la acción caballeresca.

Huelga decir que en su arte de titular los capítulos Martín Garzo es un digno heredero de Cervantes, que supo conceder a cada parte de su obra un título significativo de su contenido como lo descubrimos, por ejemplo, a través del que dio a la sección IV de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: «De lo que sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta». Gustavo Martín Garzo, siguiendo el mismo modelo representativo, atribuye a cada una de las partes de su relato unos títulos cuyas palabras proporcionan indicios relevantes al lector. Los títulos dados por el autor contemporáneo traducen la misma voluntad de reflejar la trama de cada capítulo. Así, cuando Dulcinea explica que «ninguno [de los encuentros entre ella y el caballero] aparece citado en esos libros» (71), y dice que sólo quiere que «las aventuras del caballero queden completas añadiéndoles el episodio que les falta» (71), el quinto capítulo se dota del muy significativo título «La verdadera aventura».

Otra herencia cervantina en la obra de Martín Garzo estriba en el concepto de metanovela, entendido por Jesús Camarero como «una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura» (Camarero 2004: 10). En la novela de Cervantes, mediante la parodia de los libros de caballerías, se incorpora en el texto una reflexión sobre la narración misma. De modo semejante, mediante las referencias a varias novelas y la alusión a Dulcinea redactando sus recuerdos (incluso en una de las ilustraciones de

Pablo Alaudell), Gustavo Martín Garzo introduce en su relato una reflexión sobre la escritura concebida como un medio para luchar contra el olvido: «Y más que nunca me pareció que las voces de los muertos estaban guardadas en los libros que escribían los hombres […]» (29). Se nota también en el librito el destacado papel que desempeña la oralidad puesto que fue así como la mujer, «cuando era joven y que todavía no sabía leer», se enteró de todas las fabulosas historias que vienen referenciadas en la novela cervantina:

> Muchas de esas historias siguen vivas en mí. La historia de Amadís, al que la sola contemplación de su amada Oriana le bastaba para perder el sentido; la historia de Orlando, que se volvió loco cuando la bella Angélica lo desdeñó, la del rey Arturo y los caballeros de la Tabla redonda, que buscaban la copa sagrada en que se había celebrado la Última Cena; la de Roldán, uno de los Doce Pares de Francia, que luchó junto a Carlomagno, y que entregó su vida para salvar la Cristiandad del ataque de los infieles; la historia de Tirant lo Blanc, el caballero más gentil de todos. Era un mundo lleno de encantamientos, de hazañas imposibles, de desatinos propios de la primera edad de la vida y que sin embargo también nos gustaba escuchar a los mayores. (13-14)

Todas estas obras se mencionan y evocan en la novela de Cervantes como una manera de transmitir una herencia literaria que Martín Garzo asume a su vez ostensiblemente en cada una de sus novelas al tratar de «recuperar el mundo antiguo y eterno de la fábula»[6].

Se refiere también a los procesos mismos de creación de novelas inspiradas en historias pasadas que se van recuperando: «Discursos y aventuras que tenían además el don supremo de entretener y distraernos de nuestras tristezas, y que nos iban llegando de forma fragmentaria, mezcladas según los azares y los gustos de los caminantes que pasaban por el pueblo a contarlas, y no en el orden que luego tendrían en el libro […]» (56). Cabe recordar que, para Gustavo Martín Garzo, el proceso mismo de escritura hunde sus

6. Gustavo Martín Garzo, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/02/valencia/1286020830.html>, el mundo.es.

raíces en un reciclaje de historias transmitidas desde la noche de los tiempos. Se muestra autor atento a la recepción por parte de los lectores, a los que tiene que entretener y distraer prestando especial atención a las operaciones de absorción y transformación, fenómeno al que Paul Zumthor llama «la mouvance» (Zumthor 1972: 507) en sus estudios dedicados a la transmisión oral de las historias. A su vez, Gustavo Martín Garzo se vuelve el heredero de una larga tradición literaria y aparece como un eslabón suplementario en esta cadena de transmisión.

También es Martín Garzo heredero de un pensamiento literario. En *Dulcinea y el caballero dormido* aparece una reflexión similar a la que Cervantes puso en boca de Sansón Carrasco en la segunda parte de su novela. Está escritas casi con las mismas palabras. Dice Sansón:

> […] pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.
>
> (Cervantes 1605/1992: 49)

En el relato de Martín Garzo afirma Dulcinea:

> Y por eso, aquellos libros más parecen obra de poetas que de historiadores, porque los poetas cuentan las cosas no como fueron sino como debían ser; y el historiador está obligado a escribirlas, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (30)

Se trata entonces de establecer los límites entre los hechos y las fábulas, lo que la anciana procura hacer al afirmar que el caballero andante no era tan loco como lo parecía y que «sus razonamientos eran precisos y concertados» (30). La verdad que transmite el poeta no radica en los hechos que relata sino en los sentimientos que refleja e infunde, como suele suceder con todos los relatos fabulescos. Así, frente a una realidad decepcionante, los novelistas han de operar una transformación, una renovación que pasa precisamente por una poetización de esta misma realidad como forma de sobrepasarla.

Este proceso no sólo ayuda a trascender los sinsabores de la vida cotidiana sino que permite sacar a luz la esencia misma de las cosas. Por lo tanto, la imaginación, lejos de deformar la realidad, permite revelarla y desvelar lo que se esconde detrás de las apariencias. El novelista construye la realidad del mismo modo que don Quijote la forja expresando un sentimiento nuevo de las cosas. Basta recordar que para Gustavo Martín Garzo «la realidad está enferma» y «necesitamos el elixir de esa flor misteriosa que sólo en los países imaginados florece» para comprender la estrecha relación que une al novelista y la figura cervantina.

A la luz de estas consideraciones podemos afirmar la continua presencia del hipotexto cervantino en el relato de Martín Garzo. Puesto que éste tiende a completar la obra de Cervantes, se puede identificar el tipo de hipertextualidad que Genette llama «continuación» (Genette 1989: 14-19). No obstante, si la estrecha relación de dependencia del hipertexto con el hipotexto es evidente, existen puntos de desconexión a partir de los cuales el relato de Martín Garzo cobra total independencia respecto a su modelo.

Divergencias

A diferencia de lo que pasa en la obra de Cervantes, la Dulcinea de Gustavo Martín Garzo es consciente del engaño y, en la edad tardía, ha encontrado una vía de salvación en la escritura. A partir de este momento, el texto de Martín Garzo se distancia de su objetivo y evoca los sentimientos más hondos de una mujer enamorada capaz de analizar los acontecimientos que marcaron su vida y cuenta una historia de amor verdadero que no aparece en las páginas cervantinas. El tono de la narración va cambiando. Al principio sólo se trataba para Dulcinea de evocar una vida pasada pero, en los últimos dos capítulos, la reflexión se hace más profunda. La mujer de edad madura es capaz de razonar y sacar lecciones relevantes de cada una de las experiencias vividas. Es interesante ver cómo Martín Garzo trasciende la historia expuesta por Dulcinea dándole un alcance universal. En efecto, la mirada que echa la que fue la dama de uno de los caballeros más famosos de la literatura sobre los acontecimientos de su vida permite

comprender que el amor y los sueños son los dos motores de la vida y tienen la capacidad de transformar el mundo que nos rodea para hacerlo mejor.

Gustavo Martín Garzo hace del héroe cervantino un hombre como los demás: «todos los hombres son iguales y todos dan en hacer locuras cuando se encaprichan de una mujer» (78). Hace también de las desventuras de don Quijote el símbolo del «fracaso de todos los hombres, siempre en busca de lo que no puede ser, siempre pidiendo más, siempre entregando su vida a sueños que nunca verían cumplir» (30). Bajo la pluma de Martín Garzo, don Quijote encarna a la humanidad «durmiente». Ya no es el Caballero de la Triste Figura sino el Caballero Durmiente, hundido en un profundo sueño que no es sino el de «todos los hombres y mujeres del mundo, que no éramos otra cosa que eternos durmientes temiendo despertar de sus sueños» (93). Pero se vuelve no sólo el símbolo de una humanidad a la que le cuesta enfrentarse a la realidad sino también una alegoría del amor. En efecto, la novela se cierra con la transformación del protagonista en un sentimiento, es «la imagen misma de ese amor que los hombres no dejamos de buscar» (94).

En este sentido se puede afirmar que *Dulcinea y el caballero dormido* mantiene con las otras novelas del autor una relación de continuidad en la medida en que transmite un mensaje similar respecto al amor. Para Martín Garzo, «las palabras del amor, como las de la literatura, son las palabras desinteresadas. La lengua que hablan los amantes se confunde con la lengua poética, la lengua de la creación»[7]. Amor y literatura comparten la misión de enfrentar al hombre con lo desconocido y de transfigurar la realidad.

Al retratar a un Quijote con los ojos cerrados, Martín Garzo quiso respetar el deseo de su protagonista de permanecer en un sueño eterno. No le da la misma muerte que en la obra cervantina porque, para el escritor contemporáneo, la historia de don Quijote encierra una enseñanza fundamental: «que no otra cosa

7. Gustavo Martín Garzo, entrevista con Luis García,
< http://www.literaturas.com/v010/sec0611/entrevistas/entrevistas-03.html>.

es la verdadera alegría, sino hacer posible lo que no parece» (76). Bastaría con abrir la puerta del cuarto de la biblioteca que el ama y la sobrina de don Alonso mandaron sellar para dejar paso a la fantasía y permitir que los hombres vivieran mejor, «para que pudiéramos darnos cuenta de todo lo que le faltaba al mundo para llegar a ser lo que debía» (76). Según Dulcinea, todos los hombres tienen en su vida un cuarto así, un cuarto cerrado que nunca abren y que pudiera ser la metáfora del corazón humano donde se esconden todos los deseos.

En resumidas cuentas, el don Quijote de Martín Garzo forma parte de la lista de los héroes salvadores de los valores esenciales de la vida frente a una realidad que el escritor califica de «enferma». Para él, «necesitamos soñadoras de provincias, buscadores de perlas, bodas entre vivos y difuntos, niños que hablen con los animales, casas con siete tejados, cabezas que canten en un plato, ballenas blancas, artistas del hambre, lazarillos que nos devuelvan a los lugares de la abundancia y el deseo»[8]. No cabe duda de que la mayor diferencia con la obra cervantina es esta transfiguración de Dulcinea que entra en la categoría de las «soñadoras» que pueblan las obras de Gustavo Martín Garzo y cuyo mayor retrato se plasma en Aurora, la protagonista-fantasma de su novela de título muy significativo —*La soñadora* (2001)—, una mujer que experimenta una extrema melancolía ante lo perdido e irrecuperable y que regresa de la propia muerte para recordar a su novio los sueños que habían hecho juntos para construir su dicha. El sueño, ajeno a las constricciones sociales o a los horrores del mundo moderno, reanuda con la búsqueda de otras realidades y tiene el poder de agrandar el universo que nos rodea.

La novela de Martín Garzo suscita una interesante cuestión de transmisión de la obra original. Lo que al principio podía parecer como una reescritura destinada más bien a un público joven se va preñando de contenidos que cuestionan el sentido de la vida de todos los hombres al mismo tiempo que ofrece un acertado ejemplo de abismación de la ficción, engendrando una

8. Gustavo Martín Garzo, *Los países imaginados,* 20 de enero de 2013.
< http://elpais.com/elpais/2013/01/17/opinion/1358434521_745613.html>.

verdadera reflexión de alcance metaficcional. El escritor respeta el texto cervantino que le sirve de base para desarrollar una historia original en la que Dulcinea cobra voz propia para transmitirnos una imagen renovada de un Quijote que no tiene otro deseo que el de escapar de una realidad monótona, o enferma, para salir en busca de aventuras motivado por un amor profundo.

Bibliografía

Obras

Ascunce Arrieta, José Ángel (2005): *La tragedia de don Quijote y el Quijote como tragedia*. Kassel: Reichenberger.

Camarero, Jesús (2004): *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.

Cervantes y Saavedra, Miguel de (1605/1992): *Don Quijote de la Mancha, Primera parte*. Madrid: Cátedra.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

González, José Manuel (2009): *En Los bordes fluidos*. Berlin: Peter Lang.

Louvel, Liliane (2002) : *Images à lire, textes à voir*. Rennes: PUR.

Martín Garzo, Gustavo (2005), *Dulcinea y el caballero dormido*. Zaragoza: Edelvives.

Martín Garzo, Gustavo (2013), *Una casa de palabras*. México: Océano.

Zumthor, Paul (1972): *Essais de poétique médiévale*. Paris: Seuil.

Artículos

Benson, Ken (1994): "El postmodernismo y la narrativa española actual", *in*: Fernández Roca, José Ángel (ed.), *Semiótica y Modernidad*, Actas del V Simposio Internacional de Semiótica de la Asociación española de Semiótica. A Coruña: Universidade da Coruña, vol. 2, p. 55-72.

Martín Garzo, Gustavo (2014): "El caballero de la palabra", *in*: *El País*.

Mata Induráin, Carlos (2005): "Ella pelea en mí y vence en mí: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad", *Príncipe de Viana*, 236, p. 663-675.

Recursos electrónicos:

Martín Garzo, Gustavo (2008): "Gustavo Martín Garzo recurre a los mitos griegos en *El jardín dorado*", <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/24/castillayleon/1201167815.html> [Fecha de consulta: 30.10.2015].

Martín Garzo, Gustavo (2013): *Los países imaginados,* <http://elpais.com/elpais/2013/01/17/opinion/1358434521_745613.html> [Fecha de consulta: 30.10.2015].

Martín Garzo, Gustavo: Entrevista con Luis García, <http://www.literaturas.com/v010/sec0611/entrevistas/entrevistas-03.html> [Fecha de consulta: 30.10.2015].

AL MORIR DON QUIJOTE ET *EL FINAL DE SANCHO PANZA* D'ANDRÉS TRAPIELLO : UN JEU CERVANTIN SUR L'AUTO-CONSCIENCE DES PERSONNAGES

Gregoria PALOMAR
Université de Lorraine, Centre Écritures (EA3943) – Metz

En 2006, un groupe de militants dirigé par Augustin Legrand, revendiquait le droit au logement pour tous en se donnant le nom de « Les Enfants de don Quichotte », un choix qui, pour Jean Canavaggio, « éclaire un combat qui répond à un idéal de justice, mais il montre en même temps, par contraste, la précarité des moyens dérisoires dont dispose ce mouvement pour tenter d'y parvenir » (Canavaggio 2013 : 662). Cette référence au héros imaginé par Cervantès peut être vue également comme « l'aboutissement de ses réceptions successives, au fil des quatre siècles qui nous séparent de son apparition » (Canavaggio 2013 : 655). Nous voyons, par cet événement et l'analyse qui en est faite, que, au-delà de l'œuvre littéraire proprement dite, don Quichotte continue, au XXIe siècle, d'incarner un idéal dont la grandeur contraste avec les moyens dont on dispose pour y parvenir et un rapport singulier au réel, thèmes chers par ailleurs aux créateurs, qui ne pouvaient qu'y trouver un riche sujet d'étude qui a nourri leur imagination. De tous temps, les intellectuels espagnols se sont intéressés au personnage du Quichotte et l'œuvre de Cervantès est, pour les romanciers, non seulement une source de réflexion sur la fiction mais également d'inspiration inépuisable. Elle a ainsi signifié, pour Luis Mateo Díez, la découverte de la magie de la lecture (Díez 1992 : 83) ; la fiction cervantine a modelé son imaginaire d'enfant puis d'adulte, comme c'est le cas également de José María Merino, qui a connu le *Quichotte* tout d'abord par le biais de ses représentations iconographiques et des lectures qu'en faisait son père (Merino 1996 : 73), faisant naître une relation ambiguë avec ce personnage dont son père se moquait en même temps qu'il l'admirait. Pour lui, le *Quichotte* continue à transmettre une vision du monde et est au centre de la création littéraire : « encontramos en él la médula de toda la gran literatura, esa invención maravillosa de la humanidad, que nos ha hecho entender el mundo y pensar que podemos hacerla mejor o, al menos, soñar que lo intentamos » (Merino 2004 : 50).

À l'instar de ces deux romanciers léonais, de nombreux auteurs affirment leur filiation vis-à-vis de l'œuvre, qu'ils considèrent comme un hypotexte de leurs fictions ou dont ils analysent l'empreinte dans la littérature ; pour ne donner que quelques exemples tirés d'une très longue liste, citons, au vingtième siècle, Francisco Ayala, auteur de *La invención del Quijote*, Gonzalo Torrente Ballester et son essai *El Quijote como juego,* ou encore Fernando Savater et ses *Instrucciones para olvidar el Quijote,* qui montrent la prégnance, à l'époque contemporaine, de ce que Marco Kunz appelle un « *big bang* del mito cosmogónico de la creación literaria » (Kunz 2009 : 209), devenu au fil des siècles « nuestro único santo laico », selon Francisco Umbral (Umbral 1992). Outre ces études, la particularité de la fiction de Cervantès est qu'elle a généré, dès 1614 et le roman d'Avellaneda, de nombreuses imitations, adaptations et suites, relevant de divers supports –récits fictionnels, œuvres de théâtre, opéras, ballets, films et bandes dessinées.

Cependant, comme le souligne Jean Canavaggio (Canavaggio 2005 : 285-290), sa réception à l'époque postmoderne est aussi le reflet d'une évolution de la perception de la fiction et la référence à l'œuvre fondatrice qu'est le *Quichotte* ne sera pas la même au XXIe siècle qu'au XVIIe ; c'est également ce que constate Andrés Trapiello, auteur d'une version « modernisée » de l'œuvre, lors d'une entrevue publiée dans le revue *Mercurio* :

> Hasta el siglo XVIII se apreciaban de él sus grandes virtudes cómicas. El XIX empieza a pensar que bajo esas risas hay muchas verdades y descubre el arrojo romántico de don Quijote, su amor por la libertad y la justicia. El XX es el del abatimiento nacional tras las derrotas coloniales, y el regeneracionismo halló en don Quijote un ejemplo de tesón y dignidad en el caso de Unamuno, y un ejemplo de liberalidad en el de Ortega o Azaña. Cada época ve lo suyo en sus páginas.
>
> (Trapiello 2015 : 9)

Ces différentes réceptions s'accompagnent d'une évolution dans les modalités de réappropriation du texte par le biais d'une suite, comme le fit Avellaneda ; celle-ci n'aura pas le même sens, ni la même lecture, à une époque où l'autorité du créateur est

un élément fondamental du champ littéraire. Ainsi, Françoise Chaudenson, dans son essai intitulé *À qui appartient l'œuvre d'art ?* évoque cet aspect de *work in progress* qui existe avant l'apparition de la notion d'auctorialité, les textes pouvant être repris, remaniés, glosés, l'auteur lui-même pouvant « reprendre le cours de son processus de pensée et d'écriture », ou entamer un dialogue avec d'autres textes, sans que la notion de plagiat n'apparaisse (Chaudenson 1992 : 114). Mais Cervantès, après la publication du *Quichotte* d'Avellaneda, réagit en publiant une seconde partie et en faisant mourir son personnage pour éviter toute nouvelle tentative de réutilisation de son héros ; il affirme ainsi « cette notion moderne de l'œuvre comme objet clos, pourvu d'une structure interne, d'un sens et d'une forme » (Chaudenson 1992 : 218). Comment, dans ces conditions, envisager les multiples continuations à l'œuvre cervantine sans considérer qu'elles trahissent *a priori* la volonté de son auteur ? Ne vont-elles pas à l'encontre même de ce qui fait la modernité de l'œuvre cervantine, cette innovante clôture du texte ? Il faut, à ce sujet, différencier les œuvres qui ne respectent pas la logique fictionnelle, en ne tenant pas compte de la mort du protagoniste dans l'œuvre originelle, et les fictions que Santiago López Navia considère comme orthodoxes ou conservatrices (López Navia 2015 : 57) car s'inscrivant dans la suite de la diégèse, c'est-à-dire alors que don Quichotte n'est plus en vie et c'est Sancho Panza qui prend le relais en tant que protagoniste.

Si Cervantès fait mourir son héros, il n'en est pas de même de ceux qui l'accompagnent et qui, implicitement, continuent de vivre au-delà de ce champ clos de l'œuvre cervantine. C'est le cas des deux fictions d'Andrés Trapiello auxquelles nous nous attacherons, deux suites publiées au vingt-et-unième siècle, l'une en 2004, intitulée *Al morir don Quijote*, la seconde en 2014, intitulée *El final de Sancho Panza y otras suertes.* Avec ces deux œuvres, Andrés Trapiello choisit la fiction pour explorer les multiples facettes d'un créateur pour lequel il avait déjà montré son intérêt en proposant, en 1993, une biographie du romancier intitulée *Las vidas de Miguel de Cervantes, Una biografía distinta* et, en 2015, une édition modernisée de l'œuvre de Cervantès, *Don*

Quijote de la Mancha puesto en castellano actual. Comme l'indique le titre de la première continuation, Andrés Trapiello imagine les faits survenus juste après la mort du héros cervantin, qui survit dans la mémoire de ceux qui l'ont connu et aimé, principalement Sancho Panza et Sansón Carrasco, accompagnés des deux femmes qui ont le plus côtoyé le chevalier, sa nièce et sa gouvernante. Dans un espace-temps réduit, qui se situe entre octobre 1614, date de la mort de don Quichotte, et les premiers mois de 1615, quand Sansón Carrasco, Sancho, Antonia, la nièce de don Quichotte et Quiteria, sa gouvernante, partent vers Séville avec l'intention de s'embarquer vers les Amériques. Le deuxième ouvrage se situe d'abord à Séville puis en Amérique et relate, sur un espace-temps de plusieurs années, le long et périlleux périple des quatre compagnons vers Arequipa, où Sancho mourra.

Ainsi nous pouvons nous demander dans quelle mesure les aventures qui se déroulent dans ces deux romans post-modernes peuvent être une réactualisation de l'œuvre cervantine, une mise en lumière de ce qui fait ce mythe cervantin et de l'inventivité narrative du romancier du siècle d'Or par un artiste contemporain. Nous pouvons souligner que les quatre personnages sur lesquels se centre le récit d'Andrés Trapiello font revivre don Quichotte dans leur mémoire et transmettent cette mémoire aux autres, nous avons donc dans un premier temps une fictionnalisation de cette transmission et de la diffusion de l'ouvrage, et nous verrons comment est représentée cette transmission. Cependant, ayant eu accès au texte de la première partie du Quichotte, puis de la deuxième, ces mêmes personnages sentent confusément que quelqu'un, un narrateur inconnu, est en train d'écrire leur histoire et qu'ils deviennent, à leur tour, un objet littéraire dont ils ne pourront maîtriser la représentation, dans un double processus d'auto-référentialité et d'auto-conscience qui nous mène à une représentation complexe des rapports entre la réalité et la fiction.

De personnages secondaires à protagonistes

Le premier des deux romans évoque des faits qui succèdent immédiatement au décès de don Quichotte et se centre sur les

personnages qui l'entourent sur son lit de mort : la gouvernante, Quiteria, sa nièce, Antonia, Sansón Carrasco, un jeune homme de vingt-quatre ans, Cebadón, « le garçon de ville et de campagne » évoqué par Cervantès, mais aussi le curé don Pedro et maese Nicolás. Le récit s'intéresse tout d'abord plus particulièrement au personnage d'Antonia, victime du séducteur Cebadón, dont elle attend un enfant, persécutée par le notaire, el señor De Mal, qui veut la forcer à l'épouser, mais éprise de Sansón Carrasco qui, avec la complicité de Quiteria, finira par lui déclarer son amour et l'épouser en cachette de son père (Trapiello 2014a : 330), ce qui va à l'encontre de l'opposition de son père à tous les membres de la famille Quijano et des derniers souhaits de don Quichotte selon lesquels « si Antonia Quijana, mi sobrina, quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías », et condamne les deux futurs époux à la pauvreté, quand le père de Sansón le déshérite et Antonia ne peut plus bénéficier des biens laissés par son oncle qui avait précisé « y en caso que se averiguase que lo sabe, y, con todo eso, mi sobrina quisiera casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado » (Cervantès 1992 : II, 576). Les aventures des deux jeunes gens seront donc la conséquence directe de ces dernières volontés mentionnées dans l'ouvrage cervantin, dans cette orthodoxie que nous avons évoquée précédemment.

Comme le titre du roman l'indique, Andrés Trapiello, en effet, reprend la diégèse au moment où Cervantès l'avait laissée. Si le personnage vu comme personne repose sur un effet de vie, si « l'illusion de vie est une constante du monde romanesque » (Jouve 2001 : 109), nous pouvons penser que ce n'est pas trahir Cervantès que d'imaginer que les êtres qui entourent don Quichotte au moment de son décès restent dotés de vie à la mort de celui-ci. Le « lecteur lisant » (Jouve 2001 : 81), pour reprendre les termes employés par Vincent Jouve, « se laisse prendre par l'illusion référentielle » (Jouve 2001 : 108), adhère à la réaction de Sancho, mélange de satisfaction face à un possible héritage et de tristesse, rapidement évoquée par Cervantès ; l'existence de l'écuyer ne semble pas se terminer avec le texte, le personnage et les deux femmes qui ont veillé sur leur oncle et maître, dont le narrateur se refuse à décrire

plus longuement les pleurs – « Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote » (Cervantès 1992 : II, 577) – restent comme en suspens et s'immiscent alors dans un hors-texte qui ouvre la voie à de possibles nouvelles aventures.

Après ce moment de suspension, que l'on pourrait comparer à un arrêt sur image cinématographique, Andrés Trapiello imagine la vie qui reprend, dans sa quotidienneté, et qui ouvre cette première fiction : « El ama, que había ido a la cocina a preparar unos gazpachos, oyó aquel hondísimo suspiro, dejó las sartenes y corrió alarmada a donde estaban todos. Se abrazó a la sobrina y rompió en un penoso llanto » (Trapiello 2014a : 9). Cet *incipit* situe le lecteur dans le hors champ du texte cervantin, ces petits gestes de la vie de tous les jours que le chevalier errant semblait ignorer, en respectant la clôture du texte qu'avait voulue Cervantès : c'est une nouvelle histoire qui commence, celle de ceux qui avaient vécu dans l'ombre du protagoniste et qui, à la mort de celui-ci, prennent en charge leur destin et la transmission de la mémoire du défunt, dont la présence est soulignée par le titre de ce premier ouvrage *Al morir don Quijote,* alors que dans le second ouvrage, dès le titre, c'est Sancho Panza qui a rang de protagoniste, soulignant ainsi la différence entre une première fiction tournée vers le passé et la transmission du souvenir du héros disparu et la seconde, centrée sur la construction d'un avenir par ceux qui restent, et qui seront, à leur tour, objet d'une processus mémoriel. La transmission qui commence à la mort de don Quichotte est de plusieurs types : vénération envers celui qui fut un exemple pour Sansón Carrasco et pour Sancho et un être plus ou moins aimé par Antonia et Quiteria, sacralisation de l'auteur de l'ouvrage Cervantès, dont les personnages font la connaissance, et tentative d'émulation par les diverses sorties et aventures que vivent les quatre personnages, qui, surtout dans *El final de Sancho Panza,* doivent affronter, comme leur maître et ami, de multiples adversités qui les grandit et leur donne progressivement cette étoffe de héros qu'avait tant cherché à acquérir don Quichotte.

Dans la première partie de *Al morir don Quijote*, après l'enterrement, Sancho Panza n'apparaît pas : amaigri et silencieux, il

s'est enfermé chez lui dans une oisiveté qui consterne Teresa et demande finalement à Sansón de lui apprendre à lire pour pouvoir lire *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* La publication de la deuxième partie va révéler à tous comment don Quichotte a été victime des manipulations des ducs. Apprenant la misère dans laquelle vit Cervantès, Sansón et Sancho décident d'aller lui rendre visite à Madrid mais ils arrivent trop tard : Cervantès est mort à peu près en même temps que son héros dans une cruelle coïncidence entre la réalité et la fiction (Trapiello 2014a : 393). Remarquons ici un jeu de l'auteur avec son lecteur puisqu'il choisit de faire mourir Cervantès, devenu héros de fiction, en 1614, l'éloignant ainsi de son modèle réel, mort en 1616. Sa nièce et sa fille ont remis à un libraire ses dernières œuvres, parmi lesquelles *El final de Sancho Panza*, un titre qui ne laisse pas d'inquiéter Sancho, mais nous saurons plus tard que les pages en sont restées blanches, laissant ainsi à Sancho toute liberté pour choisir son destin, indépendamment de son créateur. De retour au village, voyant qu'ils n'y ont aucun avenir, Sansón et Antonia décident de partir aux Indes via Séville. Sansón, Antonia et Quiteria partent donc, accompagnés de Sancho Panza qui s'est trouvé un nouveau maître, en la personne de Sansón le voyageur, comme si ce qui le définissait était cette itinérance voulue aux côtés d'un mentor. C'est par conséquent toujours dans le respect de la diégèse cervantine que Trapiello conclut ce premier volume.

Dans le second volume, publié dix ans plus tard, nous retrouvons les quatre personnages sur la route de Séville. Il y a donc une continuité diégétique entre les deux récits comme il y avait un lien direct entre la fin du récit de Cervantès et le début de *Al morir don Quijote.* Tous quatre vont faire face à de multiples péripéties, souvent à l'initiative du señor de Mal et de Cebadón, qui les mènent en prison, avant d'avoir pu quitter Séville. C'est encore une occasion de se souvenir de ce Cervantès que Sansón admire tant :

> Y ahora que estamos en este lugar, he de recordarte, amigo Sancho, lo que nuestro llorado amigo Miguel de Cervantes confesó en el prólogo de la primera parte de la historia de don Quijote, que fue decir que la concibió en

> una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento. Y habiendo estado él en una, como nos dijo su esposa doña Catalina, nada tendría de extraño que aquella cárcel suya hubiese sido esta, pues en Sevilla vivió él tantos años.
>
> (Trapiello 2014 : 146)

Nous voyons ici un double jeu entre réalité et fiction, entre réel intratextuel et extratextuel. En effet, Sansón et Sancho, personnages créés par Cervantès, ont connu leur créateur et admirent ce Cervantès qui, dans la diégèse, devient fictif. Trapiello introduit également dans la fiction des éléments de la réalité extratextuelle, par la référence à la prison de Séville où le véritable Cervantès, comme le fictif, a bien commencé à écrire son œuvre. C'est dans leur volonté d'être à la hauteur de leur créateur que Sansón et Sancho deviennent à leur tour les acteurs d'aventures que Cervantès aurait pu imaginer. Par ailleurs, leur « créateur » prend une autre réalité par la rencontre, en prison, du père d'Antonia ; celui-ci, dans un jeu avec la réalité extratextuelle, a bien connu Cervantès, mais contrairement à lui n'a pas pu quitter la prison. Il y croupit sans pouvoir être libéré malgré les efforts de Sansón et de Sancho mourra après avoir revu sa fille.

Avant de partir en Amérique, Sansón et Sancho acquièrent une esclave, Guiomar, et tous cinq entreprennent le voyage vers l'autre rive de l'Atlantique pour surmonter d'innombrables épreuves, parmi lesquelles la naissance de la petite María Sancha en pleine forêt vierge. Arrivés à Arequipa, ils semblent pouvoir enfin mener une vie tranquille chez don Suero et son épouse doña Toda, mais lors d'une expédition Sancho est grièvement blessé et amputé d'une jambe. Puis, Sancho, Antonia et les ducs qui, dans un désir de vengeance, avaient suivi les deux protagonistes à Arequipa, meurent dans un terrible tremblement de terre qui rappelle celui qui détruisit Arequipa en 1582. Sansón disparaît alors pendant vingt ans et María Sancha, qui grandit aux bons soins de doña Toda, apprend l'histoire de son illustre grand-oncle en lisant les deux volumes de ses aventures. C'est elle qui transmettra l'essence de ce que fut l'esprit de don Quichotte et de ses deux admirateurs : « Desde que tuvo uso de razón y le hablaron por vez primera de don Quijote, sintió María Sancha también que parte de don

Quijote corría por sus venas. Y aun de Sancho, quien la salvó de caer cautiva en manos de un mico artero » (Trapiello 2014b : 428)

Nous pourrions penser, au vu de ces deux textes brièvement résumés, qu'ils sont les deux derniers d'une longue liste de récits qui, faisant fi de la volonté du narrateur du *Quichotte* qui avait cru se préserver des « presuntuosos y malandrines historiadores » (Cervantes 1992 : II, 577) en faisant mourir son héros, ont imaginé ce qu'il pourrait advenir des autres personnages, en particulier de Sancho Panza. L'accumulation d'aventures rocambolesques pourrait également nous laisser penser qu'Andrés Trapiello se situe sur le plan de la parodie, jouant avec le lecteur dans cette incroyable succession de mésaventures et de rencontres inopinées dans laquelle la vraisemblance ne semble pas toujours recherchée (cette parodie pourrait, par ailleurs, être elle-même un hommage au récit cervantin) ; cependant, par-delà cette transformation des deux protagonistes en nouveaux chevaliers errants, les continuations imaginées par Andrés Trapiello mènent à une réflexion sur la portée de l'œuvre cervantine et sur les rapports entre la réalité et la fiction dans un constant jeu entre réalité intra et extratextuelle.

De la mort du Quichotte à la permanence de la figure

À la mort de don Quichotte, le personnage qu'il s'était créé disparaît et c'est l'univers de sa vie quotidienne qui prend le dessus : le narrateur décrit précisément les personnes de son entourage, qu'il nomme toutes, comme si un monde venait supplanter cet autre monde imaginé par le chevalier errant. Cette rupture est suggérée par de nombreuses références au spectacle de la mort dans le premier ouvrage, *Al morir don Quijote*, une expression répétée comme un leitmotiv tout au long du premier chapitre. Cette répétition obsessionnelle s'accompagne d'allusions réitérées à la décomposition du corps d'Alonso Quijano, d'autant plus rapide que don Quichotte meurt un jour de canicule. Quiteria, chargée de bon sens, enjoint Sancho de prévenir le fossoyeur car « tal como vienen las cosas, no vamos a poder retener con nosotros a don Quijote esta noche velándolo ni siquiera en la frescura de la

sacristía, porque se nos va deprisa, y será mejor enterrarlo cuanto antes » (Trapiello 2014a : 66), une mort physique déjà soulignée par Cide Hamete : « que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote » (Cervantes 1992 : II, 578). Mais, contrastant avec cet anéantissement du corps d'Alonso Quijano, don Quichotte devient très vite un être vénéré, mythifié, omniprésent dans les mémoires. Ce sont d'abord les habitants de son village qui défilent à l'église « para ver al insigne hidaglo » (Trapiello 2014a : 64), avec le secret espoir de faire partie de cette légende qui est en train de naître :

> Se había corrido la voz y todo el mundo sabía que lo que fuese a suceder esa tarde en el cementerio lo recogerían puntuales y puntillosos escribanos, con pelos y señales, y que saldría a la luz de un libro, y unos por amor al difunto y otros por amor a la posteridad, nadie quiso perderse aquel suceso, hasta el punto de que la mayor parte se vistió con sus mejores galas, y así parecía aquello más una boda que un entierro.
>
> (Trapiello 2014a : 86)

Hors du village, don Quichotte semble encore parcourir la Mancha, habitée, voire hantée par cet être dont on ne sait plus dans la fiction s'il est réel ou fictif, puisque Sansón constate, trois mois après la mort du chevalier errant, que tous disent l'avoir vu, voulant tirer profit de son passage, comme cet aubergiste qui annonce fièrement à l'entrée de son établissement « Aquí posó el verdadero don Quijote de la Mancha » (Trapiello 2014a : 194), dans une marchandisation quelque peu anachronique et comique de ce mythe naissant.

Face à ces appropriations de la figure du chevalier à la triste figure, Sansón et Sancho semblent alors être les garants de la vérité de l'histoire, assumant cette responsabilité du survivant dont parle Luis Peñalver Alhambra, Sancho devenant « la conciencia-testigo que debe compensar la no presencia de su amo con el culto a su ausencia » (Peñalver Alhambra 2008 : 168), un culte qui fait de Sancho un prophète qui porte la parole de son maître décédé, et qui, en le faisant ressusciter, donne au Quichotte des caractéristiques christiques, soulignées par Miguel de Unamuno :

> Es Sancho, es tu fiel Sancho, es Sancho el bueno, el que enloqueció cuando tú curabas de tu locura en el lecho de muerte; es Sancho el que ha de asentar para siempre el quijotismo sobre la tierra de los hombres. Cuando tu fiel Sancho, noble Caballero, monte en tu Rocinante, revestido de tus armas y embrazando tu lanza, entonces resucitarás en él, y entonces se realizará tu ensueño. Dulcinea os cogerá a los dos, y estrechándoos con sus brazos contra su pecho, os hará uno solo.
>
> (Unamuno 2000 : 515)

Pour Unamuno, la permanence de la figure du Quichotte passe par une recherche d'immortalité, de ces valeurs nobles dont Sancho se fait le prophète en revêtant l'armure de son maître et en parcourant la Mancha. Dans la fiction d'Andrés Trapiello, ce culte au maître disparu se matérialise par un mimétisme physique. En effet, la disparition de don Quichotte a tout d'abord comme conséquence la transformation de son ancien écuyer dont l'image qui semblait le caractériser disparaît : il devient taciturne, maigrit au point de devenir méconnaissable – « está tan enflaquecido y consumido que no se le conoce » (Trapiello 2014a : 239) – ; un autre moi semble donc prendre la place du premier, comme dans une finalisation de ce processus de quichottisation entamé aux côtés de son maître et, si don Quichotte s'évertue à imiter des personnages de fiction, il en est de même pour Sancho qui va s'employer à imiter ce personnage créé par Alonso Quijano, comme une sorte de double littéraire. Sancho n'est plus lui, il doit se construire un nouveau moi, en s'inspirant de ce qu'il a vécu aux côtés de don Quichotte. Mais dans ce cas, pour exister en tant que compagnon de don Quichotte, Sancho doit lui-même connaître son double littéraire, pour comprendre mieux son rapport au chevalier disparu et glorifié. Dans ce but, il décide d'apprendre à lire dans une démarche qui, cependant, diffère de celle de don Quichotte puisque lui se contentera d'un seul livre, celui dans lequel il se découvre. Remarquons cependant que, dans un premier temps, l'accès à la lecture ne change rien à sa condition puisqu'il se met au service de Sansón Carrasco qui, lui, assurera concrètement la descendance de don Quichotte en épousant sa

nièce et en transmettant à celle qu'il croit être sa fille l'histoire de son grand-oncle [1]. Le premier contact de ce bachelier avec celui qui va être son guide a été livresque puisque c'est en lisant *El ingenioso hidalgo don Quijote* qu'il décide d'aller à la rencontre de ce personnage. Dans un premier temps, c'est aussi le livre qui lui semble le meilleur moyen de continuer à le faire vivre : « Y acaso me anime yo a contar la historia de lo que sucedió, muerto él, a todos nosotros, antes de que cubran nuestros despojos las leyes del olvido » (Trapiello 2014a : 186), car assurer la mémoire, préservée par l'écriture, est nécessaire à la vie : « mientras nosotros vivamos sin memoria, tendremos vida a medias » (Trapiello 2014a : 187) ; mais c'est finalement en décidant d'aller aux Indes qu'il suivra son modèle. Ainsi, Trapiello illustre à travers ce personnage trois mythèmes quichottesques soulignés par Esther Bautista Naranjo (Bautista Naranjo 2014 : 24), les aspirations littéraires, la lutte individuelle contre la réalité qui les condamne et le thème du voyage.

De la fiction à la métalittérature

Tous les personnages, y compris Quiteria secrètement amoureuse de son maître Alonso Quijano, semblent donc, d'une façon ou d'une autre, adapter leur attitude à l'image que leur a laissée don Quichotte. La mort de celui-ci paraît les plonger dans un sentiment d'incomplétude qu'ils comblent en se traçant une destinée qui doit être conforme aux agissements de leur héros et les références constantes au récit laissé par Cervantès leur donne une justification. Si pour Dorothée Moulin-Combes « don Quichotte et Sancho, êtres de fiction, deviennent doublement fictifs lorsqu'ils apprennent que leurs aventures ont été publiées » (Moulin Combes 2003 : 351), la fiction, dans les suites imaginées par Andrés Trapiello, devient justification de la réalité et le récit

1. En ce sens, la vision transmise par Andrés Trapiello diffère de celle d'Unamuno qui voit dans Antonia, attachée aux modestes tâches, le symbole du triomphe de la médiocrité en Espagne « *Es tu sobrina, Don Quijote, es tu sobrina la que hoy reina y gobierna en tu España. Es tu sobrina, no Sancho. Es la medrosica, casera y encogida Antonia Quijana...* » (Unamuno 2000 : 518).

de Cervantès leur sert à plusieurs reprises de sauf-conduit qui leur permet de sortir sains et saufs de situations en apparence désespérées, comme lorsque leur bateau est attaqué par les corsaires de l'anglais Drake (Trapiello 2014b : 279). Cependant, le souvenir de leurs aventures est aussi une façon de fédérer des gens qu'ils rencontrent autour de ces histoires qu'ils racontent et dont ils furent les acteurs. Alors qu'ils vivent des situations difficiles, ces récits leur permettent de se situer dans une autre réalité, héroïque, qui leur sert de lumière et de guide. Nous avons donc, au sein de l'hypertexte, une fictionnalisation de l'hypotexte, qui sert de base aux récits des personnages, chacun étant, comme don Quichotte, conscient d'avoir à la fois une existence réelle, celle que lui confère sa propre vie, et une existence littéraire, en tant que personnage de roman[2].

Le texte est souvent, surtout pour Sansón, un garant de vérité, digne de foi ; il pérennise ce qui a été : « Si se publica esa segunda parte de don Quijote, como vos asegurasteis, allí se dará cumplida cuenta, no me cabe la menor duda, de ese jifero empeñado en cerrar con buena llave mi andorga » (Trapiello 2014b : 256). À plusieurs reprises, Sancho se présente comme celui qui a effectivement vécu les faits narrés dans les deux parties du *Quichotte*. En effet, nous pouvons remarquer que ceux qui ont écrit ces récits sont évoqués comme des historiens, les faits évoqués sont présentés comme vrais, ce qui, dans la fiction, rend Sancho et Sansón aussi réels que don Quichotte et Cervantès. Sansón est pourtant bien conscient de la distinction entre histoire et fable : « Pero una cosa es escribir una fábula, que no ha ocurrido nunca sino en la cabeza de quien la escribe, y otra bien distinta hacerlo

2. Antonio Vilanova souligne ces interférences entre réalité et fiction qui font la modernité de l'œuvre cervantine : « La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo sólo possible y la de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que reclama para sí la existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera. Desde el final del capítulo II de la segunda parte, los personajes capitales del *Quijote* comienzan a mostrar ante nosotros la doble personalidad de seres reales, que viven y andan de acá para allá y de figuras literarias, a la merced de la "segunda existencia" que a un escritor plugo concederles » (Villanova 1993 : 43)

como historiador. El fabulista puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían de ser. El historiador, no; el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar ni una coma a la verdad » (Trapiello 2014a : 279), ce qui sous-entend que le récit des aventures du Quichotte est de l'histoire et non une fable. Cette perplexité de Sansón et de Sancho plusieurs fois exprimée sur la véracité des faits contés, sur leur propre insertion en tant que personnages, sur le droit à l'invention, sont autant de réflexions métalittéraires dans la lignée de l'hypotexte cervantin, cette « poderosa metanovela, un texto en el que, a la par que cuenta una historia, se explica cómo ésta se va contando, y se especula acerca de los entresijos y el sentido último de lo que el escritor está haciendo y propone al lector como un pacto singular » (Villanueva 1993 : 13).

Aussi bien Sansón Carrasco que Sancho se rendent bien compte du fait que ceux qui écrivent leur chronique sont libres de la déformer à leur guise. De ce fait, ils deviennent conscients d'être à la fois sujets réels et objets de fiction, instruments d'un chroniqueur qui les transforme comme bon lui semble, premier pas vers une fictionnalisation. Cette auto-conscience est un élément important de la fiction que nous propose Andrés Trapiello. Dans celle-ci un narrateur anonyme omniscient prend en charge l'histoire de Cervantès et du Quichotte, commente les faits, ironise parfois sur les personnages qu'il représente, raillant par exemple l'innocence de Sansón qui ne comprend pas les avances d'Antonia : « Aunque al bachiller le habían enseñado a leer Salustios y Horacios, no en los ojos de las jóvenes » (Trapiello 2014a : 171), mais les personnages eux-mêmes sont conscients que quelqu'un est en train d'écrire leur histoire comme dans le *Quichotte* :

> a esas alturas Sansón y él ya estaban archiconvencidos de que hicieran lo que hicieran, dijeran lo que dijeran, tarde o temprano acabaría saliendo a la luz en letra impresa lo que estaban viviendo y diciendo, y ello lo achacaban a una especie de destino que lo había dispuesto así.
>
> (Trapiello 2014b : 72)

Les constantes références à la chronique déjà publiée, la conscience d'être eux-mêmes l'objet d'un texte qui leur échappe est à l'origine d'une réflexion métalittéraire portant sur les rapports entre la réalité et la fiction et sur le rôle du livre. Si pour Quiteria « la vida era superior a cualquier novela » (Trapiello 2014a : 128), Sansón Carrasco a vu dès le début la force de cette chronique qui l'a mené vers son héros et dans laquelle tous semblent trouver quelque chose : « vi que igual que me embebecía con su historia, los niños la manoseaban, los mozos la leían, los hombres la entendían y los viejos la celebraban, y que todos encontraban en ella la medida de sus deseos, el molde de sus sueños, la vereda de sus ahíncos, la cumbre de sus desvelos » (Trapiello 2014a : 173). Mais c'est cette même force décelée dans cette chronique qui lui fait douter de ce qu'est la réalité et la fiction :

> Imagina por un momento que ni tú ni yo somos reales, que somos como uno de esos fantasmas que perseguía tu tío en los libros. Imagina que él o que nosotros no fuéramos de carne y hueso. De no haber salido tu tío en crónica, con haber sido real, lo sería mucho menos que todos aquellos merlines y palmerines que le volvieron loco, y pasados los siglos tan realidad tienen ya para nosotros Homero, Eneas o los dioses paganos.
>
> (Trapiello 2014a : 187)

Existent-ils parce qu'ils sont des personnages de livres, ne sont-ils que des fantômes, des marionnettes manipulées par leurs créateurs ? Autant de questions qui renvoient aussi bien au doute existenciel baroque qu'aux incertitudes post-modernes.

Aussi bien Sancho que Sansón ont le sentiment confus d'avoir été happés par cette chronique qui circule et qui fait que leur propre image leur échappe, c'est pourquoi Sancho admet que cette image de lui soit faussée : « Yo no voy a juzgar un libro –le dijo Sancho–, porque no soy quién, sino a mirar una vida, y si esa vida, con sus más y sus menos, está bien metida, aunque me escueza, la daré por buena » (Trapiello 2014a : 280). Cette déformation de la réalité souligne la frontière ténue entre vérité et mensonge et, par voie de conséquence, entre une réalité insaisissable et la fiction car tous les personnages manipulent la vérité, de façon

consciente ou inconsciente. Le texte de Trapiello permet ainsi de voir comment le *Quichotte* répond aux interrogations postmodernes car si « es característica de la posmodernidad la disquisición teórica sobre literatura, *El Quijote* es a este respecto un modelo incuestionable para los novelistas españoles contemporáneos » (Vilanova 1996 : 13).

Par ailleurs, aussi bien Sancho que Sansón sont à la fois des personnages de fiction manipulés par un narrateur anonyme et des personnages réels lecteurs ou futurs lecteurs de ce texte dont ils sont les protagonistes ; en étant lecteurs d'eux-mêmes, ils sont, comme le souligne Vincent Jouve dans *L'effet personnage dans le roman,* « placé[s] comme l'auteur devant des figures structurellement inachevées » et vont « pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage » (Jouve 2001 : 36). C'est en recherchant cette unité que Sancho Panza se modifie profondément, en analysant sa représentation littéraire et, dans un processus de métafiction, il en vient à analyser sa propre vision de lui-même, ce qui débouche également sur une nouvelle vision du monde, celle-ci se faisant toujours, cependant, à travers le prisme de sa lecture initiale des aventures de don Quichotte, son maître à penser. Le livre devient donc un moyen non seulement d'appréhender la réalité mais de la modifier, par le discours et dans les faits. En lisant les aventures de don Quichotte et de Sansón, María Sancha elle-même transforme sa propre image, dans une ressemblance avec Sansón, son supposé père. Elle représente la première d'une série de générations qui se sont succédées et ont pérennisé la figure du Quichotte et une certaine relation au monde.

Conclusion

Les deux fictions proposées par Andrés Trapiello, qui pourraient être, à la première lecture, considérées comme une plaisante reconstitution littéraire de « l'après Quichotte », permettent aussi de souligner toute la modernité des interrogations soulevées par le récit cervantin. Si, selon Nuria Morgado « la autoconsciencia, tanto autorial como la del personaje, es otra manifestación característica de la metaficción que se desarrolla en el *Quijote* »

(Morgado 2010 : 131), Andrés Trapiello ne se contente pas de reprendre un procédé littéraire. Dans une perspective post-moderne, il rend hommage à ce jeu extraordinaire entre réel et fiction qu'a si bien su représenter Cervantès. Comme son illustre prédécesseur, il brouille les frontières entre l'auteur et sa représentation fictionnelle, mêlant dans un même destin tragique un Cervantès dont le talent n'a pas été reconnu de son vivant et un don Quichotte dont le noble idéal n'a pas été compris. Pour tous deux, c'est la mort qui assure la pérennité.

Sancho, pour sa part, meurt sans savoir qui il est ; le livre lui a permis de prendre conscience de la difficile perception de la réalité et l'auto-conscience des personnages, qui pouvait sembler un procédé humoristique dans certaines allusions à la fierté des personnages de se voir représentés, devient une représentation de ce doute intrinsèque sur la réalité de l'existence. Le roman post-moderne exprime ainsi des préoccupations dont Cervantès s'était déjà fait l'écho. Il s'établit alors un pont entre la modernité du Quichotte et la postmodernité d'Andrés Trapiello, confirmant ainsi la valeur fondamentale que de tous temps a eu l'écriture comme moyen d'interroger la réalité.

Bibliographie

Bautista Naranjo, Esther (2014) : *El mito de don Quijote en la novela posmoderna y su reescritura paradigmática en «City of Glass» (1985), de Paul Auster.* Vigo : Editorial Academia del Hispanismo.

Canavaggio, Jean (2005) : *Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance.* Paris : Fayard.

—— (2013) : "Don Quichotte : un mythe pour notre temps ?", *Études*, 5/418, p. 653-664.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1992) : *Don Quijote de la Mancha.* Madrid: Cátedra.

—— (2015) : *Don Quijote de la Mancha, puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello.* Barcelona : Destino.

Chaudenson, Françoise (2007) : *À qui appartient l'œuvre d'art ?* Paris : Armand Colin.

Jouve, Vincent (2001) : *L'effet-personnage dans le roman* [1992]. Paris : PUF-Écritures.

Kunz, Marco (2009) : "Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea", *in:* Kunz, Marco (ed.), *Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías, ocho acercamientos a Don Quijote.* Bâle : University of Bamberg Press, p. 209-226.

López Navia, Santiago (2015) : "Cide Hamete Benengeli y la conciencia de la historia en *Al morir don Quijote* de Andrés Trapiello", *Monteagudo,* 3ª época, 20, p. 55-72.

Mateo Díez, Luis (1992) : "Don Quijote cuando nieva", *El porvenir de la ficción.* Madrid : Caballo Griego para la Poesía, p. 83-85.

Merino, José María (1996): "Reflexión sobre mi narrativa a la luz del *Quijote*", *Cuadernos de narrativa. Huellas del Quijote en la Narrativa Española contemporánea,* 1, p. 67-93.

—— (2004) : *Ficción perpetua.* Barcelona: Seix Barral.

Morgado, Nuria (2010) : "Resonancias cervantinas en *Juegos de la edad tardía,* de Luis Landero, y *Beatus Ille,* de Antonio Muñoz

Molina", *in* : Juliá, Mercedes (ed.), *Don Quijote y la narrativa posmoderna.* Cadiz : Universidad de Cádiz, p. 131-146.

Moulin-Combes, Dorothée (2003) : "Création, recréation : la figure de Don Quichotte dans *Les jeux tardifs de l'âge mûr,* de Luis Landero", *in* : Perrot, Danielle (ed.), *Don Quichotte au XXe siècle, Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts.* Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 337-354.

Nerlich, Michael (2001) : "Don Quichotte ou le combat autour d'un mythe", *in* : Bricout, Bernadette (ed.), *Le Regard d'Orphée, les Mythes littéraires de l'Occident.* Paris : Éditions du Seuil, p. 111-135.

Peñalver Alhambra, Luis (2008) : *Don Quijote, la escritura y la muerte*, Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos.

Trapiello, Andrés (1993) : *Las vidas de Miguel de Cervantes.* Barcelona : Planeta.

—— (2014) : *Al morir don Quijote* [2004]. Barcelona : Planeta.

—— (2014) : *El final de Sancho Panza y otras suertes.* Barcelona : Planeta.

Trapiello, Andrés et Busutil, Guillermo (2015) : "El *Quijote* es una llave maestra que responde a todo aquello que le preguntes" (Entrevista), *Mercurio,* 173, septembre 2015, p. 8-10, <http://revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_173.pdf> [consulté le 14.04.2016].

Umbral, Francisco (1992) : "*El Quijote*", *El Mundo,* 30-01-1992, disponible sur Internet, <http://fundacionfranciscoumbral. es/articulo.php?id=1667> [consulté le 14/04/2016].

Unamuno, Miguel de (2000) : *Vida de Don Quijote y Sancho,* ed. Alberto Navarro. Madrid : Cátedra.

Vilanova, Antonio (1996): "Don Quijote y Sancho, dos personajes en busca de autor", *Cuadernos de narrativa. Huellas del Quijote en la Narrativa Española contemporánea,* 1, 1996, p. 33-53.

Villanueva, Darío (1996) : "*El Quijote* desde la novela española actual", *Cuadernos de narrativa, Huellas del Quijote en la Narrativa Española contemporánea*, 1, p. 13-31.

CIDE HAMETE BENENGELI Y LA CONCIENCIA DE LA HISTORIA EN *EL FINAL DE SANCHO PANZA Y OTRAS SUERTES* DE ANDRÉS TRAPIELLO (2014)*

Santiago LÓPEZ NAVIA
Universidad Internacional de La Rioja
Universidad SEK, Santiago de Chile

* El presente trabajo se adscribe al proyecto de investigación «Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones» (FFI2014-56414-P) del Ministerio de Economía y Competitividad (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia), dirigido por el Dr. Emilio Martínez Mata, de la Universidad de Oviedo, y complementa al artículo que he dedicado a *Al morir don Quijote* (López Navia, 2015).

A Jesús Jiménez Calvo, *in memoriam*

Recreación y coherencia

Diez años después de la aparición de *Al morir don Quijote* (Trapiello 2004), Andrés Trapiello publica *El final de Sancho Panza y otras suertes* (Trapiello 2014), que sigue la historia en el punto en el que se interrumpe en la primera de sus dos continuaciones. Sansón Carrasco, Sancho Panza, el ama Quiteria y Antonia, sobrina de don Quijote, se dirigen a Sevilla para embarcarse con destino a las Indias y en una de las ventas reflejadas en el *Quijote* de Cervantes se reencuentran con don Gonzalo y don Melchor, que aparecen con los nombres de Cardenio y don Fernando en la novela original. Durante su estancia en Sevilla deben sobreponerse a las asechanzas del escribano señor De Mal, que se alía con Cebadón[1], empeñado en perjudicar sus intereses y abonar los propios, en especial el de quedarse con las propiedades de los Quijano. La muerte de Cebadón a manos de sus mismos compinches del hampa sevillana convierte a los protagonistas en sospechosos, de modo que Sansón y Sancho dan con sus huesos en la terrible cárcel de Sevilla por una decisión arbitraria y apresurada del juez Luis de Valdivia, y allí conocen a Felipe Melgar, casado con una hermana de Alonso Quijano, que cuenta las peripecias de su cuñado a Cervantes, con quien coincidió en la cárcel. Queda clara con estas revelaciones la génesis del *Quijote* de 1605 y el sentido que adquiere la cárcel que nombra el narrador en el prólogo.

1. Téngase en cuenta que la animadversión del escribano De Mal y de Juan Cebadón, el «mozo de campo y plaza» del que habla el narrador en el capítulo I, 1 del *Quijote*, ya se aprecia en *Al morir don Quijote*, en donde sabemos que los dos pretenden a Antonia, la sobrina de don Quijote. El segundo, de hecho, la seduce y deja embarazada sin que la candidez de la muchacha se corresponda con las intenciones perversas de su seductor.

Una vez liberados de la prisión por el juez Juan Pérez de Viedma (el oidor que se une a los personajes en la venta en el capítulo I, 42 del *Quijote*), compran una esclava, a la que llaman Guiomar[2] y tratan con especial afecto desde el primer momento considerándola como una más de la comitiva. Ya embarcados, conocen al Gran Lesmes, pintoresco personaje que resulta ser el primo que en el capítulo II, 22 guía a don Quijote y Sancho a la cueva de Montesinos y que reivindica que la historia de Cervantes es un plagio del *Don Quixot de la Garriga* de un tal Miquel Servent.

Tras hacer escala en la isla Dominica, los protagonistas prosiguen viaje hacia Nueva España hasta que se desata un temporal del que son rescatados por un pirata inglés, culto y gentil, que conoció a Cervantes. Sansón obsequia al capitán pirata con un ejemplar de la primera parte del *Quijote,* y este, poseedor a su vez de un libro con las páginas en blanco titulado *El final de Sancho Panza* que compró en su día durante su estancia en Madrid con otros cartapacios de Cervantes[3], se lo regala a Sancho Panza para que lo complete; Sancho, sin embargo, declina el encargo en beneficio de Sansón.

Desembarcados en una playa, emprenden camino a Panamá sufriendo muy diversas peripecias y conociendo a muy diferentes personas. En un momento comprometido Antonia da a luz a María, la hija de Juan Cebadón, de quien la sobrina de don Quijote viaja embarazada. El heroísmo de Sancho, que salva a la recién nacida de un gran mono que vino a robarla durante la noche, motiva que la niña reciba también el nombre de quien es su padrino: María Sancha.

Poco más adelante se encuentran con un grupo de soldados que llevan prisionero a la Audiencia de Panamá al mismísimo Ginés de

2. Es muy posible que sea casual, pero no renuncio a significar la singularidad del nombre que los protagonistas dan a la esclava teniendo en cuenta que el apellido del negrero que se la vende es precisamente Machado.

3. En *Al morir don Quijote* sabemos que Catalina de Salazar, a quien visitan Sancho y Sansón Carrasco tras la muerte de Cervantes, ha vendido a «un zarracatín del Rastro […] los cartapacios que contienen las obras *Las semanas del jardín, El engaño a los ojos, El famoso Bernardo* y *El fin de Sancho Panza*», que forman parte de la herencia de su marido (Andrés Trapiello 2004: 401).

Pasamonte por haber robado objetos sagrados en la catedral de Cartagena de Indias. Ginés se declara verdadero autor del *Quijote* atribuido al apócrifo Avellaneda y explica que lo ha hecho como justa venganza por el trato que recibió por parte de Cervantes en el *Quijote* de 1605.

Los protagonistas llegan a Arequipa, en donde se reúnen con don Suero y doña Toda, tíos de Sansón. Don Suero regenta un negocio de nieve para refrescos y helados y de piedras volcánicas tomadas del volcán Huayna-Putina, muy útiles para las necesidades de la cocina, la herrería y la calefacción, con las que Sansón le ayuda. En una expedición para conseguirlas, Sansón y Sancho son atacados por una partida de indios a quienes hacen frente con valentía y astucia. En la refriega, Sancho es gravemente herido en una pierna que finalmente hay que amputarle.

Velando por los negocios de su tío, Sansón Carrasco se marcha al Realejo, la mina que don Suero tiene en Cerro Rico, dejando a Antonia embarazada. Reaparecen entonces los duques que acogieron a don Quijote y Sancho Panza en el capítulo II, 30 del *Quijote* y que ya se hicieron presentes en *Al morir don Quijote* para proseguir las burlas con los protagonistas, siendo sin embargo burlados ellos mismos. Los duques han obtenido el rango de virreyes del Perú deseosos de obtener por fin venganza de sus burladores. Engañado por los esbirros de los duques, Sansón es encarcelado, y se proponen también encarcelar a Sancho con la misma falsa acusación: traficar con esclavos.

Sobreviene entonces un terrible terremoto, como consecuencia del cual mueren los duques, Antonia y Sancho Panza, entre miles de víctimas[4]. Consumido por el dolor, Sansón Carrasco

4. En 1600 se produjo la erupción del volcán Huayna-Putina y el terremoto que sacudió Arequipa ocasionó miles de víctimas. Hubo otros terremotos en Perú en los años posteriores; de hecho, en 1604 hubo otro que volvió a destruir Arequipa. Por razones obvias, estos dos terremotos son anteriores al momento en el que los protagonistas están en Arequipa, pero Trapiello está escribiendo una novela y no tiene por qué ser fiel a los hechos ocurridos en una fecha concreta. Lo que importa es entender la frecuente actividad sísmica que afectaba a la zona, de la que da cuenta con detalle el informe *Sismos ocurridos en el Perú* elaborado en 2006 por el Instituto Nacional de Defensa Civil de Perú <http://www.indeci.

desaparece durante varios años sin que se tenga noticia de él y tras haber recorrido «todas las Indias, de la Tierra de Fuego a la Nueva California» (Trapiello 2014: 423) regresa con su hija. Poco después muere dejando resuelta la vida de sus herederos y legándoles, entre otros, algunos libros escritos por él mismo, alguno de los cuales, como veremos, da cuenta de la vida de sus amigos, incluido don Quijote.

Al igual que la precedente *Al morir don Quijote*, esta nueva recreación de la novela original, escrita en un estilo cuidadamente cervantino y protagonizada por un Sansón Carrasco y un Sancho Panza que mantienen vivamente encendida la llama de su amigo don Quijote con su recuerdo y con su forma de actuar, se adscribe según mi clasificación (López Navia 1996: 155) a las continuaciones ortodoxas o conservadoras, que se ocupan de las aventuras que siguen a la muerte del protagonista en el capítulo II, 74 del *Quijote* respetando la voluntad autorial de Cide Hamete Benengeli, razón por la cual son protagonizadas por personajes diferentes. Estas dos novelas sucesivas, ambas continuaciones ortodoxas del *Quijote* y a su vez continuación la una de la otra, definen por esta razón un subsistema literario único en el conjunto de las recreaciones narrativas ficcionales del *Quijote* (continuaciones, imitaciones y ampliaciones) en lengua española. Por lo que a mí respecta, no tengo constancia de que en el amplio panorama de recreaciones quijotescas y quijotizantes de la narrativa hispánica[5] se dé el caso de unidad y coherencia que representan las dos novelas de Trapiello.

gob.pe/compend_estad/2006/7_otras_estad/7.1_sismos/7.1.4_hist_sismos.pdf> [Fecha de consulta: 01.11.2015].

5. Dentro de las obras que se adscriben al grupo que, de forma amplia, yo considero como "otras situaciones" (López Navia 1996: 157), hay dos obras del siglo XVIII que parafrasean el *Quijote* con una naturaleza al tiempo narrativa y ensayística pero con más interés reflexivo y analítico que puramente narrativo. Me refiero a *La moral de Don Quijote deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide Hamete Benengeli. Por su grande amigo el cura* (Madrid, Josef Hervera, 1789) y *La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego D. Quijote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli* (Madrid, en la Imprenta Real, 1793), ambas de Pedro Gatell. En efecto, estas dos paráfrasis conforman un subsistema muy definido, pero en modo alguno comparable ni por su naturaleza literaria ni por su coherencia

El juego de las historias

En clara referencia al original cervantino, los paisanos de don Quijote son conscientes de que su historia ya ha aparecido en un libro que «ahora anda por el mundo impreso» (Trapiello 2014: 50), y algunos de ellos manifiestan evidente envidia de su fama. La referencia a la existencia impresa del *Quijote* de Cervantes es constante en el sistema literario definido por Trapiello, así como las frecuentes alusiones a sucesos, episodios y aventuras referidos en la novela original. Incluso los habitantes de Arequipa, a tiempo de llegar los protagonistas para reunirse con don Suero y doña Toda, tíos de Sansón, conocen de la existencia de las aventuras de don Quijote. De hecho, doña Toda ya había leído la primera parte de la historia, y «se apresuró a leer la segunda en el libro que venía con Sancho» (Trapiello 2014: 350).

Precisamente por haber leído ya la segunda parte, doña Toda identifica a los duques que se habían burlado de don Quijote y Sancho Panza y que además, como se cuenta en *Al morir don Quijote*, pasaron en su día por la aldea para continuar con sus burlas. Este reconocimiento es relevante, porque los mismos duques son ahora los virreyes de Perú y sus intenciones vuelven a ser a todas luces vindicativas. A pesar de que la duquesa manifiesta la intención de decirle en persona a Sancho que «ninguna de las burlas de la ínsula, de las que sin duda ya sabía él por haberlas leído en el libro, fueron hechas con malicia, sino por grato esparcimiento» (Trapiello 2014: 383), sus verdaderos propósitos son muy diferentes. Los duques habían quedado mal parados en la anónima historia publicada en Cadalso de los Vidrios —en clara referencia a *Al morir don Quijote*[6]—, que la duquesa atribuyó al

argumental con las dos novelas de Trapiello. Para una visión de conjunto de las recreaciones narrativas del *Quijote* en la literatura hispánica vid. López Navia, 2013: 9-28.

6. A lo largo de *El final de Sancho Panza y otras suertes* se hace frecuente mención de un libro publicado en Cadalso de los Vidrios y suscrito por «un tal licenciado Medina», en quien muchos ven «sin el menor fundamento» (Trapiello 2014: 169) a Sansón Carrasco (vid. Trapiello 2014: 169, 170-171 y 225). De hecho, el escribano señor De Mal, perverso pretendiente de Antonia desde el primero de los dos libros de la serie, comunica por carta a los duques

mismo Carrasco y en donde se da cuenta de las burlas que recibieron por parte del bachiller y el escudero Tosilos[7]. De este escarnio acabó teniendo noticia todo el reino: «Hasta el rey don Felipe nuestro señor leyó esa tercera parte donde se cuenta lo sucedido al morir don Quijote, y rio tanto que le salió una hernia» (Trapiello 2014: 385). Nótese como Trapiello refuerza la legítima coherencia de su primera continuación, *Al morir don Quijote*, considerándola expresamente como «tercera parte». La única razón, en fin, por la cual la duquesa reclama a su primo el rey el virreinato de Perú es obtener venganza del bachiller Sansón Carrasco y de Sancho Panza acusándolos falsamente de haber robado a la negra Guiomar.

En sintonía con estas referencias al *Quijote* de Cervantes y a la primera novela de Trapiello, queda claro desde el principio que *El final de Sancho Panza…* es precisamente una continuación de la historia suspendida «en aquel punto en que su sobrina, el ama, el escudero y el bachiller salían del lugar a cencerros tapados, camino de Sevilla» (Trapiello 2014: 9), en clara referencia al último capítulo de *Al morir don Quijote.* Trapiello se esfuerza con evidente acierto para conseguir que las marcas de la continuidad entre sus dos continuaciones revelen la necesaria coherencia entre ambas mediante el cambio deliberado de algunas referencias que parten del último capítulo de su primera novela y se retoman con toda claridad en el primero de la segunda. Es el caso del detalle de las monturas que llevaban unos y otros. Así, en el capítulo final de la primera continuación se nos decía que «llevaba el bachiller una mula […], la mejor de su cuadra […], y ensillaron a Rocinante para Antonia» (Trapiello 2004: 410), mientras que en el primer capítulo de la segunda sabemos que:

> aunque en la primera parte de esta historia se afirma que Sansón montaba la mula y Antonia a Rocinante, no

(vid. Trapiello 2014: 225), que no quedan bien parados en ninguno de los dos, que el licenciado Medina es precisamente Sansón Carrasco. El contenido de este libro, que no por casualidad coincide con el de *Al morir don Quijote*, afecta gravemente a la salud de Bartolomé Carrasco, padre del bachiller, a quien se lo hace llegar un remitente anónimo.

7. Vid. Trapiello 2004: capítulo 34.

> fue sino al revés, que el bachiller trocó con Antonia su montura, por ser esta una de las buenas y hermosas, y por parecer mejor una dama en una buena mula, que no en Rocinante. Y se declara esto aquí para que se vea que no hay ninguna historia en el mundo que se haya acabado de contar, y que al mejor tejedor le queda un hilo suelto.
>
> (Trapiello 2014: 13)

¿Era necesario que Trapiello hiciera ese cambio que solo aporta a los hechos un detalle anecdótico? No, y precisamente por eso resulta relevante, toda vez que el recurso de la modificación está demostrando, por una parte, en qué consiste el juego que revela el control consciente de lo que se está escribiendo; en segundo lugar, la legitimidad que puede reclamar quien, como el mismo Trapiello, como tantos otros continuadores ortodoxos y heterodoxos de la novela original, ha decidido demostrar con su propia recreación del *Quijote* cervantino que en efecto «no hay ninguna historia en el mundo que se haya acabado nunca de contar»; y por fin, la justificación y la disculpa de los posibles «hilos sueltos» que puedan quedar en esta sucesión de continuaciones que representan sus dos novelas y que definen un sistema recreador coherente y muy bien trabado. Por eso, justificando a Trapiello, Sancho se hace eco más adelante del creciente interés por todos los detalles de la vida de don Quijote «que los historiadores no pudieron referir, por no haber ningún libro en el mundo que pueda dar cuenta puntual de una vida» (Trapiello 2014: 174). Esta justificación, recurrente en Trapiello, es sin duda la que muy bien podrían haber suscrito todos los continuadores ortodoxos o heterodoxos de la historia original[8].

Llama nuestra atención alguna marca narrativa que en *El final de Sancho Panza…* recuerda a las que en el *Quijote* de Cervantes dan cuenta de lo que en cada caso, en razón de su interés, conviene o no contar. Así, cuando los protagonistas de la recreación de

8. Justificación que abunda en lo que ya había expresado Sansón Carrasco en *Al morir don Quijote* cuando anunciaba que él mismo se ocuparía en su momento de escribir una tercera parte, «porque nadie tiene la última palabra de nada ni pueden dos hombres mirar las cosas de la misma manera» (Trapiello 2004: 223).

Trapiello están ya en alta mar camino del Nuevo Mundo, sabemos por el narrador que «en esos días no hubo nada notable que contar de la vida del bachiller y Antonia, de Sancho y de Quiteria y la negrilla» (Trapiello 2014: 261)[9]. Nos resulta un punto más reveladora, sin embargo, la presencia metaliteraria y autorreferencial, en el transcurso de la narración, de la misma obra que estamos leyendo. Así, sabemos que el capitán pirata inglés que ha salvado a los protagonistas del temporal que amenazaba su barco al salir de la isla Dominica camino de Nueva España, y que es además lector del *Quijote*, se había propuesto saludar a Cervantes durante una de sus estancias en España, con tan mala suerte que no pudo cumplir su propósito porque el escritor ya había muerto. Durante su estancia en Madrid se había hecho con los papeles de Cervantes que Catalina, su esposa, vendió a un comerciante del rastro con el fin de obtener dinero con el cual sufragar el entierro de su marido[10].

Este pirata, amable e ilustrado, se siente impresionado por haber encontrado a bordo de su mismo barco a Sansón Carrasco y otros protagonistas de la historia de don Quijote tan significativos como el mismo Sancho Panza, quien pregunta al inglés si entre aquellos cartapacios pertenecientes a Cervantes que él había

Por la coherencia con la que se usa en las dos novelas de Trapiello, queda claro que el sintagma «tercera parte» alude a la primera de ellas.

9. Al igual que hice a propósito de *Al morir don Quijote* (López Navia 2015: 65, n. 34), no puedo dejar de notar de nuevo, ahora en *El final de Sancho Panza…*, la coherencia de esta selección narrativa de lo que merece o no la pena contar con el acierto que el narrador del *Quijote* reclama en el trabajo de Benengeli como historiador «no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir». Debo remitir una vez más, y como en varias ocasiones anteriores, al esclarecedor concepto de «selección artística» propuesto por Alan S. Trueblood (Trueblood 1956).

10. El amable corsario traía para Cervantes saludos de su amigo Fletcher, que había escrito junto con otro amigo suyo, «autor de comedias», la *Historia del loco Cardenio*, inspirada en el personaje del *Quijote* cervantino. Es muy evidente que el inglés se refiere a la *Historia de Cardenio* de William Shakespeare y John Fletcher, representada en 1613 (editada en español por José Esteban con traducción de Charles David Ley, Palencia, Rey Lear, 2007). Una vez más, la coherencia intertextual entre las dos novelas de Trapiello está más que lograda: en *Al morir don Quijote* el comerciante del Rastro les dice que el comprador de los papeles de Cervantes por los que se interesan Sansón y Sancho era un «gentilhombre, pero no de aquí, sino de fuera, puede que inglés» (Trapiello 2004: 401).

comprado se encontraba «uno que llevaba por rótulo *El final de Sancho Panza*» (Trapiello 2014: 291). En efecto es así, pero se trata, curiosamente, de un libro cuyas páginas están totalmente en blanco, circunstancia que consuela a Sancho, temeroso de que en el libro se anunciase el final que le estaba destinado. El capitán ofrece el libro a Sancho para que él mismo escriba su vida en esas páginas en blanco, pero este declina el ofrecimiento a favor de Sansón Carrasco. Ya en el Nuevo Mundo, durante su estancia en Potosí, Sansón intentaría cumplir con la invitación del pirata inglés, pero la turbación de su espíritu le impide encontrar la inspiración necesaria:

> ¿Qué quiso decir su autor con aquel título que le había dado? ¿Por qué no escribió en él sino esas pocas palabras?
>
> Quitó el corcho al tintero, cortó las plumas y puso la mirada en el techo. ¿Qué escribir? Pues lo que se escribe cuando no se tiene nada que escribir: contaría su vida y la de aquellos que había conocido. Eso era sencillo.
>
> No pudo el bachiller ni encetar la primera frase. En diez días que pasó sobre el libro, no escribió ni una sola palabra. A lo más que llegó, en un papel suelto, fue al torpe esquicio de las figuras de don Quijote y Sancho, torpes dibujos, vagos fantasmas sin vida. La paz no venía a su espíritu.
>
> (Trapiello 2014: 387)[11]

Sabemos que María Sancha Quijano, hija de Sansón Carrasco y de Antonia, encuentra entre los libros de su padre, tras la muerte de este, un libro titulado *Vidas de don Quijote y Sancho*, de cuya existencia nadie tenía noticia. En este libro se recogía la vida de don Quijote mucho antes de ser caballero andante hasta la muerte y el entierro de Sancho tras el terremoto, además de las peripecias de los protagonistas de *Al morir don Quijote* y *El final de Sancho Panza y otras suertes.* Resulta particularmente significativo que

11. Sin embargo, durante la travesía en el barco rumbo a Indias sabemos por el narrador que Sansón escribe en su libro de mano, que es, evidentemente, otro diferente del que ahora le ofrece el capitán inglés.

en este libro quedara claro que la herencia de don Quijote no es genética, sino espiritual, y se exhortase

> a quien buscara la semilla de don Quijote y Sancho en las Indias, no mirara en los abolengos de los Quijanos, Panzas y Carrascos, sino en todos y cada uno de los criollos, mestizos, mulatos, moriscos, lobos, albarazados, barcinos, saltapatrás y notentiendos que pudiendo ponerse al lado del poderoso y del fuerte lo hicieran del débil y necesitado.
>
> (Trapiello 2014: 427)

El caso es que al final de la segunda continuación de Trapiello, María Sancha no encuentra por ninguna parte el libro titulado *El final de Sancho Panza* entre los que su padre le dejó en herencia (el ejemplar del *Quijote* de 1605 anotado por don Quijote, el de la segunda parte que regaló Juan de la Cuesta a Sancho Panza en la visita de los protagonistas a Madrid al final de *Al morir don Quijote* y las *Vidas de don Quijote y Sancho* que Sansón había escrito en los términos que ya se han expuesto en el presente trabajo y que muy bien podrían ser, refiriéndose al libro desaparecido, «un traslado suyo u otro distinto», Trapiello 2014: 430). La metaliteratura teje una vez más su juego y su misterio mientras leemos un libro con el mismo título que tiene el que, según se nos dice, ha desaparecido.

El juego de los historiadores

Sancho alude indirectamente a Benengeli cuando, dirigiéndose a su burro, manifiesta su extrañeza porque «quien escribió la historia de nuestras andanzas» (Trapiello 2014: 12) había olvidado su nombre a pesar de facilitar otros detalles de su vida y condición. El rucio se llama Almanzor, y más adelante sabremos que don Quijote había opinado en su momento que muy probablemente Cide Hamete habría decidido obviar ese detalle al no parecerle pertinente que un burro recibiera el nombre de un rey tan señalado para los moros, por la misma razón que

> nunca en toda la historia se declara que don Quijote y Sancho habían entrado en sagrado, o atendido a los mandamientos de la Santa Madre Iglesia, o guardado los viernes, siendo como era don Quijote un caballero tan católico, y

> Sancho un escudero con cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo, y que solo podía obedecer a ser el historiador creyente de Mahoma, y no de la verdadera fe.
>
> (Trapiello 2014: 206)

Este juego de los «verdaderos» nombres reaparece más adelante, cuando nuestros protagonistas se reencuentran con quienes en la historia original fueron llamados Cardenio y don Fernando, momento en el cual sabremos que en verdad se llaman don Gonzalo y don Melchor respectivamente, al igual que sabremos que Elisa es el verdadero nombre de Dorotea y Clara el de Luscinda. Sancho Panza hace notar que «lo más extraño de la [historia] que corre impresa es que así como en ella algunos, y aun muchos, figuramos con nuestro verdadero nombre, otros lo tienen fingido, y aun otros que ni siquiera lo tienen» (Trapiello 2014: 71) y declara algo tan deliberada y lúdicamente paradójico como

> que si el autor no los declaró, no voy a declararlos yo ahora, no vaya a ser que el autor de nuestra historia no sea tan discreto como lo fue el arábigo, y oyéndomelos decir aquí, los anote y saque a la colada cuando esto que estamos hablando vaya a las prensas y vea la luz.
>
> (Trapiello 2014: 71-72)

Obsérvese que en la intervención de Sancho Panza se funden la historia de Benengeli-Cervantes con la que, según la ficción pseudohistórica de Trapiello, se publicará más adelante a cargo del «autor de nuestra historia» recogiendo los hechos que se refieren en sus dos continuaciones consecutivas, porque Sancho y Sansón están firmemente convencidos de que

> hicieran lo que hicieran, tarde o temprano acabaría saliendo a la luz en letra impresa lo que estaban viviendo y diciendo, y ello lo achacaban a una especie de destino que lo había dispuesto así […] O sea, que vivían para el libro futuro, olvidándose de vivir para el presente.
>
> (Trapiello 2014: 72)

Es un hecho que la propuesta metaficcional de Trapiello elucida precisamente lo que Sancho había querido silenciar por

prudencia, al igual que desvela, recordémoslo, los nombres del ama y la sobrina que, si no aparecieron en la historia de Cervantes-Benengeli, pudo ser «no por falta de estima del historiador, sino porque sabiéndoos tan cercanas a don Quijote, no creyó necesario declararlo, por aquello que suele decirse que donde hay confianza, da asco» (Trapiello 2014: 72).

Precisamente cuando el ama Quiteria sabe que el verdadero nombre de Luscinda es Clara, manifiesta su preferencia por Luscinda, el nombre de la primera historia (la de Benengeli-Cervantes), que le parece mucho más hermoso, al igual que, trasluciendo quizá un sentimiento más profundo hacia quien fue su amo, reclama para ella el nombre de Galatea en vez del de Quiteria, porque:

> así oí yo que llamaba a veces don Quijote a la dama de sus pensamientos antes de dar en Dulcinea, y si ese nombre pica muy alto, Leonor, Mariana o Beatriz pueden servir, que el mío nunca fue de mi gusto.
>
> (Trapiello 2014: 74)

Sansón Carrasco se compromete a escribir al impresor Francisco Robles para que en la reimpresión de la primera parte de la historia de Cervantes-Benengeli se cumplan los deseos del ama. Una vez más se impone el juego vigoroso de la recreación literaria, en la que se amplían y desvelan detalles que no aparecen en la que es permanentemente reconocida como verdadera y legítima historia.

La ilusión intertextual está lograda, porque el *Quijote* de Cervantes se funde en una pretendida unidad con las dos continuaciones de Trapiello, que a su vez constituyen un sistema literario coherente y se apoyan en la ilusión de inmediatez con respecto al tiempo marcado por Cervantes. Mucho más adelante, cuando el Gran Lesmes –que no es otro, recordemos, que el anónimo primo que acompaña a don Quijote y Sancho Panza a la cueva de Montesinos tras las bodas de Camacho– arroja al mar el ejemplar de la segunda parte del *Quijote* que Juan de la Cuesta le regaló en Madrid y en el que hay un pliego manuscrito de Cervantes, Sansón le asegura, lleno de ira, que él se encargará personalmente de que en otro libro se sepa su verdadero nombre

para que se conozca su necedad y para conseguir ese empeño no tendrá «la piedad que tuvieron con vuesa merced Cide Hamete y Cervantes» (Trapiello 2014: 270), que no desvelaron su identidad en la historia original porque en todo caso, según dice el mismo Sancho, «ni yo sabía que vuesa merced se llamara Lesmes […], ni lo supo mi amo, y en consecuencia tampoco lo supieron los historiadores» (Trapiello 2014: 267).

Si nos atenemos a lo que nos consta en el último capítulo de *El final de Sancho Panza…* cabe inferir que el autor de ese libro cuya reveladora escritura anticipa Sansón es él mismo. Nótese que todo esto se da mientras se confunden dos tiempos literarios: el correspondiente a las dos partes de la historia de don Quijote atribuidas a Cervantes-Benengeli y el correspondiente a las dos continuaciones sucesivas de Trapiello, cuya construcción en proceso se considera con frecuencia a cargo de otro(s) historiador(es). Según parece quedar claro a lo largo de la recreación de Trapiello, el tiempo vital de don Quijote, que se cierra con su muerte, es también anterior a la aparición del *Quijote* de 1615, y la publicación del *Quijote* de 1615 atribuido a Cervantes-Benengeli es posterior a la muerte del protagonista. De hecho, sabemos por Sansón Carrasco que:

> había ya dos profusos libros que trataban de la vida de don Quijote, y que el primero no hubo de esperar a la muerte del caballero, sino que apareció en vida de este, y que gracias a ese libro pudo él, el bachiller, no solo leerlo sino comentarlo de viva voz con el propio Caballero de la Triste Figura, quien después de eso, y animado por ver cómo sus hazañas empezaban a ganarle tanta fama, resolvió hacer su tercera salida al mundo, la cual recoge ese segundo libro en que se trata de su vencimiento y muerte, así como de la vida de cuantos en aquel tiempo tuvieron algo que ver con él.
>
> (Trapiello 2014: 88)

De esta segunda parte, cuya existencia conocemos desde que el impresor Robles obsequiase un ejemplar a los protagonistas al final de *Al morir don Quijote*, vuelve a dar cuenta Sancho Panza en su reencuentro con Angulo el Malo tras ver en Sevilla la representación que hace su compañía de las aventuras de don Quijote. Al

intuir la incomodidad de Sancho y de Sansón por el tratamiento un tanto estridente que se le había dispensado a su buen amigo en la pieza teatral que han presenciado, Angulo, que no recuerda haberse encontrado con don Quijote y Sancho cerca del Toboso, tal como se narra en el capítulo II, 11 del *Quijote*, asegura haber seguido sus aventuras «tal y como las ha sacado en libro Robles» (Trapiello 2014: 201). Sancho le tranquiliza confirmando poco más adelante y en el mismo contexto que «todo iba poco más o menos ajustado al libro, y le recordó que en aquella segunda parte, si la hubiera leído, se habría topado con el pasaje del encuentro que tuvieron él y don Quijote con ellos cerca del Toboso».

Volviendo a la primera parte de las aventuras de don Quijote y Sancho, y según sabemos por Sansón Carrasco, quien se la prestó a don Quijote, nuestro hidalgo diferenciaba dos autores en la obra, Cide Hamete y Cervantes, de los que tenía opiniones muy encontradas. Así,

> el primero no siempre había sido de su agrado, por creer que era muy aficionado, como moro, no ya a faltar a la verdad, o a burlarse de la caballería, sino a mirarlo todo con ojos poco cristianos, sin contar con esa manía de poner en su corazón pensamientos y determinaciones tan ocultos que solo de él y de Dios eran conocidos.
>
> (Trapiello 2014: 92)[12]

Sin embargo, en el mismo contexto y casi a renglón seguido sabemos que sus sentimientos para con Cervantes son de total simpatía, «porque sentía que eran almas gemelas, viendo cómo le sublevaba la injusticia que se ensaña con los menesterosos, y cuánto le enternecían las criaturas averiadas que se encontraba por el mundo». Lo más relevante de este ejemplar, que en su momento don Quijote devolvió a Sansón, es que estaba anotado de puño y

12. Estos «pensamientos y determinaciones tan ocultos que solo de él y de Dios eran conocidos» cuadran perfectamente con el comienzo del capítulo II, 40 del *Quijote*, en donde se nos dice, alabando a Benengeli, que «pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta». Cito siempre por la edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.

letra del primero, y en esas anotaciones se evidenciaban las sentidísimas vivencias de quien estaba leyendo sus propias aventuras no solo por revivirlas en letra impresa, sino también por el tratamiento que merecieron por parte de los responsables de su transmisión:

> Cuántos «¡Voto a bríos!», cuántos «¡Albricias!», y cuántos «¡Felones y fementidos!», «¡Majaderos y bellacos!», o «¡Cuán mentís, hideputa!», o «¡Tristes memorias las que yo tenía!», si lo que leía no le gustaba, o veía que se hacía mofa de él o de su sagrada orden de caballería, o le traía a su recuerdo pasos de su sentir enamorado.
>
> (Trapiello 2014: 93)[13]

A la vista de estos sentimientos tan expresivos, Sansón se pregunta casi inmediatamente después si no sería posible plantearle al impresor Robles que los incluyera «donde mejor cuadrase» en la reimpresión de la primera parte.

Cide Hamete también es aludido con las categorías paralelas «historiador» y «autor»[14], y tratado directamente, en clara referencia a él, como «gran historiador verdadero» (Trapiello 2014: 22). Como ya hemos visto hace un momento, mediante el uso de la categoría paralela «historiador» Trapiello perfecciona la ilusión intertextual cuando sabemos que Sansón Carrasco prestó en su momento a don Quijote un ejemplar de la primera parte de la historia original, y que ese original conserva las anotaciones del caballero, que «llevó con paciencia cuanto el historiador moro dijo de él, sin importarle mucho, sabiendo que no ofende quien quiere sino quien puede» (Trapiello 2014: 244); en un sentido parecido se pronuncia Sancho Panza, que no se siente agraviado por

13. Ya en *Al morir don Quijote* tenemos noticia de este tipo de comentarios vehementes que en un sentido y en otro don Quijote dispensa a Benengeli: «¡Voto a Bríos, que el historiador ha estado en este pasaje muy puntual y verdadero!» […]; «¡Cuán engañado estáis, señor cronista, en este paso!» […];«muy ligero andáis, me parece a mí, moro marfuz» (Trapiello 2004: 306-307).

14. «Historiador», por ejemplo, en p. 21 y «autor» en p. 90. Denomino categorías paralelas a Cide Hamete Benengeli a aquellas que se dan cuando, en vez de citar a Benengeli con su nombre, se usa alguna de las denominaciones indirectas «autor» e «historiador» (López Navia 1996: 89 y 126-135).

Benengeli, a quien en el mismo contexto reconoce precisamente con el sintagma «nuestro historiador».

En su relación con Cervantes, Cide Hamete Benengeli es considerado como autor y Cervantes como traductor: «aquellas cosas que contó Cide Hamete y tradujo Cervantes» (Trapiello 2014: 95-96). Sansón Carrasco llega a identificar a Benengeli con el mismo Cervantes, como veremos en el siguiente apartado. En este sentido, y considerando que no cambiaría nada de lo que a ellos dos concierne, matiza Sancho a renglón seguido que no es de su incumbencia ni de Sansón averiguar si la historia la ha compuesto Benengeli, Cervantes o ambos ni cómo llegó su historia y a través de quién a alguno de los dos ni si son la misma persona, porque «son razones que a nosotros ni nos van ni nos vienen, quedando en ella, como quedamos, tan verdaderos» (Trapiello 2014: 152).

Pero no todo se reduce a Benengeli y Cervantes. Consciente de estar siendo objeto de una nueva historia que será escrita por un «historiador a cuyo cargo está el contar esto que viene sucediéndonos» (Trapiello 2014: 222), Sancho Panza manifiesta su incomodidad para con Cervantes y Cide Hamete, porque obviaron los nombres de muchos de los personajes de la historia que, como el ama, el rucio y la sobrina, ahora aparecen convenientemente nombrados. Trapiello reconstruye y amplía la urdimbre metaliteraria. Está clara y muy bien creada la ilusión de la omnisciencia de un historiador que está al tanto de lo que sucede y se dice en el momento exacto en que sucede y se dice y además después lo escribe, como demuestra el mismo libro que estamos leyendo ahora mismo, como ocurría en el juego de la escritura de la novela original. El juego sigue más adelante: Sancho Panza intenta persuadir a Sansón Carrasco de que venda por el buen precio que le ofrecen los académicos del Buen Consejo de Sevilla el ejemplar de la primera parte de la obra original anotado por don Quijote. Ante la rotunda negativa de Sansón y también para su vergüenza, Sancho anima a los académicos a que depositen su dinero en su caperuza asegurando que

> el historiador que ahora vigila atento al curso de estos sucesos estará tomando buena nota y poniendo en sus

> asientos el correspondiente censo, tal y como hacen los contadores, que saben quién y cuánto ha dado, y no dejará de hacerlo. Ánimo, pues, señores, anímense, y aquí me tienen como instrumento de su fama, que los siglos venideros conocerán gracias a hoy.
>
> (Trapiello 2014: 250)

Ya instalado en Arequipa, Sancho Panza será quien, de nuevo, volverá a invocar a los historiadores que están siguiendo sus nuevas andanzas: bajando de una expedición al volcán andino Huayna-Putina, adonde han subido para acarrear unas piedras calientes de gran valor y utilidad, Sansón, Sancho y los demás expedicionarios son atacados por un grupo de bandoleros a quienes hacen frente con éxito; en medio de la refriega, Sancho llama la atención de los cronistas de la nueva historia reivindicando su valor: «¡Y vosotros, historiadores que ahora mismo estáis despuntando la pluma, no perdáis ripio y notad mi gallardía!» (Trapiello 2014: 369).

Quijotes verdaderos y falsos

Durante su breve estancia en la cárcel de Sevilla, en donde ingresan por orden del juez Luis de Valdivia hasta que se aclara la muerte de Juan Cebadón —que como ya sabemos había seguido a los protagonistas siguiendo las instrucciones del escribano De Mal—, Sansón le recuerda a Sancho las palabras del prólogo de la primera parte del *Quijote* en las que el narrador dice que concibió su obra en una cárcel, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación», y afirma que no sería extraño que la cárcel a la que se refería Cervantes fuera precisamente esta en la que ahora se hallan. Allí se encuentran con Felipe Melgar, prisionero desde hace diecisiete años, que conoció a Cervantes en su día y que elogia su entereza y resignación como prisionero pese a la injusticia que le llevó a aquella prisión. Felipe Melgar también conoció personalmente a Alonso Quijano, con cuya hermana se casó en su día hasta que decidió abandonarla y trasladarse a Sevilla, en donde entró a trabajar como aprovisionador de la flota. En esas funciones empleó a Miguel de Cervantes

hasta que el marido burlado de una gran señora a la que Melgar sedujo consiguió con sus influencias y sobornos que ambos fueran encarcelados como consecuencia de la pérdida del dinero de la recaudación que habían depositado en manos del banquero Simón Freire.

Poco después Melgar recibe la noticia de que la hermana de Alonso Quijano ha muerto y había dejado una hija, que también era suya, y sabe por el cura del lugar de las locuras de su cuñado, convertido en caballero andante. Cervantes, compañero de prisión de Melgar, conoce la historia de Alonso Quijano que le cuenta aquel y decide escribirla, obteniendo desde el principio el alivio de la alegría que experimentaba en su proceso creativo: «Solo puedo decir que a nadie he visto reír de mejor gana en esta cárcel que a él mientras iba sacando las palabras de su caletre» (Trapiello 2014: 150)[15]. Sansón informa a Melgar de que la historia de su cuñado ya está publicada, de lo que él ya está al tanto hasta el punto de que el alcaide de la cárcel de Sevilla había elevado un memorial al rey solicitando un reconocimiento porque en ella se había concebido una historia de tanta fama, solicitud que fue respondida con la entrega de quinientos ducados. Las declaraciones de Melgar, en fin, hacen reflexionar a Sansón sobre la verdadera autoría del *Quijote,* de la que se desprende su intuición de que Cervantes y Benengeli son dos nombres de una misma identidad:

> Yo ahora pienso que se ajusta más a lo cierto esto que nos ha contado vuesa merced, don Felipe, que no Cervantes cuando aseguró que había comprado la historia de don Quijote al moro que la escribió, un zapatero llamado Cide Hamete Benengeli. Y tengo para mí, Sancho, que este Cervantes y ese Hamete fueron la misma persona.
>
> (Trapiello 2014: 151)

Frente a esta declaración rotunda de la génesis del verdadero *Quijote*, el Gran Lesmes (el ya mencionado primo que acompaña a los protagonistas a la cueva de Montesinos en la segunda parte

15. La idea de que el *Quijote* se gestó en la cárcel de Sevilla es común en algunas de las novelas biográficas de Cervantes que recrean su etapa andaluza (vid. López Navia 2005: 44-259).

del *Quijote*) reivindicará otro *Quijote* del que el cervantino es una burda copia. Según este personaje estridente, que sigue salpimentando su discurso con la exhibición de conocimientos tan sutiles como prescindibles, el *Quijote* de Cervantes es un plagio en toda regla de la historia de don Quixot de la Garriga, escrita en catalán por un tal Miquel Servent e impresa en Tortosa (Trapiello 2014: 266-267)[16].

Junto a estos dos *Quijotes* –el verdadero de Cervantes y el pretendidamente verdadero de Servent–, y al igual que ya vimos en *Al morir don Quijote*, no podía faltar en la continuación de Trapiello el *Quijote* de Avellaneda. Sancho Panza ya había advertido en su momento a don Gonzalo (Cardenio en la historia de Cervantes-Benengeli) y don Melchor (Fernando en la misma historia) que debían saber diferenciar su verdadera historia de «otra que también circulaba por ahí, escrita por un avellanado que no contaba sino grandes embustes» (Trapiello 2014: 88). Más adelante, ya en Sevilla y en presencia de Sancho Panza y Sansón Carrasco, los falsos don Quijote y Sancho de la continuación de Avellaneda comparecen ante la Academia del Buen Consejo, presidida por el duque de Valencina, solicitando ser resarcidos por las consecuencias tan negativas que ha tenido para ellos la publicación de la legítima segunda parte de Cervantes, y lo hacen hasta el punto de estar dispuestos a combatir con quien discuta su condición de verdaderos protagonistas de la verdadera obra. Sansón Carrasco despacha la situación con la seguridad de quien puede reivindicar su legitimidad, aduciendo con toda tranquilidad que «los que les conocieron en persona, o quienes hayan de leer su historia tal y

16. Es muy obvio que aquí Trapiello tira con bala contra la tesis recientemente planteada por el investigador catalán Jordi Bilbeny, quien sostiene, por la vía de una investigación pretendidamente documentada con la necesaria solidez pero no debidamente contrastada, lo mismo que defiende el pintoresco Gran Lesmes: que Cervantes era catalán (Miquel Servent) y que el *Quijote* que ha llegado hasta nosotros es una traducción al castellano de un *Don Quixot de la Garriga* cuyo manuscrito no se ha conservado (vid. <http://www.inh.cat/articles/-El-Quixot-es-la-traduccio-d-una-obra-catalana-d-en-Joan-Miquel-Servent->) [Fecha de consulta: 02.11.2015].

como la escribió Cervantes, no hallarán dificultad en descubrir las diferencias entre unos y otros» (Trapiello 2014: 237).

Ante la misma audiencia comparece don Álvaro Tarfe, que ya tuvo un significativo protagonismo en *Al morir don Quijote*[17] y que testifica en favor de los legítimos protagonistas diciendo algo tan significativo y rotundo como que

> aunque a mí me sacó a la luz un necio Avellaneda, gracias le sean dadas, pues me franqueó la amistad con el verdadero don Quijote y luego las páginas de Miguel de Cervantes, que lo tengo a la mayor honra.
>
> (Trapiello 2014: 238-239)

El duque de Valencina, convencido de la altura moral que distingue a quienes muestran indiferencia para con quienes los tratan vindicativamente, anuncia a los falsos don Quijote y Sancho Panza que solicitará al corregidor de Sevilla que los destierre durante diez años como quienes causan «a las letras el mismo estrago que la cizaña en los campos y la sarna en el ganado» (Trapiello 2014: 240). De esta manera, y abundando en la intención que ya animó a Trapiello en *Al morir don Quijote*, queda clara la incuestionable jerarquía de los *Quijotes* y la ficción metaliteraria deja claro quién es quién y cuáles son los méritos y deméritos de cada cual.

Por si todo esto fuera poco, ya en tierras de América y tras el accidentado nacimiento de la hija de Antonia (que Sansón acepta como suya), los protagonistas son socorridos por una patrulla de soldados que llevan preso nada más y nada menos que al mismísimo Ginés de Pasamonte, que se confiesa verdadero autor del *Quijote* apócrifo y que, tras persuadir a dos amigos suyos para que adoptasen la identidad de don Quijote y Sancho «para descrédito de los verdaderos» (Trapiello 2014: 320), dio en escribir con el

17. En *Al morir don Quijote* (Trapiello 2004: 202-205) las declaraciones de Álvaro Tarfe a favor del verdadero don Quijote guardan una estudiada sintonía con el capítulo I, 72 del *Quijote*, en el que este personaje, inventado por Avellaneda, declara ante el alcalde del pueblo que el verdadero don Quijote era el que estaba frente a él, y no «aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas».

ánimo de vengarse del mal trato que había recibido en la primera parte de la novela original. Sansón le agradece que lo haya hecho, porque su obra estimuló muy probablemente a Cervantes para rematar la segunda parte de su novela, que de otra manera quizá hubiera quedado inconclusa[18].

Y por si fuera poco, a la fiesta literaria que convoca Trapiello se suman también las *Adiciones* de Delgado. Así, el libro que menciona Guillén Ramírez en la Academia del Buen Consejo de Sevilla, *Adiciones a la historia de don Quijote de la Mancha, continuación de la vida de Sancho Panza,* es sin duda el de las *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo…* de Jacinto María Delgado (Delgado 1786)[19]. Don Guillén da cuenta de la autoría de la obra:

> Se dice que estas adiciones las escribió el mismo Cide Hamete, de quien se dan noticias exactas, como que nació en Máscara, villa célebre de África, y patria también de los insignes padres de Averroes y de Rasis el Menor, y que fue hijo de Muley Benengeli, sastre, y de Fátima Abenámar, plañidera y barrendera de la mezquita.
>
> (Trapiello 2014: 246)[20]

18. La propuesta de Trapiello coincide en parte con la formulada, también por la vía de la ficción, por Alfonso Mateo-Sagasta (Mateo Sagasta 2004): Francisco Robles ha pagado al dominico Juan Blanco de Paz y a Jerónimo de Pasamonte (trasunto de Ginés de Pasamonte), para que, haciéndose pasar por el apócrifo Avellaneda, publiquen una continuación que, por su contenido y actitud, estimule a Cervantes para concluir la segunda parte legítima de su obra original (vid. López Navia, 2004: 385-397).

19. Remito a mis aportaciones sobre esta y otras obras en las que se desarrolla el estatuto de personaje de Cide Hamete Benengeli (López Navia 2005: 125-135).

20. Don Guillén está parafraseando las *Memorias del esclarecido Cide Hamete Benengeli, autor celebérrimo de la historia del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Recogidas por Melique Zulema, autor igualmente verdadero que arábigo*, que se incluye como un apéndice a las ya citadas *Adiciones* (Delgado 1786: 356-374. El fragmento parafraseado es concretamente el siguiente: «Nació Cide Hamete Benengeli (dice Melique Zulema, que escribió en arábigo esta obra que se traduce) en Máscara, población famosa del África, y patria también de los insignes escritores Averroes y Rasis el Menor, diole la fortuna por padres a Muley Benengeli, que ejercía la sastrería, y a Fátima Aben-Amar, plañidora de muertos y barrendera de la mezquita» (Delgado 2014: 357). Tal como también he puesto de relieve en el estudio que he dedicado a *Al morir don Quijote* y

En conclusión, *El final de Sancho Panza y otras suertes* conforma junto con *Al morir don Quijote* un subsistema original y único en el panorama de las recreaciones narrativas del *Quijote* en la literatura hispánica en el que se confunden la conciencia de la historia vigente, suscrita por Cervantes y Cide Hamete Benengeli, con la conciencia de una tercera parte que parece legitimar la escritura de *Al morir don Quijote* y la intuición, y en algún caso la certeza, de una nueva historia *in fieri* en la que parece vislumbrarse la proyección autorial del mismo Sansón Carrasco, que escribe, como sabemos al final del libro, unas *Vidas de don Quijote y Sancho* que parecen comprender el conjunto de todas las historias precedentes.

Trapiello construye sus dos continuaciones sucesivas con un sorprendente despliegue intertextual en el que no faltan las ampliaciones de detalles velados, la presencia recurrente de personajes cervantinos, un aparato metaficcional bien remachado y la permanente reivindicación de la legitimidad autorial de Cervantes frente a Avellaneda. A todo ello subyace un fondo metaliterario que lleva al lector a otras continuaciones ortodoxas del *Quijote* tan significativamente presentes en las dos novelas como las *Adiciones* de Jacinto María Delgado, y sobre todo ello sobrevuelan la presencia permanente y seminal de don Quijote, que justifica la irrenunciable quijotización de Sansón Carrasco y Sancho Panza, y la sombra de Cervantes, fundido y confundido con sus personajes en un universo literario donde la vida y la ficción dibujan y desdibujan sus límites.

que he citado en la primera nota del presente trabajo (López Navia 2015), en los datos que apuntan a la pretendida identidad verdadera de Cide Hamete Benengeli se aprecia la que resulta ser, quizá, la única muestra de falta de coherencia entre las dos novelas de Trapiello, porque el Benengeli de la segunda ya no es el zapatero ilustrado que conocemos en la primera. Que esta sea una falta de coherencia deliberada o una extensión del juego por parte de Trapiello ya no puedo asegurarlo. Baste con recordar, como dice el narrador en el primer capítulo de *El final de Sancho Panza…*, que «al mejor tejedor le queda un hilo suelto». Las *Adiciones* de Delgado desempeñan también un interesante papel en el aparato metaficcional de *A da alba sería*, de Lalo Vázquez Xil (Vázquez Xil 1996), que también he estudiado en este sentido (López Navia 2005: 155-173).

Bibliografía

Obras

Cervantes Saavedra, Miguel de (1980): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Barcelona: Planeta, ed. de Martín de Riquer, p. 1183.

Delgado, Jacinto María (1786): *Adiciones a la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide Hamete Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de este por D.…* Madrid: imprenta de Blas Román, 374 p.

Gatell, Pedro (1789): *La moral de Don Quijote deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide Hamete Benengeli. Por su grande amigo el cura.* Madrid: Josef Hervera, 266 p.

—— (1793): *La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego D. Quijote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli.* Madrid: Imprenta Real, 248 p.

López Navia, Santiago (1996): *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, 285 p.

—— (2005): *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 267.

Mateo-Sagasta, Alfonso (2004): *Ladrones de tinta.* Barcelona: Ediciones B, p. 572 p.

Shakespeare, William (2007): *Historia de Cardenio.* Palencia: Rey Lear, ed. de José Esteban y trad. de Charles David Ley, p. 150.

Trapiello, Andrés (2004): *Al morir don Quijote.* Barcelona: Destino, 410 p.

—— (2014): *El final de Sancho Panza y otras suertes.* Barcelona: Destino, 430 p.

Vázquez Xil, Lalo (1996): *A da alba sería.* Vigo: Edicións do Cumio, 382 p.

Artículos

López Navia, Santiago (2004): «La intertextualidad quijotesca, la dialéctica Cervantes-Avellaneda y la recreación del universo literario barroco en *Ladrones de tinta*, de Alfonso Mateo-Sagasta», en: Park, Chul (ed.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, p. 385-397.

—— (2013): «Para una comprensión general de las recreaciones narrativas del *Quijote* en la literatura hispánica: actitudes y constantes», en: Mata Induráin, Carlos (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa.* Pamplona: EUNSA, p. 9-28.

—— (2015): «Cide Hamete Benengeli y la conciencia de la historia en *Al morir don Quijote* de Andrés Trapiello», *Monteagudo*, nº 20, p. 55-72.

Trueblood, Alan S. (1956): «Sobre la selección artística en el *Quijote*. "… lo que ha dejado de escribir" (II, 44)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº X, p. 44-50.

Sitiografía

Instituto Nacional de Defensa Civil de Perú (2006): *Sismos ocurridos en el Perú*, <http://www.indeci.gob.pe/compend_estad/2006/7_otras_estad/7.1_sismos/7.1.4_hist_sismos.pdf>. [Fecha de consulta: 01.11.2015].

Vilarodá, Jordi (7 de enero de 2013): «El *Quixot* es la traducció d'una obra catalana, d'en Joan Miquel Servent», entrevista a Jordi BILBENY, *EL NOU*, p. 16 <http://www.inh.cat/articles/-El-Quixot-es-la-traduccio-d-una-obra-catalana-d-en-Joan-Miquel-Servent-> [Fecha de consulta: 02.11.2015].

TRAS LAS HUELLAS DE CERVANTES EN *MISTERIOSO ASESINATO EN CASA DE CERVANTES* DE JUAN ESLAVA GALÁN

Naïma LAMARI
Université d'Avignon (EA 4277-ICTT)

En 2015, Juan Eslava Galán, el escritor jienense de reconocido prestigio, gana el Premio Primavera de Novela con *Misterioso asesinato en casa de Cervantes,* una novela negra con fondo histórico, en la que recrea la España decadente del Siglo de Oro, asolada por las guerras, anegada de clases ociosas y llena de prejuicios. El jurado, que le ha concedido el premio por unanimidad, ha señalado que la novela «es una intriga muy bien construida, escrita con una riqueza del lenguaje extraordinaria y por un autor que conoce a la perfección el mundo de Cervantes»[1]. El galardón y la obra coinciden además con la celebración del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote.* La fascinación de este doctor en Letras por Cervantes ya le había llevado en 1994 a escribir su novela *El comedido hidalgo* (Premio Ateneo de Sevilla), cuyo protagonista es un hombre llamado Alonso de Quesada, un escritor manco que luchó en la batalla de Lepanto.

En la novela que nos ocupa, Eslava Galán parte de un suceso real que le ocurrió a Cervantes: cuando vivía en Valladolid, apareció un hidalgo malherido en la puerta de su casa. Se trataba de Gaspar de Ezpeleta. A partir de tal hecho histórico, el novelista, apasionado por el Siglo de Oro, construye la peripecia de la investigadora doña Dorotea, fruto de su fantasía.

Misterioso asesinato en casa de Cervantes tiene una especial relevancia por la interrelación que existe entre la biografía y la creación literaria, y al reconstruir Eslava Galán la trayectoria vital de Cervantes, demuestra hasta qué punto la biografía puede marcar la creación artística. Si bien parte el escritor del proceso incoado por el juez Villaroel con motivo de la muerte de Gaspar de Ezpeleta, no se focaliza únicamente en el caso policíaco, sino que rinde tributo al manco de Lepanto, elevándole, al sublimar su humanidad, su compasión y su voluntad de vivir intensamente, en

1. Entrevista a Eslava Galán, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/26/actualidad/1424970895_965169.html>.

una España picaresca, con una legión de mendigos, de busconas y de criadillos.

Pretendo demostrar en este estudio cómo, partiendo del cañamazo de la narrativa española contemporánea, construye en realidad Eslava Galán una obra profundamente barroca, tanto en su configuración como en su trama, desmontando así el andamiaje de la novela, y haciendo que «uno de sus mejores amigos»[2] renazca de sus cenizas.

Antes de entrar de lleno en el asunto, y para mayor claridad, se hace necesario recordar brevemente el desarrollo de la trama. El punto de arranque de la novela lo constituye un extraño suceso real en el que aparece mezclado Cervantes: a finales de junio de 1605, un caballero de Santiago, Gazpar de Ezpeleta, muere a raíz de un duelo nocturno, ocurrido en el arrabal de Valladoliddonde vivía el autor con su familia, y en especial, con sus hermanas, las Cervantas. Este acoge al malherido en su casa, pero fallece dos días después. La víctima da el alma a Dios sin confesar el nombre de su agresor, y sin que sepamos las circunstancias exactas en que llegó a ser herido. A raíz de la investigación entablada por el alcalde de Corte Villaroel y de las cuarenta y tantas deposiciones, entre las cuales figura la de una vecina beata en contra del escritor y de sus hermanas, se encarcela a Cervantes, durante un par de días. A este hecho histórico, Eslava Galán viene a insertar una ficción protagonizada por la duquesa de Arjona, gran admiradora y amiga de Cervantes, quien requiere los servicios detectivescos de doña Dorotea para exculpar al escritor y a sus hermanas de toda sospecha.

Asentadas estas bases, conviene dedicarnos en adelante al retrato que nos brinda Eslava Galán de Cervantes, de su familia, de su vida y obra, desde la mirada o perspectiva exterior neutra, truncada o partidaria, de cuantos personajes intervienen en la novela, conformando todos éstos una verdadera colmena y hasta una «comedia humana», que le posibilita al narrador omnisciente alternar los diferentes puntos de vista, deleitando así al lector

2. Entrevista a Eslava Galán, <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2015/03/30/juan-eslava-galan>.

con aquella *varietas,* muy característica del barroco. Es a la beata Isabel de Ayala a quien le corresponde primero evocar al manco de Lepanto, en una entrevista, «a lo divino», con doña Dorotea, ciñéndose en el capítulo 6, a su genealogía, desde el nacimiento del abuelo Juan de Cervantes hasta su última descendencia.

Se trata de una biografía novelada ambivalente, con exageraciones sarcásticas, distorsiones irónicas, alteraciones, descripciones despreciativas y amplificaciones inverosímiles, destinada ante todo a provocar menosprecio, rechazo y/o fascinación, no solo en el lector, sino también en su interlocutora doña Dorotea, reforzando así el sello casi mítico, fabuloso y hasta sagrado de la trayectoria vital del autor del *Quijote*. Bien es sabido, además, que lo sagrado encierra a la vez una connotación positiva y negativa, por ser un concepto ambivalente, según leemos en el *Diccionario de la Real Academia*:

—digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad,

—digno de veneración y de respeto,

—«detestable», «execrado» (como en latín).

Lo sagrado implica una fuerza que tiende a disociarse en elementos contradictorios y complementarios, y que puede causar beneficios a los hombres u ocasionar males. Roger Caillois en *L'homme et le sacré*[3] (1950: 54), hace hincapié también en la ambivalencia de lo sagrado, que puede provocar sentimientos equívocos de profundo respeto y de aversión: Cervantes fascina a la vez que asusta.

El relato de la ascendencia de Cervantes está impregnado de tenebrismo, de aquel claroscuro barroco, al focalizarse la beata en los vicios del linaje cervantino, tachado de «enredador» (Eslava Galán 2015: 50). La representación terrorífica de los allegados de Cervantes, considerados como pecadores, y de sus hermanas las Cervantas, asimiladas a prostitutas, «las hembras, como digo, se

3. «Il s'en faut peu d'ailleurs que le pur et l'impur ne soient pas cependant affectés de signes contraires. L'un attire, l'autre repousse; l'un est noble, l'autre ignoble: l'un provoque le respect, l'amour, la reconnaissance, l'autre le dégoût, l'horreur et l'effroi».

han dedicado al puterío» (p. 51), así como la descripción caótica de la casa de Cervantes, concebida como un prostíbulo en que imperan la perversión y la corrupción, se inscribe claramente dentro de una verdadera caza de brujas, de una conjura tan característica de aquella España negra inquisitorial, recelosa y aterrorizada por el pecado de lujuria, sirviéndole así de pretexto a la beata para justificar el castigo divino, que consistirá en el encarcelamiento de Cervantes, expiación necesaria para conseguir la salvación.

Las incriminaciones de la beata no son creíbles, o por lo menos no parecen tener fundamento, ya que se asientan en rumores y chismorreos, que se traducen de añadidura en el texto, por la iteración obsesiva de los verbos auditivos y por el uso de la indeterminación : «oí en una venta», «han prendido», «me habían prevenido que» (p. 48). Estas inexactitudes en las declaraciones de la beata tienden a demostrar, en realidad, la prontitud de ésta en «denunciar las visitas masculinas que solían recibir las moradoras de la casa del Rastro» (Canavaggio 1997: 36). Tal retrato tan enviciado y degradado de Cervantes y de su familia hace hincapié, no solo en el odio de la beata cuya condición de testigo no le impedirá falsificar los hechos, sino que apela también a una voluntad de demolición del prestigio de Cervantes, al que tilda de «logrero» (p.49). Conviene recordar, para mayor claridad, que la beata Isabel de Ayala, era una de las habitantes de la casa del Rastro, y que será su deposición, —que figura en la tercera serie de deposiciones (486-508), la que dará «nuevo rumbo al proceso» (Canavaggio 1997: 36), a sabiendas de que le posibilitarán al juez confundir las pistas.

Tras envilecer el linaje de Cervantes, doña Isabel ataca sus obras literarias y en especial el *Quijote,* al que fustiga severamente, haciendo resaltar los peligros de ese tipo de ficción, y recurriendo constantemente al término «ocioso» y sus derivados (p. 49), así como al campo semántico del entretenimiento, con el propósito de desvalorizar y de desmitificar la creación literaria cervantina. Al igual que la sobrina de Alonso Quijano en el episodio quijotesco del escrutinio de la librería, la beata pone el énfasis en el poder alienador de las lecturas caballerescas, que sólo originan efectos

nefastos, y en una virulenta imprecación decreta que «esa historia tan graciosa de don Quijote» (p. 48) ha de ir a la hoguera, y que su autor ha de ser juzgado por el Santo Oficio. La lectura de los libros de caballería se percibe como un pecado, por ser estos textos caballerescos lascivos y falsos, y por oponerse a las virtudes cristianas de la mesura y del justo medio, y en este sentido, los lectores de ese género de literatura han de redimirse y de obrar como penitente: «esos entretenimientos de gente ociosa son el pasaporte por el que se nos cuela el diablo» (p. 49). El dictamen de la beata recuerda por supuesto la postura de algunos escritores religiosos tales como fray Pedro Malón de Chaide (Roncero López 2007: 167-168) que, en *La conversión de la Magdalena,* denuncia el carácter pernicioso de tales libros de «gente ociosa» (p. 49), ya que corrompen a los cristianos, distrayéndoles de sus devociones.

Sin embargo, el narrador se complace en jugar con el lector, despistándole, haciéndole partícipe, al confrontar este enfoque acusador y parcial de la beata con el más indulgente del pueblo frecuentador de las ventas, en donde goza Cervantes de un gran respeto, y por donde circula la fama del escritor, y también con el mucho más encomiástico de doña Dorotea. El novelista confunde voluntariamente las pistas, no solo para amoldarse a necesidades dramáticas, inventando de este modo una truculenta ficción llena de lances, sino también para «ser absolutamente realista» (Zurdo 2015: 56), al ceñirse al documento del proceso de Gaspar de Ezpeleta, con sus cuarenta y tantas deposiciones (Canavaggio 1997: 26), —que se halla en la Real Academia—, y a las numerosas crónicas de Valladolid de la época. Además de encajar perfectamente con la *obscuritas* que impregna la obra, los puntos negros que presenta el caso Ezpeleta, las diferentes pistas de la investigación y sus constantes bifurcaciones, conllevan suficiente interés dramático como para que Eslava Galán las explote magistralmente en su novela, hasta tal punto que la maraña tejida se hace verdadero callejón sin salida. Si bien se apoya el autor en un suceso histórico real, —el asesinato de un caballero de Santiago, Gaspar de Ezpeleta, a raíz de un duelo ocurrido en Valladolid, sede de la corte de Felipe III, el 27 de junio de 1605—, introduce en su narración resortes propios de la comedia: lances amorosos,

damas tapadas, dramas de honor, duelos, celos, motivo del secreto, del disfraz y de la venganza, escenas de galanteo, recurso a una curandera, a los que se añade una acción secundaria que viene a yuxtaponerse a la maraña principal (los amores de doña Dorotea con un maestro de armas por ejemplo), de tal modo que se produce un desdoblamiento de la intriga, la cual va enredándose, hasta tal punto que resulta difícil deslindar entre verdad y mentira. La incertidumbre que se cierne sobre el caso Ezpeleta determina y confirma la ambigüedad, la cual se define como el modelo invertido del orden.

El novelista entreteje motivos amenos propios de la ficción teatral con otros tensos y misteriosos de la novela policíaca. El juego de la ilusión, creada por medio del universal procedimiento del disfraz, por ejemplo del de doña Dorotea, que «andaba por el mundo en hábito de hombre cuando sus negocios aconsejaban ocultar su naturaleza femenina» (p. 18), los juegos de ser y apariencia («por el arte que llaman tropelía convirtió en asno a un sacristán» (p. 161), la inclusión de una acción dramática dentro de la otra, en una época intrínsecamente teatralizada, en que el hombre barroco era especialmente aficionado a estos juegos especulares, ocupan, en la novela galanesca, un lugar más que destacado. Por otra parte, el sello teatral y hasta espectacular de la novela, se ve acentuado por unas alusiones, no siempre halagueras, al Fénix de los Ingenios y al éxito de su Comedia Nueva, así como a la rivalidad que existía entre los dos hombres:

> El púlpito profano en el que la gente común, tanto la alta como la baja, se educa es el teatro. Considerad las comedias de las que tantas vienen a redundar en la exaltación del honor estéril, del heroísmo insensato y de las vanidades humanas. De esas comedias sacamos modelos extremados que luego nos hacen la vida un camino de abrojos (p. 103).

No menos relevante es la técnica del eje estructurante de la construcción/deconstrucción de las acusaciones en contra de Cervantes, a la cual recurre el novelista para que el lector fabrique su propia opinión acerca del caso del asesinato de Ezpeleta, lo cual le da pie para sembrar la duda y mantener en vilo al lector,

creando así una trama sólida y dinámica que se fundamenta en una investigación policíaca, digna de las novelas negras, en una España anegada en contradicciones y en secretos. Pero, no por eso nos brinda Eslava Galán una visión maniquea o concluyente del suceso, por el contrario, concede al lector una gran libertad, al dejarle escoger la versión que le parezca más verosímil.

De la misma manera, la dialéctica de la acusación/contra-acusación que sustenta la novela se ve reflejada en la distribución y disposición contrastiva, simétrica y armoniosa de los capítulos que se configuran como un cuadro pictórico con sus claroscuros, revelando así la vertiente profundamente barroca de la obra. Si el capítulo 6 se construye a partir de la diatriba de la beata que difama a Cervantes, constituyendo así la parte oscura del lienzo, el capítulo 12 por el contrario sirve para aportar luz y encumbrar al manco de Lepanto, desmontando de este modo la versión fragmentaria de la beata, cuya aversión hacia el escritor se opone a la devoción de doña Dorotea, la cual santifica a don Miguel de Cervantes. Ambas visiones femeninas antinómicas acerca del caso Ezpeleta, y por tanto de la trayectoria vital del escritor, corresponden en realidad a las dos facetas irreconciliables de la España barroca: la profana y la sacra, la tenebrista y la dorada, la anquilosada y la emprendedora, inscribiéndose así la novela en la dualidad tan característica del Siglo de Oro, gracias a la cual se consigue la ambigüedad de las lecturas posibles. Va esfumándose la frontera entre la obra y la vida, produciéndose así múltiples niveles de realidad. Se intercalan capítulos amenos que se alejan de la trama policíaca como por ejemplo el capítulo 22 en que doña Dorotea y doña Costanza discurren a propósito de los secretos y gozos del amor, ilustrando de este modo el lema barroco del «deleitar aprovechando».

Doña Dorotea, que se encarga de la investigación detectivesca, es una dama aficionada a la lectura, y en tanto que lectora atenta del *Quijote*, se preocupa por «la suerte del asno de Sancho, que no quedaba clara en la novela», y quiere saber si «don Quijote y su escudero iban a salir de nuevo en otro futuro libro» (p. 89), sumiéndonos de inmediato a nosotros, lectores del XXI, en la

recepción de la obra en su momento (1605). Amén de imprimir a la novela su fuerte componente barroco, este procedimiento de *mise en abîme*, de «teatro en el teatro», le posibilita al novelista confrontar dos temporalidades (tiempo histórico y tiempo dramático), que participan de la doble lectura de la novela, que no solo es entretenimiento, sino también testimonio, o mejor dicho, homenaje al autor del *Quijote*. Es en el capítulo 13 cuando Cervantes le narra a doña Dorotea «algunos avatares de su vida» en un estilo indirecto, lo que le da pie al novelista para cristalizar la admiración de Dorotea por el «Boccaccio español», la cual evoluciona en un verdadero culto que tiende a mitificar la trayectoria cervantina marcada por muchos sinsabores.

Eslava Galán reconstruye y concentra en un solo capítulo la trayectoria vital y literaria de Cervantes, recurriendo primero a la metáfora del viaje y del camino y después a la del fuego, con el propósito de hacer resaltar las dos facetas de su vida: las aventuras, sinónimas de movimiento, de periplo, de cambio, de peregrinaciones, de destierro, brindándonos así la imagen de un «peregrino en su patria», de un Cervantes itinerante a quien matan la inmovilidad y el aburrimiento, y por otra parte, sus amores tumultuosos referidos de manera muy novelesca. El lector sigue de este modo la ruta de un Cervantes *homo viator,* y viaja con él, al compás de las diferentes etapas de su vida, en un relato retrospectivo lleno de dinamismo, ritmado por la ocurrencia obsesiva del verbo «andar por», que resume por sí solo la existencia agitada del autor.

Para evocar la vida de Cervantes, Eslava Galán trae a colación de nuevo el arte pictórico, al representarla bajo forma de un díptico cuyo panel más atractivo lo constituyen sus amores de mocedad, sea clandestinos, sea honestos. De la misma manera, convoca el novelista otro arte además de el de la pintura: el arte teatral para sublimar la trayectoria vital de Cervantes, aludiendo a la vida amorosa de éste, como si de una comedia se tratara: a modo de ejemplo, refirámonos a sus amoríos con la ventanera, cuyo esquema recuerda el de las comedias de enredo: la dama va a oír misa, el galán don Miguel de Cervantes se hace el encontradizo con ella, en una escena nocturna, propicia al encuentro clandestino

y secreto, y se produce súbito el flechazo, aquel «efecto» evocado por J. Rousset (1984: 56), puesto de relieve por la importancia en la narración de la percepción visual: «En un instante sin palabras se comunicaron la soledad y el vacío de sus vidas. Ella, aunque era la esposa de Alonso Rodríguez, el mesonero, recogió la mirada de don Miguel» (p. 92). La teatralización de la metáfora de la vida como teatro (*Theatrum mundi*) contribuye a convertir a don Miguel en un actor, disfrazado de «paseante de calle» (p. 92), que se prende de la esposa de un mesonero, en un escenario a su vez cargado de simbolismos: la iglesia. Sin embargo, es de señalar que Eslava Galán no nos pinta a un Cervantes seductor, convertido en esta creación artística en un galán con acentos novelescos, sino más bien a un hombre que necesita del consuelo de la presencia femenina.

De la lectura de la amena entrevista que mantiene doña Dorotea con Cervantes, destaca otro punto en el que se focaliza Eslava Galán con el propósito de rendir tributo al manco de Lepanto: se trata del misterio con que le envuelve, pintándole como a un ser encerrado en su mutismo, a quien le gusta el trabajo de introspección, ensimismado en sus pensamientos, y en la soledad con sus demonios. El silencio es parte inconfundible de su compleja e impenetrable personalidad, y de ese misterio insondable nace el genio creador. Si es verdad que el novelista se esmera en ambientar su obra en una España doble y llena de contrastes, no se olvida de la personalidad turbia de Cervantes, que es una mezcla de desengaño y de impetuosidad. Es de destacar el arte del escritor, que ha sabido crear una perfecta ósmosis entre la figura barroca de Cervantes y el alma profundamente atormentada de España.

Dentro de este procedimiento de literaturización o dramatización de la vida y obra de Cervantes, de particular interés resulta el tópico medieval de la vida como lucha (*vita-militia),* del que se vale Eslava Galán para plasmar el carácter casi bélico de la trayectoria vital de Cervantes que, al igual que un héroe de la Odisea, hubo de superar todos los obstáculos (la ruina, la enfermedad, la sociedad, el encarcelamiento, el destino) para alcanzar la plenitud. Como es sabido, el autor del *Quijote* sufrió

una vida de persecución, de sacrificios y de privaciones, pero lejos de presentar a Cervantes como a una víctima impotente de estas injusticias, Eslava Galán explota la potencialidad dramática de su vida, no solo para justificar el germen de la creación del *Quijote*, sino también para mejor criticar la corrupción de aquella sociedad anegada de clases ociosas. La vida de Cervantes se concibe pues como una prueba iniciática, un viacrucis del que saldrá purificado y absuelto de todas las acusaciones. Cabe apreciar el esmero del novelista en poner en parelelo la decadencia del reino español con la ruina de Cervantes, de allí su desengaño enfatizado a lo largo de la novela.

A continuación, merece atención especial otro elemento esencial en la construcción de Cervantes en tanto que ente literario: se trata de la sacralización del libro, y por extensión, del acto de leer. Las obras, «su única hacienda y posesión» (p. 99), se conciben como reliquias dignas de veneración: «Este es el verdadero tesoro que tengo al final de mis días y lo aprecio más que otro» (p. 99). La originalidad del capítulo 14 de la novela radica en su metatextualidad, ya que, para construirlo, Eslava Galán se ha inspirado del episodio quijotesco del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, pero aquí se trata de la biblioteca del propio Cervantes, y es a doña Constanza a quien le corresponde comentar los libros que la constituyen : el *Amadís de Gaula,* los *Sonetos y canciones* de Petrarca, los *Dialogi de amore* de León Hebreo, Boscán, son, entre otras, las principales fuentes de inspiración y los modelos de Cervantes, cuya erudición y formación libresca pone de relieve Eslava Galán con una retahíla de cuantificadores, sin aminorar no obstante sus talentos de pedagogo, al explicarle por ejemplo a un mercader de libros veneciano «las materias del honor y de la honra» (p. 196), y la fuerza de su universo cómico, resumiendo así perfectamente la finalidad del arte cervantino, heredado de Horacio: «deleitar aprovechando», e inscribiéndole claramente en una larga tradición literaria. La biblioteca de Cervantes, tan impresionante y variada como la del hidalgo manchego, su creación literaria, constituye en sí un homenaje del novelista a su deudor, del que se ha inspirado a lo largo de su vida, según explica en una entrevista:

> Yo tengo una cuestión personal con Cervantes. El primer libro que leí en mi vida, como muchos de mi generación, fue el *Quijote*. Quizás fue también el libro que me marcó, que me enseñó que existía eso que se llamaba literatura.
>
> (Zurdo 2015: 54)

Más allá de un sincero homenaje al «Boccaccio español» que le ha mostrado el camino, *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* le posibilita al novelista sublimar y celebrar, en un mensaje universal e intemporal, la belleza de la creación literaria.

Lo que más alimenta nuestro interés en esta atractiva novela es sin duda la profundidad y madurez del personaje de Cervantes que, con ser hombre de su época, testigo de los mayores acontecimientos de su tiempo, es «un adelantado en muchas cosas» (Zurdo 2015: 54). Nos sorprende el aliento rebelde y hasta «moderno» que late en la novela cuando, en contadas ocasiones, discurre Cervantes con las *dramatis personae* a propósito del estatuto y del valor de la mujer en la sociedad de aquel entonces, abogando por la independencia financiera de ésta, por su derecho a la instrucción, por su libre albedrío: «[...] tengo para mí que si educáramos a las hijas con la misma liberalidad y afán con que procuramos educar a los hijos, mejor irían los gobiernos de las familias y de las naciones» (p. 101). Tal enfoque «liberal» de la mujer se debe no solo al ambiente familiar de Cervantes, que tenía, como es sabido, tres hermanas, Andrea, Luisa y Magdalena, las Cervantas, que no se habían casado y que habían mantenido su independencia económica, sino también a la convicción de Eslava Galán de que era Cervantes un «feminista», según explica en una entrevista:

> Yo he observado que Cervantes es feminista. Sin intentar serlo, es feminista. Y bueno, hilando una idea con la otra, llegué a la conclusión de que lo era porque había crecido en una casa donde las mujeres sabían leer y escribir. Sabían valerse por sí mismas, cosa que en la época estaba mal vista.
>
> (Zurdo 2015: 54)

Dueñas de sí mismas y orgullosas de su condición, las Cervantas se despreocupan de las murmuraciones y no se someten a la autoridad masculina, afirmando así su libre albedrío. Así y todo, será

este tipo de vida «liberal» de las Cervantas lo que alimentará las acusaciones de la beata Isabel de Ayala.

Descubrimos asimismo a un Cervantes defensor de la igualdad de los seres humanos, sin distinción de clase o de confesión, que reflexiona igual que un arbitrista acerca de la situación económica desastrosa de su patria, que se cuestiona sobre las incoherencias de su tiempo, que desenmascara las hipocresías del clérigo, y que pone en tela de juicio todo un sistema de valores desfasados. A Cervantes «le duele España»:

> Cada día que pasa España se empobrece más por la mengua del trabajo y el desgobierno de los que dan en seguir la vana honra del mundo, pues entre ricos que huelgan, religiosos que solo atienden a los asuntos del Cielo, humildes que visten la pereza bajo capa de pobreza y labradores que con el más fútil pretexto declaran día feriado, nadie trabaja (p. 198).

Eslava Galán nos pinta de manera magistral a un hombre enfermo desde dentro que grita su malestar, roído por el fatalismo, los pesares, las desilusiones y la frustración, a un Cervantes impotente que contempla, con despecho, al igual que un espectador, el ocaso del imperio. El Cervantes «galanesco» se ha transformado finalmente en un Alonso Quijano amargo y derrotado, en un don Quijote deseoso de cambiar el mundo que le rodea, sin conseguirlo nunca. Se produce una ósmosis, una perfecta simbiosis entre el autor Cervantes y su personaje don Quijote, en otras palabras, entre el creador y su creación, y en eso, radica, a nuestro juicio, la originalidad y el arte de Eslava Galán, que ha sido capaz de dar a entender al lector hasta qué punto quedó afligido Cervantes por las insinuaciones pérfidas de la beata Isabel de Ayala. El tópico «vanitas vanitatum» insiste en la reversibilidad de la verdad: las verdades tienen dos rostros. Todo es verdad y todo es mentira: resalta aquí de nuevo la dicotomía, la ambivalencia tan característica de lo barroco, que ilustra en este caso la ambigüedad de las deposiciones de los declarantes. Viene a reforzar de añadidura el desengaño del manco de Lepanto que desvela un mundo de apariencias, siendo éste un teatro en que cada uno lleva una máscara.

Final

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que en *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* Eslava Galán teje una ficción original metaliteraria, en que se funden inextricablemente lo narrativo y lo dramático, la literatura y la vida, el *ludus* y la enseñanza moral, el arte pictórico y la naturaleza, formando todos estos elementos heterogéneos, aparentemente paradójicos y oscuros, una verdadera unidad artística. La *varietas,* la ambivalencia, el misterio que se cierne sobre el caso, el tenebrismo, la dialéctica del pecado y de la redención, la *obscuritas,* el procedimiento de *mise en abîme*, de teatro en el teatro, así como los tópicos del *theatrum mundi*, de la vida como lucha, de la *vanitas,* el desdoblamiento del enredo y los juegos especulares, son otros tantos componentes, que participan indudablemente de la configuración barroca de la novela, la cual nos instruye y divierte a la vez («deleitar aprovechando»). La obra se inscribe claramente dentro de una doble lectura, reveladora en realidad de las tensiones de una España irreconciliable, en la que el personaje de Cervantes fusiona con su creación, al convertirse en una suerte de Alonso Quijano fracasado y desilusionado. Juan Eslava Galán afirma en una entrevista: «el novelista debe trabajar la trama hasta que termina creyéndosela (la verdad de las mentiras). Es el paso previo para que se la crea el lector»[4]. Creo que podemos decir que el novelista logra su propósito, al rendir tributo al manco de Lepanto y, al sumirnos en una novela en que lo trastoca todo.

4. Entrevista a Juan Eslava Galán, <http://entremontonesdelibros.blogspot.fr/2015/03/entrevista-juan-eslava-galan-mientrasleo.html>.

Bibliografía

Caillois, Roger (1950): *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.

Canavaggio, Jean (1997): "Aproximación al Proceso Ezpeleta", *Bulletin of the Cervantes Society of America,* 17/1, p. 25-45.

Rousset, Jean (1984): *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*. Paris: José Corti.

Tirso de Molina (2007): *La fingida Arcadia*, ed. de Victoriano Roncero López, *in*: Arellano, Ignacio (ed.), *Don Quijote en el teatro español. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid: Visor Libros, p. 157-303.

Zurdo, David (2015): «Entrevista a Juan Eslava Galán, una mirada cervantina», *¿Qué leer?,* 208, p. 54-57.

Webografía

«Juan Eslava, Premio Primavera de Novela» (2015): <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/26/actualidad/1424970895_965169.html> [consultado el 2. 03. 2015].

«Entrevista a Juan Eslava Galán» (2015): <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2015/03/30/juan-eslava-galan/> [Consultado el 15.02.2015].

«Entrevista a Juan Eslava Galán. Premio Primavera 2015» (2015): <http://entremontonesdelibros.blogspot.fr/2015/03/entrevista-juan-eslava-galanmientrasleo.html> [consultado el 26.03.15].

EXPÉRIMENTATIONS INTERTEXTUELLES ET TRANSMÉDIALES

INTERTEXTUALITÉ ET MÉLANGE DES GENRES DANS *UN CERTAIN CERVANTÈS* DE CHRISTIAN LAX

Emmanuelle SOUVIGNET
Université Jean Monnet – Saint-Étienne

En 2015, quatre cents ans après la publication de la version originale de *Don Quichotte* de Cervantès, Christian Lax publie une bande dessinée, ou « roman graphique », intitulée *Un certain Cervantès* et fortement ancrée dans l'univers cervantin. Ce projet voit le jour après plus de deux ans de travail de la part de ce dessinateur lyonnais, diplômé de l'Ecole des Beaux Arts à Saint-Étienne[1]. Comme l'auteur l'explique lui-même, le déclencheur de cette adaptation de *Don Quichotte* a été le documentaire britannique *Lost in la Mancha*, sorti en 2002 (en 2003 en France), qui évoque le tournage avorté du film de Terry Gilliam (*The man who killed Don Quixote*) dans lequel devaient jouer Jean Rochefort et Johnny Depp. Ce documentaire est une révélation pour Christian Lax qui découvre ainsi le monde de Cervantès et décide de travailler sur son illustre personnage.

Un certain Cervantès est l'histoire de Mike Cervantès qui, pour éviter la prison, s'engage dans l'armée américaine et est envoyé en Afghanistan. Suite à une attaque sur sa voiture blindée, Mike perd son bras gauche et se retrouve otage des talibans. Après plusieurs tentatives d'évasion, il est enfin libéré et retourne aux Etats-Unis. Il tente de se réinsérer dans la société mais ne peut que réagir avec violence face à l'injustice financière qui touche son meilleur ami Randy… ce qui le conduit en prison. Là, il découvre le roman de son homonyme du XVIe siècle. A sa sortie de prison, il trouve un travail dans une bibliothèque de San Francisco mais est confronté au problème de la censure de certains livres. Commence alors le processus d'identification entre Mike Cervantès et Don Quichotte. Mike abandonne en effet son travail en emportant avec lui les livres censurés et, poursuivi par la police, il entame un road-trip à travers les Etats-Unis, accompagné par un émigré clandestin péruvien récupéré sur le bord de la route. Il affirme

1. Aujourd'hui ESADSE (Ecole Supérieure d'Art et Design Saint-Étienne).

alors sa volonté de se faire chevalier, « défenseur des faibles et de toutes les catégories d'opprimés » (p. 111[2]).

Christian Lax propose donc une réécriture moderne et graphique de la figure mythique de Don Quichotte en lui donnant un visage tout à fait nouveau. Nous allons voir comment est construit ce nouveau personnage. Dans quelle mesure l'intertexte cervantin est-il exploité ? Et selon quelles modalités ? Par quels procédés Christian Lax parvient-il à inscrire son modèle dans le monde contemporain ? Quelle lecture le dessinateur nous offre-t-il du monde moderne à travers ce nouveau Don Quichotte ? Telles sont les questions qui vont guider notre analyse. Pour y répondre, nous aborderons, dans un premier temps, le problème de la relation intertextuelle directe entre la bande dessinée et le roman de Cervantès en nous intéressant notamment à la relation particulière entre auteur et personnages[3] et à la re-création du personnage de Don Quichotte. Puis, dans un second temps, nous envisagerons la dimension moderne de cette bande dessinée qui repose sur le mélange des époques et des genres.

L'intertextualité cervantine

Dès la couverture de la bande dessinée, la référence à l'intertexte cervantin est évidente. Le titre reprend explicitement le nom de l'auteur espagnol. La quatrième de couverture reproduit la définition du *Robert* pour le terme « Don Quichotte », dans son acception commune. Enfin, l'édition inclut un tiré à part qui est un portrait de Don Quichotte sur sa Rossinante, armé d'une plume et d'un crayon. Le lecteur ne peut donc pas passer à côté de la référence cervantine. Mais comment se construit-elle au sein de la bande dessinée ?

2. Les pages indiquées entre parenthèses sont celles de l'édition suivante : Lax, Christian (2015) : *Un certain Cervantès*. Paris : Futuropolis, 206 p.

3. Pour éviter les confusions entre l'auteur Cervantès et le personnage Mike Cervantès, nous utiliserons le patronyme pour désigner l'auteur espagnol et nous appellerons le personnage par son prénom Mike.

La rencontre des Cervantès ou la fusion auteur / personnage

Dans un premier temps, le récit se fonde sur un parallélisme extradiégétique entre la vie de Cervantès et celle de Mike. Le narrateur introduit des planches ou des vignettes qui illustrent la vie de Cervantès, marquant ainsi une pause dans l'histoire de Mike. Par exemple, quand Mike est sur le point de se faire amputer de son bras par les talibans, une double page vient reproduire la bataille de Lépante et illustre la blessure au bras de Cervantès (p. 20-21). De même, lorsque Mike est libéré, les cases de sa libération sont incrustées dans une double page qui relate le retour en Espagne de Cervantès après sa captivité à Alger (p. 32-33). Enfin, lorsque Mike est emprisonné pour avoir détruit un distributeur automatique, la scène est associé à l'emprisonnement de Cervantès pour fraude. Ces parenthèses permettent une assimilation, par le jeu des similitudes, entre la vie des deux Cervantès. Ce rapprochement se fait indépendamment du personnage de Mike qui découvre seulement son homonymie avec un auteur espagnol lors de sa visite à l'hôpital pour la pose de sa prothèse. Il revendique d'ailleurs à ce moment-là son individualité propre. Les deux Cervantès font donc tout d'abord l'objet de deux récits distincts.

Fig. 1 – La cohabitation des deux Cervantès (p. 77)

Mais la relation à distance évolue à partir du moment où Mike lit *Don Quichotte* et la biographie de Cervantès. L'auteur espagnol s'immisce alors dans les rêves de Mike. La première rencontre onirique se produit en prison.

Elle sera suivie de deux autres discussions imaginaires, lors d'une sieste en voiture au bord de la route et lors d'un voyage en autocar. La particularité de la bande dessinée de Christian

Lax réside donc dans le fait de modifier le statut de Cervantès : l'auteur de l'intertexte devient lui-même un personnage du roman graphique, au même titre que Mike. Interrogé à propos de cette nouveauté narrative, le dessinateur met en avant le caractère « éminemment romanesque » de la vie de Cervantès : « il devenait évident que je ne ferais pas l'économie de sa présence au cœur de mon récit », dit-il[4]. Le résultat est la cohabitation des deux Cervantès au sein de vignettes uniques.

Ces rencontres sont l'occasion de discussions autour de l'écriture entre les deux personnages. La bande dessinée acquiert de la sorte une dimension métatextuelle. Cervantès devient le guide de Mike dans la nouvelle vie de Don Quichotte qu'il est en train de s'écrire. Par exemple, lorsque Mike est confronté au doute, seul dans son autocar, Cervantès vient lui redonner du courage en le légitimant dans son rôle et en lui donnant des conseils. Pour cela, il en vient à commenter son propre personnage dans une approche purement métalittéraire. Ces rencontres imaginaires sont des moments-clés dans l'aventure de Mike-Don Quichotte car elles sont un moteur dans l'écriture de la vie idéale qu'il s'écrit. L'art graphique de la bande dessinée permet d'illustrer visuellement cette dimension métatextuelle. En effet, à plusieurs reprises, Christian Lax a recours à des vignettes blanches, ou presque, pour marquer les étapes de transition où l'avenir est à écrire pour Mike. Ainsi, le retour aux Etats-Unis est séparé des épisodes en Afghanistan par une page blanche (p. 34). De même, le début de la fuite en voiture est représentée par une page blanche sur laquelle se projette l'ombre de la voiture, étalée sur la droite, comme dans un mouvement vers l'avenir qui n'est pas encore écrit (p. 99). Enfin, lorsque Mike part pour New-York, dernière étape de son voyage, il devient une ombre minuscule qui se perd au centre d'une page blanche.

4. Interview pour *Actuabd*.

Fig. 2 – La page blanche comme figure métalittéraire (p. 185)

La mise en abyme visuelle est parfaite. Cette mise en abyme se produit aussi avec le roman cervantin qui est lui-même reproduit au cœur du récit sous la forme du volume complet (au moment de l'enterrement des livres, c'est le seul que Mike garde avec lui) ou à travers les célèbres illustrations de Gustave Doré (p. 70 et p. 147).

Tout comme son modèle cervantin, Christian Lax donne une dimension métatextuelle à sa bande dessinée en offrant une réflexion sur l'écriture et sur la littérature et en donnant une place prépondérante à l'objet livre qui est omniprésent dans le récit. C'est d'ailleurs le passage par une bibliothèque qui va faire de Mike un double de Don Quichotte.

La re-création du personnage de Don Quichotte

Lorsque Mike travaille dans la bibliothèque de San Francisco et est confronté à la censure, il endosse le rôle de défenseur des livres. Il devient « gardien des livres, gardien de toute cette culture millénaire que menace la barbarie » (Perrot-Corpet 2005 : 93). Cet épisode dans la bibliothèque fait écho à la scène de l'autodafé

de la bibliothèque personnelle de Don Quichotte qui dénonce le zèle de l'Inquisition espagnole du XVIe siècle. Par sa fuite avec les livres censurés, Mike affirme son amour et son respect pour ces productions de l'esprit humain qui, malgré leur dimension illusoire et imaginaire propre à toute création artistique, sont censées aider à comprendre le monde. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dès l'ouverture de la bande dessinée, Mike s'inscrit dans ce monde de l'illusion. En effet, avant son premier séjour en prison, Mike joue le rôle d'un cow-boy dans un village fictif de western, reconstitué pour le plaisir des touristes de passage dans la région. Cette expérience d'acteur, associée à la découverte du monde des livres en prison et à la bibliothèque, participe à l'ancrage de Mike dans un monde imaginaire et à sa métamorphose en Don Quichotte. Voyons comment Christian Lax recrée le personnage cervantin.

Pour permettre l'assimilation entre Mike et son modèle dans l'esprit du lecteur, il était nécessaire de retrouver dans la bande dessinée les éléments fondateurs de l'intertexte. Ce parallélisme passe tout d'abord par la reconstitution d'une panoplie. Ainsi, Mike possède des accessoires qui font écho aux différents objets emblématiques de Don Quichotte. Certes, Mike ne possède pas de heaume et d'armure mais son Stetson et sa prothèse de bras en sont de dignes remplaçants. Les deux objets font partie intégrante de son personnage et lorsque, au hasard d'une aventure, il se trouve privé de l'un d'eux, il perd de son assurance et se sent totalement démuni. Ainsi, lorsque, après une raclée, il perd définitivement sa prothèse, le dessinateur a à nouveau recours à une page blanche tandis que le texte affirme explicitement la perte de repères du personnage :

> « Toute blessure reçue au combat procure de l'honneur au lieu d'en ôter. »
>
> Il parlait en connaissance de cause, le grand Miguel de Cervantès, mais Mike ne partageait pas cette vision romanesque.
>
> Prendre une raclée, avant tout, ça fait très mal. Et y perdre, ou plutôt, reperdre un bras, c'est un dommage collatéral qui ne procure pas la moindre satisfaction.

> Mike, qui avait l'ambition d'ajouter encore quelques lignes à ses mésaventures, se trouvait aussi démuni que l'écrivain en manque d'inspiration.
>
> Cramé par le soleil, le paysage n'était plus qu'une étendue aveuglante et sans relief.
>
> Il n'était plus qu'un fier-à-bras, si on peut dire, tutoyant le vertige de la page blanche. (p. 181)

La prothèse est, dès le début, envisagée comme l'objet par lequel tout devient possible, par lequel Mike retrouve une utilité sociale, avant même qu'il ne soit initié à l'univers cervantin. Le cri libérateur qu'il pousse après avoir pêché son premier poisson à l'aide de la prothèse (p. 59) est révélateur de l'importance de cette armure de substitution. Outre la tenue vestimentaire, tout bon Don Quichotte doit avoir une Rossinante à disposition. Dans la bande dessinée de Christian Lax, elle prend les traits d'une mythique Ford Mustang que Mike conduit à la façon d'un cheval au galop.

Fig. 3 – La Mustang Rossinante (p. 92)

Tout au long de l'aventure, Mike fait de sa voiture un véritable compagnon de route personnifié et exige un respect total envers elle (p. 114, p. 161).

La re-création de Don Quichotte passe aussi par la redéfinition onomastique des êtres et des choses. Nous venons de voir l'exemple de Rossinante mais le phénomène se produit pour d'autres personnages de la bande dessinée. Premier exemple flagrant : l'apparition de Sancho. Il prend les traits de Tranquilo[5], un jeune immigré péruvien clandestin qui, malgré lui, se trouve embarqué dans les aventures de Mike à bord de Rossinante. Dès leur première rencontre, Mike rebaptise son compagnon (« Tranquilo, on laisse tomber. Dorénavant t'es Sancho » p. 110). Il l'appellera de la sorte jusqu'au jour où Tranquilo se rebelle contre son acolyte et décide de l'abandonner à son sort. Il réaffirme alors son identité propre (« J'en ai vraiment ma claque de toutes ces conneries ! Rossinante ! Sancho ! C'est terminé ! Y a plus de Sancho ! Je suis Tranquilo et je descends immédiatement » p. 162). Autre personnage emblématique de *Don Quichotte* : Dulcinée. Certes, la notion d'amour courtois (et d'amour tout court) n'est pas présente dans la bande dessinée car le personnage n'agit jamais pour plaire à une dame. Nous ne sommes plus au temps de la chevalerie ! Cependant, l'errance de Mike croise la route de deux personnages féminins : Lynn, la prothésiste et Aponi, une jeune femme d'origine indienne navajo qui lui vient en aide. Si la première abandonne Mike dès son passage en prison, la seconde est explicitement envisagée comme une Dulcinée potentielle dans la bouche de son oncle qui dit : « Je ne voudrais pas qu'il pousse le mimétisme à faire d'Aponi sa Dulcinée » (p. 157). Mais le rapprochement en restera là. Le Don Quichotte de Christian Lax reste un cœur solitaire. Quant à Mike lui-même, il s'attribue explicitement le nom de Don Quichotte (p. 111, p. 175, p. 192). Il est aussi comparé à maintes reprises

5. Le choix du nom « Tranquilo » renvoie sans doute au rêve du personnage de mener une vie tranquille en Amérique, loin des difficultés de son pays d'origine. Mais c'était sans compter sur l'intervention de Mike qui le métamorphose en Sancho, entraîné malgré lui dans des aventures rocambolesques, à l'opposé de ses aspirations. A ce titre, dans l'esprit de Mike, la redéfinition onomastique de Tranquilo apparaît comme une étape symbolique nécessaire.

à son modèle illustre dans le discours des autres personnages (p. 103, p. 157). Finalement, si le dessinateur ne reprend pas les codes physiques des modèles cervantins, il joue sur l'onomastique et la présence symbolique de certains objets pour recréer l'environnement de don Quichotte.

Une fois que le personnage est identifié, il ne reste plus qu'à lui faire vivre des aventures similaires à celles du modèle, dans lesquelles la réalité passe par le filtre de l'imagination du personnage. Si les échos narratifs sont nombreux, trois scènes de combat sont de pures réécritures intertextuelles. La rencontre avec Tranquilo-Sancho est le résultat de la première scène. Tranquilo discute tranquillement avec un groupe de motards au bord de la route lorsqu'ils sont attaqués par Mike qui les renverse avec sa Rossinante. Celui-ci ordonne alors à Tranquilo de monter en voiture pour échapper aux motards et lui dit : « j'ai rarement vu des excités pareil ! » et « on discute pas avec la horde sauvage » (p. 110). Le décalage de la représentation de Mike rappelle la scène cervantine dans laquelle don Quichotte transforme un troupeau de moutons en deux armées ennemies (I, 18). De même, la fameuse scène des moulins est adaptée dans la bande dessinée, avec le même résultat catastrophique pour Mike. Alors qu'il séjourne sur le site de Monument Valley, en territoire navajo, Mike, sous l'emprise de l'alcool, confond des rochers avec des talibans géants. La confusion visuelle est accentuée par les teintes sombres des vignettes. Mike enfourche alors sa Rossinante et, muni d'un mât de drapeau en guise de lance, il attaque de front les rochers monstrueux.

Fig. 4 – La réécriture de la scène des moulins (p. 142)

Enfin, lorsque Mike croise un ouvrier ferroviaire qui insulte un de ses collègues noirs, il fait lui-même le rapprochement avec le chapitre quatre de *Don Quichotte* : « ces mots qui tonnaient le plongeaient dans le chapitre quatre de "Don Quichotte"… Ce valet de ferme maltraité par son patron » (p. 174). S'ensuit un combat inégal dont Mike sort à moitié mort et au cours duquel il perd définitivement sa prothèse, perte qui accélère son départ vers la dernière étape new-yorkaise de son voyage.

Bref, tout au long des quelques deux cents pages de son roman graphique, Christian Lax joue avec l'intertexte cervantin. Il s'amuse à créer un personnage qui est à la fois le double contemporain du don Quichotte d'origine et le double de papier de l'auteur d'origine. Cette double essence fait l'originalité du don Quichotte de Christian Lax, originalité qui vient aussi de son inscription dans notre époque contemporaine.

Un Don Quichotte des temps modernes

Comme le rappelle Danielle Perrot-Corpet, « dans le contexte de la mondialisation, le *Quichotte* est devenu une référence récurrente chez ceux qu'anime la quête d'une alternative au "tout économique" et au "fascisme des loisirs" » (Perrot-Corpet 2005 : 151). Tel est le rôle que Christian Lax semble donner à son Mike Cervantès.

Don Quichotte en Amérique : un déplacement géographique et culturel

Pour ce faire, Christian Lax décide de transposer les aventures de son don Quichotte aux Etats-Unis. Il inscrit son personnage dans une ruée vers l'Est, sorte de ruée vers l'Ouest inversée, puisque son parcours va de la Californie à New-York. Si on retrouve le schéma d'itinérance géographique propre au modèle cervantin, le choix d'un parcours ouest-est est symbolique par rapport à la lecture de la bande dessinée. En effet, la ruée vers l'Ouest implique historiquement une notion de découverte pleine d'espoir. Le fait d'inverser le mouvement placerait alors les aventures dans un

univers beaucoup plus pessimiste. Ce que propose Christian Lax, c'est un voyage au cœur des travers de la société moderne et de son modèle américain, « un coup de gueule contre le retour de l'obscurantisme[6] ».

Le point de départ est le syndrome de stress post-traumatique dont souffre Mike à son retour d'Afghanistan. Pas d'accueil médiatisé ni de cellule psychologique pour ce vétéran qui va devoir gérer seul ses difficultés, ce qui donne une justification à sa métamorphose en don Quichotte. Lorsqu'il décide de venir en aide aux plus démunis pour pallier les injustices, c'est une façon pour lui de se redonner une utilité sociale, utilité que l'indifférence gouvernementale lui avait ôtée. A partir de là, tous les aspects de la société actuelle dont patissent les plus faibles sont dénoncés :

– le capitalisme à travers la faillite de Randy, victime des subprimes (p. 67) qui entraîne la destruction violente par Mike d'un distributeur automatique. Cet épisode correspond à la première action violente de Mike face à l'injustice financière moderne.

– le libéralisme à travers la scène de la mise aux enchères des maisons saisies aux plus pauvres (p. 117-118) qui, une fois encore, suscite la colère de Mike.

– le racisme avec l'épisode de l'ouvrier des chemins de fer agressé par son supérieur, et dont Mike prend la défense (p. 175).

– la dictature et les dangers d'Internet avec le personnage du SDF auquel Mike offre sa carte d'accès à la bibliothèque au moment de sa fuite avec les livres interdits (p. 93). La représentation graphique du personnage en fait un être hypnotisé, pris au piège de « Big Brother » qui ôte tout discernement aux individus.

– les discours religieux qui reposent sur la crédulité des plus faibles. Ils sont incarnés dans la bande dessinée par le personnage de Roy Gamerdy, prédicateur télévisuel, contre lequel Mike mène une expédition punitive (p. 195).

Mike part donc en croisade contre toutes les formes d'inquisition et d'intolérance modernes. La dénonciation du modèle américain est clairement exprimée dans les premières pages de la

6. Interview pour *Actuabd*.

bande dessinée (« C'était juste pour dire que, si j'ai signé dans les Marines, c'est pas par patriotisme, ou pour venir fourguer notre modèle de démocratie » p. 12). Avec ce regard critique, Mike devient le nouveau David en lutte contre le Goliath américain, à la seule différence que lui ne vient pas à bout du géant. La lutte est vaine puisque ses aventures finissent en prison, dénouement qui suggère une lecture tragique des aventures de Mike.

Dans cet univers proche de l'« obscurantisme[7] », deux espaces symboliques jouent le rôle de contre-point : Monument Valley et le Chelsea Hotel à New-York. En ce qui concerne Monument Valley, l'endroit est explicitement différencié des Etats-Unis

> Monument Valley… Te voilà devant le paysage mythique du cinéma américain, Sancho […] … pour le monde entier, depuis « La chevauchée fantastique », l'Amérique se résume à ce paysage incontestablement grandiose… Mais là, on est à la limite de l'escroquerie… Contrairement à ce que Hollywood a longtemps laissé croire, les Etats-Unis, ce ne sont pas que ces gigantesques mesas de grès rouge, au pied desquelles la valeureuse cavalerie subit les assauts des indiens refusant l'arrivée de la civilisation… et de plus, on est ici au cœur de la nation navajo… donc pas tout à fait aux Etats-Unis, tu verras. (p. 133)

Le fait que ce paysage soit devenu emblématique de la nation américaine est une « escroquerie » car il incarne avant tout le cœur de la nation indienne navajo, c'est-à-dire l'authenticité et l'origine. C'est d'ailleurs lors de son passage dans cette région que Mike rencontre les seuls personnages véritablement humains et honnêtes. La nation indienne renvoie l'image de la solidarité au nom de la collectivité. L'individualisme qui gangrène la société américaine n'y a pas sa place.

> Ici, en milieu tribal, on n'est pas très portés sur la réussite individuelle. Dès notre plus jeune âge on entend qu'il faut

7. Le terme est employé par Christian Lax lui-même dans son interview pour *Actuabd*. Le choix d'une écriture en noir et blanc, nouveauté pour Christian Lax, est d'ailleurs cohérent avec le message de la bande dessinée.

> être solidaires, se contenter du strict nécessaire, ne pas envier ses voisins. […] Vous voyez, ici c'est pas l'Amérique des gagneurs, c'est celle de ceux qui se serrent les coudes. (p. 156)

De même, le Chelsea Hotel où loge Mike à son arrivée à New-York symbolise le désir de rébellion du personnage. Il s'agit en effet d'un hôtel mythique dans lequel ont séjourné tous les grands noms de la contre-culture américaine du XXe siècle. En entrant, plein d'admiration, dans ces lieux, Mike adopte une attitude de respect et de dévotion car il a le sentiment de se placer dans la continuité de ses modèles. L'énumération des grands noms de cette contre-culture (p. 186) lui permet d'inscrire sa propre action dans les pas de cette génération d'intellectuels qui s'opposait à toute forme de normes, de partager un même idéal avec eux.

Par cette transposition géographique et chronologique, Christian Lax revendique le discours très actuel de *Don Quichotte*. Au XXIe siècle, les inquisitions du monde moderne sont aussi fortes que l'inquisition espagnole du XVIe siècle. Les personnages transmettent clairement ce message lors d'un passage en prison de Mike, mis en parallèle avec l'incarcération de Cervantès (p. 72-73). Dans cette double page, le discours commence dans la bouche de Cervantès et finit dans celle de Mike, signe que la dénonciation survole les siècles. Pour reprendre les propos de Canavaggio, nous dirions finalement que le don Quichotte de Christian Lax est lui aussi

> un rêveur animé par un idéal que le monde où il vit refuse d'admettre, un monde qui est le vrai responsable de ses échecs, de ses souffrances et de la mélancolie à laquelle il succombe après avoir recouvré la raison[8].
>
> (Perrot-Corpet 2005 : 20)

8. Danielle Corpet-Perrot reprend ici les termes employés par Jean Canavaggio dans son essai sur *Don Quichotte* (Canavaggio 2005).

Ce qui est sûr, c'est que *Un certain Cervantès* est un livre de révolte contre les pouvoirs en place au XXIe siècle, certainement le livre « le plus engagé[9] » de son auteur.

Le mélange des époques

Le déplacement des aventures de Don Quichotte dans l'Amérique contemporaine et le traitement narratif qui l'accompagne placent la notion d'anachronisme au centre de la bande dessinée. Ces anachronismes prennent différentes formes et donnent une dimension humoristique au récit.

La confrontation des deux Cervantès au sein de mêmes vignettes constitue en elle-même un premier anachronisme évident. Les deux époques sont mises en parallèle, abolissant une nouvelle fois la distance temporelle entre le personnage et son modèle. A ce propos, le traitement graphique mis en place par Christian Lax facilite la lecture. En effet, après avoir constaté que les encres noires dont il disposait pour son travail présentaient des nuances de couleur différentes une fois diluées, le dessinateur décide d'exploiter cette particularité pour donner du relief aux scènes de rencontre entre les deux Cervantès. Ainsi, l'époque contemporaine est traitée avec des gris-vert ou des gris-brun alors que les teintes rougeâtres correspondent à l'évocation du XVIe siècle[10]. Cette légère colorisation permet d'accentuer le choc des époques.

Par ce rapprochement chronologique, le discours devient de fait lui aussi anachronique. Lorsque le retour en Espagne de Cervantès en 1580 est évoqué, le texte descriptif utilise un langage très moderne (des expressions comme « source proche du dossier », « accueil médiatisé », « cellule de soutien psychologique », « syndrome de stress post-traumatique » sont utilisées à la page 33).

9. Interview pour *Actuabd*.

10. « Initialement, je désirais travailler avec des lavis de noir et blanc, et j'ai acheté des encres pour stylo-plumes que l'on trouve dans le commerce […]. Puis, je me suis rendu compte qu'en les diluant fortement, des pigments ressortaient […]. Dans un premier temps, j'ai été embarrassé de ne pas produire le noir et blanc escompté, puis j'ai décidé de l'utiliser pour réaliser des ambiances de gris légèrement colorés, ce qui renforce la singularité du livre » (*Idem*).

Auparavant, lorsque le narrateur décrit le quotidien de Cervantès, enfermé dans son cachot, il dit : « s'épouiller est son seul exercice et que de la main droite ! Si c'était une discipline handisport il serait aisément sélectionnable » (p. 29). Le décalage entre la réalité historique évoquée et le traitement discursif contemporain crée l'humour du texte. Cet humour anachronique est nettement mis en avant dans les discussions oniriques entre les deux personnages. A la première question de Cervantès à Mike (« et pourquoi êtes-vous dans cette prison ? »), Mike répond : « destruction d'un automate », et Cervantès d'ajouter : « destruction d'un ottoman ! On est dans le même registre, mon ami. » (p. 77). Le décalage est également renforcé par l'ignorance de Cervantès du monde moderne. Ainsi, lorsqu'il voit des écouteurs, il demande à Mike : « Pourquoi vous mettez-vous ces fils dans les oreilles ? » (p. 77). De même, Cervantès demande une explication lexicale lorsque Mike emploie devant lui l'expression « péter les plombs » (p. 165). Dans ce registre-là, l'épisode le plus savoureux est la discussion littéraire que les deux acolytes entament après l'épisode de la censure à la bibliothèque de San Francisco. Cervantès illustre son propos avec les grands textes du XVIe siècle et Mike renchérit avec un véritable plaidoyer en faveur de la liberté d'expression, en prenant des exemples littéraires du XXe siècle, évidemment inconnus de Cervantès (« le Big Bang ? Jamais entendu parler », « je peux pas dire, je les ai pas lus » p. 96-97). Ce dialogue, relativement cloisonné par les connaissances des personnages, révèle finalement le caractère répétitif de « l'histoire [qui] bégaye » (p. 96).

Ces quelques exemples illustrent le ton humoristique décalé, fondé sur le principe de l'anachronisme, qui est présent dans toute la bande dessinée. Cet humour a plusieurs fonctions. Il permet tout d'abord de dédramatiser les situations. Il permet aussi au lecteur actuel d'aborder l'univers cervantin selon ses propres repères et de mieux faire le rapprochement entre les deux mondes. Mais il a bien sûr aussi pour but de recréer le ton burlesque du texte d'origine, lui aussi modèle d'humour. L'anachronisme apparaît en fin de compte comme la base du projet de Christian Lax. Cependant, ce mélange des époques dépasse la dimension purement verbale et est appuyé par une approche intermédiale.

Le mélange des genres : une confrontation intermédiale

Tout comme le modèle cervantin est une exploitation des différents genres narratifs de son époque, la bande dessinée de Christian Lax est une exploitation des différents genres narratifs et visuels de notre époque. C'est ce qui fait l'originalité et la force de cette bande dessinée. Outre l'aspect graphique de la bande dessinée et les références intertextuelles analysées précédemment, *Un certain Cervantès* est imprégné par la culture cinématographique contemporaine. La construction de la bande dessinée reprend en effet les codes de différents types de film.

Dès la scène d'ouverture, le lecteur est plongé dans l'univers du western avec une volonté revendiquée par Christian Lax de le déstabiliser

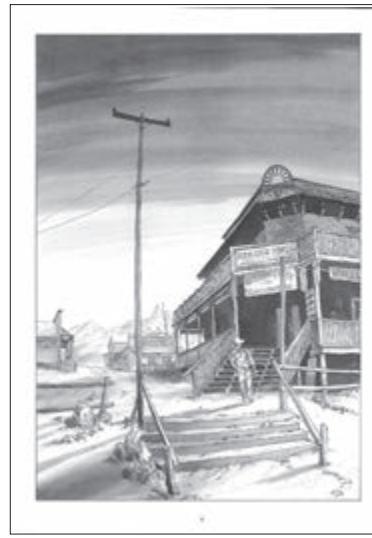


Fig. 5 – L'univers du western (p. 6)

Les trois premières pages muettes se déroulent en effet dans une ville du Far West déserte, traversée par un cow-boy solitaire. L'illusion est parfaite jusqu'à l'irruption des deux policiers qui viennent arrêter Mike et qui affirment que « le temps des

westerns est révolu » (p. 9). Pourtant, toute l'aventure de Mike s'inscrit par la suite dans l'esprit du western, si proche du monde chevaleresque de Cervantès. Les cow-boys sont comparables aux chevaliers des temps modernes. D'ailleurs, on constate que Mike garde sa panoplie de cow-boy tout au long de son aventure. Le rapprochement va même plus loin puisque Mike exprime son admiration pour les films de John Ford et fait de John Wayne un véritable guide spirituel. A ce titre, la scène des talibans géants illustre parfaitement ce mélange des genres. Au moment de l'attaque, Mike reçoit le renfort à la fois du véritable don Quichotte et du capitaine Kirby York, personnage récurrent des films de John Ford, incarné par John Wayne. Tous deux sont incrustés dans l'image, sous forme d'hologrammes, de part et d'autre de la voiture de Mike, et ils foncent dans la même direction pour lutter contre l'ennemi.

Fig. 6 – Le mélange graphique des genres (p. 144-145)

La réunion graphique des trois grands défenseurs des opprimés montre que l'esprit chevaleresque dépasse les époques.

Du fait de l'itinérance de Mike, ses aventures renvoient aux codes du road-movie dans lequel un personnage prend la route en quête d'absolu ou pour fuir un danger. Dans le cas de *Un certain Cervantès*, les deux objectifs se combinent. D'une part, Mike se considère comme un missionnaire sans attaches à la poursuite de son idéal. La planche de la page 95 renvoie pleinement à cet univers du road-movie.

Fig. 7 – L'univers du road-movie (p. 95)

D'autre part, Mike prend la route pour éviter son arrestation, suite au vol des livres censurés. La bande dessinée est à ce titre jalonnée de vignettes qui évoquent l'avancée de l'enquête, menée par un inspecteur caricatural emblématique du policier hollywoodien prétentieux et désagréable, caché derrière ses lunettes noires

Fig. 8 – L'univers du film policier (p. 94)

Les vignettes en question reprennent d'ailleurs souvent les codes graphiques de ces films policiers, comme la carte étalée sur le mur (p. 105), le déploiement de moyens techniques importants comme l'hélicoptère (p. 113) ou le coup de téléphone dans une chambre d'hôtel sordide (p. 124). Là encore, le rapprochement avec le modèle cervantin peut être fait : les policiers américains sont les inquisiteurs modernes qui cherchent à faire respecter la norme. Dans sa logique de dénonciation, Christian Lax ne se prive donc pas de les ridiculiser (c'est le cas lorsque l'hélicoptère tombe en panne et qu'ils se trouvent démunis p. 131).

Enfin, un intertexte iconographique occupe une place prépondérante dans l'étape new-yorkaise : le personnage de King-Kong, emblématique du cinéma fantastique américain. La référence au film original de 1933 apparaît pour la première fois dans la chambre du Chelsea Hotel, sous la forme d'une affiche placardée au mur.

Fig. 9 – King-Kong : intertexte iconographique (p. 187)

Pour justifier cet emprunt, Christian Lax dit : « je voulais évoquer King Kong, sa dulcinée à la main, qui est selon moi une sorte de Don Quichotte, avec des hélicoptères en guise de moulins à vent[11] ». Ce monstre fantastique reparaît dans la scène finale sur les toits de New-York, pour venir en aide à Mike au moment de son arrestation. Une scène du film est même reconstituée en mettant Mike à la place de l'actrice dans la main de King Kong. La bataille ultime, onirique, apparaît comme un résumé de tous les univers de la bande dessinée.

Fig. 10 – La scène finale (p. 201)

Cervantès est de retour aux côtés du cow-boy Mike pour lutter contre les ennemis incarnés à la fois par les policiers des troupes spéciales américaines, les SWAT, et par les soldats de la Sainte Hermandad, dans une scène digne d'un blockbuster hollywoodien. Tout cela dans l'ombre du géant King Kong. Le dernier échange entre les deux Cervantès résume, quant à lui, le message

11. Interview pour *Actuabd*.

de Christian Lax et son inquiétude par rapport à l'évolution de la société moderne :

> – Coltinez-vous vos contemporains, Mike ! Et laissez-moi ceux de la Sainte Hermandad !
>
> – La quoi ?
>
> – La Sainte Fraternité, la police religieuse de l'Inquisition, quoi ! Vous n'avez pas ça chez vous ?
>
> – Pas encore, mais on y va à grands pas. (p. 201)

Si le livre est au centre de la bande dessinée de Christian Lax dans une approche à la fois intertextuelle et métatextuelle, les références iconographiques viennent compléter le mélange des genres, ce qui semble logique dans l'art visuel qu'est la bande dessinée. Mais les allusions plus ou moins explicites à ce monde cinématographique connu du lecteur ne sont jamais gratuites : elles se rattachent toujours d'une façon ou d'une autre à l'univers cervantin, dans une combinaison harmonieuse du texte et de l'image, pour donner toute sa modernité à l'adaptation de Christian Lax.

Conclusion

En 1912, Unamuno terminait son *Sentiment tragique de la vie* par un épilogue intitulé « Don Quichotte dans la tragicomédie européenne contemporaine ». Ce titre pourrait être repris pour résumer ce qu'est la bande dessinée de Christian Lax : un Don Quichotte dans la tragicomédie américaine contemporaine. Au-delà de l'adaptation chronologique, géographique et générique, le dessinateur a réussi à garder l'esprit de son modèle pour faire de *Un certain Cervantès* « un appel humaniste à la tolérance et un plaidoyer pour une culture plurielle, délivrée de toute prétention à détenir la vérité » (Perrot-Corpet 2005 : 15). Jouant avec l'intertextualité et l'intericonicité sous toutes ses formes, le dessinateur rend hommage à l'auteur espagnol et affirme l'actualité de son propos, le tout dans un livre plein d'humour qui mêle discours sérieux, situations burlesques et références contemporaines.

Bibliographie

Canavaggio, Jean (2005): *Don Quichotte, du livre au mythe – Quatre siècles d'errance*. Paris : Fayard, 346 p.

Lax, Christian (2015): *Un certain Cervantès*. Paris : Futuropolis, 206 p.

—— (25 mai 2015): Interview pour Actuabd.com, <http://www.actuabd.com/Christian-Lax-Un-Certain-Cervantes>.

—— (juillet 2015): Interview vidéo pour MaXoETV.com, "Christian Lax – *Un certain Cervantes* 2015", < http://www.maxoe.com/rama/culture-dossiers/focus-livres/un-certain-cervantes-de-lax-comment-se-porte-le-donquichottisme/>.

—— (avril 2015): Interview vidéo pour UnamourdeBD.fr, "Interview vidéo : Christian Lax pour *Un certain Cervantès*", <http://www.unamourdebd.fr/2015/04/interview-video-christian-lax-pour-un-certain-cervantes/>.

Peeters, Benoît (1998): *Lire la bande dessinée.* Paris : Flammarion, 144 p.

Perrot-Corpet, Danielle (2005): *Don Quichotte, figure du XXe siècle*. Paris : Klincksieck, 171 p.

DE DON QUIJOTE À BATMAN : LE HÉROS CERVANTIN EN ALLEMAGNE DANS LA BANDE DESSINÉE DE FLIX

Morgane Kappès-Le Moing
Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Puisque Goethe est le « premier critique de bande dessinée » de l'histoire (Peeters 2003 : 5) et que Don Quichotte est très présent dans le neuvième art (Eisner 2000, Goscinny et Uderzo 1969), il peut être fructueux de s'intéresser au sort que l'Allemagne a réservé au héros cervantin. L'auteur berlinois Flix, alias Félix Görman[1], a publié un *Don Quijote*, d'abord en *strips*, entre octobre 2011 et mai 2012, dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* puis en livre, avec de rares modifications, dès 2012. La critique allemande s'est montrée enthousiaste. Le *Tagesspiegel*, par exemple, dit de l'œuvre qu'elle est « magnifiquement comique, stupéfiante d'émotion et remarquablement actuelle » (Hummitzch 2012)[2]. En Espagne, la bande dessinée de Flix est parue en 2014, éditée par la maison Dib Buks. Là encore, l'accueil de la presse a été favorable. Pour *El Mundo*, « lo que cuenta esta obra trasciende a su apariencia burlesca, para revelarse como una tragicomedia bastante seria ; emotiva y dramática a la par » (Sanz Ezquerro 2014).

Vu son titre, l'œuvre de Flix semble s'inscrire dans l'essor de la bande dessinée dite littéraire, celle qui s'appuie sur les classiques, souvent dans le but de rendre leur contenu accessible, voire de faire lire le texte original à un public qui les aurait ignorés. Ces travaux pédagogiques sont souvent jugés subalternes[3], mais l'on peut se convaincre de leur fertilité en lisant la phrase d'un éminent cervantiste :

---

1. On peut découvrir l'œuvre de Flix sur le site internet : <http://www.der-flix.de/>.

2. « Grandios komisch, verblüffend berührend und bemerkenswert aktuell ».

3. « La BD s'imagine gagner en noblesse quand elle touche une grande œuvre. Or la BD est noble quand elle donne une grande BD ! », regrette Benoît Peeters dans un article de d'Yves-Marie Labé, qui remarque : « De plus en plus, des éditeurs et auteurs de BD puisent aux fonds littéraires, classique ou contemporain. En 2007, sur les 3 312 nouvelles BD publiées en France, 96 sont adaptées d'œuvres littéraires (en 2006 on en dénombrait 47). Les collections consacrées à l'adaptation de romans se multiplient » (Labé 2008).

> Leurs aventures [celles de Don Quichotte et Sancho] ont aussi été relayées par la bande dessinée, et c'est grâce à l'une d'elles que, dans les années quarante, j'ai découvert le Chevalier à la Triste Figure, bien avant de pouvoir lire le roman de ses exploits.

Jean Canavaggio tient ces propos dans sa préface au *Don Quichotte* en bande dessinée de Rob Davis, publié pour la première fois en anglais en 2011 et qui « condense la matière du roman, tout en en conservant l'essentiel » (Canavagio 2015 : 2)[4]. Flix fait preuve d'une plus grande infidélité que son homologue britannique ; à propos de son *Don Quijote*, il est difficile de parler d'une simple adaptation du texte cervantin[5].

Une analyse de la couverture laisse entrevoir la complexité de son travail. Dès le premier coup d'œil, n'importe quel lecteur allemand pense immédiatement à la maison d'édition *Reclam.* Celle-ci, bien qu'elle ait diversifié son offre, est avant tout connue pour ses éditions de textes classiques. La couverture de Flix réclame donc la considération que l'on accorde à Schiller ou à Goethe. Par ailleurs, *Reclam* fut l'une des premières maisons à publier des livres de poche, dès le début du XXe siècle et à mettre, de cette façon, la littérature à la portée de toutes les bourses. Le

4. On le voit dès la couverture : le nom de l'auteur anglais apparaît à côté de celui de Cervantès, et *après* ce dernier, lui laissant la prééminence. Par ailleurs, la page de titre intérieure présente le travail de Rob Davis comme une adaptation et une illustration de l'œuvre originale; Cervantès reste l'auteur premier. L'image de la couverture puis les vignettes du livre, confirme l'ancrage spatio-temporel dans le Siècle d'Or espagnol. L'histoire, dans ses grandes lignes, est respectée; Rob Davis donne une forme nouvelle, originale et à notre avis réussie au chef-d'œuvre cervantin.

5. Dans une interview à la chaîne de télévision allemande N-TV, Flix déclare: « A vrai dire, je voudrais ne travailler que sur des modèles littéraires auxquels j'ai le sentiment qu'il y a encore quelque chose à ajouter que je n'ai pas encore lu ou entendu sous cette forme » (« Ich möchte mich eigentlich nur mit literarischen Vorlagen beschäftigen, bei denen ich das Gefühl habe, dass es noch etwas hinzuzufügen gibt, das ich in dieser Form noch nicht gelesen oder gehört habe » (Lippold 2012). Il dit aussi à RTVE : « Es el lenguaje el que puede resultar antiguo, pero no la historia. Por eso es por lo que creo que debemos recontar la historia de nuestros antepasados con el fin de mantener fresco el lenguaje y devolverles vida » (RTVE 2014).

prestige d'une référence aux classiques allemands va donc de pair, pour notre œuvre, avec une dimension populaire, accentuée par le genre choisi, la bande dessinée. Le genre est revendiqué par la présence d'une image, qui contraste avec l'absolue sobriété du design des éditions *Reclam.* Cette illustration représente, en outre, un personnage habillé en Batman, dans un hommage évident aux populaires *comics* américains. Enfin, l'observateur attentif peut remarquer qu'il s'agit d'une couverture trompeuse, puisque Flix ne publie pas son *Don Quijote* chez *Reclam*, mais chez *Carlsen*, l'une des grandes maisons d'édition de bandes dessinées en Allemagne[6].

Fig. 1 – Couverture du *Don Quijote* de Flix

La couverture de l'œuvre ne propose pas seulement de jouer avec les notions de culture classique et de culture populaire; elle joue aussi avec l'ancien, la tradition, et la nouveauté. Elle représente ainsi un épisode extrêmement célèbre du *Quichotte* dans lequel Rossinante s'est transformé en vieux vélo et la lance du chevalier en parapluie. Les fameux moulins, quant à eux, sont devenus des éoliennes – ces éoliennes qui font désormais partie du paysage allemand, comme des emblèmes de l'énergie verte chère à nos

6. Carlsen est notamment l'éditeur de *Tintin* en Allemagne.

voisins d'outre-Rhin. Notons aussi que le jaune, choisi pour notre bande dessinée, ne l'a pas été par hasard : dans le code couleur de *Reclam*, cette teinte correspond aux classiques allemands, alors que le rouge orne les couvertures des œuvres étrangères. Flix, on le voit s'approprie le texte cervantin, germanise malicieusement une œuvre hispanique s'il en est.

On peut enfin remarquer la fausse usure de la couverture : le livre semble avoir été lu et relu, transporté, feuilleté, corné, alors qu'il est neuf. Son état apparent serait logique pour un classique, que l'œuvre de Flix n'est pas. D'ailleurs, aucune référence écrite n'est faite à Cervantès. Flix apparaît comme le seul auteur de *Don Quijote*, comme le créateur d'une œuvre originale et autonome – ce que contredit la référence visuelle à l'épisode des moulins et donc à l'œuvre cervantine.

En somme, dès la couverture, on est confronté à un jeu vertigineux – à un jeu baroque, serait-on tenté de dire – sur les notions de culture classique et de culture populaire, de littérature et de bande dessinée, de culture espagnole et de culture allemande, sur la notion même d'adaptation. Le renouvellement de la forme est évident; une certaine fidélité l'est aussi, par la référence à l'épisode des moulins et la présence même de ces jeux formels.

Fig. 2 – Couverture de la version espagnole du *Don Quijote* de Flix

Il faut dire, pour terminer cette étude de la couverture, que le design allemand a été repris, dans ses grandes lignes, par l'édition espagnole et adapté au public ibérique pour tenter d'en préserver les significations et les questionnements. Le *Don Quijote* de Flix a été publié par une maison spécialisée en bandes dessinées, Dib Buks, mais le design reprend celui des classiques de Cátedra. La présentation de l'édition allemande n'est donc absolument pas anecdotique.

L'histoire de Flix est celle d'un vieil homme habitant une grande maison campagnarde, non loin du village de Tobosow, dont l'orthographe se distingue par un *-w* final. Il passe ses journées à écrire des lettres de protestation, contre la publication de bandes dessinées dans le journal local d'une part et contre l'installation d'éoliennes sur le territoire de sa commune d'autre part[7]. Le but du héros est de préserver Tobosow du changement. Cette lutte, forcément vaine et parfois ridicule, contre une modernité qui n'apparaît absolument pas exaltante dans le livre, mène Alonso Quijano à perdre la raison. On comprend qu'il est atteint de la maladie d'Alzheimer et que ses trous de mémoire font remonter à la surface les souvenirs d'un traumatisme ancien. Il se retrouve enfermé dans une maison de retraite appelée Cervantès dont il s'enfuit en compagnie de son petit-fils de huit ans, Robin, qui vit ainsi une aventure initiatique. Quant à Alonso Quijano, après une crise de démence terrible, il recouvre la raison et meurt, apaisé, dans sa maison de retraite. L'œuvre de Flix est pleine d'humour ; elle est aussi bien souvent empreinte d'une grande tension dramatique et d'émotion intense.

Dès les premières pages, les principaux personnages du *Don Quichotte* cervantin apparaissent. Alonso Quijano, naturellement, mais aussi Rossinante, un vieux vélo de course et Dulcinea, que le héros appelle en vain et dont on comprend qu'il s'agit d'un chat, « la plus belle créature qui étire ses muscles sous le soleil de Dieu » (Flix 2012 : 30). Comme tous les autres compagnons d'Alonso Quijano, elle a disparu et devient le symbole de sa

7. Le vieil homme, appelé Alonso Quijano, est donc fidèle à la tradition romantique d'un Don Quichotte justicier (Trabert 2015 : 118).

quête et de sa lutte. Sancho Panza, l'épicier de Tobosow, meurt rapidement, dès les premières pages, d'une attaque brutale. Le prêtre, Pater Pérez, est déjà mort quand s'ouvre le récit, remplacé par un pasteur vendu aux constructeurs d'éoliennes. Le bachelier Samson Carrasco, Baccalaureus Carrasco dans la bande dessinée, est un vieillard gâteux. Bref, Flix reprend les personnages cervantins sur le mode de la dégradation ; c'est dans un monde abîmé par le temps, qu'évolue son vieux héros. Parmi ces vieillards et ces défunts, se distinguent Antonia, la fille d'Alonso, qui vit et travaille en ville tout en élevant seule son fils Robin, âgé de huit ans. La rapide disparition de Sancho Panza permet au petit-fils d'occuper sa place auprès du chevalier errant et de renouveler le duo avec humour et originalité.

On retrouve, dans la bande dessinée de Flix, des épisodes et des motifs célèbres de l'œuvre cervantine, comme l'auberge que le héros prend pour un château. Cette auberge, dans l'Allemagne du XXIe siècle, est devenue un bordel appelé *Le château du plaisir* dans lequel sévissent deux prostituées, dont l'une rappelle nettement Maritorne. Don Quichotte s'adresse à elles dans un style chevaleresque qui donne lieu à de nouveaux gags : il les appelle « nobles vierges » et on lui répond « Vierges ? Ça va vous coûter 50 euros de plus »...) (Flix 2012 : 20). On peut citer d'autres éléments encore, comme la disparition de la bibliothèque, la mort du Quichotte ou, de façon plus anecdotique, l'allusion à l'armet de Membrin ou au baume de Fierabras dont la fiole ressemble à s'y méprendre à une bouteille de Fanta...

L'atmosphère drôle et triste est servie par le dessin en noir et blanc. Il s'agit de la technique habituellement employée par Flix, mais qui prend ici une signification particulière. Le noir permet l'omniprésence symbolique de la nuit où apparaît une lune décroissante qui finit par disparaître sous des trombes de pluie. Le blanc traduit les trous de mémoire et le choc, l'indicible, comme lorsque Alonso Quijano ne parvient plus à se rappeler le visage et le nom de son épouse défunte.

Par ailleurs, contrairement à ce qui se passe dans la bande dessinée de Rob Davis, chez qui le texte est très présent, garantissant

la fidélité de l'œuvre à celle de Cervantès, il y a de nombreuses vignettes muettes chez Flix, qui renforcent sa dimension poétique[8]. Cette absence de mots souligne l'intérêt que porte Flix à la psychologie du personnage principal, invitant le lecteur à s'interroger, à observer, à s'identifier au vieil homme.

L'universitaire allemand Florian Trabert remarque que Flix revendique la dimension graphique de l'art composite qu'est la bande dessinée par une vignette initiale sans mot, dans laquelle les volutes de fumée apparaissent comme des bulles délibérément vides (Trabert 2015 : 113).

Fig. 3 – Vignette initiale du *Don Quijote* de Flix

L'idée est intéressante et peut conduire le lecteur à remarquer l'habile exploitation des possibilités propres à la bande dessinée dans le *Don Quijote* de Flix. On a dit que le héros sombrait progressivement dans la démence. Au début, il est donc fou par intermittence. Ainsi, son vieux vélo se transforme brusquement en cheval avant de redevenir une bicyclette. De même, il apparaît brusquement en armure de chevalier, avant de retrouver sa tenue ordinaire. Mais à la fin du livre, la transformation est définitive, marquant le basculement dans la folie. De même, les interventions de Batman, c'est-à-dire les délires du jeune Robin qui se voit en

8. Jan Baetens affirme en effet non sans humour que « moins une bande dessinée est textuelle, plus elle a de chances d'être perçue comme littéraire » (Baetens 2009).

super-héros, sont soulignées par le double cadre qui entoure les vignettes concernées (Trabert 2015 : 116). Flix distingue, à l'aide de recours proprement visuels, les différents niveaux de fiction.

En outre, comme Cervantès, il montre son héros confronté aux lecteurs de ses aventures. Ainsi, le vieux Baccalaureus Carrasco voit en chaque interlocuteur un Don Quichotte car il a lu ses aventures en bandes dessinées dans le journal local. Ce journal est celui auquel Alonso Quijano écrit, au début du récit, pour protester contre la publication de bandes dessinées dans ses pages. C'est aussi celui qu'il montre à Robin pour le convaincre qu'il ne délire pas, à la fin du récit, et les vignettes qu'il met sous le nez de son petit-fils sont celles que les lecteurs réels ont également découvertes dans un journal, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Le jeu avec les différents niveaux de fiction est donc aussi un jeu entre fiction et réalité ; il s'agit d'une mise en abyme à laquelle Flix a su apporter des aspects originaux d'une grande drôlerie.

Notre bande dessinée s'ouvre par exemple par une lettre dactylographiée qu'Alonso Quijano adresse aux courriers des lecteurs pour dénoncer les bandes dessinées. Il s'exprime en ces termes :

> Il est finalement bien connu que les bandes dessinées favorisent l'analphabétisme et sont, précisément pour les jeunes gens, qui ont besoin d'acquérir plus de force spirituelle et morale, une incitation à la violence et à la vengeance (Flix 2012 : 1)[9].

On le sait, c'est sur un vieillard fragile, victime d'Alzheimer, que les bandes dessinées vont révéler leur pouvoir néfaste. Elles épargnent en revanche la jeunesse, puisque Robin, bien qu'enthousiaste de vivre une initiation chevaleresque menée par son grand-père, sait faire la différence entre le jeu et le délire. Flix écrit et dessine donc avec humour pour démontrer la fausseté des arguments stéréotypés d'Alonso Quijano et donner à la bande dessinée ses lettres de noblesse. Le *Don Quijote* allemand est donc une méta-bande dessinée (Trabert 2015).

9. « Schließlich ist allgemein bekannt, dass „Comics" den Analphabetismus fördern und grade junge Menschen, die noch geistiger un moralischer Festigung bedürfen, zu Gewalt und Rache erziehen ».

Quoi qu'il en soit, la lettre fictive du personnage de fiction Alonso Quijano est parue dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* avant que le journal ne commence la publication en *strips* de l'œuvre elle-même. Les lecteurs non prévenus ont réagi comme s'il s'agissait d'une véritable lettre ; certains ont écrit au journal pour dénoncer les arguments d'Alonso Quijano, d'autres pour abonder en son sens. La frontière entre réalité et fiction était donc bien floue dès le début. D'ailleurs, ce flou semble avoir été contagieux. Dans la bande dessinée de Flix, on l'a dit, l'histoire commence non loin du village de Tobosow, dans la région de Müritz. Or, si Müritz existe réellement – en Allemagne du Nord, région dont Flix est originaire – on a du mal à savoir si c'est le cas de Tobosow. Plusieurs articles, dont ceux du *Taggespiegel* et de *El País*, évoquent ce lieu comme s'il était réel alors qu'on n'en trouve pas trace sur les cartes.

Si Tobosow, contrairement au Toboso cervantin, n'existe que dans l'œuvre de Flix, l'histoire n'en est pas moins solidement ancrée dans l'Allemagne d'aujourd'hui. Il est vrai qu'on peut relever de nombreuses références à la culture hispanique, et même à l'aire ibérique au sens large, dans l'œuvre d'un auteur qui a étudié en Espagne[10]. L'entreprise d'éoliennes *La Mancha*, au slogan prometteur – « C'est ici que s'élabore notre avenir » – fait ainsi appel à l'agence de publicité *Paulo Coehlo*, dont le malicieux slogan publicitaire est « Inscriptions en tout genre ». Dans la même veine, Don Quichotte et sa fille roulent à côté d'un camion portant le sigle ETA au-dessus du slogan « La liberté et plus encore ». Cependant, dès le début, c'est le logo de la *Deutsche Post* qui apparaît sur la camionnette du facteur. Berlin et son Bundestag sont également très présents, et même la marque de chocolat Ritter, dont le nom signifie *chevalier*, assure l'ancrage germanique de l'histoire.

D'ailleurs les thèmes abordés sont fortement liés aux problématiques allemandes. Les articles de presse publiés au moment de la parution de ce *Don Quijote* évoquent l'exode rural dans les anciens *Länder* est-allemands (Trabert 2015 : 113) ou encore

10. L'auteur fait référence à ses études en Espagne dans sa bande dessinée autobiographique *Sag was* (Flix 2004).

le vieillissement de la population qui frappe de plein fouet la dynamique Allemagne d'aujourd'hui[11]. Mais ce sont les souvenirs d'enfance d'Alonso Quijano qui sont les plus significatifs et les plus intéressants.

Fig. 4 – Le premier souvenir de guerre d'Alonso Quijano

Il s'agit de souvenirs de guerre, qui apparaissent dès le début de l'œuvre, de façon fort discrète, tout d'abord, à travers une seule vignette. Le héros rentre chez lui après une manifestation contre l'installation d'éoliennes dont il a été l'unique participant.

Il fait nuit et il pleut quand soudain il voit dans une brusque éclaircie la silhouette d'un soldat portant une baïonnette, escorté d'un personnage que l'on devine féminin. La signification n'est aucunement expliquée. En revanche, un gros plan sur le visage

11. On pourrait nuancer cette idée en remarquant que le thème de la vieillesse, et celui d'Alzheimer en particulier, n'ont pas seulement inspiré des auteurs de bande dessinée allemands : l'œuvre *Arrugas* de l'espagnol Pedro Roca, notamment, a obtenu un grand succès, au point d'être traduite en français et en allemand et adaptée en film d'animation (Belinchón 2011).

d'Alonso Quijano, dans une vignette élargie, contraste avec le reste de la page. Le dessin, habituellement respectueux d'une ligne claire, devient plus flou. Les yeux du héros sont noirs et les deux mots qu'il répète – « oh non », « oh non » – encadrent son visage, contribuant à révéler son angoisse extrême. Il se précipite ensuite en disant : « Allez, Alonso... Dépêche-toi... Tu dois protéger ta patrie... de cette calamité... ». Et c'est après cette première réminiscence qu'Alonso fait sa première vraie crise de démence violente et que sa fille décide de le mettre en maison de retraite.

Ces souvenirs réapparaissent au cours de sa fuite en compagnie de Robin. Comme ils n'ont pas un sou pour s'offrir un petit-déjeuner, Robin décide de ramasser les bouteilles consignées pour pouvoir acheter à manger. Il tombe sur un couple de clochards qui défend son territoire et s'en prend donc à lui. Alonso Quijano voit alors un paysage de ruines avec deux soldats de l'Armée rouge qui s'apprêtent à se jeter sur son petit-fils. De nouveau, sa violence se déchaîne. À peine quelques pages plus loin, les yeux de nouveau noircis par le traumatisme qui l'aveugle, il découvre des ouvriers en plein travail. Il les connaît, ce sont des habitants de Tobosow, et Robin lui explique qu'ils réparent un pont. Mais Alonso Quijano est brusquement persuadé qu'ils vont faire sauter ce pont, principale voie de communication permettant le ravitaillement du village, selon lui. Évidemment, son intervention pour empêcher l'explosion imaginaire provoque une explosion véritable – ainsi que le ravissement du jeune Robin...

Sa réaction énigmatique s'explique peu après lors d'un bivouac en compagnie de Robin, qui s'est endormi. Il fait nuit, Alonso est seul, en pleine forêt, comme lors de l'apparition initiale du soldat et de la femme, que l'on découvre à nouveau dans une reproduction de la vignette initiale. Cette fois, la double silhouette devient plus clairement visible. La femme est une infirmière de guerre[12]. Par la suite, elle s'adresse au héros comme s'il s'agissait

12. Il s'agit du colonel Moliniero, que l'on connaît déjà : c'est un vieillard décrépit dont on ignore jusque-là la condition d'ancien militaire. Il a été combattu par Alonso Quijano parce qu'il l'a trahi en vendant ses terres aux constructeurs d'éoliennes.

d'un enfant. On comprend donc qu'Alonso Quijano, devenu vieux, revit intégralement un épisode traumatisant de son enfance.

Fig. 5 – Alonso Quijano revit le traumatisme de la guerre

On lui demande de courir au village prévenir Pater Pérez, le prêtre dont on sait qu'il est déjà mort quand s'ouvre le récit. L'infirmière évoque l'épisode du pont, que l'ennemi est parvenu à passer, et mentionne le père d'Alonso, le général Quijano, qui est donc un officier supérieur de l'armée du Troisième Reich. Cet héritage pesant, matérialisé par une phrase du père militaire qu'Alonso n'a cessé de répéter jusque-là[13], explique-t-il les accès de violence extrême d'un vieil homme pourtant attachant ? En tout cas, cet épisode de la forêt fait sombrer le héros de façon définitive. Jusqu'au choc final qui lui permettra de recouvrer la raison, il va rejouer ce qu'il a vécu dans son enfance, se précipiter jusqu'à

13. « Un ennemi que l'on remarque à temps est déjà à moitié vaincu » est un leitmotiv du héros de Flix (« Rechtzeitig erkannter Feind ist halb besiegt »).

l'église en espérant trouver le prêtre puis se barricader chez lui. Il répète, ce faisant, les mots qu'il a prononcés lors de sa première vision (« oh nein, oh nein... »), et l'on comprend à présent qu'il ne fait que reprendre les paroles de l'infirmière, qui n'ont cessé de le poursuivre depuis le traumatisme initial.

Flix lui-même déclare à la chaîne de télévision N-TV que le refus de tout changement provient, chez son personnage, de son expérience traumatisante d'enfant dans la guerre. En évoquant l'entrée de l'Armée rouge en Allemagne de l'Est et du Nord, il introduit dans son fond cervantin un élément forcément nouveau. Il s'inscrit ainsi dans un courant récent en Allemagne qui, sans nier aucunement les horreurs du nazisme, réfléchit aux souffrances des enfants ayant vécu la guerre – des souffrances jusque-là passées sous silence en raison du sentiment de culpabilité collectif[14]. Flix contribue à la fin d'un tabou propre à l'histoire allemande ; en évoquant le poids du souvenir et l'enfance dans la guerre, il choisit des thèmes universels, comme il se doit pour tout continuateur de la tradition cervantine,

Si le souvenir du général hante le pauvre Alonso Quijano, ce dernier parvient à créer avec son petit-fils une relation tout autre. On peut commencer par dire que la réflexion de Flix sur le rôle des anciens, sur la transmission et les relations inter-générationnelles est à l'origine même du livre, puisque l'idée d'écrire et de dessiner *Don Quijote* lui est venue lors d'un voyage en Espagne, après la mort de son grand-père, qui lui avait lu le *Quichotte* alors qu'il était enfant et à qui il dédie sa bande dessinée (Lippold 2012).

Le thème de la transmission est traité avec beaucoup d'humour. Le petit-fils d'Alonso Quijano est un garçon petit et gros, au père absent, brimé par les autres enfants de la résidence et amoureux d'une fille monopolisée par le petit caïd local. Il fuit

14. On peut citer l'étude socio-historique publiée par Sabine Bode en 2004 et maintes fois rééditée, *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen (La génération oubliée. Les enfants de la guerre brisent leur silence*) ou, dans le domaine du cinéma, le film *Lore* (2013) qui retrace l'errance d'une fratrie abandonnée par des parents hauts-dignitaires nazis.

cette réalité inacceptable grâce aux *comics*, et plus particulièrement grâce à Batman. On ne peut citer toutes les références au super-héros américain et aux *comics*[15] mais on peut cependant remarquer que Robin porte le nom du jeune compagnon de Batman, le nom de son disciple en quelque sorte, et qu'il rêve de devenir le super-héros à la chauve-souris, aussi connu comme *the dark knight,* le chevalier des ténèbres. Paradoxalement, son grand-père, ennemi juré des bandes dessinées, devient pour lui un modèle à suivre puisqu'il apparaît comme un chevalier. Le lien entre Batman, « the dark knight », « der dunkle Ritter » en allemand, et le chevalier errant que devient Alonso Quijano en s'enfonçant dans la démence, est d'ailleurs explicité dans l'œuvre de Flix. Et voici donc ledit chevalier errant chargé de former un chevalier des temps modernes.

C'est le début d'un parcours initiatique qui conduit le vieil homme à donner des conseils à son disciple. Il lui recommande par exemple d'observer la réalité pour la voir telle qu'elle est – lui qui projette sans cesse son monde imaginaire sur ce qui l'entoure. Un tel paradoxe donne lieu, bien évidemment, à des situations comiques, comme lorsque Alonso Quijano reproche à son petit-fils de voir les armées d'Alifanfaron là où il n'y a que des fumeurs à la terrasse d'un café. Le héros serait-il devenu raisonnable? On peut s'interroger avant de sourire : Alonso Quijano voit des moutons en lieu et place de l'armée que le héros cervantin a projeté sur le troupeau d'ovins.

En tout cas, l'initiation porte ses fruits. Tout d'abord, Robin dit qu'il parvient à voir la réalité telle qu'elle est à force de l'observer : il parvient à voir son grand-père tel qu'il est et s'en trouve bien content, malgré le tableau de désolation que le vieil homme laisse derrière lui.

15. On peut remarquer que Flix a commencé par publier son œuvre en *strips* comme les *comics* américains et qu'il a adopté par moments le dessins typiques de la BD américaine. Il déclare à ce propos qu'il a toujours voulu réaliser un *comic* de Batman (Lippold 2012). On peut aussi noter l'atmosphère sombre, d'inspiration batmanienne, de bien des pages du *Don Quijote*.

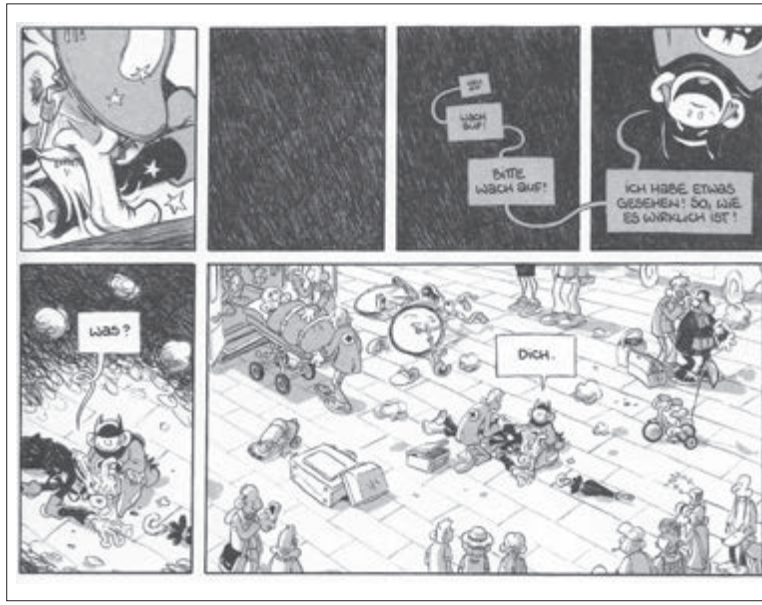


Fig. 6 – Robin voit son grand-père tel qu'il est vraiment

Puis, à la fin du roman, on l'a dit, il ne se laisse pas entraîner dans le délire d'Alonso Quijano : il lui rappelle courageusement, en dépit de la violence de ce dernier, qu'ils sont là pour jouer ; bien que lecteur de *comics*, il fait la différence entre réalité et fiction, alors que ce n'est pas le cas de son grand-père. La notion de jeu revient encore un peu plus tard. Antonia, la fille d'Alonso, la mère de Robin, veut ramener le vieil homme à la raison mais ne sait comment faire. Elle se tourne vers son fils de huit ans pour obtenir la solution, et ce dernier lui conseille de jouer avec lui, de rentrer dans son jeu. La compréhension et le jeu sont donc les deux atouts de Robin.

Finalement, deux preuves sans équivoque démontrent la réussite de l'initiation. D'abord, il apporte à son grand-père revenu à la raison sa machine à écrire, qui lui a servi à taper tant de lettres de protestation. Quand Alonso se dit incapable de s'en servir, Robin répond : «Règle de Robin numéro 1: il faut essayer». Cette

règle fait écho à toute une série d'autres règles, d'abord sages puis de plus en plus absurdes, énoncées par le chevalier errant au cours de leur voyage. Le disciple a pris la place de son maître.

Et puis, preuve suprême de leur réussite commune, l'œuvre se referme sur une image glorieuse que l'on ne peut comprendre sans un retour en arrière. Pour impressionner les enfants de la résidence qui le martyrisent et le privent de l'amour de sa bien-aimée, Robin les invite à venir voir, dans sa cave, sa chauve-souris géante cracheuse de feu. Il s'agit là, encore une fois, d'une allusion à Batman. Quoi qu'il en soit, les enfants éclatent cruellement de rire. Seul Alonso Quijano, resté en retrait, voit aussi une chauve-souris, partageant la fantaisie de son petit-fils. Mieux encore, il apprivoise cette chauve-souris grâce à une boîte pour chat, de celles qu'il utilise pour tenter d'appâter son invisible Dulcinée.

On peut remarquer au passage que le motif de la chauve-souris, si lié à Batman, souligne la complicité entre le vieil homme et Robin. En effet, il y a des chauves-souris sur le tableau de Goya *El sueño de la razón engendra monstruos*, qu'Alonso Quijano transforme en panneau de protestation pour sa manifestation solitaire contre les éoliennes. Il y a aussi des chauves-souris dans le crâne du même Alonso lorsqu'il passe un scanner après une crise de démence. Bref, le héros et son petit-fils, peu importe ce qu'ils pensent des *comics*, partagent leur propension à l'imaginaire (Trabert 2015 : 117).

Sur la dernière image, Robin et sa nouvelle amie chevauchent la chauve-souris avec bonheur. L'image n'a pas de cadre, alors que les fantaisies batmaniennes avaient un double cadre ; les deux enfants sont donc libres. Robin ne porte plus son déguisement de Batman, mais le costume qu'il a revêtu pour l'enterrement de son grand-père. Ce vêtement est donc un hommage à celui qui l'a guidé jusqu'à la maîtrise de l'imaginaire, dont il peut désormais profiter librement, sans le subir. C'est aussi un costume de grande personne qui montre sa maturité.

Cette chauve-souris, si on y regarde de plus près, est un VTT d'adulte dans les vignettes précédentes, ce VTT que Robin n'est pas parvenu à maîtriser au début de l'histoire, ce VTT qu'il s'est

préparé à dominer lorsqu'il a dû rouler sur son vélo d'enfant privé de roulettes par un grand-père furieux en prise à la démence. Ainsi, Robin n'est pas devenu Batman, mais il a fait mieux ; il a mûri, prenant la suite de son grand-père défunt en surmontant ses failles grâce à ce dernier. En somme, bien qu'il en reproduise certains épisodes, Flix n'est guère fidèle à l'histoire du *Quichotte.* Pourtant, il fait preuve d'une ingéniosité créative digne de la tradition cervantine dans laquelle il souhaite s'inscrire[16].

Fig. 7 – Planche finale du *Don Quijote* de Flix

16. On peut remarquer que Flix s'inscrit ouvertement dans cette tradition cervantine puisque l'avis de décès d'Alonso Quijano est illustré par le célèbre dessin de Picasso représentant Don Quichotte et Sancho. Par ailleurs, le nom de famille de la fille du héros est Tieck ; elle est donc présentée comme une parente du célèbre traducteur romantique allemand du *Quichotte* cervantin, Ludwig Tieck (Flix 2012 : 132).

Bibliographie

Baetens, Jan (2009) : "Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites", <https://narratologie.revues.org/974>.

Belinchón, Gregorio (2011) : "*Arrugas*: un cómic excepcional, una película sobresaliente", <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/09/19/actualidad/1316383203_850215.html>.

Bode, Sabine (2004) : *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweige.* Stuttgart : Klett-Cotta, 303 p.

Canavaggio, Jean (2015) : "En manière de préface", *in* : DAVIS, Rob, *Don Quichotte*, Paris : Warum, 2015, p. 2.

Davis, Rob (2015) : *Don Quichotte*. Paris : Warum, 151p.

Eisner, Will (2000) : *The last knight*. New York : Nantier Beall Minoustchine, 32 p.

Flix (2004) : *Sag was.* Hambourg : Carlsen, 128p.

—— (2012) *Don Qujote.* Hambourg : Carlsen, 134p. <http://www.der-flix.de/>.

Goscinny et Morris (1969) : *Astérix en Hispanie.* Paris : Hachette, 48 p.

Hummitzsch, Thomas (2012) : "Wutbürger Don Quijote", <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/graphic-novel-wutbuerger-don-quijote/7001042.htm>.

Labé, Yves-Marie (2008), "Les bulles et les lettres", <http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/03/27/les-bulles-et-les-lettres_1027863_3260.html>.

Lippold, Markus (2012), "Gegen Windräder und Comics, die blöd machen. Don Quijote zieht wieder in den Kampf", <http://www.n-tv.de/leute/buecher/Don-Quijote-zieht-wieder-in-den-Kampf-article6726026.html>.

Peeters, Benoît (2010) : *Lire la bande dessinée.* Paris : Flammarion, Champs, 188 p.

Roca, Paco (2007) : *Arrugas.* Bilbao : Astiberri Ediciones, 100 p.

Rtve (2014) : “El dibujante alemán Flix lleva ‘El Quijote’ al cómic, en una divertida versión”, <http://www.rtve.es/noticias/20140203/dibujante-aleman-flix-lleva-quijote-comic-divertida-version/869181.shtml>.

Sanz Ezquerro, David (2014) : «En un lugar de Alemania... «, <http://www.elmundo.es/cultura/2014/03/03/531442ece2704eea-708b456b.html>.

Trabert, Florian (2015) : “Comics sind gefährlich! Flix’ Don Quijote als Metacomic”, *in* : Stuhlfauth Mara / Trabert, Florian / Wamer Johannes (eds), *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld : Transcript, p. 109-123.

¿JUEGA DON QUIJOTE AL FÚTBOL AMERICANO? APUNTES SOBRE TRADUCCIÓN Y MEDIACIÓN EN LA ADAPTACIÓN CULTURAL DE *DON QUIXOTE* PARA LA TELEVISIÓN MEXICANA

Carmela MATTZA
Louisiana State University

> La traducción siempre es un cambio, no entre dos lenguas sino entre dos culturas.
>
> Umberto Eco

Don Quijote, las humanidades y la traducción

Sin lugar a dudas la traducción, sea entendida como la traslación de una lengua a otra, la adaptación, la interpretación o el intercambio de códigos y registros socio-culturales e ideológicos, es un tema que atraviesa la historia intelectual de las humanidades como disciplina. Cada periodo histórico nos ofrece ilustrativos ejemplos sobre la relevancia que su práctica o *performance* adquiere así como las complejidades e ironías que provoca. Sabemos hoy que las traducciones del griego al latín son las más antiguas producidas en la península Ibérica y datan del siglo VI (Santoyo 2009: 50). Hacia el siglo XIII, y gracias al impulso y apoyo de Alfonso X, El Sabio, la escuela de traductores de Toledo se convertirá en un centro cuyo fructífero trabajo materializará la traducción de textos de diversos conocimientos al romance. Pero no es sino hasta finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI que se van a desarrollar los proyectos de traducción al castellano más impactantes e influyentes en términos culturales y geopolíticos. Éstos no solo fijan su interés en las obras clásicas de la civilización grecolatina sino también en las del *trecento*, *cuatrocento* y *cinquecento* italiano/toscano y de otras lenguas románicas. Estas empresas son parte de una política de identidad imperial que intenta de esta manera resaltar la capacidad del castellano como lengua de poder y soberanía[1].

1. En el siglo XVI, el castellano se convierte en el vehículo de comunicación del formado imperio español (Martínez 1996: 4). Muchos de los traductores al castellano de diversas obras coinciden en afirmar la necesidad de mostrar a través de la traducción que el castellano puede incluir y mostrar la belleza y riqueza

Cabe también mencionar que, desde el siglo XIII, existe entre los escritores medievales castellanos conciencia de que su obra pueda generar una interpretación o lectura diferente a la pretendida. Así nos lo dejan saber las reflexiones de, por ejemplo, don Juan Manuel[2] y Juan Ruiz, arcipreste de Hita[3]. Ambos reconocen que una distancia los separa de sus obras una vez que son terminadas y pasan a manos de los copistas y los lectores. Ellos tienen muy presente que no existe un solo tipo de lector sino una variedad y que la labor de los copitas aumenta la posibilidad de que el texto, por ser erróneamente copiado y/o enmendado, pueda llegar a ser mal entendido, es decir, que ese concepto o pensamiento que intentan pasar o trasladar a su lector sea mal interpretado[4].

Ahora bien, esta ansiedad no sólo frente a la labor del copista y su poder para cambiar, por voluntad propia o error, una letra o palabra del texto original y por lo tanto, de generar un

contenida en la obra en su lengua original. Es importante además recordar que para estos humanistas la traducción no consiste en un traslado literal de lo que dice el texto latino sino en un esfuerzo por comprender su significado para luego comunicarlo de la mejor manera posible.

2. En su edición de *El Conde Lucanor*, Guillermo Serés afirma que, en el *Prólogo general* que don Juan Manuel escribió para sus obras, «hace una defensa de la autoria bien hecha (con la consiguiente indignación al constatar que pueda ser, eventualmente, deturpada), concretada precisamente en la edición del volumen que mandó hacer con todas las obras reseñadas, inspirado en las prácticas editoriales propias de las grandes universidades y en los principios de crítica textual, que se desprenden de sus palabras cuando manifiesta temor ante la posibilidad de que los copistas deturpen sus obras, de ahí la edición de un volumen ejemplar» (1994: 3). El mismo Serés además, apunta que en el *Prólogo* (y no en el *Anteprólogo*), Don Juan Manuel nos recuerda que su libro se dirije a varios tipos de lectores, los que se distinguen entre sí por su capacidad de entender palabras complejas (11).

3. En los prólogos a su obra, Juan Ruiz da a entender sin ambiguedad que su obra tiene dos lecturas, y que ella está «abierta a la interpretación de varios lectores-oyentes» (Blecua 1992: p. xxxix). Esta idea se refuerza a lo largo del texto, véase la disputa entre griegos y romanos, estrofas 44-70 (1992: 21-27).

4. Para Olivier Biaggini, en el *Prólogo general*, don Juan Manuel expresa su preocupación por la integridad de su obra y su recepción correcta (2014: 40). Una preocupación que se traduce en el cuidadoso uso que hace del lenguaje para comunicarse con el lector, que nos ofrece no una sino varias voces de rico contenido semiótico. Para detalles véase el trabajo de Biaggini listado en la bibliografía.

entendimiento del texto diferente al deseado, sino también frente a la labor del que traduce de una lengua a otra no le es ajena al escritor del siglo XVI. A pesar de estar al corriente de las ideas del humanista italiano Leonardo Bruni sobre la naturaleza de la traducción aparecida en 1440 bajo el título *De interpretatio recta*, muchos de los humanistas españoles del siglo XVI, especialmente los encargados de la enseñanza del latín, seguirán practicando una traducción todavía muy influenciada por la práctica medieval. En ésta lo más importante era traducir el texto de tal manera que el llamado «sentido original» del mismo no se perdiera. Es así como la gran mayoría de traducciones llevadas a cabo durante la Edad Media, guiada por el deseo de transmitir el «sentido original», terminó produciendo un texto que se distanciaba del original. Por eso el trabajo de traducción llevado a cabo por Fray Luis de León resulta importante, pues conoce la preceptiva de Bruni sobre el trabajo del traductor y tratará de ponerla en práctica. Así, para el fraile, «la traducción es menos que creación; es la traslación no de un texto sino de un discurso que es el mismo en latín o en castellano»[5].

Estas discusiones son parte del trasfondo intelectual en el que se educa Cervantes, quien tuvo como maestro a Juan López de Hoyos, un conocido humanista del siglo XVI. No es sorprendente por eso que estas disputas desarrolladas a partir del tema de la traducción puedan ser estudiadas en relación con la novela más famosa de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.* Tampoco lo es que la crítica no haya interpretado como si fuera un capricho o un descuido que en la novela no sólo aparezca un autor, sino también un editor, un traductor (Cide Hamete Benengeli) y un autor definitivo (Mosquera 1986: 55). Además, el traductor es un personaje complejo ya que, como «hurta información, comenta

5. Contrástese el prólogo a su traducción del *Cantar de los Cantares* con su traducción de las *Oda*s de Horacio. Según José Alcántara, «…para él [Fray Luis] no se trataba de que el texto original se apoderara a tal grado de la traducción que el castellano pareciera latín, sino de que el discurso, los poemas descritos originalmente en latín, sonaran como originados en castellano, como nacidos de él y naturales» (2003: 62).

hechos y personajes y traduce incluso notas marginales» (60)[6]. Esta novela cervantina, a través de las aventuras del manchego caballero y su escudero, nos ofrece un grande y rico catálogo y poderoso catalizador de discusiones y preguntas sobre el ejercicio de la traducción, las que a su vez para poder ser entendidas necesitan que su interlocutor tenga un conocimiento construido a partir de la intersección de los diferentes campos de conocimientos conocidos en la época, tales como: el arte, la filosofía, la lingüística, la literatura, la política y la religión. Es este rico trasfondo cultural lo que quizás mejor explique la llamada universalidad y humanidad de *Don Quijote,* así como la razón de que, desde su publicación hace más de 400 años, continúe siendo una de las obras españolas que a más lenguas se ha visto traducida. Se podría decir que la llamada humanidad del *Quijote* está en correlación con su traducción. Lo que no es de sorprender, pues, como afirma Lezra, la génesis de las humanidades como disciplina no puede ser concebida independientemente de la de la traducción ya que la traducción es una noción y práctica que no sólo nace con las humanidades sino que también les ha servido como su guardián[7]. Es más, en su opinión, si las humanidades han entrado en crisis es, en parte, por haberse dejado llevar por la dinámica impuesta por el fenómeno de la economía global, donde impera la necesidad de traducir, es decir, de conmensurar diferencias, peculiaridades o características (Lezra 2015). El

6. Para un estudio detallado sobre el tema, véase *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, de Santiago A. López Navia.

7. En su artículo «Translation» que será pronto publicado por Meson Press, Lezra ofrece la siguiente explicación para su definición: «To propose that "translation" should, under a renewed definition of the term, stand at the heart of another University and another sense of the Humanities is not to assume a reactionary position, to restore an "auratic" experience of the University, or of the Humanities, nor to return to the pristine and enlightened days of Humanist universalism—days which were not "pristine," "universal," "Enlightened," or particularly "humanistic," since they turned on principles of national, racial, economic, and religious exclusion. To the contrary. A refigured "translation" allows us to envision a *version* of "universalism" and the "university," a *version* of translation and translatability, and a *version* of Humanism and of the Humanities. […] Translation" is a term nested *within* the Humanities, but also serving as a gatekeeper *for* the Humanities».

trabajo de Lezra nos invita a repensar el problema de la traducción, pero teniendo en cuenta especialmente la traducibilidad de las transferencias culturales que se producen durante la adaptación de un clásico como *Don Quijote*. Así pues, se trata de identificar cómo la cultura, la cultura de masas y la cultura popular influyen o no la traducibilidad de *Don Quijote*[8]. Ahora bien, mi interés por la mediación cultural en la adaptación o traducción de un clásico no es uno aislado. Encuentra su origen en los contrarios y encontrados comentarios que han despertado en la crítica especializada las diferentes traducciones y adaptaciones que la novela *Don Quijote* ha recibido en estas últimas décadas. Especialmente aquellas que con el propósito de acercar la obra al gran público se han presentado como ediciones en la lengua actual o bajo un formato llamado edición popular. Entre estas variadas iniciativas es importante mencionar y destacar las siguientes porque no han pasado desapercibidas ni para los círculos académicos ni para los medios de comunicación. Así, pues, tenemos la aparición de las versiones populares de la novela *Don Quijote* que han sido auspiciadas por las diferentes academias de la lengua existentes en los países de habla hispana[9]. También son parte de esta lista y en orden cronológico, el «Don Quijote Spanglish» por Ilan Stávans[10], la traducción de la novela

8. A diferencia de Bourdieu, quien entiende la cultura popular como un bloque homogéneo de clase, Grignon y Passeron señalan que "la cultura popular debe ser comprendida como plural y heterogénea, considerando tanto las funciones que asume en unas relaciones de dominación, como su lógica y coherencia internas; en este sentido, es preciso analizar los préstamos y las retraducciones a partir de los cuales las clases populares se apropian —material y simbólicamente— de los diversos productos culturales disponibles en una sociedad" (Debanne y Meirovich 2010: 68).

9. En el 2005, para celebrar los 400 años de la publicación de la novela, la Asociación de las Academias de la lengua española publicó una edición popular de la misma.

10. La traducción al Spanglish del primer capítulo de la primera parte de la novela apareció primero en el suplemento *Culturas* del periódico *La Vanguardia* en julio de 2002 (Neal Sokol 2004: 139). Para detalles, ver el trabajo de Miraida G. Villegas (2014), "El *Quijote* en Spanglish?: breve comentario sobre el primer capítulo de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, traducido al Spanglish por Ilán Stavans".

al inglés por Edith Grossman[11], la película *Don Quixote* dirigida por Peter Yates[12], la edición a cargo del escritor Arturo Pérez-Reverte por encargo de la Real Academia Española y que según Darío Villanueva cumple con «actualizar la lengua de *El Quijote* sin desnaturalizarla ni empobrecerla»[13], la reciente edición de la novela a cargo de Andrés Trapiello[14], y la adaptación teatral *Don Quijote y Sancho Panza: Homeless in Seattle*[15], etc.

Si como afirma Bordieu, la investigación debe llevarnos a descubrir cómo la cultura afecta o influye en la cultura popular (*Sociología y Cultura*, 1990), en el caso latinoamericano, como lo apuntan Canclini, Quijano y otros, se trata también de observar lo que las culturas populares hacen con los productos de la cultura. Es más, como apunta Martín-Barbero, el estudio de lo popular «no puede obviar la televisión, ya que ésta nos permite una comprensión de los diferentes modos de apropiación cultural, de los diferentes usos sociales de la comunicación» (1991: 231).

Ahora bien, poder entender cómo la economía de mercado libre y global condiciona, influye o manipula nuestra construcción socioepistemológica entendida como la cultura, la cultura de masas y la cultura popular y, por ende, nuestros esfuerzos por traducir, trasladar o adaptar o no la novela *Don Quijote* es el tema no de una monografía, sino de una colección. Por eso, en este trabajo solo analizo el caso particular de la adaptación de la novela *Don Quijote* llevada a cabo por Roberto Gómez Bolaños para su serie de televisión *Los Caquitos*, la que si bien fue producida en México, en la década de los ochentas del siglo veinte, hoy sigue

11. *Don Quixote* (New York, New York Ecco Press, 2003).

12. Esta producción fue primero difundida por la cadena TNT en el 2000.

13. Ver "Historia de *El Quijote* 'Popular y Escolar' de la Real Academia Española (1912-2014)", s.n. El ensayo acompaña la edición de *Don Quijote* adaptada por Arturo Pérez-Reverte y aparece inmediatamente después del prólogo de Pérez-Reverte.

14. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello, prólogo de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Destino, 2015, 1040 páginas.

15. *Quixote y Sancho Panza: Homeless in Seattle* (2014), Dir. Rose Cano, ACT Theatre, Seattle, WA, Sept. 10-28.

circulando por todas las Américas, es decir, no sólo en los países de la América de habla hispana sino también en los Estados Unidos y Canadá, sea a través de la televisión local, vía cable o por la internet, gracias al canal YouTube. Me interesa analizar esta serie desde la perspectiva de la traducción entendida como una adaptación y traslación que relaciona la cultura con las llamadas culturas de masas y cultura popular a través del fútbol americano. Esta práctica deportiva le sirve a Gómez Bolaños para establecer una metáfora que desborda las fronteras que definen las identidades de nación, lengua y territorio.

Don Quijote, la cultura de masas y la cultura popular

El interés por conocer el efecto y la influencia de la novela cervantina más famosa en la cultura de masas y la cultura popular no es nuevo. Con motivo del cuatricentenario de la primera parte de la novela, Pedro García Marín organizó en el 2005, en Madrid, una exhibición y ciclo de conferencias sobre don Quijote y la cultura popular, que luego las recogió en el volumen *El Quijote en la cultura popular: "las imágenes pobres y los cinco sentidos"*[16]. Como se afirma en la introducción del catálogo, tanto la exhibición como las charlas buscaban rescatar la influencia y presencia de la novela cervantina en el ámbito de lo popular y no sólo en los llamados medios de la cultura de masas, la que ya había sido identificada y descrita por diversos estudios como la presencia de don Quijote en el folletín hacia finales del siglo XIX y los tebeos en el siglo XX. Ciertamente, la celebración del cuatricentenario

16. En la introducción del catálogo preparado para la exhibición, afirma: «*El Quijote en la cultura popular* es titulo señero de la exposición cuyo catálogo me apresto a presentar. La muestra de una iconósfera cervantina que ha pasado desapercibida para la cultura oficial. El rescate de las ilustraciones que, exiliadas en álbumes y mercadillos, han sido desdeñadas por su catadura social. Es el discurso de lo que yo llamo las imágenes pobres del *Quijote*. No tanto porque estas estampas se difundiesen entre los sectores más desfavorecidos, pues al final los destinatarios se reparten entre un público heterogéneo, sino porque han sido poco consideradas frente a la "dignidad" de las revistas y la "sabiduría" de los libros"» (p. 11).

permitió darle un impulso al interés por conocer mejor el impacto que tanto la novela como el mito *Don Quijote* habían tenido en el cine[17]. Es más, al analizar la adaptación de la novela a la gran pantalla se puede notar que ella puede ser estudiada desde dos sendas críticas. La primera es la de «las adaptaciones en sentido estricto, sean o no fieles al original literario […], la segunda […] saca a la palestra los guiños al *Quijote* en filmes que en principio no se presumen deudores de su argumento» (Bonilla 2015: 49). Además, una mirada a la bibliografía sobre el tema nos ayuda a notar con facilidad la diversidad no sólo lingüística sino también cultural de tales adaptaciones llevadas sobre todo a la pantalla grande del cine. Sin embargo, mientras los trabajos dedicados a estudiar la presencia de *don Quijote* en el cine son cada vez más numerosas, no sucede lo mismo con los que estudian esa presencia en la televisión. En este sentido, es necesario mencionar el trabajo de Antonio Carreño-Rodríguez sobre el estudio que la influencia del binomio Don Quijote – Sancho Panza pueda haber ejercido en la caracterización de los personajes de la popular serie televisiva *El Gordo y El Flaco* (Laurel & Hardy), ya que se constituye en un ejemplo de la recreación del binomio cervantino para una cultura y lengua no hispana.

Ciertamente existen muchas producciones de televisión sobre la diversas obras cervantinas, pero la mayoría son el resultado de representaciones primero estrenadas en el teatro (Ana María Vega Toscano 2007). Las adaptaciones de la novela hechas específicamente para la televisión son menos frecuentes, pero destacan dos producidas en el año 2000. La primera, *Don Quixote*, una emisión en capítulos y producida por Radio Televisión Española (RTVE)[18], la segunda es *Don Quixote,* dirigida por Peter Yates y

17. Ver la lista de las adaptaciones cinematograficas recogidas en el portal dedicado al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/Cervantes/filmografia.shtml>. Además, el último volumen de *Anales Cervantinos* (47, 2015) contiene varios analisis sobre *Don Quijote* en el cine.

18. Cabe mencionar que en 1990, RTVE produjo la serie *Cervantes*, la que fue emitida entre abril y junio del mismo año.

producida por Hallmark Entertainment en los Estados Unidos de América.

Roberto Gómez Bolaños, alias Chespirito y *Don Quijote*

La adaptación de la novela *Don Quijote,* llevada a cabo por Gómez Bolaños para su serie de televisión *Los Caquitos*, fue primero emitida en México por la cadena de televisión Televisa en 1987[19]. Esta versión condensa y adapta la historia de los primeros diez capítulos de la primera parte de la novela más famosa de Cervantes. No se trata pues de una adaptación por capítulos ni de la novela en su conjunto. Ni es la única donde Gómez Bolaños alude explícitamente a esta novela cervantina, también lo hace en *El chavo del Ocho*, quizás su programa más popular. En esa ocasión, sin embargo, los temas son la vida de Miguel de Cervantes y los periplos que genera la enseñanza de su novela más famosa. Es más, en 1996, Gómez Bolaños, de gira por España, declaró en una entrevista televisada la influencia que la obra más famosa de Miguel de Cervantes tuvo en su creación del *Chapulín colorado*, el personaje principal y nombre de otra de sus series cómicas de televisión más populares[20].

El capítulo de la serie que se analiza en este trabajo empieza mostrándonos a Chómpiras durmiendo en la comisaria. Él se encuentra en el recinto esperando la llegada del director. Su deseo es preguntarle si debe o no apropiarse de los protectores (shoulder pads), integraciones, coderas y rodilleras, o sea, de los accesorios necesarios para jugar fútbol americano, que el día anterior se

19. El episodio se encuentra disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9amY-JXey1Y&app=desktop>. Marzo 12 2016.

20. Así lo declaró el 19 de enero de 1996, durante la entrevista hecha por el periodista Carlos Herrera para el programa televisivo "El programa de Carlos Herrera" producido y difundido por el Canal Sur de Andalucía, España: «Yo hice el Chapulín, guardando las debidas proporciones, como Cervantes, con el *Quijote*, abundaban entonces las novelas de caballería, él quiso hacer una sátira más o menos de eso. Ahora abundan Supermán y todo eso... y yo quería hacer un héroe…»

encontró en el parque. Después de la conversación con el director, Chómpiras sale del recinto edil con la autorización para que venda los accesorios que se encontró, ya que la posibilidad de que su dueño los reclame aparece como imposible. Luego Chómpiras se dirige hacia el restaurante donde trabaja «la muchacha de las tortas» a quien visita para lograr que le fíe la merienda del día. La conversación entre ambos, sin embargo, se ve interrumpida por la entrada en el local de un señor alto, delgado y de edad que para ellos «habla raro» y no pueden completamente entender. Se inicia así un diálogo donde ni Chómpiras ni la muchacha pueden entender lo que el extraño señor va declarando sobre sí mismo: tiene como misión ser un caballero y viene de La Mancha. La charla, sin embargo, se ve otra vez interrumpida cuando el señor que «habla raro» ve en el cuchillo de mesa la espada necesaria para su «investidura como caballero» y nota la existencia de los accesorios de fútbol americano sobre el mostrador. Al verlos los toma porque él los percibe como las partes de la armadura que necesita para vestir de caballero, a pesar del reclamo de Chómpiras y la muchacha. En la siguiente escena, que empieza con una toma en primer plano pero que rápidamente se convierte en una de plano completo, vemos ahora al caballero vistiendo los accesorios que tomó. Con su nueva vestimenta, el cuerpo del ahora don Quijote hace recordar al cuerpo de los llamados superhéroes estadounidenses que aparecieron primero en los tebeos, tales como Superman o Batman. Esta imagen de don Quijote ciertamente sorprende a los espectadores porque juega con un doble referente. Por un lado, a aquel que ha leído o conoce la historia de la novela, le queda claro que esa no es una armadura ni algo parecido puesto que la armadura es metálica y lo que utiliza es blanco y blando. Por el otro, la utilización de los accesorios de futbol americano como si fuera la armadura sirve para sugerir la locura que sufre el personaje, la que nunca se menciona si no es hasta el final. Es más, el público mexicano podría reconocer fácilmente los accesorios de futbol americano que tiene puestos don Quijote[21] con lo cual

21. México es el país latinoamericano donde el fútbol americano se ha venido practicando por más tiempo y regularidad. En sus inicios su práctica fue

se alude a la locura del personaje, pero también a la percepción de la práctica del deporte como algo extraño o raro a los sectores populares, pues desde las primeras décadas del siglo XX, su práctica ha estado asociada con el mundo deportivo universitario estatal, un ambiente que cuando se emite la serie se encuentra en crisis[22]. Una vez en la calle, don Quijote se encuentra con Botijas, quien trabaja como barbero ambulante. Después de una conversación llena de malentendidos y donde declara ser don Quijote, logra convencerlo de ser su ayudante en su lucha contra el mal, pero no sin antes haberle prometido que será gobernador de la isla Baratavia. Entonces, Botijas lo invita y lleva a su casa, donde don Quijote ve en Chimoltrufia, la esposa de Botijas, a su dama, Dulcinea del Toboso, y así se lo declara. Chimoltrufia no sabe cómo reaccionar aunque se encuentra halagada. Después de muchas situaciones disparatadas, la historia encuentra su desenlace cuando una mujer aparece en la estación de policía para pedir que encuentren a un desaparecido cuya imagen ella muestra. Chómpiras, quien se halla en la estación para reportar el robo de los accessorios del equipo de fútbol americano, inmediatamente identifica a la persona desaparecida como aquel que le robó en la cafetería de la muchacha. Mientras tanto, Chimoltrufia le cuenta todo lo relacionado con este señor de «habla rara» a doña Nachita, uno de los personajes habituales de la serie y que es, por lo menos, una o casi dos generaciones mayor que la de los tres personajes

asociada con la vigencia y prestigio de ciertos colegios secundarios, luego pasó a las universidades, lo que permitió que el deporte se volviera popular entre los universitarios. Sin embargo, los movimientos estudiantiles así como las protestas sociales de finales de los sesenta lograron no sólo que decayera su práctica sino también su asociación con el ambiente estudiantil. En las últimas décadas, sin embargo, su popularidad aunque no su práctica ha mostrado un impulso, gracias al apoyo del National Football League (NFL) de los Estados Unidos y a la presencia de jugadores de origen o ascendencia mexicana o centroamericana en la liga de fútbol americano. Para detalles, ver Orellana 2009 y Arbena 2011.

22. Hasta el día de hoy, su práctica no resulta popular en México aunque sí su consumo gracias a la retransmisión televisiva de los partidos de la NFL (P. Standish & S. Bell: 2003). La tesis doctoral de Jaime Pensado (2008) ofrece un estudio sobre la presencia, popularidad y práctica del fútbol americano en México durante el siglo XX.

principales. Chimoltrufia se encuentra halagada por lo que ella considera los avances amorosos hacia ella por parte del señor de habla rara, que Botijas ha traído a casa. Chimoltrufia le dice a doña Nachita, que este señor le ha pedido que sea su «dama», la inspiración amorosa que necesita para su actuar como caballero. Es entonces cuando Doña Nachita le hace entender a Chimoltrufia que todo lo narrado por ella corresponde a la historia de la novela *Don Quijote*:

Doña Nachita: *Don Quijote* es una novela.
La Chimoltrufia: ¿Me lo jura?
Doña Nachita: Por supuesto. Es la mejor novela que se ha escrito en español.
La Chimoltrufia: Ya sabía.
Doña Nachita: ¡No hay una persona en el mundo que no haya oído hablar de él!
La Chimoltrufia: Uhm, claro.
Doña Nachita: Y lo mismo podría decirse de su escudero Sancho Panza, el gordo. Mire, para serle franca, yo no he leído la novela, pero ¡quién no conoce a los personajes!

La conversación es interesante porque a través de ella se nos ofrece una justificación para que una novela icónica de la cultura aparezca recreada en la televisión, es decir, en el ámbito del entretenimiento (Kernan: 150). El argumento de doña Nachita por un lado afirma que la novela es la mejor obra escrita en español, pero por el otro, declara que si bien todos han oído hablar de sus personajes, no todos la han leído, mimetizando posiblemente la situación de una parte del público televidente. De esta manera se establece un silogismo donde la universalidad de la novela termina justificada por la popularidad que han alcanzado sus personajes, respondiendo así el personaje de doña Nachita a la crítica común hecha a la televisión como medio incapaz de hacer o producir literatura, ya que «la televisión es un collage continuo y descompuesto […] que no produce clásicos sino entretenimiento […] donde la preferencia no es por la continuidad, sino por la imagen» (Kernan: 149-150). La declaración de doña Nachita, sin discutir

acerca de si la televisión puede producir o no literatura, afirma que ésta es uno de los mejores medios para su difusión.

Los tres personajes principales de la serie *Los Caquitos*, Chómpiras, Botijas y Chimoltrufia tienen como común denominador su mínima o nula educación escolar, lo que aparece como el justificante para los juegos de palabras que constantemente producen. Además, caracteriza a los dos personajes masculinos, no solo la picardía del que cree que puede sacar provecho y beneficio económico del otro sino también el que sean ladrones que han prometido reformarse y nunca más robar. Son pícaros reformados, pero siguen participando de esa doble función de la picaresca: «la de azote de capitalistas y poderosos (casi un delincuente) y la de un simple gracioso» (Cruz 1999: xv). En efecto, a través de la serie, estos personajes soltarán, y de manera casi casual, una serie de críticas a la situación de la educación, la política, o mostrarán su irreverencia frente a las diferencias establecidas por las estratificaciones sociales. Los tres personajes mencionados forman un subconjunto dentro de la serie. Es un subgrupo que se ve acompañado por la presencia de los otros personajes (el del policía, la vendedora de tortas, el juez y doña Nachita) para así crear un universo cultural diverso, pero estratificado, resultando de esta manera un sistema irónico y crítico, como el de la picaresca.

¿Juega don Quijote al fútbol americano?

Ahora bien, como se ha mencionado antes, la conversación entre las dos mujeres, por un lado, afirma que resulta imposible que exista una persona en el mundo que no haya oído hablar de don Quijote y Sancho Panza, pero por el otro, la conversación misma indica que, en efecto, existen personas que no solo no conocen la novela, sino que tampoco tienen ninguna idea sobre sus personajes. En la serie éstos están representadas por Botijas, Chómpiras y Chimoltrufia. En el personaje de doña Nachita notamos la mimetización del público que quizás no ha tenido la oportunidad de leer la novela, pero es capaz de reconocer a sus personajes principales. Este es el público que se asocia con el sector de la población relacionada y familiarizada con el consumo de la

cultura de masas. En el México del siglo XX, su origen podría identificarse con la difusión de la historia de don Quijote a través de los medios como los tebeos o las viñetas, especialmente a partir de la década. La aparición cada vez más frecuente de imágenes relacionadas con la de Sancho Panza y don Quijote en los medios no es fortuito. Reciben un impulso de la preparada por Picasso en 1955 para ilustrar el volumen de *Lettres Françaises* que conmemoraba los 350 años de la publicación de la novela[23]. Una celebración que no pasó desapercibida en México donde además de la celebración en el Ateneo, la editorial Jackson lanza una edición con ilustraciones preparadas por Gustavo Doré entre otros. Además, en 1968 aparece en México, el tebeo *Don Quijote de La Mancha* con las ilustraciones de Zansky, las que primero aparecieron en la edición en inglés (1963) y luego en alemán y francés y siempre con los dibujos de Zansky. Así pues, como afirma y documenta José Rojas Garcidueñas, don Quijote nunca ha estado ausente de las calles de México. Ciertamente el ingenioso hidalgo o caballero don Quijote viene recorriendo la historia de México desde setiembre de 1605 cuando la flota que partió de Sevilla llegó a Nueva Veracruz con copias de la novela que la tripulación traía para entretenerse (1968: 11).

La nota distintiva de la adaptación de Gómez Bolaños se encuentra en haber hecho que los implementos necesarios para jugar fútbol americano aparezcan como la armadura que Alonso Quijano necesita para ser un caballero. Se produce así un intercambio semiótico que produce un "rizoma", es decir, un sistema epistemológico nuevo para la noción de locura, el que establece una interacción o relación triangular visual y no habitual entre literatura universal, deporte extranjero y universidad nacional. De esta manera se ofrecen tres observaciones a la noción de locura. La primera tiene que ver con la práctica del fútbol americano en México. Cuando en 1987 se emite por primera vez la serie, el fútbol americano es una actividad deportiva ligada de manera exclusiva con el ambiente universitario estatal, especialmente con la Universidad Autónoma de México y el Instituto Tecnológico de

23. Para detalles ver el trabajo de A. G. Lo Ré, 1992: 105-110.

Monterrey, aunque hacia mediados de los noventas, su práctica ya estará difundida de manera exitosa entre las nuevas instituciones universitarias de inversión privada, las que además aparecerán como símbolo de un nuevo modelo económico y político. La asociación de don Quijote con el fútbol americano en México parece pues aludir al mundo universitario, uno que cuando se emite la serie se encuentra en crisis por diversos motivos de carácter principalmente político. La segunda observación tiene que ver con la locura «del no saber». Es una locura pensar que alguien pueda creer que don Quijote es una persona real o histórica (como sucede al inicio con Chimoltrufia). Sin embargo esa situación esconde una complejidad más grande, pues existe una locura aún más hiperbólica y es la que se muestra cuando el espectador se entera que quien denunció la locura que afecta a quien se cree don Quijote no es otra que «Juana de Arco». La noción de metaficción se ve parodiada para ofrecer un comentario sobre la educación: en el pasado era una locura pensar que alguien no hubiera oído hablar de don Quijote, en el presente, la locura consiste en pensar que eso todavía importa y es eso lo que ya no sólo resulta cómico sino también trágico. La tercera noción está asociada con el rol de las universidades como centros de cultura. En la sociedad de hoy, Alonso Quijano necesita ponerse los accesorios de fútbol americano para poder ser don Quijote. Cierto, si eso significa que, para continuar con sus aventuras, el hidalgo caballero necesita de un ambiente universitario caracterizado no por el estatismo producido por las discordias ideológicas sino por la movilidad impulsada por la vitalidad de una curiosidad académica competitiva.

Bibliografía

Alcántara Mejía, José Ramón (2003): *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Arbena, Joseph (2011): "American Sports across the Americas", *The International Journal of the History of Sports*, vol. 28, nº 17, p. 2527-2546.

Biaggini, Olivier (2014): *Le gouvernement des signes. El conde Lucanor de Don Juan Manuel*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bonilla Cerezo, Rafael (2015): "Un Quijote de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)", *Anales Cervantinos*, XLVII, p. 47-132.

Bruni, Leonardo (2012): *De interpretatione recta, de Leonardo Bruni: un episodio en la historia de la traducción y la hermenéutica*. Vigo: Universidad de Vigo / Servizo de Publicacións.

Cano, Rose (2014): *Quixote y Sancho Panza: Homeless in Seattle.* ACT Theatre. Seattle, WA. Sept. 10-28. http://www.dramainthehood.net/2014/09/don-quixote-y-sancho-panza-homeless-seattle/ [Fecha de consulta: 1.03.2016].

Carreño-Rodríguez, Antonio (2009): "*Cost*ello + P*anza* = *Costanza*: Paradigmatic Pairs in *Don Quixote* and American Popular Culture", *The Journal of Popular Film & Television*, 37/2, p. 80-89.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1968): *Don Quijote de La Mancha. Dibujado por Zansky*. México D.F.: La Prensa / Clásicos ilustrados 145.

—— (2003): *Don Quixote*. Tr. Edith Grossman, New York: New York Ecco Press.

—— (2015): *Don Quijote de la Mancha*. Puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Barcelona: Destino.

Cruz, Anne J. (1999): *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press.

Debanne, Luciano y Meirovich, Valeria (2010): "El laberinto de la otredad. Sobre la propuesta de Pierre Bourdieu en torno a la cultura popular", *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, 8/16, p. 51-71. <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-25222010000100004&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1692-2522. [Fecha de consulta 18.03.2016].

Don Juan Manuel (1994): *El conde Lucanor*. Barcelona: Crítica.

Fernández Mosquera, Santiago (1986): "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos,* XXIV, p. 47-65.

García Marín, Pedro (2005): *El Quijote en la cultura popular: "las imágenes pobres y los cinco sentidos".* Valladolid : Junta de Castilla y León / Consejería de Cultura y Turismo.

Gómez Bolaños, Roberto (Dir.) (1987): *Los Caquitos*. Serie de televisión https://www.youtube.com/watch?v=9amY-JXey1Y&app=desktop. [Fecha de consulta: 19.03.2016].

Herrera, Carlos (Dir.) (1996): *El programa de Carlos Herrera*. Canal Sur de Andalucía. Serie de TV. Emitido el 19 de enero de 1996. https://www.youtube.com/watch?v=YsAtZYQv5fk [Fecha de consulta: 1.03.2016].

Kernan, Alvin (1990): *Death of Literature.* New Haven: Yale UP.

Lezra, Jacques (2015): "This untranslatability which is not one", *Paragraph,* 38/2, p. 174-188.

—— (2016): "Translation", *in*: Bunz, Mercedes / Kaiser, Birgit M. / Thiele, Kathrin (eds.), *Symptoms of the Planetary Condition: A Critical Vocabulary*. Lüneburg: Meson Press, In Press.

Lo Ré, A. G. (1992): "A Possible Source for Picasso's Drawing of Don Quixote", *Cervantes: Bulletin of the* Cervantes *Society of America,* 12/1, p. 105-110.

López Navia, Santiago Alfonso (1996): *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.

Martínez Torrejón, José Miguel (1996): "Writing about Translations in Early Modern Spain: Past and Future Trends", *Allegorica*. *A Journal of Medieval and Renaissance Literature,* 17, p. 3-16.

Orellana, Gerardo (2009): "El fútbol americano en las instituciones de educación superior en México", *Razón y Palabra*, 69, p. 1-30.

Parker, Holt (2011): "Toward a Definition of Popular Culture", *History and Theory,* 50, p. 147–170.

Pensado, Jaime (2008): *Political Violence and Student Culture in Mexico: the Consolidation of Porrismo During the 1950s and 1960s*. Chicago: University of Chicago.

Rojas Garcidueñas, José (1968): *Presencias de Don Quijote en las artes de México*. Mexico: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1992): *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra.

Santoyo, Mediavilla J.-C. (2009): *La traducción medieval en la península ibérica (siglos III-XV)*. León: Universidad de León. Instituto de Estudios Medievales.

Sokol, Neal (2004): *Ilan Stavans: Eight Conversations*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Standish, Peter and Bell, Steven M. (2003): *Culture and customs of Mexico*. Westport/London: Greenwood Press.

Vega, Miguel Ángel (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Vega Toscano, Ana María (2007): "*Don Quijote* en la música de cine y televisión", *in*: Lolo Herranz, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, p. 539-556.

Villegas, Miraida G. (2014): "El *Quijote* en Spanglish?: breve comentario sobre el primer capítulo de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, traducido al Spanglish por Ilán Stavans", *in*: Mata Induráin, Carlos (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa.* Pamplona: Eunsa, p. 379-387.

Yates, Peter (Dir.) 2000: *Don Quixote*. Turner Network Television (TNT).

LAS *NOVELAS EJEMPLARES* (1613) ILUSTRADAS POR ANTONIO ZARCO* (1980): ENTRE REALISMO Y FANTASÍA

Emmanuel MARIGNO
Université de Lyon / Saint-Étienne

* La reproduction des images d'Antonio Zarco présentes dans cet article a été autorisée depuis le 22/02/2011 et sans limitation de dates par Madame Isabel Rodríguez Cachera, propriétaire de la maison d'édition Casariego à Madrid.

Entre los personajes de Miguel de Cervantes y Saavedra, quizá Rincón y Cortado sean de los que mejor encarnan el realismo —por ser pícaros— y la fantasía —por ser niños— de la estética cervantina. Los propios personajes son fantasía de papel y tinta, imágenes escriturales que perfiló la pluma cervantina, y que luego se fueron esbozando por ilustraciones gráficas que animan y recorren las ediciones bibliófilas desde 1613 —con aguafuertes de Folkema— hasta la más reciente de Antonio Zarco editada en Madrid en 1980.

Antonio Zarco (Madrid, 1930) ingresa la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (1947) y luego enla Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1952). El «Gran Premio Roma» y la «Beca March», que recompensan al joven artista, harán posible una estancia de cuatro años en la Accademia di Belle Arti di Venezia (1960-1964), estancia determinante en que descubre Zarco las artes antiguas y el cine neorrealista italiano de la posguerra.

En España, Zarco participó en lo que Mónica Núñez Laiseca (Núñez Laiseca 2006) llama «la España del desarrollismo» (1962-1968) y la estética de la «nueva figuración» o «realismo expresionista», más o menos encauzado por el *Manifiesto del Realismo* de José García Ortega y todo el movimiento del Grupo «Estampa popular»[1] (Núñez Laiseca 2006: 35-36). Estos grabadores impulsaron una figuración asequible al pueblo, grabada en linóleo por motivos económicos[2] y con temática vinculada a los más humildes.

---

1. Movimiento arraigado en Madrid (1959), Vizcaya (1961), Córdoba y Cataluña (1962) y Valencia (1964).

2. Zarco graba en soportes diversos como la madera y el linóleo al principio de su carrera, y en materiales metálicos luego (cobre y zinc) hasta dedicarse al metacrilato a partir de 2011. Su obra en grabado consta de unas doscientas planchas creadas entre 1956 y 2011, siendo su obra muy impactante en la historia del arte tanto cualitativa como cuantitativamente. De hecho, su carrera consta de unas sesenta exposiciones personales y unas veinte colectivas por

Veremos aquí en qué medida *Rinconete y Cortadillo* de Zarco conlleva estas influencias contextuales estéticas y éticas, aunque la señalada afición del artista por lo clásico y el cine le llevase a tratar estos temas no desde una perspectiva circunstancial como muchos de sus contemporáneos, sino desde un punto de vista estético y filosófico. Intentaremos demostrar también la estética «Realista expresionista» de Zarco quien, arraigando su fantasía en la de Cervantes, nos brinda unas obras bibliófilas prestigiosas que modernizan a los clásicos universales a la vez que los ponen al alcance del pueblo. Estos aspectos se harán desde una guía de lectura que involucra un método de comparación entre imagen y texto desde la semiótica iconográfica y textual.

Presentación formal y contextualización iconográfica

Fig. 0 : Ejemplar «A» de la BNE y presentación en carpeta

Rinconete y Cortadillo (Fig. 0) consta de doce linograbados y xilografías en papel Guarro, con tamaño de 47,5 x 37,5 cm en

Europa (Alemania, Bulgaria, España, Italia, Polonia), las Américas (EEUU y México), Asia (Japón), África del norte (Argelia, Marruecos, Túnez) y Egipto. Estamos pues ante unas imágenes de reconocido prestigio internacional y de estética universal.

cuanto a mancha y 48,5 x 38 cm para la lámina, siendo la carpeta[3] de 54 x 39,5 cm. Zarco es el primer artista en ilustrar tan abundantemente esta novela corta, dado que las anteriores ediciones publicaban juntas las doce novelas con un grabado único por texto, con excepción de las siete láminas de la magnífica edición neoyorkina de 1950 que se comentará más adelante.

Fig. 1

Fig. 2

Grabados de Folkema para la edición de Madrid, 1613

Además de esta escasez gráfica, conviene precisar que desde la edición de Madrid de 1613 hasta la de Berlín/Buenos Aires de 1923 serán prácticamente los mismos grabados de Folkema (Figs. 1y 2) los que se retoman en las ediciones de La Haya (1730), Amberes (1743), Lausana (1759), Ámsterdam/Lepzig (1768) y Valencia (1769-1797).

Alguna renovación gráfica propusieron las ediciones de Madrid de 1783 (Fig. 3) con dibujos de Ximeno y Barranco grabados por Brieva, Vázquez, Moreno y Tejada; también Adam graba los

3. He consultado el ejemplar R1091811 de la BNE que corresponde con el Ejemplar «A» destinado a la Sección de Estampas, al que se añaden la tirada a 195 ejemplares, el Ejemplar único con las pruebas de estado y los XXV ejemplares para los colaboradores.

Fig. 3
Grabado de Ximeno, Madrid, 1783

Fig. 4
Grabado de Rossmässler, Berlín, 1825

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Grabados de Domingo Valdivieso Henarejos, Madrid, 1854

Fig. 8

Grabado de Alcázar, Cádiz, 1916 y Barcelona, 1937

Fig. 9

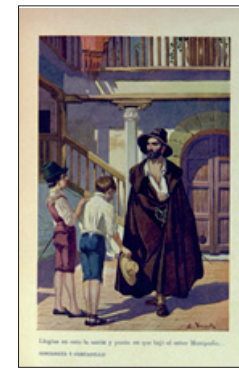


Fig. 10

Grabados de L. Vicente, Barcelona, 1947

dibujos de la edición de Madrid de 1816 y la de París de 1822 junto a J. Bein con dibujos de Alexandre Joseph Desenne; añadiremos la edición de Zwickau (Berlín) de 1825-1829 con grabados de Johann Friedrich Rosmäsler o Rossmässler (Fig.4).

Otra edición de Madrid de 1854 lleva dibujos de Domingo Valdivieso Henarejos grabados por J. J. Martínez y J. Donon (Figs. 5 a 7); no he podido consultar la edición madrileña de 1866, pero se supone que lleva grabados de *Rinconete y Cortadillo*, anónimos en todo caso; lo mismo ocurrió con la edición de París de 1788 y Ámsterdam de 1720; la edición de Londres/Filadelfia de 1900 tiene grabados de Frank Brangwyn, sin que haya podido conseguir reproducción alguna.

Adentrándonos ya en el siglo XX, citaré la ilustración de Alcázar en la edición de Cádiz de 1916 reeditada en Barcelona en 1937 (Fig. 8), y las dos ilustraciones de L. Vicente para la edición de Barcelona de 1947 (Figs. 9 y 10).

En este contexto, hemos de considerar las doce láminas policromáticas de Zarco como una verdadera actualización, modernización y renovación artística del texto cervantino en cuanto a recepción visual, siendo la única en poder competir con Zarco la señalada edición de Nueva York de 1950 con siete magníficos grabados de Luis Quintanilla Isasi (Figs. 11 a 18).

Zarco no se conforma con retomar todos las secuencias textuales ilustradas por los predecesores, sino que ilustra nuevos episodios como por ejemplo las secuencias del bodegón, la venta de las camisas del francés o el enojo de Cabrillas en contra de la iza Cariharta. En otras palabras, la obra de Zarco actualiza, globaliza y supera toda la tradición editorial ilustrada de *Rinconete y Cortadillo*.

En Zarco pues, el diálogo entre imágenes iconográficas y retóricas es mayor respecto a las anteriores ediciones, lo cual no significa que el artista dependa de la pluma del autor, todo lo contrario, retoma Zarco contenidos y rasgos estilísticos de Cervantes, pero los «deconstruye» para modernizarlos mediante una fórmula editorial «híbrida» contemporánea.

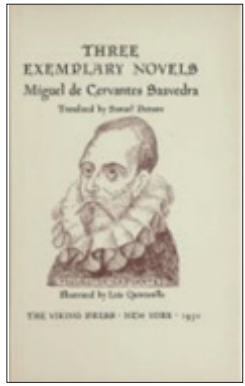


Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

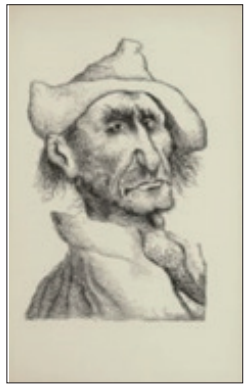


Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

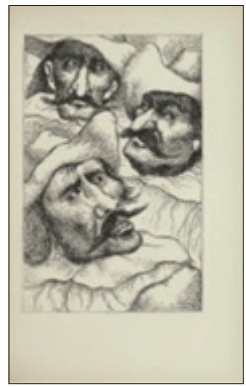


Fig. 17

Fig. 18

Rinconete y Cortadillo, Nueva York, 1950. Grabados de Luis Quintanilla

Esto se nota primero en la dialéctica gráfica de las tres primeras láminas (Figs. 19 a 21): Zarco expone el retrato de Cervantes, luego los retratos de Rinconete y Cortadillo y por fin el de Monipodio. Entendemos así que la estructura gráfica difiere de la textual, en la medida en que el retrato de Monipodio en el texto de Cervantes viene mucho después, precedido de acontecimientos como los del arriero «que salió a refrescarse al portal» (Cervantes 1992: 198) –lámina 4 de Zarco– al que engañan ambos pícaros con los naipes; también está el episodio de la «tropa de caminantes a caballo, que iban a sestear a la venta del Alcalde» (Cervantes 1992: 198) y que justamente vinculan más adelante Rincón y Cortado con Monipodio. Claramente, la estructura iconográfica difiere de la textual, lo cual implica al lector en tanto que co-ilustrador, de modo que conecte cada ilustración con la secuencia del texto que le corresponde, lo cual responde a la función exotópica de recreación, y que Ricoeur llama «triple mímesis» (Ricoeur 1983).

> Viendo Rinconete, pues, tanta disensión y alboroto, parecióle que sería bien sosegalle y dar contento a su mayor, que reventaba de rabia; y, aconsejándose con su amigo Cortadillo, con parecer de entrambos, sacó la bolsa del sacristán y dijo:
>
> —Cese toda cuestión, mis señores, que *ésta es la bolsa, sin faltarle nada de lo que el alguacil manifiesta; que hoy mi camarada Cortadillo le dio alcance*, con un pañuelo que al mismo dueño se le quitó por añadidura.
>
> (Cervantes 1992: 217-218)

A la vez, esta distorsión no hace sino traducir el estilo del mimo Cervantes, lleno de analepsis y prolepsis como, por ejemplo, cuando ya en casa de Monipodio y en presencia del «alguacil de los vagabundos» (Cervantes 1992: 217) alude Rinconete en pretérito al robo de la bolsa del sacristán (Figura 22), episodio del que acabamos entendiendo que aconteció mucho antes, y que ilustra Zarco en la lámina 10 frente a la analepsis cervantina, en vez de reponerlo en el punto diegético como para señalar la analepsis. Entonces, más que una acción narrativa, ilustra aquí Zarco la confesión retrospectiva de Cortado ante Monipodio, a la vez que visualiza el propio estilo analéptico de Cervantes.

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

Retratos de Cervantes, de Rinconete y Cortadillo y de Monipodio

Fig. 22
Antonio Zarco, 1980

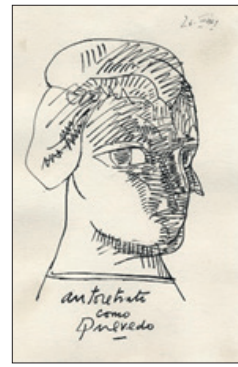


Fig. 23
José Luis Cuevas, *Homage to Quevedo*, 1969

Fig. 24
François Maréchal, *Testamento de don Quijote*, 1987

Fig. 25
Jacok Folkema, 1617

Fig. 26
Antonio Zarco, 1980

Fig. 27
Antonio Zarco, 1980

Fig. 28

Fig. 29

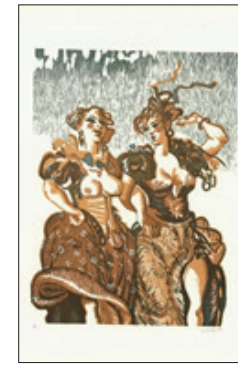


Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

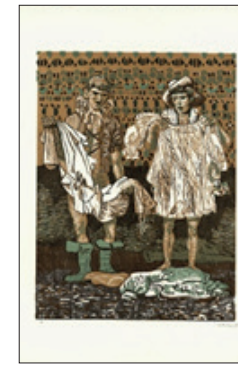


Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

Antonio Zarco, 1980

Plantea incluso problemas el título de la primera lámina, grabado de modo original dentro de la misma imagen: *Cabeza apócrifa de Cervantes*. El adjetivo «apócrifo» remite a *Don Quijote de la Mancha*, vecindad que hace posible el capítulo (I, 47) en que se alude a *Rinconete y Cortadillo*. Pero «apócrifo» evoca también el falso *Quijote* de Avellaneda, lo cual introduce en esta ilustración consideraciones metatextuales: ¿está planteando Zarco cuestiones de autoría e ilustración? ¿Es Zarco un Cide Hamete Benengeli que ilustra la novela corta desde una focalización interna? ¿En qué medida la ilustración puede ser también auto-ilustración? Dicho de otra manera, Zarco está haciendo algo parecido a lo que hizo José Luis Cuevas en *Autorretrato como Quevedo* de la serie *Homage to Quevedo* (Cuevas 1969) (Fig. 23); también François Maréchal superpone los retratos de Cervantes, de Quevedo y el suyo en *Testamento de Don Quijote* (Maréchal 1987) (Fig. 24).

La idea de «apócrifo» incluso alude a la reescritura de *Rincón y Cortado* por Zarco con idéntico título al hipotexto cervantino, cuando al contrario Luis García Ochoa, ilustrador de Quevedo, titula *El pupilaje del Dómine Cabra* (Ochoa 1979) en vez del *Buscón* y Manuel Alcorlo cambió la *Hora de todos* por *Diezmos y trancos de la «Hora de todos y la Fortuna con seso»* (Alcorlo 1981).

Por fin, se podrá ver una forma de guiño a la tradición iconográfica: recordemos que Jacob Folkema grabó al pie del retratro de Cevantes «par lui-même», al que parece contestarle Zarco con su «apócrifa» (Figs. 25 y 26).

> Era Rinconete, aunque muchacho, *de muy buen entendimiento*, y tenía un buen natural; y, como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, *sabía algo de buen lenguaje*, *y dábale gran risa pensar en los vocablos* que había oído a *Monipodio* y a los demás de *su compañía y bendita comunidad* […].
>
> (Cervantes 1992: 239-240)

La última ilustración de Zarco —lámina 12— también da cuenta del estilo cervantino más que de la diégesis. Zarco no repite aquí el retrato de Rinconete y Cortadillo del principio de la obra, sino que da cuenta de la gracia que le produce a los personajes la

lengua de germanía en boca de Monipodio. En cierta medida, la lámina 12 funciona como una focalización interna que expresa las emociones que les produce a los personajes la fantasía lingüística de Cervantes. Zarco hace hincapié en el funcionamiento auto-reflexivo de la escritura cervantina (Fig. 27).

> […] *dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años*: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos *de buena gracia*, pero *muy descosidos, rotos y maltratados*; *capa, no la tenían*; los calzones eran de lienzo y las *medias de carne*. Bien es verdad que lo enmendaban *los zapatos*, porque los del uno eran alpargates, *tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas*, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. *Traía el uno montera verde de cazador*, *el otro un sombrero sin toquilla*, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, *traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga*; *el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto*, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas. *Venían en él envueltos y guardados unos naipes* de figura ovada, porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. *Estaban los dos quemados del sol*, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; *el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo* de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros.
>
> (Cervantes 1992: 191-193)

Después de estas ilustraciones de tipo «metatextual» vienen las ilustraciones «descriptivas», que cumplen con la función más convencional de traducir la diégesis en claves iconográficas, retomando punto tras punto la *descriptio* textual como por ejemplo la lámina 2 donde se retrata a Rinconete y Cortadillo.

Las ilustraciones de Zarco y la diégesis cervantina

> Llegóse en esto la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien visto de toda aquella virtuosa compañía. *Parecía de edad de cuarenta y cinco*

> *a cuarenta y seis años*, *alto* de cuerpo, *moreno* de rostro, *cejijunto*, *barbinegro* y muy espeso; *los ojos, hundidos*. Venía *en camisa*, y por *la abertura de delante descubría un bosque*: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta *una capa de bayeta casi hasta los pies*, en los cuales traía *unos zapatos enchancletados*, cubríanle *las piernas unos zaragüelles* de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el *sombrero* era de los de la hampa*, campanudo de copa y tendido de falda*; *atravesábale* un tahalí por espalda y pechos a do colgaba *una espada ancha y corta*, a modo de las del perrillo; las manos eran cortas, pelosas, y los dedos gordos, y las uñas hembras y remachadas; las piernas no se le parecían, pero *los pies eran descomunales de anchos y juanetudos*. En efecto, él representaba *el más rústico y disforme bárbaro del mundo*.
> (Cervantes 1992: 21)

Notemos que Zarco no ilustra ni tiempo ni espacio[4] tal y como figuran en el hipotexto cervantino, desaparece el *hic et nunc* para que el lector-espectador se centre en la función de retrato con la que cumple esta ilustración. Lo mismo ocurre lógicamente con el retrato de Monipodio que emerge de un fondo en blanco igual que en la lámina 2 (Fig. 29).

> Al volver, que volvió, Monipodio, entraron con él *dos mozas*, *afeitados los rostros*, *llenos de color los labios y de albayalde los pechos*, *cubiertas con medios mantos de anascote*, llenas de *desenfado y desvergüenza*: señales claras por donde, en viéndolas Rinconete y Cortadillo, conocieron que *eran de la casa llana*; y no se engañaron en nada. Y, así como entraron, se fueron con los brazos abiertos, la una a Chiquiznaque y la otra a Maniferro, que éstos eran los nombres de los dos bravos […].
> (Cervantes 1992: 218-219)

El mismo estilo gráfico encontramos en el retrato mimético de las dos mujeres que irrumpen en el patio junto con Monipodio (Fig. 30). Pero aquí, de la *descriptio* física se va esbozando un

4. En efecto, Zarco no da cuenta del *incipit* que contextualiza la diégesis: «En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano […]» (Cervantes 1992: 191).

retrato metafísico, que arranca en el atuendo llamativo y vulgar de ambas mujeres para concluir con su oficio de izas, pues pertenecen respectivamente a los jaques Chiquiznaque y Maniferro.

> Y así fue verdad, porque al instante entró un muchacho *con una canasta de colar cubierta con una sábana*.
>
> […].
>
> Y, descubriendo la canasta, se manifestó *una bota a modo de cuero*, con hasta dos arrobas de vino, y un corcho que podría caber sosegadamente y sin apremio hasta una azumbre […].
>
> Ida la vieja, se sentaron todos alrededor de la estera, y la Gananciosa *tendió la sábana por manteles*; y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de *rábanos* y hasta dos docenas de *naranjas* y *limones*, y luego *una cazuela grande llena de tajadas de bacallao frito*. Manifestó luego *medio queso* de Flandes, y *una olla de famosas aceitunas*, y *un plato de camarones*, y *gran cantidad de cangrejos*, con su llamativo de *alcaparrones ahogados en pimientos*, y *tres hogazas blanquísimas de Gandul*.
>
> (Cervantes 1992: 219-223)

Además del género «Retrato», la ilustraciones descriptivas también se inspiran en el género del «Bodegón», como la lámina 8 (Fig. 31), en la que Zarco retoma los elementos textuales a los que añade algunos de su fantasía propia, como una forma de hipérbole iconográfica que haría hincapié en este aspecto fundamental de la picaresca.

Zarco reescribe aquí los cítricos y demás mariscos del palimpsesto sustituidos por panes y coles, pero lo importante es la idea del bodegón y su vinculación con el tema picaresco del hambre. Además, esta imagen también ilustra el anterior pasaje en que el Asturiano les aconseja acerca del oficio de esportillero, donde se alude precisamente a las cestas, panes y demás verduras:

> Echaron de ver los muchos *muchachos de la esportilla* que por allí andaban; informáronse de uno dellos qué oficio era aquél […].
>
> […]. Y, preguntándole al asturiano qué habían de comprar, les respondió que sendos *costales pequeños, limpios o*

> *nuevos*, y cada uno tres espuertas de palma, dos grandes y una pequeña, *en las cuales se repartía la carne, pescado y fruta, y en el costal, el pan* […].
>
> (Cervantes 1992: 200-201)

Hacia una tipología de las ilustraciones de Zarco

Cuatro láminas —la 4, 5, 7 y 11— de tipo «narrativo» ilustran situaciones narradas desde perpectivas extradiegéticas o intradiegéticas.

> Salió en esto *un arriero* a refrescarse al portal, y *pidió que quería hacer tercio*. Acogiéronle de buena gana, y en menos de media hora le ganaron doce reales y veinte y dos maravedís, que fue darle doce lanzadas y veinte y dos mil pesadumbres. Y, creyendo *el arriero* que por ser muchachos no se lo defenderían, *quiso quitalles el dinero*; *mas ellos, poniendo el uno mano a su media espada y el otro al de las cachas amarillas, le dieron tanto que hacer, que, a no salir sus compañeros, sin duda lo pasara mal.*
>
> (Cervantes 1992: 198)

La lámina 4 (Fig. 32) escenifica desde una focalización externa la reyerta entre el arriero y ambos pícaros, tras percatarse de que le han engañado en los naipes.

> Con todo esto, a la entrada de la ciudad, que fue a la oración y por la puerta de la Aduana, a causa del registro y almojarifazgo que se paga, *no se pudo contener Cortado de no cortar la valija o maleta que a las ancas traía un francés de la camarada*; y así, con el de sus cachas le dio tan larga y profunda herida, que se parecían patentemente las entrañas, y sutilmente *le sacó dos camisas buenas*, *un reloj de sol* y *un librillo de memoria*, cosas que cuando las vieron no les dieron mucho gusto […].
>
> Habíanse despedido antes que el salto hiciesen de los que hasta allí los habían sustentado, y *otro día vendieron las camisas* en el malbaratillo que se hace fuera de la puerta del Arenal, *y dellas hicieron veinte reales*.
>
> (Cervantes 1992: 199-200)

La lámina 7 (Fig. 33) ilustra el robo de las camisas que llevaba el francés en la maleta, junto con el reloj y un librillo. Recordemos que en un primer momento, los pícaros no habían hecho caso de las camisas, pero más adelante acabarán sacándole algún provecho.

> *Entró la Cariharta*, que era una moza del jaez de las otras y del mismo oficio. Venía *descabellada* y *la cara llena de tolondrones*, y, así como entró *en el patio, se cayó en el suelo desmayada*. *Acudieron* a socorrerla *la Gananciosa y la Escalanta*, y, *desabrochándola el pecho*, la hallaron toda *denegrida* y como *magullada*.
>
> (Cervantes 1992: 223-224)

La iza Cariharta ha sido apaleada por su jaque tras negarse a entregarle el dinero que le había exigido y necesitaba para pagar deudas relacionadas con el juego. La lámina 11 (Fig. 34) escenifica con pormenores todos estos datos de la fuente textual, que acaba desempeñando el papel de acotación escénica respecto a la imagen.

> *—Desta manera —prosiguió— me ha parado aquel ingrato del Repolido*, debiéndome más que a la madre que le parió. Y ¿por qué pensáis que lo ha hecho? ¡Montas, que le di yo ocasión para ello! No, por cierto, no lo hizo más sino porque, estando jugando y perdiendo, *me envió a pedir con Cabrillas, su trainel, treinta reales, y no le envié más de veinte y cuatro, que el trabajo y afán con que yo los había ganado ruego yo a los cielos que vaya en descuento de mis pecados.* Y, en pago desta cortesía y buena obra, creyendo él que yo le sisaba algo de la cuenta que él allá en su imaginación había hecho de lo que yo podía tener, esta mañana me sacó al campo, detrás de la Güerta del Rey, y allí, entre unos olivares, *me desnudó*, y *con la petrina*, *sin escusar ni recoger los hierros*, que en malos grillos y hierros le vea yo, *me dio tantos azotes que me dejó por muerta*. De la cual verdadera historia *son buenos testigos estos cardenales que miráis*.
>
> (Cervantes 1992: 224-225)

Más adelante, el texto vuelve a este mismo pasaje pero en estilo directo y con focalización interna, lo cual viene ilustrado en la lámina 5 (Fig. 35), en que un jaque golpea violentamente la puerta de la iza que rehúsa abrirle la ramería. Las láminas 5 y 11

funcionan pues como una especie de díptico que ilustra de modo complementario la voz extra e intradiegética.

Pero lo más original de Zarco quizá sea la lámina 9 en la que el artista concentra diferentes acciones, espacios, personajes y temporalidades en una sola imagen. Esto equivale a neutralizar el componente espacio-temporal para juntar todos los protagonistas en un mismo lugar, condensando así una compartida realidad socio-económica y cultural. Zarco parece adaptar a la ilustración las señaladas influencias del cine neorrealista italiano.

Entre estas películas están supestamente *El lustrabotas* (1946) de Vittorio De Sica (Figs. 36 a 38), donde se narra la historia fracasada de dos huérfanos que, deseando realizar el sueño de comprarse un caballo, acabarán cometiendo delitos que les llevarán a la cárcel. El parentesco con Rinconete y Cortadillo no resulta pues tan descabellado.

> Estando en esto, entraron en la casa *dos mozos de hasta veinte años* cada uno, *vestidos de estudiantes*; y de allí a poco, *dos de la esportilla* y *un ciego*; y, sin hablar palabra ninguno, se comenzaron a pasear por el patio. No tardó mucho, cuando entraron *dos viejos de bayeta*, *con antojos* que los hacían *graves y dignos de ser respectados*, con sendos *rosarios de sonadoras cuentas en las manos*. Tras ellos entró *una vieja halduda*, y, sin decir nada, se fue a la sala […].
> Llegaron también de los postreros *dos bravos y bizarros mozos*, de *bigotes* largos, *sombreros* de grande falda, *cuellos* a la valona, medias de color, *ligas* de gran balumba, *espadas* de más de marca, sendos *pistoletes* cada uno en lugar de dagas, y sus *broqueles* pendientes de la pretina […].
> (Cervantes 1992: 210)

En esta lámina 9 (Fig. 39) se retrata el extenso pasaje desde la llegada de Rinconete y Cortadillo a la casa de Monipodio hasta el *excipit*: podemos reconocer a todos los miembros de la gurullada de jaques e izas citados en el hipotexto cervantino, junto a Monipodio, Rinconete y Cortado. Se intuye una voluntad de llamar la atención en esta ilustración, que Zarco hubiera podido declinar en varias imágenes y, sin embargo, se afirma una intención de innovar un tipo de representación ilustrativa, entre personajes

Fig. 36

Fig. 37

Fig. 38

Figs. 36, 37, 38: Vittorio De Sica, *Sciuscià*, 1946

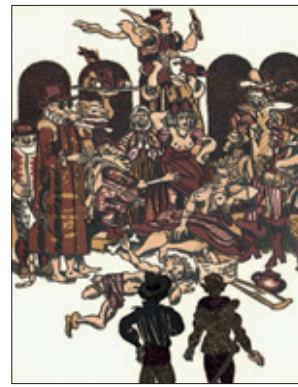


Fig. 39
Antonio Zarco, 1980

amontonados a los que no se puede distinguir por una parte y, por otra parte, una condensación de protagonistas a los que se puede distinguir por las señas de identidad que le proporciona Zarco a Cervantes.

Conclusiones

La fantasía que albergan las imágenes de Zarco se arraiga en el contenido y forma del texto cervantino, entroncando también con toda la tradición iconográfica desde el XVII hasta el siglo XX, lo cual retoma y supera el artista en su obra bibliófila ilustrada.

Encontramos también en las ilustraciones de Zarco algunos de los códigos del cine «Neorrealista» italiano de los 50, voluntaria o inconscientemente, así como los del «Realismo expresionista» español de los 60. Junto con su generación y Grupo de grabadores, Zarco ilustró la condición humilde del pueblo en sus aspectos más realistas, pero el artista no politizó, poetizó, ubicándose así en un nivel filosófico que le otorga a su obra y mensaje una fuerza atemporal, tanto más cuanto que hemos apuntado una clara voluntad de borrar el *hic et nunc* de la novela corta de Cervantes.

Hemos podido apreciar incluso la riqueza del estilo de Zarco, que ha creado ilustraciones de distintas naturalezas y funciones: «metatextuales», «descriptivas», «narrativas» y «secuenciales».

Pero quizá la mayor originalidad de Zarco haya sido el haber ilustrado algunas secuencias como un director de aquel cine italiano que tanto admiró, anulando espacio, tiempo y movimiento para concentrarlo todo en una sola imagen, que acaba funcionado como un plano secuencia.

Bibliografía

Alcorlo, Manuel (1981): *Diezmos y trancos de la «Hora de todos y la Fortuna con seso»*. Madrid: Casariego.

Barthes, Roland (1964): "Rhétorique de l'image", *in*: *Communications* 4/1, p. 40-51.

Béguin-Verbrugge, Annette (2006): *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1992): *Novelas ejemplares* [1613]. Madrid, Cátedra.

Cuevas, José Luis (1969): *Homage to Quevedo*. San Francisco: Graphic Gallery.

García-Ochoa, Luis (1979): *El pupilaje del Dómine Cabra*. Madrid, Casariego.

Genette, Gérard (1969): *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.

—— (1972): *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.

Haro García, Noemi de (2019): *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC.

Klinkenberg, Jean-Marie (2008): "La relation texte-image. Essai de grammaire générale", *Bulletin de la Classe des Lettres*, 6e/XIX, p. 21-79 <http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090128_Klinkenberg.pdf>, [Consultado 18/04/2017].

Louvel, Liliane (2002): *Texte/Image. Images à lire, textes à voir.* Rennes: PUR.

Maréchal, François (1987): *Testamento de don Quijote*. Madrid: Casariego.

Marigno, Emmanuel (2010): *L'écriture satirique de Quevedo illustrée aux XXe-XXIe siècles*. Lille: Septentrion.

Marsh, Emily E. y White, Marilyn Domas (2003): "A Taxonomy of Relationships between Images and Text: Additional Examples Illustrating its Application", *Journal of Documentation*, 647, p. 647-672.

Martinec, Radan y Salway, Andrew (2009): "A System for Image-Text Relations in New (and Old) Media", *Visual Communication*, 3/4, p. 337-371.

Núñez Laiseca, Mónica (2006): *Arte y política en la España del desarrollismo*. Madrid: CSIC.

Quesada Marco, Sebastián (1997): *Diccionario de civilización y cultura españolas*. Madrid: Istmo.

Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil.

Van der Linden, Sophie (2008): "L'album, le texte et l'image", *Le Français aujourd'hui*, 161/2, p. 51-58 <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LFA_161_0051>, [Consultado 18/04/2017].

Zarco, Antonio (1980): *Rinconete y Cortadillo*. Madrid: Casariego.

TABLE DES MATIÈRES

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin, Marie-Hélène Maux
Presentación 7

Approches théoriques

José Manuel Losada Goya
El "mito" de Don Quijote (2ª parte): ¿con o sin comillas?
En busca de criterios pertinentes del mito.....11

Ángel Pérez Martínez
Variantes éticas cervantinas. Notas desde la antropología
de don Quijote.....33

Relectures linguistiques, poétiques et réécritures romanesques

Marie-Hélène Maux
Oudin, Franciosini et les premières traductions du
Quichotte de 1605.....55

Sara Santa A.
De Urganda al Cachidiablo:
la poesía en los preliminares y epilogales del *Quijote* 73

Natalie Noyaret
La impregnación quijotesca en *Las crónicas mestizas* (1992)
de José María Merino 95

Caroline Bouhacein
Del Caballero de la Triste Figura al Caballero Dormido:
o cómo Gustavo Martín Garzo vuelve a dar vida al héroe
cervantino 111

Gregoria Palomar
Al morir don Quijote et *El final de Sancho Panza* d'Andrés Trapiello : un jeu cervantin sur l'auto-conscience des personnages 129

Santiago López Navia
Cide Hamete Benengeli y la conciencia de la historia en *El final de Sancho Panza y otras suertes* de Andrés Trapiello (2014) 151

Naïma Lamari
Tras las huellas de Cervantes en *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* de Juan Eslava Galán 177

Expérimentations intertextuelles et transmédiales

Emmanuelle Souvignet
Intertextualité et mélange des genres dans *Un certain Cervantès* de Christian Lax 195

Morgane Kappès-Le Moing
De don Quijote à Batman. Le héros cervantin en Allemagne dans la bande dessinée de Flix 219

Carmela Mattza
¿Juega don Quijote al fútbol americano?
Apuntes sobre traducción y mediación en la adaptación cultural de *Don Quixote* para la televisión mexicana 241

Emmanuel Marigno
Las *Novelas ejemplares* (1613) ilustradas por Antonio Zarco (1980): entre realismo y fantasía 261

ISBN : 978-2-36783-095-7
ISSN : 2265-0776

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.